

COURS
DE
COMPOSITION MUSICALE
TROISIÈME LIVRE

VINCENT D'INDY



COURS

DE

COMPOSITION MUSICALE

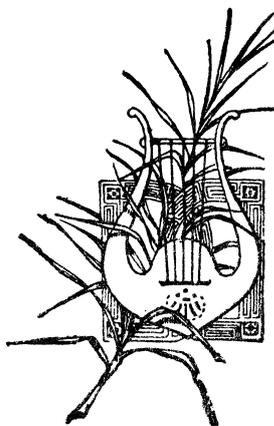
TROISIÈME LIVRE

RÉDIGÉ PAR

GUY DE LIONCOURT

d'après les notes prises aux classes

DE LA SCHOLA CANTORUM



PARIS

DURAND ET C^{ie}, ÉDITEURS

4, Place de la Madeleine

PROPRIÉTÉ POUR TOUS PAYS, Y COMPRIS LA SUÈDE ET LA NORVÈGE

(Tous droits de traduction réservés)

COPYRIGHT BY DURAND ET C^{ie} 1950

D. & F. 13.433

Dépôt Légal n° 235

Made in France. Imprimé en France

AVANT-PROPOS

Nous présentons ici la dernière partie du *Cours de Composition* de Vincent d'Indy, élaboré par le Maître voici longtemps déjà, puisque la première des nombreuses séries d'élèves auxquels il a prodigué son enseignement a travaillé avec lui de 1897 à 1907.

Trois volumes ont été publiés : le 1^{er} livre en 1903, le 2^e livre (1^{re} partie) en 1909. Le 2^e livre (2^e partie), en 1933, fermait le cycle des formes instrumentales.

Mais tout ce qui concerne les genres musicaux dramatiques et lyriques devait-il rester inédit ? Il nous a semblé qu'un monument comme le Cours de Composition, ouvrage qui a exercé une influence décisive, hautement rénovatrice, sur tout l'enseignement musical moderne en France — et non pas seulement sur les élèves directs du Maître — devait être connu *tout entier* des générations à venir.

M. Auguste Sérieyx, le savant collaborateur de Vincent d'Indy pour les trois premiers volumes, ayant dû consacrer tous ses efforts à un cours de Syntaxe musicale et à d'autres ouvrages, destinés à prolonger, dans les domaines pratiques de l'écriture, les idées directrices qui furent celles de d'Indy et de toute son école, nous avait prié de nous occuper de cette tâche. Nous avons accepté de grand cœur, puisque le Maître lui-même, dans son *Testament Artistique*, nous a témoigné sa confiance en nous chargeant de l'importante mission qui consiste à continuer son enseignement oral. A ces fonctions devait tout naturellement se joindre le soin de la rédaction inachevée, dès lors que le collaborateur de la première heure tournait son activité dans une autre direction, sans perdre de vue le but commun : l'établissement de la pédagogie musicale sur des bases artistiques et logiques ⁽¹⁾.

Nous avons donc entrepris l'achèvement de ce cours, qui nous était demandé de tous côtés, tant par ceux qui jadis ont bénéficié des inoubliables leçons de Vincent d'Indy, que par de nouveaux venus, désireux de connaître sa pensée tout entière. Nous ne nous illusionnons pas au point d'ignorer la distance qui sépare l'enseignement vivant et convaincant d'un texte froidement imprimé ; toutefois ce texte étant celui-là même que d'Indy nous dicta, et collationné avec

(1) Auguste Sérieyx s'est éteint à Montreux le 19 février 1949.

les *petits carnets* si bien ordonnés, dont tous ses disciples ont gardé la mémoire, nous estimons qu'on y peut quand même recueillir d'utiles leçons.

Vu l'époque à laquelle le Cours a été établi, et étant donné les changements importants et rapides survenus depuis lors dans l'orientation de notre art, il est clair que les exemples y inclus ne pouvaient être à jour, et que les contemporains en sont absents. Dès lors, un problème se posait. Fallait-il conserver l'ouvrage dans l'état où le Maître l'avait laissé, ou le rendre plus « actuel » en le complétant et en modifiant certaines classifications? Nous avons préféré respecter absolument la pensée de l'auteur, et assurer ainsi l'homogénéité des diverses parties. On peut donc considérer qu'il s'agit bien ici du Cours de Vincent d'Indy, tel qu'il l'a conçu lui-même, sur les formes dramatiques et lyriques. Certes, d'autres choses pourraient maintenant être dites, d'autres exemples proposés, d'autres classifications établies. Nous nous sommes permis de le faire quelquefois, mais nos suggestions personnelles ne sont guère indiquées que dans des notes. D'autre part, nous avons ajouté à la fin de l'ouvrage quelques remarques concernant la *prosodie* dans la musique vocale, ce sujet nous ayant paru réclamer certaines explications pratiques.

* * *

Dans cette partie de l'étude des œuvres musicales, l'objet du cours présente beaucoup moins de fixité que dans les volumes consacrés aux formes symphoniques. Le Traité lui-même sera donc en quelque sorte moins *scientifique* qu'il ne l'était jusqu'ici. Le plan sera plus variable; les règles générales beaucoup plus rares, et aussi plus souples, parce que le « sujet », particulier à chaque cas, jouera un rôle primordial. Plus que jamais, par conséquent, la méthode de l'ouvrage sera *historique* et consistera surtout à parcourir, en les situant et en les appréciant, les principales partitions que les siècles nous présentent⁽¹⁾. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un cours complet de musicologie, loin de là : bien des noms d'hommes et d'ouvrages n'y figurent point : seuls sont mentionnés ceux qui caractérisent une tendance, qui marquent un jalon dans l'évolution de l'art — car c'est d'*art*, et non d'archéologie qu'il s'agit.

Peu d'exemples musicaux sont reproduits dans le texte : ils tiendraient trop de place. Mais nous ne pouvons que recommander aux apprentis-compositeurs, désireux de profiter de ce livre, d'étudier attentivement par eux-mêmes les œuvres que nous signalons, et sur lesquelles nous leur offrons quelques lumières. Spécifions bien que les *analyses figurant en petits caractères* sont destinées à servir de guides à des lecteurs ayant *les partitions en main*; faute de quoi, elles risqueraient fort de leur sembler stériles et fastidieuses à suivre. Car aussi bien, des phrases ne suffisent point à enseigner de telles choses, et

(1) Ce ne sont donc pas des « dogmes » plus ou moins arbitraires que nous exposons ici, mais la simple constatation de ce qui fut et de ce qui est.

ce n'est qu'au contact de la *musique* que peuvent se former des musiciens. Nous avons, pour alléger un peu ce volume, omis à dessein l'analyse des *livrets* d'opéra ou de drame : les élèves qui seront munis des partitions y suppléeront d'eux-mêmes ; et pour ceux qui ne pourraient s'y reporter, la connaissance des arguments, sans la musique, serait d'une utilité bien contestable.

Les jeunes lecteurs regretteront peut-être que certains contemporains ne soient pas étudiés plus à fond (ils ne seront souvent que mentionnés en notes). Ces lecteurs voudront bien comprendre que c'est Vincent d'Indy qui leur parle, avec le recul de plus de quarante années. Mais cette lacune ne leur fera pas perdre grand'chose, parce qu'il est difficile de dire quoi que ce soit de certain sur des œuvres trop récentes, surtout à notre époque de vitesse et de mécanisme ; parce que les *classiques* — que ce mot s'applique à des anciens ou à des auteurs plus modernes — sont de beaucoup les plus instructifs à approfondir ; enfin parce que, dans les analyses que l'on rencontrera ici, seules importent vraiment, pour que l'on en fasse son profit, les grandes *idées générales* qui s'en dégagent.

On verra notamment la position prise par d'Indy au sujet du conflit qui a opposé, au cours des âges, les partisans de « la *musique* d'abord » à ceux du « *drame* d'abord », au théâtre. C'est parmi les seconds qu'avec son sens éclairé le Maître se rangeait, à la suite de Gluck et de Wagner. Et cela ne l'a jamais empêché de mettre beaucoup de musique dans ses drames, de même que l'avaient fait déjà les deux compositeurs précités...

Ajoutons que nous avons tenu à conserver tel quel tout ce que l'ardeur combative de l'auteur l'amenait à dire, et que certains aimeraient peut-être mieux voir édulcoré. Il n'hésitait jamais à prendre parti, et nous nous serions fait un scrupule de retrancher quoi que ce soit de sa pensée...

En terminant, nous voulons espérer que la lecture de ce volume fera revivre, dans l'esprit de ceux qui les ont connues, les magnifiques heures consacrées par Vincent d'Indy à son apostolat vis-à-vis d'eux, et que leur mémoire leur rappellera les joies artistiques éprouvées en ces incomparables auditions commentées des grands Maîtres par ce grand Maître. Nous espérons aussi que, comme les deux premiers, ce troisième Cours contribuera à maintenir et à répandre encore davantage les habitudes d'ordre et de logique, ainsi que l'esprit de foi et d'amour que l'auteur de la *Légende de Saint-Christophe* a apportés au monde musical.

GUY DE LIONCOURT,
Directeur de l'École César Franck.

INTRODUCTION

LES FORMES DRAMATIQUES

Avec l'*Ouverture* et le *Poème Symphonique*, dont nous avons parlé dans le deuxième livre (deuxième partie) de ce cours, nous avons déjà un peu empiété, à vrai dire, sur le domaine des formes dans lesquelles la musique est plus ou moins tributaire des éléments extra-musicaux : nous avons montré, en effet, comment l'*Ouverture*, surtout depuis Gluck, en est venue à faire vraiment corps avec le drame qu'elle précède ; nous avons vu aussi qu'un programme littéraire avoué est à la base de la composition du *poème symphonique*. Toutefois, nous avons classé ces genres dans les formes symphoniques, parce qu'ils ne demandent, quant à leur exécution, que des moyens purement instrumentaux.

Désormais, au contraire, nous aurons affaire à des genres où la musique ne sera plus le seul élément d'exécution, mais sera accompagnée de la *parole* ou du *geste*. Et quand nous parlons ici du geste, il ne s'agit plus de la lointaine origine populaire que nous avons reconnu être celle de nos formes instrumentales, mais bien du geste réellement exprimé dans la représentation *scénique*. Parole ou geste, il y aura toujours manifestation d'un sentiment extra-musical qui dictera sa loi à la musique ; et dès lors celle-ci deviendra en quelque sorte un moyen d'*exprimer autre chose* qu'elle-même. Elle vivra ainsi d'une autre manière que par ses ressources propres.

Cette sujétion de la musique par rapport à l'argument dramatique, constitue certainement pour elle une cause d'infériorité, si l'on se place au point de vue d'un purisme strict. Mais reconnaissons bien vite que l'art dramatique a pourtant permis à certains compositeurs d'atteindre des sommets sublimes, de laisser à la postérité d'impérissables monuments.

Dans le genre dramatique, nous aurons à étudier successivement :

1^o la *musique dramatique* proprement dite (opéra et drame lyrique) ;

2^o l'*oratorio* et la *cantate* ;

3^o la *musique de scène* dans ses diverses manifestations ;

4^o enfin le *lied* ⁽¹⁾, genre très réduit dans ses proportions, mais pouvant dans certains cas constituer tout un petit drame en raccourci, et méritant sans aucun doute une étude spéciale.

(1) V. d'Indy plaçait très logiquement le lied parmi les formes dramatiques, et conséquemment l'étudiait avec celles-ci. Nous plaçant au point de vue pratique, nous le faisons maintenant figurer dans le programme de la première année, parce que sa composition est de celles qu'un débutant peut entreprendre avec fruit. (G.L.)

I

LA MUSIQUE DRAMATIQUE

DÉFINITION — DIVISION DE L'HISTOIRE

La musique dramatique est *celle dans laquelle les trois éléments musicaux (rythme, mélodie, harmonie) sont subordonnés à la parole ou au geste, et dont les formes doivent provenir de l'expression scénique.*

Établissons dès le principe une distinction entre l'expression *dramatique* et l'expression *scénique* : avant que l'on songeât à une représentation plastique, le genre dramatique existait déjà virtuellement (voir 1^{er} Livre, époques de la monodie et de la mélodie simultanée). Le chant grégorien est riche de sentiment ; la chanson populaire également. Le principe dramatique est déjà complet chez Palestrina et ses contemporains, en tant qu'*expression musicale de la vie intérieure* (1).

Mais le besoin de représentation *extérieure* des sentiments par la parole et la plastique réunies vint donner à la musique une orientation nouvelle et créer de nouveaux modes d'expression.

Il semblerait que les besoins de cette technique eussent dû faire progresser considérablement l'art dramatique. En réalité, les progrès furent loin d'être réalisés d'une manière continue. Il est à remarquer, au cours de l'histoire du drame musical, que toutes les périodes de dépression, d'abâtardissement, ont eu pour cause la *confusion des genres* : l'opéra est devenu inférieur dès que le compositeur voulut y introduire avec excès des formes symphoniques, comme l'aria, le lied ou même la sonate. La filiation des grands dramatises Monteverdi-Gluck-Wagner s'est toujours rattachée au principe palestrinien : l'expression du sentiment contenu dans la parole ; et c'est ce qui a fait sa force.

Mais naturellement, il découle d'une telle conception artistique une infinie variété de formes ; et c'est pourquoi les règles de construction du drame musical ne peuvent consister qu'en conditions, en principes généraux. Impossible de décrire des types de composition très définis, ayant une valeur générale : autant d'arguments, autant de plans musicaux. Aussi l'étude que nous allons

(1) On peut dire aussi que J.-S. Bach, bien que n'ayant jamais écrit d'opéras, a atteint aux sommets de l'expression dramatique (par exemple dans le *Crucifixus de la Messe en si mineur*).

faire de la musique dramatique, comme nous l'avons annoncé dans la conclusion du précédent livre (p. 331), demandera-t-elle surtout à l'Histoire les enseignements nécessaires. C'est par l'analyse raisonnée des œuvres écrites depuis les origines jusqu'à nos jours, c'est en recherchant les causes de leurs beautés et aussi de leurs erreurs, que nous serons le mieux armés pour juger de ce qu'il est encore possible de faire dans cette importante branche de l'art.

* * *

L'histoire du drame musical peut se diviser en trois grandes époques, qui elles-mêmes comprendront de nombreuses subdivisions. Ce sont :

1^o l'époque *italienne*, de Monteverdi à Alessandro Scarlatti ;

2^o l'époque *française*, de Lully à Méhul ;

3^o l'époque *allemande*, de Weber à Wagner et à nos jours. Mais avant d'aller plus loin, il faut se mettre en garde contre la tendance de l'esprit qui voudrait attacher aux classifications une valeur trop absolue. En art, en effet, il n'y a pas de changements brusques. L'évolution *naturelle* est lente et progressive. Les quelques transformations soudaines que l'on a pu remarquer de ci de là n'ont jamais été que des mouvements factices, et n'ont pu porter de fruits durables.

A chacune des grandes époques précitées, qui concernent la meilleure *floraison* de chaque école, il convient d'ajouter une période *préparatoire* et une période *conséquente*, où le style s'abâtardit généralement pour céder le pas à une école différente. Cette période conséquente peut être aussi longue, et même davantage que la période de floraison ; son étude n'est souvent pas moins intéressante, en raison des transformations qui s'opèrent quant à la manière de comprendre le drame dans une école, alors que d'autres, plus jeunes et plus vivaces, commencent à naître à côté d'elle. Ces différentes époques et périodes n'ont rien de rigoureusement fixe, au point de vue de la chronologie, comme nous allons le voir, et chevauchent constamment les unes sur les autres⁽¹⁾.

Voici comment nous établirons la division en trois périodes (préparation, floraison, conséquence) des trois écoles italienne, française et allemande :

ÉPOQUE ITALIENNE

Préparation : les origines du Drame (Madrigal), d'Orazio Vecchi à Monteverdi (1580-1600) ;

Floraison : de Monteverdi à Al. Scarlatti (1600-1730) ;

Conséquence : de Scarlatti à Paësiello, fin de l'école napolitaine (1660-1800) ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Aussi l'on ne s'étonnera pas de rencontrer dans les chapitres suivants des dates qui excéderont celles que nous donnons ci-dessous (dates moyennes et non extrêmes).

