27e Année

1er Mars 1925

N° 5.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

LA MUSIQUE DECORATIVE ..... PAUL DE STOECKLIN.
NOTRE COUVERTURE :
Jane Beer .....
LES CINQUANTE ANS DE « CARMEN » ..... GEORGES JOANNY.
LES THEATRES : JOAQUIN TURINA. CH. TENROC.
GAIETÉ-LYRIQUE : *La Hussarde* .....
THÉATRE DE L'ÉTOILE : *Pouche* .....
TRIANON-LYRIQUE : *Les Charmettes* ..... CH. TENROC.
LA QUINZAINE LYRIQUE :
OPÉRA-COMIQUE : *La Vie de Bohème ; Paillasse.* L.-CH. BATTAILLE.
LES CONCERTS :
Société des Concerts du Conservatoire ..... LOUIS AUBERT.
Concerts-Colonne ..... PIERRE LEROI.
Concerts-Lamoureux ..... MAURICE IMBERT. ANDRÉ HIMONET.
Concerts-Pasdeloup ..... CH. TENROC. L.-CH. BATTAILLE.
Orchestre de Paris ..... PIERRE LEROI.
Société Nationale ; S. M. I. ; Société Philharmonique ; Société Française de Musique de Chambre ; Pour la Jeunesse ; Rénovation ; Au Caméléon ; Au Lycéum ; « A Camera » ; « Pro Musica » ; Concerts-Touche ; Concerts-Maurice Desrez ; La Trompette ; Concerts du Vieux-Colombier ; la Renaissance française ; Chorale Sainbris ; Concerts Bastide ; « Entre Soi » ; U. F. P. C. ; Quatuor Krettly ; Quatuor Loiseau ; Mme J. Fromont-Delune ; Mme Marié de l'Isle et M. Blitz ; Mlles Heuclin et Arnitz ; Mme et M. Soëtens ; Mme Janine Weith et Mlle de Sampigny ; M. et Mme Panzéra ; Mlle de Baecker et M. Schricke ; M. A. Marchal et Mlle G. Chevalet ; Mme J. Raunay ; Mme V. Janacopulos ; Mme Matha ; M. E. Howard-Jones ; M. Fr. Coye ; M. Marcel Darrieux ; M. E. Brgnicki ; Mlle J. Barbillion ; M. J. Villain ; Mlle A. Landolt, Mme N. Kamenka ; Mlle S. André-Weith ; M. A. Bonucci ; M. E. Feuermann ; Mme Nielka ; Mlle M. Evrard ; Mlle M. Nunès ; M. J. Serpizkoff ; M. H. Furlani ; Mlle J. Haskil ; Mlle M. Vaufier ; M. F. Stevenants. HENRI AIMÉ. A.-P. BARANCY. MARCEL-BERNHEIM. F. BURLE. MARCEL DELANNOY. A. FEBVRE-LONGERAY. MAURICE GALERNE. JULES GUIEYSSE. CAMILLE GUIMARD. A. HIMONET. HUCHARD. MAURICE IMBERT. JEAN JANUSSY. FR. LASSÈGUE. PIERRE LEROI. MARCEL NOËL. L. DE PACHMANN. OMER SINGELÉE. OLAF SYKEL. E. ZURFLUH.
VARIATIONS SANS THEME ..... MONSIEUR SOUPIR.
DEPARTEMENTS :
THÉATRES : *Bordeaux, Monte-Carlo ; Nouvelles diverses.*
CONCERTS : *Calais, Grenoble, Lyon, Monte-Carlo, Oran, Troyes ; Nouvelles diverses.*
ETRANGER :
Berlin, Liverpool, Québec.
A PROPOS DE PHONETIQUE ET DE CHANT .... HUSSON RAOUL.
MUSIQUE ITALIENNE MODERNE ..... CH. TENROC.
ECHOS
PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :
Jane Beer, La Hussarde (1er et 2e actes), *Dhamarys, Carmen* (1er et 4e actes), *Galli-Marié, Emma Calvé, Marié de l'Isle, Germaine Bailac, Geneviève Vix, Lise Charny, Lucienne Estève, E. Howard-Jones, Georges Razigade, Yvonne François, Marguerite Beriza, Alfano, Casella, Malipiero, Davico, Camille Saint-Saëns.*

Notre souscription pour l'installation de la T.S.F. dans les hôpitaux et hospices de France

L'abondance des matières nous oblige de reporter à un numéro prochain la liste des souscriptions que nous avons reçues.