⁽²⁾ Signalons que, si nous arrêtons à 1800 l'époque *proprement italienne*, l'école italienne de l'opéra n'en a pas moins continué à se manifester (et même à triompher!), notamment par ce qu'on a appelé la « renaissance » rossinienne, et, plus près de nous, par les manifestations du drame dit « vériste ».

ÉPOQUE FRANÇAISE

Préparation : de Cambert à Destouches (1660-1733) ;

Floraison : de Rameau à Boïeldieu, en passant par Gluck et l'Opéra-Comique français (1733-1830).

Conséquence : d'Auber à Gounod (1825-1880). La période contemporaine est, comme il arrive toujours, plus difficile à apprécier exactement, mais elle semble pouvoir être rattachée à l'art wagnérien, dont, pendant une trentaine d'années au moins, le drame musical français a subi fortement l'influence. Nous la ferons donc entrer dans la « conséquence » de l'époque allemande.

ÉPOQUE ALLEMANDE.

Préparation : de Schütz à Beethoven (1580-1813) ;

Floraison : de Weber à Wagner (1816-1882) ;

Conséquence : toute la musique dramatique contemporaine depuis Wagner, non seulement en Allemagne, mais dans les autres pays où pénétra l'influence wagnérienne.

On remarquera que les trois époques ont eu un développement sensiblement concordant, ce qui ferait présager l'avènement d'une quatrième époque vers le milieu du xx^e siècle (1).

I. ÉPOQUE ITALIENNE

Pour plus de clarté, nous subdiviserons encore les périodes de préparation, de floraison et de conséquence de la grande époque italienne, et nous en pourrions ainsi plus aisément suivre l'évolution (2). Et voici les sous-périodes que nous rencontrerons successivement :

- I. *Préparation* : 1^o période du *Madrigal* (d'Arcadelt à Cyprien de Rore, 1538-1570) ;
 2^o période du *Madrigal dramatique* (de Striggio à Banchieri, 1565-1611).

(1) Depuis l'établissement de cette classification, faite avant 1900, les temps ont marché, semble-t-il, à une cadence accélérée, par suite de mille circonstances qu'il est trop long d'énumérer ici. Il serait possible actuellement, à notre avis, de considérer cette quatrième époque comme commencée ; sans caractère national *unique*, comme les précédentes, elle engloberait autant de rameaux qu'il y a maintenant de peuples « musicaux » : ce serait, si l'on veut, l'époque *internationale*. (G.L.)

(2) Nous donnons ici la classification établie par Vincent d'Indy, comme nous nous sommes imposé de le faire dans tout cet ouvrage. Permettons-nous cependant d'indiquer qu'à l'heure actuelle, et pour embrasser mieux dans tout son ensemble le drame italien, il serait possible d'envisager les mêmes divisions dans une chronologie plus étendue, ainsi qu'il suit : I. *Préparation*, comme ci-dessus ; II. *Floraison* : 3 grandes périodes, correspondant chacune avec ce qu'on a pu appeler les trois Renaissances italiennes : a) les Écoles du Nord, de Monteverdi à l'École vénitienne ; b) l'École napolitaine ; c) l'Italianisme Cosmopolite, jusqu'à Verdi ; III. *Conséquence*, après Wagner : l'École Vériste, etc. (G.L.)

- II. *Floraison* : 1^o *Naissance de l'Opéra* (d'A. Gabrieli à V. Galilei, 1585-1600) ;
 2^o *Période des Académies* (de V. Galilei, à Monteverdi, 1600-1607) ;
 3^o *Monteverdi* (1600-1642) ;
 4^o *École florentino-romaine* (1600-1648) ;
 5^o *École vénitienne* (1648-1660) ;
 6^o *Décadence vénitienne* (1660-1730).
- III. *Conséquence (École Napolitaine)* : 1^o *de Provenzale à Scarlatti* (1660-1715) ;
 2^o *de Porpora à Pergolese* (1715-1750) ;
 3^o *de Jomelli à Paësiello* (1750-1800).

I. PRÉPARATION

(Les Origines, jusqu'à 1600)

I. Période du MADRIGAL

Avant d'aborder l'objet particulier de notre étude, quelques considérations générales ne seront pas inutiles, notamment en ce qui concerne l'influence exercée sur les arts par l'esprit de la Renaissance, influence tout à fait parallèle pour chacun d'entre eux.

Avant la Renaissance artistique, la diffusion de l'art était grande. L'artiste travaillait pour travailler ; il était surtout un ouvrier, ne se souciant pas par dessus tout d'originalité. Sorti le plus souvent du peuple, il avait un esprit fort simple ; son bagage se composait d'un peu d'histoire sainte, d'histoire ancienne, du latin des offices, de la petite quantité d'auteurs qu'il pouvait avoir lus. Mais ce « simple » tirait beaucoup de son propre cœur, en regardant attentivement autour de soi, et en reproduisant fidèlement ce qu'il voyait (du moins en ce qui concerne les peintres et les sculpteurs).

M. Émile Mâle, dans son beau livre « L'art religieux en France au XIII^e siècle » (p. 501), compare l'art naturel du moyen âge à l'art d'importation issu de la Renaissance. Il montre que la Cathédrale, symbole de foi, était aussi, non pas un *journal* de son époque, mais un magnifique symbole d'amour, par l'union entre les hommes dans ce travail exécuté pour la gloire de Dieu. Au XIII^e siècle, riches et pauvres avaient les mêmes sources de joies artistiques. Il n'y avait pas d'un côté le peuple, et de l'autre une race de prétendus connaisseurs. L'Église est la maison de tous, et l'art traduit la pensée de tous. Les imitations antiques que la Renaissance mit à la mode n'avaient pas ces racines profondes : « Comment le peuple s'intéresserait-il à Jupiter ou à Mars, à Hercule, aux héros de la Grèce et de Rome, aux douze Césars qui désormais prennent la place des douze Apôtres ? Il cherche, ce peuple naïf, saint Jacques avec son bourdon, il veut voir sainte Anne, les clefs pendues au côté comme une bonne

ménagère, apprenant à lire à la petite Marie, et on lui montre Mercure et son caducée, Cérès et Proserpine! » Ces œuvres raffinées ne sont, du reste, point faites pour lui : elles sont destinées à orner le cabinet d'un riche financier ou la terrasse d'un château royal. Les Mécènes, les amateurs apparaissent, et l'Art se met au service des riches.

Ce fut exactement le même phénomène qui se produisit dans l'art musical au début du XVII^e siècle (Renaissance musicale). A ce moment, sous prétexte de reconstitution de l'Antiquité (idée provenant de la Réforme), un art de *solistes* essentiellement *aristocratique* se créa, et prit la place occupée auparavant par l'art *collectif* et *populaire*. C'est de ce mouvement, qui ne fut rien moins que naturel et spontané, que naquirent l'Opéra, et accessoirement, dans l'ordre instrumental, le Concerto.

* * *

Origines du Drame musical. Sur le drame musical de l'*Antiquité*, que la Renaissance devait tant invoquer et chercher à reconstituer on est, à la vérité, fort peu renseigné. Si l'on sait théoriquement que l'union des arts, y compris la musique, existait dans le théâtre d'Eschyle ou d'Euripide, il est difficile de déterminer pratiquement en quoi elle consistait, car il n'en reste que la littérature, et nous ne connaissons aucun exemple concret de l'association des divers arts dans ce théâtre, pas plus que de la musique purement symphonique ayant pu alors être composée. On ne saurait donc raisonner utilement sur l'état du drame musical dans ces temps antiques, que les artistes feront bien de laisser en partage aux archéologues.

Dans les *Mystères* du moyen âge, la musique, si elle se rencontre à l'état d'intermèdes, n'a aucune existence personnelle, et elle n'est dramatique à aucun titre. C'est à l'époque polyphonique, avec les œuvres de Josquin des Prés, Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus, et surtout dans l'ordre religieux (motet), que remonte la véritable pénétration dans la musique de l'esprit dramatique, expressif et agissant.

La transformation de cette sorte de musique dramatique latente en drame proprement dit s'opéra au moyen d'un facteur musical très important : le Madrigal. Ce fut grâce à lui aussi — nous avons déjà eu l'occasion de le voir — que bien d'autres formes musicales naquirent, par exemple celles de la Musique de chambre et de la Suite (par l'intermédiaire du Madrigal accompagné, l'une des transformations du Madrigal simple). Mais nulle part il ne joua un rôle aussi considérable que comme agent de la transformation du morceau polyphonique en *Opéra*.

* * *

Le Madrigal. Nous avons défini le Madrigal dans le 1^{er} livre (p. 186). Nous nous contenterons de rappeler que cette forme polyphonique profane a coexisté avec la forme sacrée du motet, et qu'elle différait de celle-ci en ce

qu'elle était souvent traitée par couplets, comme la chanson d'où elle provenait et surtout en ce que sa polyphonie, beaucoup plus simple et plaquée que celle du motet s'adaptait à un *thème libre* et non plus à un *cantus firmus*.

Nous ne recommencerons pas ici l'histoire du Madrigal, mais nous citerons les noms des quelques auteurs qui ont le plus contribué à l'orienter dans le sens dramatique. Les premiers compositeurs de madrigaux ne les firent guère différents de ce qu'étaient les chansons polyphoniques primitives. L'un des premiers qui traitèrent ce genre artistiquement et avec quelques tendances dramatiques fut :

JAKOB ARCADELT (1514-1565), auteur de six livres de madrigaux à 5 voix, publiés de 1538 à 1556, et qui eurent 12 éditions en 30 ans, tant en France qu'en Italie, ce qui montre la vogue considérable qu'ils rencontrèrent. Le madrigal d'Arcadelt est en quelque sorte une corruption profane du motet ; mais son écriture plus simple l'apparente au style populaire (voir 1^{er} livre, p. 198).

ADRIAN WILLAERT (1480-1562), dont la renommée fut sans égale à son époque et éclipsa même celle d'Arcadelt. Il compta parmi ses élèves Andrea Gabrieli, Cyprien de Rore, Zarlino (v. 1^{er} livre p. 198).

CYPRIEN DE RORE (1516-1565), que Monteverdi considéra comme un grand précurseur, au point de vue de l'expression et du rôle de la musique par rapport à la parole, dont elle doit être la servante, fut l'auteur de *Madrigali cromatici*, dans lesquels il emploie indifféremment le « grand et » le « petit chromatique » (v. 1^{er} livre, chap. X, p. 166), ce qui fut considéré à l'époque comme une hardiesse sans pareille : jusqu'à lui l'usage voulait que l'un excluât l'autre.

* * *

Transformations du Madrigal. Bien que ses moyens d'exécution fussent du domaine de la parole, le madrigal se rattachait à l'art du geste par son origine, la chanson. Dans la première étape, que nous venons de rappeler brièvement, on voit l'esprit populaire, longtemps relégué à l'écart de la musique d'église, reprendre ses droits sur l'école du Contrepoint, qui se cantonnait de plus en plus dans le motet. De 1540 à 1600, le madrigal eut une vogue considérable. On en vit fleurir une production énorme, qu'il faudrait dénombrer par milliers — abondance diluvienne, comparable à celle des valse et des chansons de café-concert de 1900, — mais celles-ci dans un esprit moins distingué. La destinée du Madrigal fut oscillante et assez bizarre ; il évolua simultanément selon un double courant (art de la parole et art du geste) qui amena des résultats bien différents. Tandis que, d'une part, de simple chanson, devenu madrigal choral à 5 voix, il tournait vers l'expression sentimentale — empruntant pour cela un peu de la manière d'être du motet — puis vers l'expression dramatique qui devait peu à peu engendrer l'opéra, — d'autre part, par suite d'une autre transformation dont nous avons déjà plusieurs fois parlé, lorsqu'il fit

appel à l'aide instrumentale pour remplacer des voix manquantes ou exécuter des parties accompagnantes, il fut à l'origine des genres symphoniques : symphonie et musique de chambre.

Donc le madrigal apparaît comme une sorte d'ancêtre, qui créa ces deux formes, elles-mêmes transitoires et génératrices de presque tous les autres :

1^o *Le madrigal accompagné* (v. 1^{er} livre p. 187), sorte de petit poème symphonique en raccourci, né du principe consistant à remplacer les voix par des instruments. Ce principe étant poussé à l'extrême, il ne reste bientôt plus qu'un simple *solo* accompagné ; puis ce solo lui-même disparaît et le madrigal devient purement instrumental.

2^o *Le madrigal dramatique* (v. 1^{er} livre, p. 188), qui conserva la forme collective et chorale, mais dans lequel l'art de la parole expressive s'infusa peu à peu en le vivifiant. Remarquons bien toutefois que cette pénétration de l'esprit dramatique s'opéra ici sans modifier la forme musicale.

De cet exposé, nous pouvons dégager cette constatation, paradoxale en apparence, mais certaine : à savoir que, dans la première de ces transformations, sous l'influence de *l'art dramatique* (*solo*), le *Madrigal* créa les formes les plus *symphoniques*, comme la musique de chambre. Et par la seconde transformation, où les formes provenant de *l'art du geste* ont été respectées, il engendra l'opéra, forme essentiellement *dramatique*. Ces deux transformations furent sensiblement simultanées.

Laisant de côté le madrigal accompagné (nous avons vu, à propos de la symphonie et de la musique de chambre, ce qu'il advint de lui), c'est le Madrigal dramatique que nous allons suivre maintenant, car c'est son histoire qui va nous révéler les origines de celle du drame musical.

2. Période du MADRIGAL DRAMATIQUE

Dans cette période, le madrigal, conservant sa forme chorale, s'inspire de plus en plus de l'expression de la parole, et présente souvent des dialogues, de véritables scènes entre deux ou plusieurs personnages, chacun d'eux étant représenté par une fraction du chœur. On voit combien une telle tendance rapproche du drame l'art, d'abord purement lyrique, du madrigal.

ALESSANDRO STRIGGIO (1535-1587) fut l'un des premiers compositeurs qui écrivirent des madrigaux équivalant à de véritables scènes de drame, notamment « *Il cicalamento delle donne al bucato* » (l'Assemblée des Femmes à la fontaine), œuvre assez importante datant de 1567, divisée en 5 parties, et écrite à 7 voix.

ORAZIO VECCHI (1550-1605) dont nous avons esquissé (v. 1^{er} livre, p. 207) la vie mouvementée, inaugura un genre assez spécial d'art dramatique traité en madrigal choral. Le solo n'étant pas encore en usage, les tendances dramatiques qui bouillonnaient en lui, s'expriment à l'aide des moyens cho-

raux connus ; mais il parvient à réaliser néanmoins des « comédies musicales » très vivantes et populaires, destinées seulement à être chantées et non représentées pour les yeux. Ce sont des sortes de symphonies dramatiques vocales ⁽¹⁾. Chaque personnage y est traité au moyen d'un ensemble de voix. Les voix aiguës (de femmes ou d'enfants), à 3 ou 4 parties, sont affectées aux personnages féminins. Un homme sera interprété par les ténors et les 1^{res} et 2^{es} basses, toujours en chœur et toutes les voix prononçant les paroles. On trouve ainsi des conversations, voire même des scènes d'amour traitées en chœur à 6 ou 8 parties. Si la passion devient plus forte, le chœur entier intervient, comme le font les tutti avec cuivres à l'orchestre, et renforce l'intensité : il faut voir là une recherche d'expression dramatique bien nette. Dans ces cas, un rôle de femme pourra être tenu passagèrement par tout le chœur, y compris le renfort des voix d'hommes. Il est à remarquer que la partie intermédiaire de ténor aigu (on *haute-contre*), écrite en clé d'ut 3^e ligne, pouvait, changeant de sexe, faire indifféremment, ou successivement, la partie aiguë des voix d'hommes ou la basse des voix de femmes.

C'est là un mode d'écriture qui fut conservé assez longtemps après Vecchi et employé même en Allemagne jusqu'à Schütz, qui du reste avait étudié à Venise, et en use ainsi dans ses *sinfonie sacræ* ⁽²⁾.

Nous citerons de Vecchi la *Selva di varia ricreazione* (1590), (la forêt des divertissements variés) ;

Il Convito musicale (le Banquet musical) (1597), recueil de madrigaux de 3 à 8 voix « pour tous les goûts » ⁽³⁾.