La Presse française a fait un accueil empressé à notre initiative. Et les bienfaits qu'elle est susceptible d'apporter aux isolés sont si patents, qu'ils nous incitent à persister dans notre œuvre secourable et à continuer notre appel aux cœurs généreux.

LA MUSIQUE DÉCORATIVE

Ce titre sonne comme un paradoxe. Il ne s'agit cependant pas d'une gageure et je n'ai pas l'intention de rééditer les facéties d'avant-guerre sur la *musique d'ameublement*.

J'imagine que l'idée que nous nous faisons de la musique est incomplète. Les classiques et les romantiques allemands ont marqué cet art d'une empreinte qui fut pour des générations définitive. A travers leurs œuvres prodigieuses, nous avons pris l'habitude de considérer la musique comme *l'art qui fait sentir directement le sentiment*. Nous ne l'imaginons que sous ses manifestations lyriques ou dramatiques, ce qui est la même chose. Ce que nous appelons la musique pure n'est que la mise en valeur d'élans lyriques. Rien n'est plus lyrique, en effet, qu'une symphonie ou un quatuor de Beethoven, que la lourde symphonie de Franck ou que la symphonie en ut mineur de Saint-Saëns, le moins poète des hommes cependant. Cette œuvre lumineuse serait sans doute un chef-d'œuvre radieux si, sous l'empire d'habitudes tyranniques, Saint-Saëns n'avait pas cru devoir la farcir d'un lyrisme de pacotille emprunté à Gounod.

S'il est vrai que la musique est l'expression immédiate des émotions sentimentales du subconscient, si, exerçant les qualités essentielles de leur race, la plus métaphysique qui soit, les Allemands, selon le génie même de leur langue se sont servis de l'art des sens pour chanter la magie des passions du cœur et des sens, la musique peut être et a été autre chose.

De même qu'il y a de la peinture sentimentale, Fra Angelico, Mantegna, le jeune Raphaël ou celui de la Sainte-Cécile et de la Madone de Saint-Sixte, Rembrandt, Le Corrège, Watteau ou Corot (je cite au hasard), il y a une musique, il y eut une musique décorative ou simplement anecdotique.

Qu'était, en effet, la mélopée uniforme sur laquelle se chantaient les chansons de geste et la ritournelle instrumentale qui terminait les laisses pour permettre au trouvère de reprendre haleine ? Pas autre chose qu'une décoration, une manière de placer des rehauts ou des glacis, d'encadrer les récits poétiques, d'accentuer la grâce ou la vigueur des rythmes par la force ou la douceur des sons.

La chanson populaire, d'autre part, est une arabesque mélodique ajoutée au texte pour le soutenir, le parer, lui donner du ton et permettre qu'il se retienne mieux. Pour y découvrir du lyrisme, de l'émotion il faut vraiment notre curiosité de dilettante, il faut aussi les recherches d'interprétations si étrangères à l'âme populaire par lesquelles certains artistes s'efforcent de maquiller les vieilles chansons.

Une bourrée, un rigaudon n'ont de signification que d'être le prétexte à des pas de danse ; ils sont, si l'on peut dire, comme la draperie légère et coquette qui harmonise ses pas. Par l'atmosphère sonore dont elle les enveloppe, elle leur donne une valeur esthétique. S'imagine-t-on des couples ou des masses dansant sans le décor indispensable de la musique ?

Certains thèmes populaires, danses ou chansons, qui ont servi de motifs à des développements symphoniques modernes ou classiques, n'ont d'autre puissance expressive que celle que leur prête l'arrangeur. Je connais une fantaisie de piano singulièrement émouvante faite de douze variations sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en guerre* ? Il est un air dont la beauté évoque l'enchantement du mont alpestre : *Le Ranz des vaches*. C'est une mélodie lente et pure qui habille un texte quelconque finissant sur une grivoiserie. M. Gustave Doret a tiré les plus heureux effets dramatiques de ce thème magnifique et plastique en soi.

Si tout naturellement, la joie, la douleur, la colère, l'enthousiasme, l'ivresse du cœur amoureux jaillissent de l'âme sous la forme d'une idée musicale, la musique dans certaines manifestations collectives a un rôle de liaison simplement ou de régulateur.

C'est ce qui est arrivé pour le plain-chant qui est une traduction musicale, presque syllabique des textes sacrés. Les vocalises joyeuses ou tristes qui déroulent leurs volutes le long des *alleluias* ou des *amens* sont comme les fines ciselures soulignant les parties vides des églises gothiques et dont les guirlandes font saillir la signification et l'utilité. La musique dans le plain-chant joue un rôle d'instrument de cohésion, de rehausseur d'accents. A l'orée des temps héroïques du christianisme, les hymnes ambroisiennes si douces qu'elles troublaient le cœur de saint Augustin et l'émouvaient jusqu'aux larmes, étaient autre chose. C'est cette autre chose que retrouvera le choral protestant dont le génie allemand va s'emparer et qu'il développera.

La grande musique polyphonique de la Renaissance n'est, à proprement parler, que décorative. Ce qu'on appelle du nom de restauration palestrinienne a été un effort pour nettoyer la musique religieuse de ce qui avait pu se glisser en elle de sentiment, ou simplement d'expression. Lorsqu'après le Concile de Trente, le catholicisme uniformisa et régla sa liturgie en l'épurant, mais aussi en développant ses pompes, la musique eut un rôle qui lui fut confié et dont elle n'eut pas à se départir. Elle devint un important élément décoratif servant à rehausser l'éclat des cérémonies.

L'inspiration personnelle tenait dans la musique d'alors si peu de place que l'on bâtissait les messes sur les thèmes populaires. *Mio marito mi ha infamato, Baciate mi, o cara, A l'ombre d'un buyssonet, L'Homme armé*. On cite telle messe de *Hobrecht* où le ténor au *Kyrie* chantait : *Je ne vis oncques la pareille*, au *Sanctus* : *Gracieuse gente meunyère*, au *Benedictus* : *Madame, faites-moi savoir*. Je m'empresse d'ajouter que cela n'avait aucune

importance. Le compositeur n'entendait pas *chanter les louanges du Seigneur*, mais contribuer à la magnificence du culte, *le décorer*, tout comme Gozzoli et ses cavalcades, l'exquis Pinturichio, l'adorable Filippo Lippi ou Ghirlandayo dont il suffira de se rappeler les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle qui ne veulent, à propos de sujets pieux, qu'orner de belles histoires à la mode de leur temps les murs des églises et des palais.

On construisait également les messes sur un thème liturgique étranger au Saint Sacrifice, l'*Ave Maria* par exemple. Il est vrai que certains esprits amoureux de symbolisme y voient une préoccupation de la part du compositeur d'établir ainsi une relation entre les divers mystères de la religion. J'y vois plutôt le plaisir de bâtir un somptueux édifice sur un thème connu, le souci emprunté au motet de faire chanter les voix sur des paroles différentes, le ténor par exemple prononçant le texte de l'*Ave Maria* tandis que les autres disent le *Gloria* ou le *Credo*. Le motet d'ailleurs, qu'est-il autre chose qu'un délicieux *motif* décoratif ou sur un ténor récitant en plain-chant une strophe liturgique, les autres voix brodent les arabesques fantaisistes de thèmes populaires, chansons d'amour ou pastourelles.

La musique palestrinienne est la consécration de ce principe du plain-chant que la musique doit aider à la splendeur du culte, envelopper les cérémonies pour éviter que l'attention ne se lasse ou ne se disperse, et remplir de sonorités les voûtes élégantes et majestueuses des cathédrales.