Mais ses deux œuvres principales furent l'*Amfiparnasso*, publié en 1597, et les *Veillées de Sienne* (1604).

L'Amfiparnasso est intitulé *commedia harmonica* : c'est en effet une véritable comédie chantée, dont le sujet se suit ⁽⁴⁾, et qui consiste en 14 morceaux, de style polyphonique, reliés par une intrigue constante — bien qu'assez ténue, à dire vrai.

⁽¹⁾ Sans comparaison, le *Roméo et Juliette* de Berlioz, la *Psyché* de Franck ne sont pas sans offrir, par moments, une certaine analogie avec cette conception musicale.

⁽²⁾ Dans l'*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully*, par Romain Rolland (Thorin, éd.), on trouve une préface de Banchieri, pour sa *Sapienza giovanile*, dans laquelle l'auteur décrit une représentation d'un madrigal de Vecchi, telle qu'il la conçoit et telle qu'elle devrait être : « Un chanteur lira le titre, les noms des personnages et l'argument de la pièce. Le lieu sera une chambre de moyenne grandeur, bien close ; dans un angle un tapis — un décor agréable... deux sièges. Derrière le décor, les banquettes pour les choristes, qui seront éloignés les uns des autres. Derrière eux, un orchestre de luths et de clavicembali, *accordés à la voix* (lisez : doublant les voix). Au-dessus, une toile. Les chanteurs seront au nombre de 3 ou 6 par partie, suivant les cas. Les acteurs réciteront par cœur, et suivront bien la musique. Il ne sera pas mauvais qu'il y ait un souffleur... » etc...

⁽³⁾ Ce titre de *Banquet*, repris de l'Antiquité, était alors très employé, même en littérature.

⁽⁴⁾ Dans la préface de son *Amfiparnasso*, Vecchi compare l'œuvre à un tableau, dans lequel les personnages, étant à des plans différents, sont plus ou moins fortement dessinés, jusqu'à se confondre, au fond, dans une vaste ligne : première manifestation de cette « optique » du théâtre, dont on a tant abusé depuis Vecchi.

A remarquer un duo entre les deux personnages d'Isabella et de Frullo, représentés la première par les 1^{ers} soprani, 2^{es} soprani et alti, le second par un chœur d'alti, ténors et basses. L'action est très mouvementée : les deux chœurs dialoguent d'abord ; puis après un emphatique récit de Frullo, ils s'unissent pour exprimer l'expansion d'Isabella apprenant que son amoureux Lucio vit encore, alors qu'elle le croyait mort. Ici, c'est la voix d'alto qui est attribuée à la fois aux deux personnages. La forme du morceau consiste en 3 couplets, terminés par la conclusion en « tutti ».

Le Veglie di Siena, *overo i varii humori della musica moderna*. (Les veillées de Sienne, ou les divers caractères de la musique moderne) sont bâties comme le Décaméron. C'est une sorte de « Cour d'amour », où chacun raconte son histoire. Vecchi s'y livre au jeu des imitations et nous présente « la façon d'aimer dans tous les pays ».

Le *Sicilien fou d'amour*, en dialecte sicilien ;

La *Paysanne coquette*, en patois toscan ;

L'*Allemand parlant italien* ;

L'*Espagnol contrit*, d'une humilité bien amusante vis-à-vis de son interlocutrice ;

Le *Français se mourant d'amour* ;

Le *Vénitien galant*, en dialecte vénitien ;

Les *Juifs au ghetto*, en hébreu.

L'épisode du Français, « amoureux ferme et constant », est particulièrement animé. Il comprend diverses alternances des fragments du chœur ; puis une chanson, peut-être d'origine populaire ; enfin l'applaudissement final par le chœur à six voix. Sauf la chanson, la musique est assez ordinaire, mais bien vivante d'allure. L'écriture harmonique est soignée comme dans le motet, dont la forme est conservée, malgré les accents expressifs, qui sont tout à fait d'ordre dramatique.

DON CARLO GESUALDO, prince de Venosa (1560-1614), fut l'auteur de 6 livres de madrigaux chromatiques à 5 voix, publiés de 1594 à 1611, assez curieux par l'emploi qu'on y trouve du chromatisme, dans un but bien net d'expression.

ADRIANO BANCHIERI (1567-1634), de Bologne, élève de Vecchi (v. 1^{er} livre, p. 209), écrivit après lui un second « *Amfiparnasso* » sous le titre : « Étude amusante : la Folie sénile, la Sagesse juvénile ».

A remarquer, dans la *Folie sénile*, une sérénade donnée à une jeune fille par un vieux docteur ridicule, personnage inhérent à la comédie italienne, et qu'on retrouvera dans le Bartolo du *Barbier*. C'est un rondeau à 3 refrains, dont l'esprit peut être rapproché de celui de la sérénade de Beckmesser dans les *Maîtres-Chanteurs* : on y relève le même parti-pris de paroles grotesques et amphigouriques.

Nouvelle sérénade dans la *Sagesse juvénile*. Le chœur est à 6 voix, trois pour chacun des personnages. La basse continue instrumentale y est déjà employée. C'est un dialogue en 8 répliques, la dernière, plus longue, servant de moralité concluante.

Banchieri outre dans le sens populaire et comique le style de bonne humeur des comédies de Vecchi ; c'est déjà presque du tréteau, et aussi du *vérisme*,

funeste tendance qui porta plus tard de bien mauvais fruits. En voulant être vrai, Banchieri ne fut souvent que commun... il eut, hélas ! bien des successeurs. D'autre part, son harmonie est beaucoup plus « terre à terre » que celle de Vecchi ; l'intérêt choral décroît sensiblement, pour faire place à des accords, que favorise l'emploi de la basse continue.

GASPARO TORELLI, qu'il ne faut pas confondre avec Giuseppe Torelli, de Vérone, l'un des créateurs du *concerto grosso* (v. 2^e livre, 1^{re} partie, p. 128 et 2^e partie, p. 81), écrivit des madrigaux dramatiques — si l'on peut ainsi dire — encore plus dénaturés que ceux de Banchieri. Ce ne sont plus que tierces successives, ou « leçons d'harmonie » à 4 voix. L'intérêt dramatique est aussi absent que la forme musicale : c'est le dernier vestige, peu brillant, du madrigal dramatique en sa décadence définitive. Torelli publia en 1600 *I fidi amanti*, à 4 voix. Les personnages n'y sont plus représentés par les voix concordant avec leur sexe : des voix d'hommes seules donnent une réplique de femme, ce qui est la fin d'une tradition.

Remarquons cependant l'emploi dramatique du *tempus perfectum* (3 temps) comme efflorescence du *tempus imperfectum* (2 temps) : la douleur est toujours traitée à 3 temps et la joie à 2. Cela provient d'un usage qui n'était lui-même que l'application d'anciennes théories mensuralistes.

* * *

Cette école du Madrigal dramatique tendait à l'éclosion d'un vrai théâtre de drame populaire, faisant pendant au mouvement de l'oratorio dans une direction opposée. Cette création d'une sorte de *drame choral* devint d'abord assez importante, mais elle déclina brusquement, lorsqu'un autre mouvement, dû à quelques érudits, donna au madrigal la *vie scénique*, tout en le confisquant au profit d'une *aristocratie*, tant au point de vue du producteur qu'à celui du spectateur. Le solo devint alors une sorte de nécessité. C'est la transformation que nous allons voir opérer par les Académies florentines au bénéfice et au nom de *l'accent déclamé*. Elle sera plus tard très heureusement complétée par Monteverdi au bénéfice et au nom de la *musique*.

II. FLORAISON

(1600-1730)

1. *La Naissance de l'OPÉRA*

L'époque de floraison du drame italien, que nous avons divisée en 6 périodes, pourrait aussi être séparée seulement en 2 parties, que tranche nettement l'avènement de Monteverdi. Mais nous préférons cependant garder la subdivision en 6, qui permet une classification plus détaillée.

Le mouvement qui détrôna le Madrigal est dû à *l'esprit individualiste* de la Renaissance. C'est ce même esprit qu'on retrouve depuis la Réforme de Luther jusqu'aux peintres et aux littérateurs dont le but était avant tout de faire de la « signature ». Ce fut là surtout la Renaissance de l'Orgueil, dans la pensée comme dans l'art. Comme toutes les évolutions ayant un point de départ aussi peu généreux ont besoin de s'abriter derrière un drapeau, c'est celui de l'*Antiquité* qui fut choisi. La Renaissance devint donc une imitation de l'Antiquité, d'ailleurs faussement comprise.

Au début du XVI^e siècle, en peinture, la convention fut mise à la place de l'émotion. Les motifs religieux furent laissés de côté, mais on voulut refaire les fresques des Thermes de Titus et du Palais de Néron. La sculpture devint une emphatique déclamation, ne se souciant plus d'une appropriation légitime. Un Raphaël, un Michel-Ange s'illustrèrent en rééditant les anciens.

En architecture, tout l'esprit généreux, d'influence intérieure, qui avait caractérisé les siècles précédents, fut refoulé et remplacé par une surcharge toute d'extériorité. C'est ainsi qu'on put voir si souvent un assemblage de détails charmants former un ensemble défectueux. Comme Michel-Ange avait marché sur les traces de Phidias, Palladio suivit la voie ouverte par Vitruve. Ces hommes avaient du génie, et c'est ce qui sauva et vivifia la Renaissance. Mais ils ne purent faire que de mauvaises tendances devinssent bonnes.

Dans la musique, dont l'évolution est toujours en retard sur celle des autres arts, l'effet de la Renaissance (prépondérance de l'individu sur la collectivité) ne se fit pleinement sentir qu'au XVII^e siècle. Ce furent des musicographes qui réalisèrent la réforme au moyen de textes. Ils mirent en avant cinq livres de Boèce (475-526), surtout ceux intitulés « Arithmétique » (2^e) « Géométrie » (3^e) et « Musique » (5^e) et tous les essais de rénovation musicale furent faits d'après cet ouvrage. Dans la « Musica », Boèce prétendait résumer les traités de deux théoriciens grecs opposés, Ptolémée et Aristoxène, ainsi que ceux de l'éclectique Nicomaque. De même que l'on s'était précipité sur les antiques fresques pour essayer de les reproduire, on se jeta sur les livres de Boèce pour en tirer les bases d'une musique nouvelle. D'ailleurs, l'architecture ayant construit des théâtres soi-disant grecs, il fallait bien y jouer des pièces d'esthétique soi-disant grecque. Or comme, en plus de leur musique qu'on ignorait, les Grecs avaient laissé des théories qu'on connaissait, c'est sur ces dernières que l'on s'appuya pour tenter la reconstitution d'une musique adaptée à de tels théâtres. On voit par là le caractère extérieur, *contingent*, de cet art de la Renaissance, alors que celui de l'ancien motet était *nécessité* par son appropriation aux besoins du culte (1).

(1) Il serait pourtant injuste de ne pas reconnaître que, dans le cas particulier qui nous occupe — celui du théâtre musical — il est évidemment conforme à la logique de faire représenter un seul personnage par un seul exécutant, plutôt que par un chœur. (G.L.)

Citons parmi les premiers auteurs de musique ayant servi à la *représentation* :

ANDREA GABRIELI	1510 † 1586
LUCA MARENZIO.....	1553 † 1599

ANDREA GABRIELI écrivit le premier des chœurs pour une pièce, sur le sujet grec d'*Œdipe-Roi*, qui fut représentée en 1584 sur le théâtre construit à Vicence par Palladio. Une voix seule, « le Récitant » s'y faisait déjà entendre pour annoncer d'avance ce que le chœur allait chanter.

LUCA MARENZIO composa, pour le mariage de Ferdinand de Médicis, en 1589, des chœurs « pseudo-antiques » avec soli, sur le sujet du « Combat d'Apollon et du serpent Python ». Le personnage du serpent était chanté par un chœur, celui d'Apollon par un soliste.

2. Période des ACADÉMIES

VICENZO GALILEI.....	1533 † 1591
GIULIO CACCINI.....	1550 † 1616
JACOPO PERI.....	1561 † 1633
AGOSTINO AGAZZARI.....	1578 † 1640

C'est à cette époque que se produisit la première grande *querelle musicale*. Nous en verrons d'autres. Les querelles furent rares dans le domaine de la symphonie, à cause de ses formes plus fixes ; mais elles furent nombreuses dans l'art dramatique, qui commença, comme nous l'avons montré, par être de création très factice, et resta toujours d'une orientation infiniment variable. Cette querelle eut lieu entre les deux théoriciens Zarlino et Vincenzo Galilei. Celui-ci publia en 1580 le « *Discours sur la musique antique et la musique moderne* ». Ce qu'il appelait musique « antique », c'était l'art du motet et du madrigal, qu'il voulait abolir à tout prix. Il préconisait le *solo*, se réclamant du fait que, pratiquement, l'homme chante seul et n'attend pas d'être réuni à une multitude de ses semblables pour manifester ses impressions. L'ouvrage allait à l'encontre des théories de Zarlino, partisan convaincu de la polyphonie. Il en résulta une très longue et très ardente polémique entre ces deux musiciens et leurs partisans. Les uns et les autres se jetaient mutuellement à la tête des textes de Ptolémée et d'Aristoxène...

Tout cela aboutit à une institution qui devait naturellement canaliser ces divergences théoriques : celle des *Académies*, qui à la fin du xvi^e et au commencement du xvii^e siècle, firent fureur en Italie. Toutes les familles nobles qui étaient en mesure de donner des fêtes et de brillantes réunions, avaient leur « Académie ». Cela consistait pour eux à inviter quelques personnes — peu nombreuses et triées sur le volet — qui avaient pour fonction de causer philosophie, littérature et art. En ce qui concerne les arts plastiques, ce fut là une fleur de la décadence, car il s'agit du temps où sévissait l'école bolonaise.

Le cas n'est du reste rien moins qu'isolé ; et il est à remarquer que c'est souvent lorsque les arts déclinent que les soutiens officiels se manifestent...

L'Académie des Bardi, à Florence, mérite d'être tout spécialement citée, d'abord par ordre chronologique, et aussi à cause de son influence prépondérante. Elle se composait seulement de 9 personnes, destinées à rappeler les neuf Muses. C'étaient, croit-on, *Giovanni Bardi*, comte de Vernio, maître de la maison ; *Piero Bardi*, son fils ; 4 musiciens : *Galilei*, *Peri*, *Caccini* et *Gagliano* ; enfin 3 poètes ou théoriciens : *Rinuccini*, *Artusi* et *G.-B. Doni*. Ces derniers se chargeaient de fournir les poèmes que les compositeurs mettaient en musique.

Après avoir été de simples réunions aristocratiques où l'on causait entre soi, les Académies devinrent bientôt des « chapelles » où l'on décernait avec candeur des « brevets de génie ». Ce genre d'institution a laissé des traces — pas seulement en Italie ; et on comprendra toute sa valeur en songeant que Wagner et Puvis de Chavannes ne furent jamais d'aucune Académie ⁽¹⁾.

Cependant, de la théorie, on passait à la pratique.

VICENZO GALILEI, père du fameux astronome Galilée, et auteur du « Discours » dont nous avons parlé plus haut, fut aussi le créateur du premier opéra tout entier chanté en solo, accompagné par une seule viole, ce qui le réduisait à deux soli. Cette œuvre, vraiment maigre, puisqu'on n'y trouve même pas une collectivité d'instruments, avait pour titre « Ugolino ». Écrite vers 1565, elle a été perdue. Cet opéra inaugurait ce qui fut appelé le *stile recitativo*, dans lequel la musique suivait toutes les inflexions de la parole : le tour musical se bornait même à cela. C'est en partant de cet exemple que le comte Bardi entreprit la résurrection de la tragédie antique. De ce récit toujours un peu « una corda » il voulut faire sortir une sorte de *canto recitativo*. Pour cela, il s'adressa à ses musiciens ordinaires, Caccini et Peri. L'idée maîtresse de cette création était la nécessité du solo, au nom de l'intelligence des paroles, que les fioritures du contrepoint vocal étaient accusées de rendre indiscernables. Cette critique n'était pas toujours sans fondement, car depuis Palestrina, les polyphonistes, soucieux surtout des combinaisons, étaient devenus assez négligents à ce point de vue. Mais d'autres dangers surgirent bientôt, notamment la pauvreté engendrée par la basse continue.

JACOPO PERI, dit Zazzarino, à cause de sa longue chevelure, écrivit une **Euridice**, sur un poème de Rinuccini, qui fut représentée à l'occasion des noces d'Henri IV et de Marie de Médicis, célébrées à Florence le 6 octobre 1600, et immortalisées sur la toile par Rubens. Cette « Euridice » fut en réalité le premier opéra vraiment *représenté*, car l'« Ugolino » de Galilei avait été seulement exécuté en concert chez les Bardi.

(1) Et Vincent d'Indy pas davantage... (G.L.)

Le récit de Dafné, la messagère qui vient annoncer la mort d'Euridice, est une simple déclamation sans forme musicale. Le chromatisme traditionnel lui confère une certaine expression, mais nous sommes loin encore de l'émotion donnée par Monteverdi au même personnage.

GIULIO CACCINI publia en 1601 un recueil intitulé « *Le nuove Musiche* » (Les nouvelles Musiques), consistant en morceaux de chant à une seule voix, accompagnés par une seule viole. Puis il mit en musique, comme l'avait fait Peri, l'« Euridice » de Rinuccini. Ce que Caccini avait de plus que Peri, c'était d'exorbitantes prétentions — celle, entre autres, d'instruire l'auditeur sur la manière de composer. Dans ses « *Nuove Musiche* », il donne, en guise de préface, un catalogue de toutes les formules d'expression et de sentiment, dûment numérotées, à l'usage des musiciens et chanteurs. Pour trouver la formule mélodique de l'amour, par exemple, on n'avait qu'à se reporter au n° 44, au n° 77 pour la fureur, et ainsi de suite... Comme cela facilitait la besogne à ses contemporains, ceux-ci ne se firent pas faute d'en user, et Caccini s'en montrait très fier. C'était un homme pratique, à l'encontre de Peri, dont le caractère était plutôt contemplatif. Il fonda une école de chant, dans laquelle il instruisit ses élèves « selon la formule ».

Dans son « **Euridice** », plusieurs passages sont à noter, de même que dans celle de Peri. On verra ainsi que Monteverdi ne fut pas une « génération spontanée », et que s'il apporta le génie, il ne forgea pas de toutes pièces les éléments de sa musique.

Avant le Récit de la Messagère, on remarquera un curieux récit de berger, qui constitue une véritable variation ornementale : on appelait cela à l'époque *coloration*. Plus loin, les strophes de Tircis sont une vraie chanson à 2 couplets : l'influence populaire du Madrigal y persiste (la strophe n'est, en somme, qu'un couplet perfectionné au point de vue de l'accentuation, grâce au soin des poètes, qui voulaient reconstituer l'art antique). C'est alors que Dafné, la Messagère de mort, expose son récit, dont la déclamation est identique à celle de Peri, et la mélodie elle-même très peu différente. Il y a deux raisons à cette similitude : l'influence des paroles qui sont les mêmes, et celle des règles déclamatoires, dont les tenants des Académies ne voulaient pas se départir, règles dont Caccini, d'ailleurs, exagérait encore l'étroitesse. On retrouve aussi dans les deux pièces le même chromatisme pour le serpent. Les plaintes d'Orphée sont assez peu émues.

Le chœur est traité à l'antique, et n'intervient que comme commentateur ; il n'est plus un personnage comme dans le madrigal.

Signalons la liberté rythmique causée par l'alternance, régulière ou non, des mesures binaires et ternaires : on retrouvera la même disposition chez les Français des XVII^e et XVIII^e siècles, notamment Lully et Rameau.

Le défaut du style de Caccini est que le récit a pour unique ambition de suivre pas à pas la déclamation de la parole, du *mot*, sans viser en quoi que ce soit à l'expression intime et humaine. Heureusement celle-ci viendra insuffler la vie artistique aux procédés de l'époque chez Monteverdi et aussi dans les oratorios d'Emilio del Cavaliere et de Carissimi.

AGAZZARI, maître de chapelle au Collège Germanique de Rome, s'acquittait une grande renommée par des œuvres de caractère religieux. Mais auparavant,

en 1606, il avait donné un « drame pastoral » intitulé *Eumelio*, qui fut représenté au séminaire Romain : on y relève d'intéressants emplois de la variation mélodique.

3. MONTEVERDI

CLAUDIO MONTEVERDI (ou MONTEVERDE). 1567 † 1643

C'est en ces temps qu'arriva Monteverdi, né à Crémone, et attaché d'abord au service du duc de Gonzague, à Mantoue. En 1613, il fut nommé maître de chapelle à San Marco de Venise, aux appointements de 400 ducats par an, somme considérable à cette époque. Monteverdi commença par écrire des madrigaux, comme tous ses contemporains ⁽¹⁾ ; il en publia 7 recueils, écrits à 4 et 5 voix, de 1583 à 1605.

Il fut très recherché par les Académies florentines, qui reconnaissaient en lui une force. De son côté, il se sentit d'abord très attiré par le mouvement nouveau. Mais bientôt, frappé par la sécheresse du style résultant des théories florentines, il se prit de querelle avec Caccini et se libéra violemment de la tutelle des Académies, qui lui décernèrent alors à l'unanimité un brevet d'ignorance. Il imagina une nouvelle manière, qu'il nomma *stile rappresentativo*, art de solo lui aussi, mais tendant à l'expression au lieu de la convention. C'est cette tendance qui rendit son œuvre durable, alors que, sans lui, le travail des Académies n'aurait pas survécu. En sorte que, finalement, l'œuvre des Académies ayant été amendées par Monteverdi, la première révolution musicale de laquelle sortit la représentation scénique s'accomplit au nom de l'Antiquité et dans le sens du *solo*, mais avec le souci de rendre la mélodie expressive (souci qui, du reste, existait déjà, nous l'avons vu, à l'époque de la mélodie simultanée, mais avait été négligé par les Florentins). Monteverdi adaptait au chant sa manière de sentir le drame, et se proposait d'en faire « l'expression naturelle de la passion humaine devenue mélodie ». Il ne consentit jamais à traiter musicalement ce qui n'était pas humain, et ce que, par conséquent, il ne pouvait pas lui-même éprouver. C'est ainsi qu'il refusa d'écrire un opéra sur un livret pittoresque à lui présenté, intitulé *Peleo e Tetide* (Thetis et Pélée), et dont les principaux personnages étaient des Vents ! « Il me faudrait chanter les Vents, Zéphir et Borée ? Mais, cher seigneur, comment imiterai-je la parole des vents qui ne parlent pas ? Quelles sont leurs passions, leurs sentiments ? — Ariane émeut parce qu'elle est femme, Orfeo parce qu'il est homme et qu'il souffre. Ariane me fait gémir, Orfeo me fait prier ; mais que signifie cette pièce ? et je prie Votre Seigneurie de me dire ce que la musique peut faire là-dedans » ⁽²⁾.

(1) Monteverdi fut l'élève de Marc-Antoine INGEGNERI (1545-1592), l'un des plus expressifs représentants de l'art polyphonique italien, et auteur, notamment, de célèbres Répons longtemps attribués à Palestrina. Le répons *Plange quasi virgo*, cité dans le 1^{er} volume de cet ouvrage (page 67), est de ce nombre. Les travaux récents de Mgr Casimiri ne laissent aucun doute sur ce point. (G.L.)

(2) Lettre de Monteverdi (1616).

C'est par Monteverdi que fut fondé le premier théâtre public de musique populaire (1). Tout en s'éloignant de plus en plus de la déclamation non-chantée, il parvint à trouver des accents vrais, et il les rehaussa même par *l'expression instrumentale*. Il fut le premier *orchestrateur*, et créa l'instrumentation soutenant le drame — qui d'ailleurs périllicitera pour quelque temps après lui. Il adapte les instruments employés aux différents personnages et aux situations, comme le fera plus tard Richard Wagner, dont il fut, à plusieurs titres, un lointain précurseur. Dans *Orfeo*, il affecte au héros Orphée la harpe et les luths, aux dieux infernaux les trombones. Le matériel orchestral de cette partition est très particulier : 2 flageolets (flautini), 2 cornets à bouquins mélodiques (2), 1 hautbois, 4 trompettes, 5 trombones, 1 harpe, le quintette des violes, des luths, des clavicordes et 3 orgues, dont un « régale » à jeux d'anches. Dans *Tancredi*, il emploie le *tremolando* pour peindre l'effroi.

Monteverdi subit des critiques acerbes de la part des Florentins. Artusi, l'un des littérateurs à la solde des Bardi, relate en ces termes la première représentation d'*Orfeo* : « On entend un mélange de sons, une diversité de voix, une rumeur harmonique insupportable aux sens. L'un chante vite, l'autre lentement ; l'un va à l'aigu, l'autre tombe au grave ; un 3^e n'est ni grave ni aigu ; tel chante selon la méthode harmonique, tel autre selon l'arithmétique. Comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce tohu-bohu d'impressions ? » Et G. B. Doni de conclure : « Soyez bien assuré que moins il y aura d'instruments employés dans une œuvre, plus son effet sera grand. »

Les mêmes critiques ont été plus tard adressées à Rameau, à Gluck, à Wagner. Ceux-ci ne s'en portent pas plus mal... Monteverdi invoque la « vox populi », dans la Préface des *Scherzi musicali* : « Les hommes de science protestent au nom de Platon que le peuple ne saurait juger de l'art. Non ! le peuple a raison : s'il contredit l'élite, c'est à l'élite à se taire ». Et cette réponse encore est à comparer avec certaines idées que Wagner met dans la bouche de Hans Sachs (*Maîtres Chanteurs*, acte I).

Au point de vue de la *représentation scénique*, nous trouverons encore de curieuses analogies : les idées de Monteverdi se trouvent en conformité, même *extérieure*, avec celles de Wagner sur la mise du drame à la scène. Citons ce compte rendu par Folligno d'une représentation d'*Arianna* : « Après que les invités eurent pris place, on donna le signal avec des trompettes. Ce signal fut trois fois répété. A la troisième fois le rideau s'ouvrit comme par enchantement, et on aperçut trois nuages faits avec tant d'art qu'ils semblaient naturels. On vit ensuite surgir des ondes une femme qui, tandis que l'orchestre caché derrière la scène commençait une plainte, chanta une mélodie si touchante

(1) Avant lui, les pièces représentées étaient l'apanage des salons aristocratiques, des cérémonies princières, etc.

(2) Sortes de gros hautbois à embouchure de trompettes, mais qui pouvaient jouer en *legato* et servir à donner la partie supérieure d'une harmonie de trombones.

que tous les spectateurs furent émus jusqu'aux larmes. » (Les intermèdes des *Fêtes de Mantoue*.) Signal de trompettes, rideau ouvert, orchestre caché, ne croirait-on pas qu'il s'agit de *l'Or du Rhin* au théâtre de Bayreuth?

* * *

Les œuvres dramatiques de Monteverdi sont au nombre de huit : *Orfeo* (1607), probablement la plus belle, composée à l'occasion du mariage du jeune duc de Gonzague, à Mantoue. (L'année 1607 correspondit pour Monteverdi avec la mort de sa jeune femme Claudia, qu'il avait épousée en 1594.)

Arianna (1608), dont il ne reste qu'une élégie, long récit très expressif. On ne sait ce que pouvait être la partition complète (1).

Combatimento di Tancredi e Clorinda (1624), pièce mi-dramatique, mi-épique, tenant un peu de l'oratorio et comportant un Récitant qui porte le nom de « testo » (le texte).

Proserpina rapita (L'Enlèvement de Proserpine), 1630.

Adone (Adonis), 1639.

Le Nozze d'Eneo e Lavinia (les Noces d'Enée et de Lavinia), 1641.

Il Ritorno d'Ulysse (Le Retour d'Ulysse), 1641.

L'Incoronazione di Poppea (1642).

Orfeo, le premier des opéras de Monteverdi (2) est en 5 actes, précédés d'un prologue.

Une *toccata*, en RÉ, sorte d'ouverture-avertissement, est exposée par 5 trompettes et 1 trombone, qui alternent avec un thème très doux des violes en *ré* (3).

Ensuite commence le *Prologue* proprement dit, sorte de dédicace au spectateur, chantée par un personnage qui représente « la Musique ». L'usage du prologue se perpétuera dans l'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles, de même que l'introduction dans la symphonie. La réforme de Gluck l'abolira comme contraire à l'action, et ne rentrant pas dans l'esprit de son art nouveau. Plus tard, Wagner le ressuscitera, notamment dans le *Crépuscule des Dieux*, mais plus étroitement intégré dans l'action.

« La Musique » invite le public à écouter, tandis qu'entre chacune de ses strophes, les violes redisent, comme un refrain, la phrase entendue dans le milieu de l'Introduction.

L'Acte I, consacré aux Noces d'Orphée et d'Eurydice, contient des récits de bergers et de nymphes, suivis d'un grand chœur accompagnant la montée vers le temple d'Hymen.

L'Acte II (Orphée dans sa patrie) est coupé en deux parties bien distinctes par l'arrivée de la Messagère, qui change du tout au tout la face des choses. Dans tout ce qui précède, ce ne sont que réjouissances pastorales. A remarquer, tout au début (p. 9), un véritable petit *lied* d'Orphée, coupe assez rare dans une œuvre où règne le récit drama-

(1) Peut-être aussi cette longue plainte n'était-elle qu'une scène isolée...

(2) Partition publiée à la Schola Cantorum (1905), d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse par Vincent d'Indy. Dans l'exécution (la première en France après trois siècles d'oubli) que la Schola a donnée de l'œuvre en 1904, des coupures furent faites (1^{er} et 5^e acte ainsi que quelques courts fragments des autres) soit à cause de l'intérêt moins grand de certains passages, soit par suite de l'impossibilité de traduire le texte italien. La partition publiée à la Schola est conforme à cette sélection.

(3) Un mouvement lent entre deux mouvements vifs : c'est déjà le principe de la coupe d'ouverture italienne.

tique. Celui-ci adopte la forme d'une phrase en 3 parties (A en *sol* ⁽¹⁾, B en SI bémol et A *bis* en *sol*). Plus loin, est une curieuse ritournelle de violes, avec chittarone, en rythme très libre (p. 10). Puis des couplets de bergers, avec ritournelles, où les barres de mesure indiquent bien malaisément le vrai rythme... Quatre strophes d'Orphée (Stances) sont coupées elles aussi par une ritournelle en rythme alterné (3/4 et 6/8). Alors apparaît la Messagère, et tout va se modifier profondément, y compris l'instrumentation. Son récit, qui était un peu « una corda » chez Peri, un peu conventionnel chez Caccini, devient ici une *mélodie* se mouvant expressivement. On y trouve le même chromatisme (*sol-sol dièse*) que chez Caccini, notamment quand il est question du serpent qui vient mordre Eurydice, mais ce chromatisme est employé d'une façon plus fréquente, plus raisonnée, dans un but immédiat d'expression. Le récit, et les interjections d'Orphée qui le coupent, reposent sur des oppositions de tonalités lointaines (MI et *sol*), qui seraient des assises inadmissibles dans l'ordre symphonique, mais donnent dans ce drame une vie intense : c'est que le principe dramatique et le principe symphonique sont en opposition absolue au point de vue de la tonalité. L'admirable plainte d'Orphée, qui suit (p. 31) est d'une puissance qui repose sur la clarté et la simplicité de l'expression. Ensuite le chœur vient jouer le rôle du « chœur antique » en tirant la morale de l'acte, dans une sorte de madrigal.

L'Acte III (scène des Enfers) débute par une grande ritournelle avec cornet et trombones, qui fait entrer le spectateur dans le cadre infernal de l'action. Orphée chante cinq strophes ⁽²⁾ très curieuses au point de vue de la couleur. Le texte figure musicalement de deux manières, superposées l'une à l'autre dans l'ancienne partition. Il est noté : 1^o sur une mélodie simple, et 2^o à l'état de variation ornementale qui semble une sorte d'imitation de chants d'oiseaux. Dans la première strophe, se trouvent des répercussions de la même note, que le style vocal italien a d'ailleurs conservées. Dans chacune l'orchestre est différent : a) 2 violons ; b) 2 cornetti ; c) 1 harpe double ; d) 2 violons et basse, écrits en trio ; e) les violes et une contrebasse dans la nuance *pp*. Après les strophes et après la réponse inflexible du cruel Caron ⁽³⁾, accompagné par l'orgue (p. 47), se trouve une admirable scène de prière désespérée : il y faut remarquer la descente continue de la voix, comme épuisée ; puis tout à coup le sursaut que provoquent les mots « Rendete mi il mio ben » (Ah ! rendez-moi mon bien) avec son chromatisme suppliant ; ainsi que le rappel de la ritournelle des trombones, s'amollissant aux violes, quand le nocher du Styx s'endort. (L'auteur avait indiqué : piano, piano.)