Il faut se rappeler la magnificence des basiliques romaines, l'éclat des fêtes où pontifiait le pape-roi pour avoir une idée de ce qu'était la musique religieuse de la Renaissance. On ne lui demandait même plus de souligner les paroles sacrées, d'aider le culte. La claire compréhension des textes liturgiques, les compositeurs, Palestrina lui-même, ne s'en souciaient guère. Selon d'abord qu'une messe était destinée à la chapelle pontificale ou à une basilique ordinaire, elle était plus ou moins longue.

« La longueur du *Kyrie*, du *Sanctus*, de l'*Agnus Dei* dans les messes destinées au service de la chapelle pontificale, s'explique par les rites spéciaux à cette chapelle : pendant le chant du *Kyrie* avait lieu la cérémonie d'obédience de tous les cardinaux présents ; pendant le *Sanctus*, l'échange qu'ils faisaient entre eux de leurs places ; pendant l'*Agnus Dei*, la cérémonie du baiser de paix. Non seulement l'exécution de ces morceaux pouvait donc durer plusieurs minutes, mais elle le devait nécessairement. » (1)

Il fallait donc de beaux développements, logiques, agréables et sonores, qui fissent résonner les voûtes des édifices, qui complétassent les luxuriantes richesses architecturales, enveloppassent les évolutions réglées des officiants et de leurs acolytes.

Religieuse, mystique, sentimentale, lyrique cette musique ! Allons donc ! Elle est religieuse comme les décorations du Corrège, du Parmesan ou même du Titien, de Véronèse le sont. Palestrina, quand il voulut simplifier les exubérances des polyphonistes, se proposait simplement de DÉCORER le sacrifice de la masse d'un genre nouveau de musique, de chanter les louanges de Dieu sur « des rythmes plus délicats ». La vérité est que la réforme palestrinienne fut simplement une simplification de la musique polyphonique, une tentative vers plus de clarté et d'élégance, une latinisation, si l'on peut dire, une romanisation d'un genre qu'avaient créé et où avaient excellé les maîtres franco-néerlandais et où ceux-ci n'avaient pas mis plus de sentiments.

Cette musique, je le répète, n'a qu'un caractère décoratif, et c'est sans doute pourquoi elle est si loin de nous qui par de séculaires habitudes en sommes arrivés à ne goûter que la musique expressive et sentimentale. Le grand tort, lorsque nous exécutons des œuvres de la Renaissance, c'est de vouloir y mettre de l'expression.

D'ailleurs la réaction ne se fit pas attendre. Tandis que les protestants, dans leurs psaumes et leurs chorals « chantaient vraiment les louanges du Très Haut », tandis que le chant individuel et la musique instrumentale s'épanouissaient dans les cours italiennes, que le théâtre lyrique se créait qui sera l'expression d'état d'âme, le catholicisme *nouveau* à l'affût de tout ce qui pouvait contribuer à séduire les cœurs, à conquérir les esprits, adopta la musique *nouvelle*.

En Italie, malgré tout, la musique gardait son caractère décoratif, l'aria de l'opera seria n'est souvent que le revêtement coloré d'une strophe lyrique et les psaumes magnifiques de ce grand seigneur vénitien *Benedetto Marcello* seront du même goût et de la même qualité plastique que les lumineuses fresques de *Tiepolo*.