L'Acte IV (perte d'Eurydice) débute par un chœur à 5 voix d'hommes. Puis Orphée chante des strophes (p. 56), à la fois semblables entre elles, comme ligne générale, et pourtant différentes selon les besoins de la déclamation. C'est encore de bonne musique, certes ; mais l'héroïsme commence à y devenir très expansif et l'on entrevoit déjà les excès du futur style italien de la décadence. Dans toute l'action, au cours de laquelle Orphée va « reperdre » sa femme qu'il vient d'arracher aux Enfers, le drame est sans cesse suivi de très près par la musique, et souligné par des oppositions de tonalités très efficaces (noter le retour du ton funeste de *sol*, important déjà dans la scène de la Messagère à l'acte II). Un chœur final donne la morale, ici encore (p. 66).

L'Acte V (la montée au Ciel), moins intéressant, contient d'abord une plainte d'Orphée, qui est un *air à échos*. C'est là une tradition d'une antiquité respectable : dans le *Roland furieux* de l'Arioste, après que Roger s'est écrié : « Que l'écho répète nos plaintes ! », on entend redire fidèlement après chaque quatrain le ou les derniers mots.

(1) Comme dans les précédents volumes, nous indiquons en lettres majuscules les tons majeurs, et en minuscules les tons mineurs.

(2) La partition présentée par V. d'Indy ne présente que la dernière, faute d'avoir pu donner une traduction satisfaisante des autres.

(3) L'usage, dans les œuvres dramatiques de cette époque (et même bien postérieures), était de ne confier aux voix de basse qu'une doublure de la basse continue. Ici, par exception, Caron chante une partie indépendante, mélodique et respectant les accents de la parole.

Dans la musique du XVII^e siècle, les airs à échos se retrouvent souvent ; avec Gagliano, ils s'abaisseront même jusqu'au vulgaire calembour. On les retrouvera encore en France chez Lully, et même chez Gluck. Après ces strophes, Orphée voit apparaître Apollon qui vient le chercher pour l'emmener dans l'Olympe ; et le départ a lieu aux accents d'un duo à vocalises ascendantes, un peu longues. Comme on le voit, la conclusion est différente de celle de l'Orphée de Gluck, où Eurydice ressuscite. Pour terminer, une sorte de « ballet céleste », avec « *Moresca* » et chœur.

En ne tenant pas trop compte de la péroraison un peu faible, et en envisageant la partition dans l'ensemble de son style, on ne peut manquer de la reconnaître absolument différente des productions des Académiciens de Florence, chez lesquels existait seule l'expression littéraire. Avec Monteverdi, au contraire, l'expression musicale tire sa vie propre de ce qu'elle se confond avec l'expression dramatique.

On a beaucoup épilqué sur les *innovations harmoniques* que nous offre la partition d'*Orfeo*, altérations, septièmes dominantes, etc. Nous pensons qu'on a beaucoup exagéré en voulant analyser en tant qu'*accords* des agrégations formées bien plutôt par des notes étrangères, appoggiatures, retards irréguliers ou prolongés ⁽¹⁾. Mais il n'en reste pas moins que l'écriture harmonique est très neuve et très hardie pour son époque et qu'elle contient de grandes — et souvent géniales — libertés.

Arianna (1608). Le lamento d'Ariane, abandonnée à Naxos par son amant Thésée, reste seul témoin de cette œuvre. C'est un récit d'une expression intense. Il comporte une sorte d'unité de forme, grâce à des cadences bien marquées.

Il se divise ainsi en 4 parties, se terminant la première en *ré*, la seconde en *la*, et les deux autres en *ré*. Comme dans *Orfeo*, l'expression dramatique est rendue de manière frappante. Dans la dernière partie, à une sorte de récitation sur une corde, analogue à la psalmodie, succèdent brusquement des accents mélodiques traduisant l'indignation. Puis l'héroïne refrène la colère qui l'emportait pour se livrer à sa douleur, qui ramène un chromatisme déjà employé dans le même sens.

Il Combatimento di Tancredi e Clorinda (1624), dans lequel nous avons déjà souligné le rôle du « Testo », relevant de l'oratorio, est une œuvre très descriptive, très mouvementée, très colorée, celle qui, parmi toutes celles de Monteverdi, est la plus « *orchestrée* ». On y trouve le *tremolo*, et même le *pizzicato*, bien peu employé à l'orchestre auparavant ⁽²⁾. Mais les harmonies sont loin de retrouver la beauté de celles d'*Orfeo*.

L'Incoronazione di Poppea (1642) est l'un des ouvrages les plus intéressants de Monteverdi ⁽³⁾, mais cependant il n'est certainement pas en pro-

(1) Par ailleurs, nous savons que Monteverdi n'est pas tout à coup tombé du ciel : la connaissance du style d'Ingegneri, de Peri et de Caccini nous révèle les antécédents directs de ses procédés.

(2) Monteverdi, pour indiquer le *pizzicato*, a recours à une explication détaillée, qui prouve la rareté du fait : « *Ici il faut déposer l'archet et tirer les cordes avec deux doigts.* »

(3) Comme pour *Orfeo*, la Schola Cantorum a publié cette partition, conformément à la sélection qui en a été donnée par V. d'Indy à ses concerts.

grès sur *Orfeo*. Il faut remarquer qu'en avançant dans sa carrière, l'auteur — tout en conservant *l'expression* comme but primordial — subit de plus en plus l'influence qui, assez longtemps après lui, affadira et perdra la musique italienne. Il est sur les confins qu'il ne faudrait pas transgresser — et que, plus tard, les Napolitains ne se feront pas faute de dépasser. On peut dire que les plus beaux temps du drame musical italien s'achèvent vers 1650.

Il faut signaler le duo des adieux entre Néron et Poppée (p. 12) où s'affirme le caractère de coquetterie affectée de Poppée ; la scène du « Page » et de la « Damoiselle » (p. 36), intermède charmant de gaieté et de prestesse, mais n'ayant aucun rapport avec l'action : comme musique, c'est déjà presque du Mozart, et l'on pense à Chérubin. A remarquer encore un récit de Néron, qui se déroule comme une véritable passacaille ⁽¹⁾, le chœur des disciples de Sénèque (p. 28) écrit sur un curieux rythme de danse (alternance de deux temps ternaires et de trois temps binaires), et les très expressifs Adieux d'Octavie (p. 45). Plus Monteverdi acquiert d'expérience, plus il s'en tient au style du récit expressif. La forme musicale ne prend jamais le pas sur le drame. A peine quelques strophes, quelques embryons d'aria-lied (réservés aux scènes populaires). En revanche le récit lui-même devient de plus en plus mélodique.

*
* * *

De l'art dramatique florentin, et de l'art populaire et expressif de Monteverdi naquirent deux écoles distinctes, dont nous allons maintenant citer les représentants. Ce sont :

1^o L'école du *stile recitativo* ou *florentino-romaine*, s'appuyant sur les principes de Peri et de Caccini, ainsi que sur les règles en usage dans les Académies des Bardi et des Corsi ;

2^o L'école du *stile rappresentativo* ou *vénitienne*, suivant le fanion porté si haut par Monteverdi, et respectant les droits de l'expression musicale dans le drame.

4. ÉCOLE FLORENTINO-ROMAINE

MARCO-ZENOBI GAGLIANO.....	1575 † 1642
FILIPPO VITALI.....	? † après 1648
FRANCESCO SACRATI	? † 1650
DOMENICO MAZZOCCHI	1590 † 1665
MICHEL-ANGELO ROSSI	? † vers 1660
LORETO VITTORI.....	1604 † 1670

GAGLIANO fut, comme nous l'avons relaté plus haut, membre de l'Académie des Bardi. Il était maître de chapelle de San Lorenzo, à Florence. Après les Bardi, il fréquenta l'Académie des Corsi, où il se fit l'apôtre « de la déclamation et de l'action ». Avec lui, la forme des strophes se généralise au détriment du récit. A rappeler aussi l'habitude des « airs à échos » (v. p. 29).

⁽¹⁾ On y trouve une vocalise caractéristique sur le mot « gloire », qui provient de l'antique tradition grégorienne, et qui deviendra classique avec J.-S. Bach, Lully et Rameau.

Il écrivit en 1607 (l'année d'*Orfeo*), une *Dafne*, dans laquelle le personnage d'Apollon est représenté par deux artistes différents : un mime pour les parties muettes, un chanteur pour les parties chantées. C'est là une conception qui aurait pu rendre des services, dans certains cas où le personnage est difficile à tenir à ce double point de vue. Cette œuvre, bien qu'entachée de sécheresse académique, renferme des récits bien faits et des rythmes intéressants. On y peut remarquer des chants de bergers en strophes qui alternent, quant à l'exécution, entre soli, duos et chœurs. On y trouve encore une scène d'échos à calembours, dans laquelle l'écho supprime régulièrement la première lettre du dernier mot.

Gagliano écrivit aussi une *Flora* (1628), en collaboration avec Peri.

F. VITALI composa une *Aretusa* (1620), selon la méthode des Académies florentines. Cette pièce fut représentée chez le Cardinal Borghese.

SACRATI, de Parme, écrivit, entre autres, *Delia* (1639) et *Semiramide* (1648).

MAZZOCCHI essaya de perfectionner le style récitatif, qu'il tenait pour ennuyeux (*tedio*). Il inventa ce qu'il appelait lui-même le *demi-air* (*media aria*), intermédiaire entre mélodie et récit : c'est un genre qui fit fortune plus tard dans le style français.

Mazzocchi fut l'un des premiers qui employèrent les signes d'expression, tels que celui du crescendo : < ou du decrescendo : >. Il passe également pour avoir été l'inaugurateur du double dièse.

Mazzocchi fut l'auteur de la *Catena d'Adone* (la chaîne d'Adonis), 1626.

M.-A. ROSSI, dans l'*Erminia sul Giordano* (Herminie au Jourdain) qu'il composa en 1637, commença à abuser un peu de la *machinerie* dans le drame musical — abus qui fut très amplifié par la suite.

VITTORI, chanteur comme beaucoup de compositeurs de son époque, écrivait des opéras destinés surtout à faire briller le talent des interprètes. Il fut l'auteur de *Galatea* (1639) et, en 1641, de *la Foire de Palestrina*, sur le sujet de *la Mégère apprivoisée* de Shakespeare.

* * *

Après ces musiciens, l'école florentino-romaine dégénéra de plus en plus. Le style récitatif, avec la sécheresse qu'il comportait, ne pouvait avoir une existence bien durable ; sa tendance à l'afféterie ne le grandissait pas. On essaya de le sauver par des moyens détournés, notamment par un souci excessif du décor et de la machine. Cette dernière orientation fut si poussée que, vers 1660, on ne désignait plus un opéra par le nom du compositeur, ni même par celui du librettiste, mais par celui du décorateur.

Une telle influence fut moralement fort débilante pour la musique, qui perdait sa signification et se trouvait réduite au rôle d'excitant sensuel. Le métier

du chanteur et celui du machiniste en vinrent à constituer à eux seuls tout l'opéra. Et ce fut la fin de l'École du *stile recitativo*.

5. ÉCOLE VÉNITIENNE

FRANCESCO CAVALLI.....	1602 † 1676
MARC'ANTONIO CESTI	1618 † 1669

sont les deux représentants principaux de l'école de Venise, qui avait adopté le parti de *l'expression*, si fièrement inauguré par Monteverdi.

CAVALLI, dont le vrai nom était BRUNI, mais qui prit celui d'un riche patri- cien qui l'avait adopté, était maître de chapelle à l'Église San Marco de Venise. Il avait une grande facilité et fut surtout un improvisateur. Il puisait son ins- piration dans la fougue populaire, et transporta au théâtre l'esprit de la chan- son. Il fut l'auteur de 42 opéras, parmi lesquels *Serse* (Xerxès) (1654), représenté en 1660 à Paris, grâce à l'intervention de Mazarin, à l'occasion du mariage de Louis XIV ; *Ercole amante* (Hercule amoureux) (1662), représenté également à Paris lors des fêtes données pour célébrer le traité des Pyrénées.

CESTI était plus aristocratique dans son style que Cavalli. Des 14 opéras parvenus jusqu'à nous, nous citerons *Oronthea* (1649), *Cesare amante* (César amoureux) (1651) et *La Dori* (Doris) (1663), qui fut l'un des plus grands succès de l'époque.

Pour intéressante qu'elle fût, l'école vénitienne déclina rapidement, et l'agent de ce déclin fut le succès. Les moindres musiciens, alléchés par la réus- site de quelques-uns, voulurent écrire des opéras, et de telles entreprises devin- rent un peu trop mécaniques...

6. Décadence de l'ÉCOLE VÉNITIENNE

Pendant cette dernière période de floraison du drame musical italien on trouve de très nombreux compositeurs, dont nous citerons seulement les prin- cipaux, ou les plus connus.

GIOVANNI ROVETTA.....	? † 1668
GIOVANNI LEGRENZI	1625 † 1690
CARLO PALLAVICINO.....	1630 † 1688
ANTONIO DRAGHI.....	1635 † 1700
GIOVANNI-PAOLO COLONNA.....	1637 † 1695
DOMENICO FESCHI	1640 † 1690
DOMENICO GABRIELI.....	1640 † 1690
JACOPO-ANTONIO PERTI.....	1661 † 1756
ANTONIO LOTTI.....	1667 † 1740
FRANCESCO GASPARINI	1668 † 1737
ANTONIO CALDARA	1670 † 1736

ROVETTA était un élève direct de Monteverdi. Il fit jouer en 1645 un *Ercole* (Hercule) au théâtre de San Marco, à Venise.

LEGRENZI, que nous avons déjà rencontré dans l'histoire de la musique instrumentale (2^e cours, 1^{re} partie, p. 125), écrivit 17 opéras qui ne lui ont guère survécu. Il fut l'organisateur de l'orchestre du théâtre San Marco, à Venise.

Tandis que le fond de l'orchestre, dans le *Couronnement de Poppée*, se composait surtout des violes, Legrenzi emploie 8 violons, 11 violettes de Venise, (tenant le milieu entre le violon et l'alto), 2 ténors (intermédiaires entre l'alto et le violoncelle), 3 violes de gambe et un violone ; puis 4 théorbes (sortes de grandes mandolines), 2 cornets (en bois), un basson et les cinq trombones traditionnels. Il fut à peu près le seul italien, après Monteverdi, qui travailla et soigna vraiment son orchestration. Ses successeurs ne persévérèrent pas dans cette voie et en revinrent à la simple basse chiffrée.

Les compositeurs suivants témoignent d'un fait curieux : tant que l'école du *stile rappresentativo* resta cantonnée à Venise, elle continua à s'appuyer sur des principes sains. Mais des influences délétères la contaminèrent dès qu'elle se répandit en Italie et même à travers l'Europe.

PALLAVICINO, auteur de 22 opéras, s'établit et mourut à Dresde.

DRAGHI résidait à Vienne, où il fut maître de chapelle à la cour. Il y fit un très grand nombre d'opéras.

COLONNA, fixé à Bologne, écrivit 13 opéras.

FESCHI, qui habitait Vicence, composa 12 opéras.

D. GABRIELI, établi à Bologne, en fit 9.

PERTI, également à Bologne, en fit 20.

LOTTI, élève de Legrenzi, séjourna la plus grande partie de sa vie à Venise mais fut aussi quelque temps l'hôte du prince-électeur à Dresde.

Il fut l'auteur de 20 opéras.

GASPARINI, vénitien, composa 40 opéras.

Enfin CALDARA, le plus connu de tous, vint finir ses jours à Vienne.

* * *

Dès la première période de l'école vénitienne, c'est-à-dire vers 1650, le chœur madrigalesque, qu'on rencontre encore quelquefois chez Monteverdi, n'avait plus de raison d'être, étant donné les tendances existantes, et disparut à jamais, absorbé par le *solisme*.

Avec la « décadence » vénitienne, qui engloba tout le Nord de l'Italie, on fit des pièces dans lesquelles la tragédie et la comédie musicales régnaient

simultanément ⁽¹⁾. Cette tendance, que Lully importa en France, provenait de ce double courant : l'influence populaire dont le drame était primitivement issu (Vecchi), et le souci de reconstituer en musique la tragédie antique (Académies). Un tel amalgame rendit parfois les pièces un peu hybrides, il faut bien le dire : nous n'en sommes plus ici à la floraison véritable de l'art dramatique italien, dont les plus belles manifestations se placent dans la première moitié du XVII^e siècle.

III. CONSÉQUENCE

(École Napolitaine, 1660-1800)

L'époque conséquente coïncide entièrement avec le développement de l'*école napolitaine*. Sur l'art de la décadence vénitienne, qui s'était répandu partout, mais sans une grande portée artistique, se greffa dans le sud de l'Italie une autre tendance, plus vivace, parce qu'elle puisait plus dans l'esprit populaire que dans l'Antiquité. Ce n'est pas tout à fait encore l'*opera buffa*, qui d'ailleurs suivra bientôt ; mais il y a déjà assimilation de la vie populaire au drame.

Le désir qu'avait cette École de réagir contre le monopole aristocratique exercé alors sur la musique dramatique était certainement louable. Mais elle fut paralysée par son formalisme exagéré, et marcha sûrement vers la décadence.

Rappelons que l'histoire de l'École Napolitaine comprend 3 périodes :
 1^o de Provenzale à Scarlatti (1660-1715) ;
 2^o de Porpora à Pergolese (1715-1740) ;
 3^o de Jomelli à Paësiello (1740-1800) ;
 toutes dates naturellement approximatives.

1. De **PROVENZALE** à **A. SCARLATTI** (1660-1715).

FRANCESCO PROVENZALE	1610 † ?
ALESSANDRO STRADELLA.....	1645 † 1681
ALESSANDRO SCARLATTI.....	1659 † 1725

PROVENZALE, dont l'origine est assez mystérieuse, et qui était peut-être français (le Provençal ?), fut directeur et professeur de composition du Conservatoire « dei Turchini » (des Jeunes-Turcs), de Naples. Il fut le maître de Scarlatti, et le vrai fondateur de l'École Napolitaine. Le premier, il se dégagait des influences antérieures, florentines ou vénitiennes. Il écrivit un certain nombre d'œuvres, qui furent exécutées au théâtre San Carlo, à Naples. Citons *Teseo*

⁽¹⁾ On remarquera que, dans le théâtre de Shakespeare, on voit également surgir au milieu des événements les plus tragiques des épisodes de portiers, de clowns, d'ivrognes.

(1658), la *Stellidaura vendicata* (1669, reprise en 1685), *Il Schiavo di sua moglie* (l'Esclave de sa femme, 1671).

La *Stellidaura* est écrite sur un livret de Perucci, poète à l'imagination fantasque et quasi shakespearienne. Nous ne sommes déjà plus ici dans la tragédie classique, mais bien plutôt en plein romantisme...

On trouve dans cette partition deux voix chantant ensemble en *solo*, principe qui ne se rattache nullement à celui de la polyphonie vocale. Dans cette même partition la forme de l'*aria* en 3 parties se dessine nettement : elle est constituée par la répétition finale du 1^{er} thème exposé (A.B.A.).

Dans l'*Esclave de sa femme*, tout chœur est encore soigneusement évité. A signaler un intéressant air ternaire, dont le milieu est un intermède vif : la situation est celle d'une femme abandonnée, comme l'*Ariane* de Monteverdi. L'orchestre est plus varié et plus riche que celui d'*Ariane*, mais la mélodie est bien moins expressive. On trouve aussi des airs bouffes, notamment celui du valet fripon Lucilio (ancêtre de Leporello), qui est un *aria* en 2 mouvements, un *andante* et un *presto*, celui-ci divisé lui-même en 3 périodes, et participant de l'alertesse du rondeau. Cette forme, dont Mozart s'est beaucoup servi, devait connaître une immense fortune aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Voici donc esquissées ici les deux formes d'*aria* d'opéra qui survivront pendant deux siècles et seront les plus employées dans la musique dramatique :

- a) la forme *lied ternaire* (air à *da capo*) ;
- b) la forme en 2 mouvements : *andante-allegro*.

STRADELLA était un personnage étrange et sa destinée resta assez obscure. On sait seulement que sa vie fut toute pleine d'aventures amoureuses, d'assassinats, et qu'il mourut lui-même assassiné à Venise, à l'âge de 36 ans. Il écrivit 10 opéras, assez peu connus, parmi lesquels *la Forza del amor paterno* (la Force de l'amour paternel). *Stradella* n'a rien de commun avec le fameux « air de Stradella », mauvaise imitation de Mozart (*Pieta signore*) et qui est probablement dû à un compositeur du XIX^e siècle (1).

ALESSANDRO SCARLATTI (2), qui personnifie la plus complète floraison de l'école napolitaine, fut l'élève de Provenzale, puis devint directeur du Conservatoire San Onofrio. Il eut une grande influence sur l'orientation de la musique dramatique, et cette influence ne fut rien moins qu'heureuse ; elle marqua même le commencement de la décadence, à cause de l'ingérence abusive du style symphonique dans le drame. Avec lui, la recherche de la forme conventionnelle tue la conscience et la pensée. L'opéra semble issu d'un dictionnaire. Tous les airs sont en forme *lied*. Le gabarit en est invariable, et dans chaque partition on les trouve dans un ordre constant. On pourrait prendre vingt de ses opéras, et il semble que dans tous on trouverait à peu près la même chose à la même page...

Au lieu de chercher la vérité, Scarlatti — d'ailleurs très bien doué mélodiquement — faisait à volonté des airs gais ou tristes. L'opéra engagé dans

(1) Sans doute Niedermeyer, auteur de l'opéra intitulé *Stradella*.

(2) Rappelons qu'Alessandro Scarlatti était le père de Domenico Scarlatti, le grand claveciniste dont nous avons parlé à propos de la Suite (2^e livre, 1^{re} partie).

cette voie de virtuosité et de convention devint d'ailleurs plus brillant que jamais. Mais il perdit toute portée vraiment artistique.

L'œuvre de Scarlatti est facilement contrôlable, du moins jusqu'en 1715, car il a dressé lui-même son propre catalogue à cette date : 106 opéras y figurent. D'autres furent encore écrits postérieurement. Citons la *Rosaura* (1690), *Teodora* (1693), *Pirro e Demetrio* (1694), *Il prigioniero fortunato* (L'heureux prisonnier, 1698), *Laodicea e Berenice* (1701) ; enfin *Tigrane* (1715), dernier de la liste, dans lequel Scarlatti emploie des instruments à vent (2 hautbois, 2 bassons et 2 cors), ressource qui avait été abandonnée depuis la décadence vénitienne.

Dans la *Rosaura*, le plus célèbre des opéras de Scarlatti, comédie à l'intrigue assez compliquée, et que l'on peut prendre comme exemple du style de son auteur, la forme *aria* domine absolument, et le récitatif devient un *parlante* dépourvu de toute expression. Il n'est plus qu'une détente entre les airs, et ne paraît pas destiné à être vraiment écouté. Cette disposition a d'ailleurs persisté bien longtemps après Scarlatti. L'harmonie est bien écrite et l'orchestre soigné, mais la forme est d'une monotonie désespérante.

L'art dramatique devient donc à peu près inexistant parce qu'extérieur et subordonné à la convention et à la fantaisie des virtuoses. Au point de vue musical, il perd sa liberté et l'adoption de moules déterminés le rend essentiellement dogmatique. Nous voyons là le résultat de l'ingérence des *formes symphoniques dans le drame*, autrement dit de la *confusion des genres*. Et nous pouvons mesurer l'aberration qui consiste à asservir le drame à des formes, au lieu de le faire dépendre des paroles et de l'action scénique. Tous les morceaux, ou presque, nous l'avons dit, sont dans la forme lied (A-B-A) ; cette forme, nous la trouvons aussi chez Bach, mais c'est dans l'opéra italien qu'elle a pris naissance. Bach, d'ailleurs, s'en est servi pour des œuvres lyriques, et la forme s'explique. Dans le drame, au contraire, le souci du personnage et de l'action devrait tout primer : or, chez Scarlatti, ce souci n'existe absolument pas. Et Scarlatti eut de nombreux successeurs : nous rencontrerons souvent après lui cette tendance desséchante.

Dans la *Rosaura*, nous signalerons particulièrement trois caractères :

1^o la *forme A-B-A* des airs, assez libre au point de vue tonal, en cela que la partie médiane se trouve souvent dans un autre ton que la dominante, sans outrepasser cependant les tonalités voisines : on rencontre, par exemple, le relatif de la sous-dominante, modulation restée traditionnelle dans l'aria italien jusqu'à Bellini et Donizetti ;

2^o la *répétition* des périodes (et conséquemment des paroles) : chacune se dit deux fois, et c'est l'origine des répétitions outrancières et absurdes du XIX^e siècle ;

3^o enfin l'*imposition* de l'air, procédé très caractéristique, adopté par Bach dans ses cantates et ses chorals. Cette imposition consiste en trois mots

environ, les premiers de l'air, exposés d'abord isolément ; puis, l'orchestre ayant continué seul pendant quelques instants, le chanteur recommence et, cette fois, l'air ne subit plus d'interruption ⁽¹⁾.

On pourrait signaler aussi le fréquent emploi de ce que l'on a appelé la *sixte napolitaine*, justifiant ici pleinement son nom.

2. De PORPORA à PERGOLESE (1715-1750).

Cette seconde période est marquée par la présence de deux poètes de talent, Apostolo Zeno et Metastase (de son vrai nom Trapassi), qui signèrent tous les livrets d'opéras des compositeurs, dont nous citerons les principaux :

ANTONIO PORPORA.....	1686 † 1766
LEONARDO VINCI.....	1690 † 1730
LEONARDO LEO.....	1694 † 1744
FRANCESCO FEO.....	1699 † ?
JOHANN-ADOLF HASSE.....	1699 † 1783
NICOLO LOGROSCINO.....	1700 † 1763
GIOVANNI-BATTISTA PERGOLESE	1710 † 1736

PORPORA, qui exerça les fonctions de directeur du Conservatoire de Naples, écrivit 46 opéras, dont *Berenice* (1710), qui reçut les compliments de Hændel, et contribua peut-être à orienter celui-ci vers l'italianisme ; *Eumène* (1721) ; *Siface* (1726).

VINCI ⁽²⁾ mettait un certain soin à ses œuvres, et, par voie de conséquence, en fit moins. Il cultivait l'*opera seria*. De lui, une *Iphigénie en Tauride* (1725) et un *Astyanax*.

LEO fut l'auteur d'une soixantaine d'opéras, dont *Sofonisbe* (1718).

FEO écrivit en 1713 *Zenobia*, son premier opéra, qui fut suivi de beaucoup d'autres.

HASSE, Saxon, était l'élève d'Aless. Scarlatti et de Porpora. Il faut le considérer comme faisant partie de l'Ecole napolitaine. Il était connu sous le pseudonyme de « Il Sassone ». Il composa 42 opéras, parmi lesquels *Il Sesostrato* (1726).

LOGROSCINO, élève de Scarlatti, eut une importance particulière, en ce sens qu'il inaugura l'*opera buffa*. Ce n'est plus l'opéra populaire de Venise ou de Naples, comme le concevaient Provenzale et d'autres, c'est-à-dire une peinture de mœurs empreinte de bonne humeur. Il s'agit ici d'une caricature de la

⁽¹⁾ L'imposition de l'air provient-elle, comme certains le voudraient, de l'antique intonation de l'antienne ? Ou, plus simplement, du besoin d'attirer l'attention en annonçant d'avance l'air qui va suivre ?

⁽²⁾ Il ne faut pas — bien entendu — confondre ce compositeur avec le grand peintre du xv^e siècle. Celui-ci était d'ailleurs musicien aussi, et avait même inventé, parmi tant d'autres choses, un modèle de luth.

vie napolitaine, telle que les hommes de l'époque pouvaient tous les jours l'observer autour d'eux. La légèreté qui, par la suite, devint quelquefois odieuse quand il s'agit d'antiques et vénérables personnages, avait sa raison d'être pour représenter plaisamment la vie bourgeoise ou populaire.

Avec Logroscino, reparaissent les ensembles vocaux et choraux. On lui doit même une innovation plus néfaste : celle du *grand finale italien*, important ensemble de toutes les voix solistes, formant en quelque sorte un chœur, mais composé d'*individus*. Ces finales se plaçaient à la fin des actes. C'est là un usage qui se répercuta jusqu'au XIX^e siècle, où il connut une vogue considérable. A citer, de Logroscino : *Il vecchio marito* (le Vieux mari) et *Tanto bene che male* (Tant bien que mal).

PERGOLESE, d'une santé débile et mort très jeune, ne fit qu'une douzaine d'*operas-buffas*, mais l'un d'entre eux *la Serva padrona* (la Servante Maîtresse, 1733) eut une grande célébrité et exerça une influence, peut-être occasionnelle mais incontestable, sur la naissance de l'opéra-comique en France, ainsi que nous le verrons plus loin.

3. De JOMELLI à PAËSIELLO (1750-1800).

Dans cette dernière période de l'époque conséquente, nous allons trouver des compositeurs de tendances fort variées : certains continuant la filière de l'*opera buffa*, ouverte par Logroscino, d'autres persistant à suivre les traditions de l'*opera seria*, et d'une manière souvent plus conventionnelle que de raison.

Auteurs d'opera seria :

NICOLO JOMELLI.....	1714 † 1774
PIETRO GUGLIELMI.....	1727 † 1804
TOMMASO TRAËTTA.....	1727 † 1779
PASQUALE ANFOSSI.....	1727 † 1797
NICOLA PICCINI.....	1728 † 1800
GASPARO SACCHINI.....	1734 † 1786

Auteurs d'opera-buffa :

GIOVANNI PAËSIELLO.....	1741 † 1816
DOMENICO CIMAROSA.....	1749 † 1801
ANTONIO ZINGARELLI.....	1752 † 1837
VALENTINO FIORAVANTI.....	1764 † 1837

JOMELLI fut l'auteur de 55 opéras, dont *Astianase* (1740) et *Merope* (1747). Il voyagea beaucoup, ses opéras étant fort demandés à l'étranger, et il séjourna notamment assez longtemps en Allemagne. Après quoi, il revint à Naples, où il ne retrouva plus le succès : il en mourut.

Les quelques noms qui vont suivre furent, pendant toute une époque, plus célèbres que ceux de Bach et de Beethoven. A ce titre au moins paradoxal, il y a lieu de les citer.

GUGLIELMI fut l'auteur de 85 opéras.

TRAËTTA en fit 37.

ANFOSSI était élève de Piccini et devint son rival à Rome. Si Piccini vint en France, ce fut sans doute grâce à l'écœurement de se voir combattu par lui. Il écrivit 54 opéras.

PICCINI, doué d'un tempérament des moins combatifs, fut toujours porté sur le tremplin malgré lui. On l'opposa sans succès à Anfossi, à Rome. Puis, après la représentation de *Cecchina nubile* ou *La buona figlia*, partition composée en trois semaines, on s'enthousiasma et on le dressa contre Gluck. Ce fut, à Paris, le point de départ de la querelle des Gluckistes et des Piccinistes, dont nous reparlerons.

Il composa alors, pour Paris, *Roland* (1778), *Iphigénie en Tauride* (1781), destinée à faire pièce à celle de Gluck, et *Didon* (1783) sur le sujet des futurs *Troyens* de Berlioz... Ce ne fut pas là toute sa production, car il fut l'auteur, au total, de 133 opéras ! si l'on compare les opéras français de Piccini avec ceux de Gluck, on reste étonné de la guerre que de telles comparaisons provoquèrent à ce moment. En effet, le génie mis à part, la tendance de ces œuvres ne diffère pas si sensiblement, à nos yeux, de celle qui se manifeste chez Gluck. On y trouve même une écriture plus soignée et une instrumentation ⁽¹⁾ qui révèle plus de recherche du détail. On y peut signaler de jolis airs, bien italiens, et des intentions dramatiques certaines.