Je crois que la signification historique du grand J.-S. Bach est que, suprême héritier du grand style polyphonique, il fit servir ce style puissamment décoratif à exprimer les mouvements de l'âme. Ses chœurs, comme ses airs, sont des poèmes, sont des hymnes. Et sa révolution est si nouvelle que malgré son immense génie, elle n'est pas suivie en Allemagne. Haendel continuera les traditions de la virtuosité extérieure et décorative et les Italiens ne pourront se décider à renoncer aux élégantes et claires arabesques du bel canto. Haydn, le premier Haydn, le Haydn d'avant Mozart, avec ses jolis et chantants quatuors, ses symphonies, *La Chasse*, *L'Ours*, est beaucoup plus décoratif que sentimental et ses œuvres doivent servir surtout à parer les salles de châteaux et de palais. Ce qui fait la valeur miraculeuse de Mozart, ce qui lui donne ce caractère de musicien incomparable et parfait, c'est qu'en lui tout uniment il réunit ces deux côtés de la musique dont l'un va désormais s'atrophier, le côté sentimental et le côté décorativ. Il suffira de se rappeler l'Ouverture de la *Flûte enchantée* ou le finale de la *Symphonie* en *ut majeur* (Jupiter). Des figures fugales des arabesques d'un orchestre vivant et nouveau, la joie profonde du cœur jaillit, s'amplifiant, et sur la trame instrumentale éclate comme la rouge fleur du grenadier au milieu des volutes vertes des rameaux.

Avec Beethoven, il n'y a plus que l'élément sentimental et c'est ce qui faire dire de son œuvre qu'elle est profonde. (Le mot profond en musique m'écœure, disait Shopenhauer). Et avec Bach retrouvé, avec Mendelssohn, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms, avec le divin Fauré, pour notre ravissement, la musique est enlisée dans le sentiment. Saint-Saëns, homme de tradition, a passé sa carrière à lutter contre son propre génie en mettant dans ses œuvres ce qu'il croyait devoir y mettre en souvenir des maîtres et qu'il n'avait point en lui. L'originalité du mouvement inaugaré par Debussy est qu'il marque un retour vers la musique décorative. C'est ce qui fait dire à d'aucuns, très bons musiciens par ailleurs, que Debussy manque de musique ! Je me rappelle le pauvre Brahy, le magnifique et puissant chef d'orchestre d'Angers, enlevé en pleine vigueur à notre affection, disant de *Pelléas et Mélisande* que c'était du cinématographe musical (non pas de la musique de cinéma). Il n'avait sans doute pas tort, mais ce qui, à nos yeux, fait le charme du délicat chef-d'œuvre de Debussy, était pour ce romantique plein d'idées et de poésie, débordant de tempérament le plus grave des reproches.

Et puisque je viens d'écrire ce mot de cinéma, qu'on me permette d'aller jusqu'au bout de ma pensée. Il me parait que c'est là un domaine féerique, ouvert aux musiciens, à condition toutefois c'est qu'ils fassent abstraction des habitudes, de la tradition. A un art nouveau comme le cinéma, il faut des formes et un style nouveaux. Il est clair qu'une partition comme celle que M. Rabaud a écrite pour accompagner le *Miracle des loups*, quelle qu'en soit par ailleurs la valeur, est une erreur. En effet, le cinéma n'a que faire de musique émouvante, de sortes de poèmes symphoniques qui suivent l'aventure projetée sur l'écran. J'entendais l'autre jour un excellent petit orchestre exécuter fort bien ma foi, le finale de la *Symphonie* en *sol mineur* de Mozart. Evidemment, le public qui regardait des deux yeux, n'écoutait que d'une oreille. L'intérêt pour lui, et avec raison, était sur l'écran où se déroulait un drame absurde. Ou bien vous écoutez la musique et alors le film n'est qu'un accompagnement de la partition ou c'est le contraire. La musique sert actuellement à créer une atmosphère autour du film. Il faudrait qu'elle servît à décorer le film, qu'elle en fût comme la draperie nécessaire et flatteuse. Il n'y a pas de veine plus riche à exploiter que celle qu'offre cet art en gestation du cinéma, surtout à l'heure actuelle où domine l'effort vers la libération de la plus tyrannique des traditions, celle qui a fait de la musique l'instrument exclusif de l'émotion, du sentiment pur.