Dans **Iphigénie en Tauride**, qu'il serait fastidieux d'analyser en entier, notons le récit du songe, l'orage qui sert d'intermède entre les deux premiers actes ; un air de Pylade au second acte ; un autre, au troisième, d'Iphigénie venant d'apprendre les malheurs de la Grèce. La comparaison avec la partition de Gluck ne manque pas d'intérêt : Piccini n'en sort pas écrasé, et soutient avantageusement la lutte sur quelques points... seulement la grande flamme créatrice fait défaut.

SACCHINI fut l'un des derniers italiens qui s'exercèrent dans le domaine de *l'opera seria*. Parmi ses 62 opéras, citons *Semiramide*, représentée à Rome en 1762 ; *Dardanus* (1784), sur le livret qui avait servi à Rameau, traduit en italien ; *Œdipe à Colone* (1786), sur un texte français. Bien que Sacchini eût certainement subi l'influence de Gluck, c'est bien à tort qu'il passa pour le successeur de ce grand compositeur.

La pièce d'**Œdipe à Colone**, dont la célébrité fut grande, manque de plan et surtout d'unité dramatique. L'intérêt se porte sans raison de l'un à l'autre des personnages, sans que le sujet apparaisse assez nettement. Musicalement, les formes symphoniques prennent trop souvent le pas sur le drame, et la valeur des idées est trop constamment insuffisante. Signalons : *l'Ouverture*, sans grand intérêt, en forme Sonate ; un air de Polynice (acte I), qui comprend deux parties essentiellement différentes

(1) Notons en passant l'ordre des instruments dans la partition des Italiens de ce temps. De haut en bas : Timbales et trompettes, cors, flûtes, hautbois, bassons et quatuor. On trouve encore cette disposition chez Schumann.

comme musique, sur *les mêmes paroles* répétées, ce qui est contraire à tout principe *dramatique* ; le style est très influencé par celui de l'opéra français. La 1^{re} partie, à la tonique, fait sa cadence à la dominante ; la seconde conclura à la tonique — disposition chère à Mozart.

A l'Acte III, l'air d'Œdipe (Elle m'a prodigué sa tendresse et ses soins) est le meilleur, et le seul qui soit resté au répertoire des concerts et des concours. On y trouve une disposition d'écriture assez spéciale : la mélodie, chantée par une voix de basse, est doublée à l'aigu par les 1^{ers} violons, tandis que la basse de l'orchestre, qui devrait être réelle, se trouve au-dessus de la voix. Cette écriture, qui serait monstrueuse si elle concernait des instruments, est très possible — sinon très satisfaisante — à cause de la grande différence qui existe entre le timbre vocal et ceux de l'orchestre. Quoique la voix soit écrite au grave de l'ensemble, elle ne semble pas être la basse effective.

Plus loin, la malédiction de Polynice par Œdipe motive de bons accents déclamés.

La forme *andante-allegro* est très employée dans cette partition, ainsi que la forme *lied ternaire*, et accessoirement la forme *binnaire* (suite). On ne relève aucune innovation vraiment caractéristique.



Cependant que les compositeurs d'opéras italiens avaient émigré dans toute l'Europe, et tenaient l'affiche à Londres, Saint-Pétersbourg, Stuttgart, Stockholm, Copenhague, etc... l'école restant à Naples se spécialisa dans le genre plus modeste de *l'opera buffa*, inauguré par Logroscino.

PAËSIELLO, auteur de plus de cent pièces, fit un *Barbiere di Siviglia*, sur le texte de Beaumarchais, que Rossini devait reprendre. Il fit aussi *La Moli-nara* (La Meunière), sur un air de laquelle Beethoven composa des variations pour piano.

CIMAROSA écrivit 80 opéras, dont l'un, *Il Matrimonio segreto* (Le Mariage secret), eut un succès si étourdissant qu'il éclipsa tous les autres. Parmi ceux-ci *Le astuzie femmine* (les Ruses féminines) surnagèrent seules un peu.

ZINGARELLI n'était guère plus qu'un médiocre improvisateur mais eut une certaine renommée et fut appelé à la cour de Napoléon I^{er}. Il fit 34 opéras.

FIORAVANTI écrivit 50 opéras dont *I virtuosi ambulanti* (1807).



Nous arrêtons ici l'histoire de l'école *proprement italienne*. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'on ne trouve pas de musiciens italiens postérieurement à ceux que nous avons cités jusqu'à présent. Nous mentionnerons plus tard l'histoire de l'italianisme cosmopolite, dont nous avons déjà rencontré des représentants, et qui nous en offrira encore de notoires : Spontini (p. 89), puis, avec ce que nous appelons la troisième Renaissance italienne ⁽¹⁾, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, et autres propagateurs d'une tendance qui fut la

⁽¹⁾ La première, nous le rappelons, est celle des Académies florentines et de Monteverdi, et la seconde celle des « buffoni » napolitains. Quelquefois, négligeant celle-ci, on dit aussi la « Seconde renaissance » en parlant de l'école de Rossini.

cause, indirecte mais réelle, de l'écllosion de l'école allemande et du mouvement wagnérien : nous le montrerons. Enfin les italiens modernes, ayant connu Wagner, ou venant après lui, seront traités dans la période conséquente de l'école allemande ⁽¹⁾.

2. ÉPOQUE FRANÇAISE

De même que nous l'avons fait pour l'école italienne, nous distinguerons ici les périodes de préparation, de floraison et de conséquence, divisées elles-mêmes en sous-périodes ⁽²⁾ :

I. *Préparation* : 1^o de Cambert à Lully (1660-1687) ;

2^o de Colasse à Destouches (1690-1733).

II. *Floraison* : 1^o Rameau (1733-1760) ;

2^o Gluck et l'Opéra-Comique (1762-1797) ;

3^o de Cherubini à Boïeldieu (1788-1830).

III. *Conséquence* : 1^o l'École *judaique*, d'Auber à Offenbach (1825-1867) ;

2^o l'École *éclectique*, de Berlioz à Gounod (1850-1880).

I. PRÉPARATION

(1660-1733)

Les premières manifestations de musique dramatique en France ne furent que des ballets ou divertissements de cour, bien plus rudimentaires que les ballets italiens de la même époque. Il n'est guère possible de tenir compte des cortèges des Valois, et de la musique qu'ils comportaient. La première tentative — non pas de représentation théâtrale à proprement parler, mais d'un essai dans ce sens, date de 1581. Elle est due à un italien, nommé *Baltazarini*, que Catherine de Médicis avait introduit en France. Il écrivit sous le nom de *Balthasar de Beaujoyeux* un *Ballet Comique de la Reyne*. Il ne s'agit pas encore là d'art français, mais d'italianisme transplanté. On y trouve réunis des morceaux de tous genres : airs de danses et de mascarades, madrigaux à 4 parties vocales, grands récits en solo etc... On ne peut réellement pas voir dans cette œuvre une tentative d'ordre dramatique.

Mazarin essaya plus tard de mettre à la mode l'opéra italien à Paris, et y fit présenter divers spécimens de cette école. C'est ainsi que furent montés, en

⁽¹⁾ On trouvera pages 96 et suiv. les musiciens dont les noms sont mentionnés ci-dessus, et pages 243 et suivantes ceux qui ont vécu postérieurement à la réforme wagnérienne.

⁽²⁾ Est-il besoin d'insister, une fois de plus, sur la part d'arbitraire que contiennent toujours, de l'aveu même de leurs auteurs, de telles classifications ? C'est ainsi que, dans le cas présent, il serait loisible de considérer que le style français était en pleine floraison avant Rameau, avec Campra et Destouches (2^e période de préparation) ; et aussi que la période allant de Cherubini à Boïeldieu fait déjà partie de la « conséquence ». Question d'appréciation et de point de vue. (G.L.)

1647, l'*Orfeo* de Luigi Rossi ; en 1654, le *Xerxès* de Cavalli ; en 1662, l'*Hercule* du même Cavalli.

Mais parlons des compositeurs qui furent les premiers fondateurs du style de l'opéra français, style qui devait bientôt s'épanouir en une riche et abondante floraison.

I. De CAMBERT à LULLY

ROBERT CAMBERT	1628 † 1677
JEAN-BAPTISTE LULLY (Lulli).....	1633 † 1687

CAMBERT fut le premier musicien français qui composa de la musique dramatique digne de ce nom — bien postérieurement à la naissance de l'opéra italien. Il fut organiste de Saint-Honoré, et *intendant de la musique* d'Anne d'Autriche.

En 1669, il avait obtenu du roi le privilège de fonder (avec Perrin, son librettiste et ami, qui était l'initiateur de cette création), une *Académie Royale de Musique* (l'Opéra), qui existe encore... mais que de changements depuis lors ! ⁽¹⁾ Trois ans plus tard, Lully devait s'emparer des fonctions directoriales. Écœuré, Cambert se retira à Londres, où il mourut.

Cambert écrivit *La Pastorale* (1659), *Ariane* (1661), *Pomone* (1671), et d'autres pastorales ou divertissements. Il ne chercha pas à imiter la virtuosité italienne, mais tendit à créer un style qui se préoccupait de servir la juste déclamation : idée excellente en principe, mais dont la réalisation resta souvent entachée de lourdeur, d'emphatisme, de convention. C'est de l'écriture note contre note, ou plus exactement « note contre parole ». Ses opéras contiennent d'ailleurs surtout de la musique de danse, et le chant n'y est guère qu'un accompagnement de celle-ci. L'Opéra devient par dessus tout un *spectacle*, avec un peu plus d'expression peut-être que dans l'école napolitaine. On remarque déjà des airs construits dans une forme particulière à l'École française : il s'agit d'une phrase unique, coupée en 2 ou 3 périodes. Ici, cette forme est encore à l'état embryonnaire, simples esquisses que Lully caractérisera davantage ⁽²⁾.

LULLY, Florentin d'origine, vint en France amené par le duc de Guise qui le mit en pension chez M^{lle} de Montpensier, dite la Grande Mademoiselle. Mille légendes ont eu cours sur les conditions de son voyage (on a prétendu qu'il l'avait fait dans les bagages du duc, ou encore sous la voiture, avec les chiens), ainsi que sur celles de son séjour chez M^{lle} de Montpensier (qui l'aurait pris comme marmiton). Quoi qu'il en fût, il sortit de chez la Grande Mademoiselle pour être présenté à la cour, où il sut obtenir les faveurs royales. Il devint en 1652 chef de la *Grande Bande des 24 violons du Roy*, qui, naturelle-

⁽¹⁾ Au moment de l'exécution de *Pomone*, le personnel de l'Opéra comprenait en tout 15 choristes et 13 instrumentistes d'orchestre.

⁽²⁾ Voir, dans *Pomone*, l'air du Dieu des Jardins, avec ses paroles réalistes et amusantes.

ment, comprenait non seulement des violons, mais encore des violes, altos, basses, etc... En 1653, il créa une nouvelle bande, celle des 16 *petits violons du Roy*, qui furent portés à 21 en 1665. La grande et la petite bande réunies formaient, avec le chef, un total de 46 exécutants. A cet orchestre à cordes, se joignait, dans les grandes circonstances, la *Musique de la Grande Ecurie*, fanfare composée de 12 joueurs de violon, hautbois, sacquebutte et cornet (chacun devait savoir se servir des quatre instruments), 4 hautbois de Poitou, 8 fifres, tambourins et musettes, 12 trompettes et tambours — ce qui la portait au nombre de 36 exécutants. La musique du roi atteignait ainsi 82 instrumentistes au total.

Les *Petits Violons* formaient la musique ordinaire de la Chambre du Roi ⁽¹⁾ Lully les employa seuls pour accompagner les intermèdes des comédies de Molière, dont il fut le compositeur attitré. En 1672, il obtint le poste de surintendant de l'Académie de Musique, aux lieu et place de Perrin et de Cambert. A l'orchestre de Cambert, il adjoignit des instruments à vent (flûtes, hautbois et bassons, — cors employés d'une manière très exceptionnelle), ce qui porta à 19 le total du personnel instrumental. Il semble que Lully fut d'un caractère extrêmement violent et emporté, et que ce fut la cause de sa mort. Un jour, s'étant mis en colère à une répétition, il se serait frappé le pied avec sa baguette, et, la gangrène s'étant déclarée, cette blessure serait devenue incurable.

Lully fut un homme de génie en ce sens que, malgré les succès de l'école vénitienne, il sut résister à l'entraînement trop facile, et comprit que la musique italienne n'avait pas d'avenir en France. Il saisit assez l'esprit français pour sentir la nécessité de faire du texte le principal facteur, tout en portant aussi son attention sur les éléments extérieurs au drame : danses, décor, etc... Et il composa en conséquence, retrouvant les principes des Académies florentines dans ce qu'ils avaient de juste. Il abolit donc la profusion d'ornements, les passages de virtuosité vocale, roulades, etc. pour adopter une forme de récitation fondée uniquement sur l'*accent*. Il créa ainsi le véritable style de l'ancien opéra français, un peu solennel peut-être, mais clair d'expression et juste d'accent. Dans les airs comme dans les récits, l'accent de la parole resta la seule

(1) « *La Musique de chambre du Roi*, qui s'y trouve lorsque le roi le commande, comme les soirs à son coucher et au dîner du roi les jours de bonnes fêtes pour chanter les grâces. Elle chante seule aux reposoirs à la fête de Dieu. Elle se joint dans les grandes cérémonies à la musique de la chapelle, comme au sacre et au mariage du roi, à la cérémonie des Chevaliers de l'ordre, aux pompes funèbres, aux ténèbres. Elle tient toujours le côté de l'Épître. »

Il y avait deux *surintendants* de la musique — un pour chaque semestre — à 131 livres 12 sols par mois pour la nourriture, et 660 livres par an comme gages. C'étaient « le sieur Boesset (janvier) et le sieur Batiste de Lully (juillet) ». Il y avait aussi 4 maîtres de musique, un par trimestre : « le sieur Gobert (janvier), le sieur Robert (avril), le sieur Spirly (juillet), le sieur Du Mont (octobre) ».

« Le surintendant doit connaître des voix et instruments pour faire bonne musique au roi. Tout ce qui se chante se concerte chez lui. » En plus du surintendant, était attaché à la Chambre un compositeur de musique, « qui peut travailler en tous temps et battre la mesure de ses œuvres. » (État de la France pour 1665.)

raison d'être de la mélodie vocale ; et il en fut ainsi jusqu'au XIX^e siècle, où les faux triomphes de la « troisième renaissance italienne » et le dévergondage qui s'en suivit vinrent ruiner en peu d'années l'œuvre progressive et féconde de deux siècles. Toutefois, si la France, pendant ces deux siècles, a réussi à se protéger de l'influence envahissante de la musique italienne et à se créer une musique dramatique propre, c'est à Lully qu'elle le doit, et à sa compréhension fine et subtile du génie français.

* * *

Pendant les quinze années qu'il resta chef de la musique du Roi et de l'Académie de musique, Lully composa 15 opéras, c'est-à-dire un par an :

1672 : *Les Fêtes de l'Amour*, pasticcio ⁽¹⁾.

1673 : *Cadmus et Hermione*.

1674 : *Alceste*, le premier des opéras de Lully écrit sur un livret de Quinault, excellent constructeur de scénarios.

1675 : *Thésée*, représenté pendant onze mois consécutifs. C'est dans le prologue de cette pièce que se trouve le célèbre air de Vénus : « Revenez, amours ».

1676 : *Atys*, dont le succès dura tout un siècle : en 1753, l'Opéra le reprit en manière de protestation contre l'intrusion des *buffoni* italiens : on s'écrasa pour se procurer des places. Alors que la représentation devait commencer à 5 heures, le théâtre fut entièrement plein dès midi.

1677 : *Isis*, dont l'orchestration est assez particulière. Dans l'air de Pan, Lully y emploie 8 flûtes ; l'Opéra n'en possédant que deux, il fallut faire appel à la musique de la Grande Écurie, qui se joignit pour la première fois à l'orchestre de l'Académie.

1678 : *Psyché*.