Car n'estimez-vous pas, qu'avec l'esthétique en passe de vaincre, il est plaisant que l'on écrive des psaumes, des oratorios ou des poèmes symphoniques. A quoi tout ceci rime-t-il ? Pourquoi réunir des gens dans une salle de concert, leur préparer une atmosphère spéciale, exiger d'eux un recueillement nécessaire pour goûter Beethoven, Wagner, Franck ou Schumann et leur donner d'adorables, d'exquises, de nobles, de cocasses ou d'informes fantaisies qui sont à ce que nous appelions, étant jeunes, la musique, ce que les guirlandes de fleurs et de fruits, les arabesques de Jean d'Udine (le peintre !) sont à la *Dispute du Saint-Sacrement* ou *A la Belle jardinière*. En me servant de cet exemple, comme tous les exemples, nécessairement incomplet, je ne prétends pas classer des œuvres et des hommes.

Il faut décidément que ceux qui rêvent d'une musique dégagée de cet élément sentimental qui, à leurs yeux, l'amoindrit se décident à chercher pour ce qu'ils imaginent, des cadres nouveaux. Pour mon compte, je ne vois nulle objection à ce que l'on tente de représenter en musique, une locomotive, une pyramide, un aéroplane, un verger fleuri, un troupeau de vaches paissant sur l'Alpe, un canapé sur un tapis mauve encore que j'ai peur qu'il ne s'agisse en fait que de prétextes à m'émouvoir à propos des sujets ci-dessus, ce qui serait la plus lamentable des chutes dans la plus vieille des ornières. Il me paraîtrait plus logique, plus honnête aussi, d'essayer de refaire simplement ce qu'avaient réussi le père Haydn ou le grand Palestrina.

Figurez-vous ce qu'un homme comme M. Honnegger écrirait pour *La Brière*, le film émouvant qui triomphe actuellement à la Madeleine, ce que M. Darius Milhaud imaginerait pour illustrer *César ou le cheval sauvage* et ce que M. Ravel, que je me garde de confondre avec les deux autres, pourrait faire pour accompagner le *Voleur de Bagdad*. Et qu'on ne parle pas de déchéance. Fauré, notre grand Fauré, a bien écrit un chef-d'œuvre sur la *Pénélope* de M. Fauchois ! Allons, messieurs les musiciens, *la Victoire en chantant vous ouvre la carrière*, en avant vers la musique qui sera une joie pour les oreilles, une fête pour l'esprit ! et qui nous reposera de celle qui finissait par devenir un dégoût pour le cœur et travaillez pour le cinéma. A l'art nouveau, une musique nouvelle. Le jeu en vaudrait la chandelle !

PAUL DE STŒCKLIN.

(1) Michel Brenet, *Palestrina*, Paris. Alcan.

Notre Couverture

JANE BEER

Mme Jane Beer vient de créer, à Nîmes, le bel ouvrage de M. A. Bachelet, Quand la cloche sonnera. *Quoique le public de la région fût assez peu préparé à ce genre de musique, assez différent de celui qu'ont accoutumé de faire entendre nos théâtres departementaux, l'œuvre n'en fut pas moins fort bien accueillie. Il est de toute justice d'attribuer une large part de ce succès à l'interprétation que Mme Jane Beer donna du rôle de Manoutchka, rôle particulièrement difficile et long. Il est vrai que l'excellente cantatrice arrivait précédée d'une solide réputation, et armée des hautes qualités que lui donnent ses capacités vocales et scéniques. Sa belle [illegible] de soprano dramatique, au timbre généreux, ses facultés na[illegible]s de compréhension qui lui permettent de présenter son per[illegible]ge dans sa véritable atmosphère, contribuèrent puissamment au succès qu'elle remporta. Son talent est d'ailleurs fort intelligemment varié, et elle avait su, précédemment, rendre avec un rare bonheur les caractères les plus divers en se faisant entendre dans Florodiade, Faust, Lohengrin, la Damnation de Faust, Louise, la Vie de Bohème, La Tosca, Cavalleria Rusticana, etc., etc.*

Il y a tout lieu de croire qu'après le récent et véritable succès que Mme Jane Beer vient de remporter à Nîmes, nous aurons bientôt l'occasion de l'entendre et de l'applaudir sur une de nos grandes scènes lyriques.

N'oublions pas de mentionner que M. Waerseggers a été l'habile et excellent chef d'orchestre des représentations de Quand la cloche sonnera.

GEORGES JOANNY.