1679 : *Bellérophon*, sur un texte de Th. Corneille. C'était l'opéra préféré de Louis XIV, qui fit interrompre les représentations de l'Académie, pour que la troupe pût se transporter à Marly et le lui jouer.

1680 : *Proserpine*.

1681 : *Le Triomphe de l'Amour*, opéra-ballet qui fut donné d'abord à la Cour, et dansé par la Dauphine et les princesses. Cette pièce fut l'occasion de l'admission des danseuses *femmes* dans les ballets, interdite jusque-là. (Voir page 319).

1682 : *Persée*.

1683 : *Phaéton*.

1684 : *Amadis*.

1685 : *Roland*.

⁽¹⁾ Le « pasticcio » consistait en une sorte d'opéra, composé d'une agglomération d'airs à succès, déjà présentés au public par conséquent, mais dont on modifiait les paroles. Ce genre était alors fort en vogue.

1686 : *Armide et Renaud*, sur les paroles de Quinault, dont Gluck devait également se servir un siècle plus tard. Cette pièce est le chef-d'œuvre de Lully.

1687 : *Acis et Galathée*.

En quinze ans, Lully n'a pas eu le temps d'évoluer assez pour présenter trois *manières* différentes, comme les principaux compositeurs que nous avons déjà rencontrés et rencontrerons encore. Mais on pourrait cependant en distinguer deux, car ses premiers opéras sont loin d'offrir autant d'expérience et de réussite que les derniers. Pour s'en rendre compte, il suffira de comparer les partitions d'*Alceste* (1674) et d'*Armide* (1686).

Alceste est une œuvre mi-tragique, mi-comique, sorte de compromis entre le drame de Monteverdi et la pastorale française, issue de l'art du geste. Lully respecte le drame, tout en conservant le culte du décor.

La pièce commence par un *Prologue* à la gloire de Louis XIV. La « Nymphé de la Seine », qui attend un héros, chante un véritable air de rondeau, à 5 refrains, première incarnation dans le drame du type rondeau français ⁽¹⁾. Ce genre d'air-rondeau fut peu employé dans l'opéra après Lully : il devait reparaître beaucoup plus tard dans les opérettes d'Offenbach et autres.

Au 1^{er} *Acte* (noces d'*Alceste* et d'*Admète*), on trouve des intermèdes fournis par des valets, comme chez les Napolitains, et comme dans le Couronnement de Poppée de Monteverdi (le Page et la Damoiselle) : ce sont là délassements pour détendre les esprits entre deux scènes tragiques. L'air du valet Lycas (Je prétends rire) est dans la forme italienne (comique) en 3 parties.

L'*Acte II*, où *Alceste* assiège *Lycomède*, comprend un curieux chœur à C, G et 3/4 (p. 124), suivant les partis en cause ; puis l'assaut se livre à 3/8 (p. 136) ⁽²⁾. L'allure mouvementée qui y règne et les épisodes qui le parsèment rappellent les Batailles du XVI^e siècle, écrites dans le style du madrigal, et notamment la *Bataille de Marignan*, de Janequin.

L'*Acte III* contient un charmant air expressif de la « femme affligée », avec violoncelle et continuo (p. 186) ; et aussi (p. 190) un chœur de déploration auquel l'alternance de mesures à 4, puis 3/4 donne un aspect spécial.

Dans l'*Acte IV*, qui a pour cadre les Enfers, il faut noter la scène réaliste de Caron (p. 207), qui ne passe les âmes dans sa barque que moyennant un honnête salaire. Dans cet acte se trouvent de très nombreux airs de ballets (286) dont plusieurs en forme de passacaille.

Enfin, le V^e *Acte* est plus dramatique et présente encore des oppositions caractérisées entre le tragique et le comique.

Armide peut être prise pour type de la seconde manière de Lully. Elle porte le numéro d'œuvre 18. Elle marque l'apogée du système lulliste, employé ici d'une manière tout à fait raisonnée et équilibrée. Les deux structures de l'*air* sont :

1^o le *lied* (A-B-A) ;

2^o la *forme française binaire* (une phrase en 2 périodes) dont la première est généralement répétée (A-A-B ; la 1^{re} période concluant à la tonique et sa répétition à la dominante.)

⁽¹⁾ Page 4, édition Michaëlis.

⁽²⁾ Voir au sujet de la succession de ces mesures la note page 46.

Lully a donc emprunté aux Napolitains la coupe de l'aria lied, mais s'en sert concurremment avec l'alerte air français, tout en observant pour la déclamation les principes de l'école florentine. De plus, il emploie des combinaisons de rythmes variés, qu'on ne trouvera plus guère après lui : par là, et par le souci de l'expression, il se rattache à l'art de Monteverdi.

Le Prologue a pour principaux personnages la Gloire et la Sagesse.

L'*Acte I* représente une fête donnée en l'honneur d'Armide. Celle-ci raconte un songe, en un récit curieux comme orchestration, avec emploi très réussi des violons dans le grave ⁽¹⁾. Après le songe, est une scène intéressante entre Armide et Hidraot, avec des mesures à 3 et 4 temps alternées. (Ces rythmes contrariés persisteront encore un peu chez Rameau, mais disparaîtront complètement avec Gluck.)

Dans l'*Acte II*, signalons le duo (Esprits de haine et de rage), qui n'est pas sans évoquer de loin les célèbres duos de haine d'Euryanthe et de Lohengrin ⁽²⁾; puis l'air du sommeil de Renaud (Plus j'observe ces lieux), absolument charmant, avec son orchestre en sourdine : c'est un petit chef-d'œuvre, presque aussi expressif que l'air correspondant de la partition de Gluck ⁽³⁾; enfin (p. 136) le beau monologue d'Armide (scène V) qui supporte la comparaison avec l'Armide du XVIII^e siècle.

Dans l'*Acte III*, consacré à la Haine, on rencontre les deux systèmes d'airs : le lied, et l'air binaire, ainsi que les alternances caractéristiques de 3/2 et de 6/4.

L'*Acte IV* est un hors-d'œuvre moins intéressant. Mais le *cinquième*, au contraire est tout à fait dramatique et d'une intensité expressive quelquefois admirable, notamment dans la scène finale (Le perfide Renaud me fuit) (p. 313). La déclamation n'est pas moins juste que chez Gluck; l'infériorité vient plutôt de la moins grande richesse des moyens employés.

Avec Lully, l'opéra français est bien déjà créé. Nous allons le voir se développer et progresser magnifiquement grâce aux musiciens des générations suivantes.

2. De COLASSE à DESTOUCHES ⁽⁴⁾

MARC-ANTOINE CHARPENTIER.....	1634 † 1704
PASCAL COLASSE.....	1640 † 1709
MARIN MARAIS	1656 † 1728

⁽¹⁾ On rencontre dans cette scène — comme dans bien d'autres — une alternance de valeurs qu'il importe d'expliquer : nous voulons parler de la succession de mesures à C et à C♯. Les mesures à C♯ ont une vitesse double ; le temps reste le même en principe, et la noire de la mesure à 4 temps correspond à la blanche de la mesure à deux. Pour les mesures ternaires, on rencontrait quelquefois des alternances de 3/2 et de 3/4 : le temps conservait à *peu près* sa valeur et le 3/2 était employé quand le mouvement s'alourdissait. C'étaient là des *moyens d'expression*, et les compositeurs de l'époque pensaient ces indications plus sûres que celles de *ritardando* ou d'*accelerando*.

⁽²⁾ Page 111 de l'Édition Michaëlis.

⁽³⁾ Rappelons que les partitions de Lully et de Gluck ont été écrites toutes deux sur le même texte de Quinault.

⁽⁴⁾ Nous avons compris cette période dans l'époque de *préparation*, parce que le mouvement ascensionnel de l'opéra français devait continuer jusqu'à Rameau, qui lui donna son plein rendement expressif. Mais il n'est pas douteux que, chez Campra ou Destouches, le style est déjà parfaitement « florissant », avec ses qualités de clarté, de goût, d'équilibre dans les proportions, avec ce tour mélodique si discipliné, qui correspond à la mentalité d'une époque d'ordre, et qui trouve son équivalence dans la littérature du Grand Siècle, et jusque dans le mobilier et les jardins. (G.L.)

MICHEL-RICHARD DE LA LANDE.....	1657 † 1726
ANDRÉ CAMPRA.....	1660 † 1744
MICHEL DE MONTÉCLAIR.....	1667 † 1737
MICHEL DE LA BARRE.....	1670 † 1743
ANDRÉ-CARDINAL DESTOUCHES.....	1672 † 1749
JEAN-JOSEPH MOURET.....	1682 † 1738

Dans cette période qui va préparer immédiatement notre grand Rameau, on trouve un grand nombre de compositeurs d'envergure moyenne, mais qui ont contribué, par leur effort collectif, à former le *style français*. Trois furent plus particulièrement importants : Colasse, Campra et Destouches.

M.-A. CHARPENTIER, beaucoup plus inspiré dans le genre de l'oratorio et de la cantate, écrivit aussi des opéras, ballets et pastorales intéressants.

COLASSE, élève de Lully, tenait, dans ses ouvrages, le clavecin d'accompagnement à l'Académie de musique ⁽¹⁾. Il était, de plus, chimiste, et se ruina entièrement sans avoir réussi à trouver la pierre philosophale, qu'il chercha toute sa vie.

Il fit 10 opéras, dont le plus connu fut *Thétis et Pélée* (1689).

MARAIS, chef d'orchestre à l'Académie, y fit jouer 4 opéras. Le plus célèbre fut *Alcyone* (1706). où de curieux traits de violons, entremêlés de « tremolo » se remarquent au cours d'une « tempête ». Nous avons déjà cité cet auteur à propos de la Suite descriptive (v. 2^e livre, 2^e partie, page 306).

LA LANDE, directeur de la Chapelle du Roi, composa de nombreux ballets et divertissements pour la Cour, et collabora avec Destouches pour la composition des *Éléments* (voir plus loin).

CAMPRA fut le créateur d'un type nouveau de pièce musicale : l'*opéra-ballet* à sujet constant. Avant lui, on trouvait des ballets isolés sur des sujets vagues et sans intérêt, ou des opéras, où pouvaient figurer des divertissements sans rapport direct avec l'action. Le premier, il imagina un genre de drame, dont l'action était tantôt chantée, tantôt dansée, mais continue. Ce système de danse expressive réservait forcément à l'orchestre un rôle important ; aussi Campra fit-il porter à 33 le nombre des musiciens d'orchestre de l'Académie.

Campra composa 20 opéras, dont voici les principaux : *L'Europe Galante* (1697), *Tancrède* (1702), *Iphigénie en Tauride* (1704), *Les Fêtes Véniennes* (1710), *Achille et Déidamie* (1735).

MONTÉCLAIR, contrebassiste à l'Opéra, fut l'auteur de *Jephté* (1736), et des *Fêtes de l'Été*, opéra-ballet.

LA BARRE écrivit des comédies-ballets appréciées.

(1) L'Académie employait alors 2 clavecins : l'un était à la disposition du chef d'orchestre ou « maître de musique », qui, tout en dirigeant, pouvait donner de temps à autre des accords de la main gauche ou remplacer des parties absentes. L'autre, le clavecin d'accompagnement, devait réaliser simplement la basse continue.

DESTOUCHES eut une carrière des plus mouvementées. Il reçut d'abord les ordres mineurs, en vue d'entrer dans la Compagnie de Jésus ; puis changea d'avis, et devint mousquetaire du roi. Il prit part, en cette qualité, aux campagnes de Flandre et d'Allemagne, et passe pour avoir été, au camp, le plus joyeux des compagnons, égayant ses camarades d'armes avec les chansons qu'il composait.

En 1697, il écrivit et fit représenter une pastorale, *Issé*, qui eut un succès retentissant. Jouée en 1697, cette pièce fut reprise en 1708. On a prétendu que Destouches a composé *Issé* sans avoir jamais travaillé la musique, et que c'est plus tard seulement qu'il se serait livré à cette étude. Cette légende se trouve démentie par l'excellente écriture de la partition. Mais il est fort possible que l'auteur ait ensuite approfondi la composition. En 1701, il donnait *Omphale*, et en 1721, *les Éléments*, opéra-ballet dans le style à sujet constant inauguré par Campra. A la première représentation de cette dernière pièce, qui eut lieu à la Cour, le Roi dansa lui-même le rôle de l'un des personnages, ce qui constituait une rare faveur. Malgré cette haute marque d'estime de Louis XV, l'œuvre ne fut exécutée qu'en 1725 à l'Académie de musique.

Destouches avait été nommé en 1713 surintendant de la Musique royale. C'est lui qui fut l'auteur du fameux *Règlement du 11 janvier 1713*, qui, sur certains points, était encore en vigueur à l'Opéra dans les dernières années du XIX^e siècle (1).

Les Éléments constituent une œuvre de grand intérêt. Commencée avec la collaboration de La Lande, qui y fit figurer notamment des airs à danser faisant partie des « Symphonies pour les soupers du Roy », elle fut terminée par Destouches seul. Au point de vue musical, la pièce marque un jalon intermédiaire (mais sans aucune solution de continuité) entre l'art de Lully et celui de Rameau (2). L'instrumentation, osée pour l'époque, est notablement plus avancée que chez Lully. La basse continue est réservée aux récitatifs ; les entrées instrumentales sont soigneusement indiquées. Le style est également plus expressif.

Dans un *Prologue*, qui représente le Chaos, le Destin annonce qu'il va procéder à la séparation des divers *Éléments*. D'où 4 actes, correspondant à la naissance de chacun des éléments, et dans chacun desquels vient se mêler une intrigue amoureuse.

Dans l'*Acte I* (l'Air) se trouvent de jolis petits airs binaires, et le gracieux ballet des « Heures ». Les « Zéphirs » sont annoncés par des airs de flûtes.

Dans l'*Acte II* (l'Eau), est un charmant air (3) de la nymphe Leucosie au bord de la mer, avec accompagnement de violons en sourdine et de flûtes. Il est plein de jolies

(1) En vertu de ce règlement, le nombre des *choristes* de l'Académie de musique était porté à 36 (22 hommes, 2 « pages » et 12 filles) ; celui du personnel de *la danse* à 24 (12 hommes et 12 filles) ; l'orchestre à 47 instrumentistes. Le Règlement prévoyait aussi l'engagement fixe de *chanteurs solistes* (6 dessus ou soprani, 3 hautes-contre, 2 tailles et 3 basses-tailles) dont le traitement ne pouvait excéder annuellement 1.500 livres. Le *batteur de mesure* recevait 1 000 livres, le timbalier 150. Le personnel rétribué comprenait encore bien d'autres emplois : un maître de danse, un compositeur de ballets, un dessinateur, un tailleur, 2 machinistes. Le budget total de l'Opéra s'élevait à 67 050 livres... ce chiffre a été quelque peu dépassé de nos jours!

(2) On pourra, à titre d'exemple, comparer la 11^e Variation de *la Chaconne* avec le thème de *la Chaconne* de Dardanus.

(3) Ed. Michaëlis, p. 102.

harmonies et de modulations heureuses. La coupe en est nouvelle, c'est celle du *récit chanté à rythme constant*, type du récit accompagné qui sera très employé par Rameau ⁽¹⁾. L'apparition de Neptune (p. 126 et 130) motive celle des petites flûtes et bassons sur un fond de quatuor en pizzicati. (Dans tous les opéras de l'époque où Neptune jouait un rôle, ce Dieu n'est jamais représenté sans petites flûtes.) Plus loin, les « Divinités » dansent un ballet avec petites flûtes et bassons (p. 154).

L'*Acte III*, celui du Feu, est sur un sujet analogue à celui de « la Vestale » de Spontini. La fin est fort belle, et les adieux de la Vestale coupable à son amant (Adieu, conservez ma mémoire) sont d'une expression vraiment touchante (p. 193).

Dans l'*Acte IV* (la Terre), comme dans les précédents, l'action est traduite moitié par le chant, moitié par la danse ; et c'est là la plus grande différence avec l'opéra de Rameau, qui réduira le rôle de la danse. Pan chante un air avec cors (p. 237), chose rare à l'époque ; puis un amusant allegro (p. 240) où alternent les rythmes 3 et 2. Les airs de basse doublaient toujours le dessin de la basse continue — c'était une tradition —, et c'est le cas ici. Mais encore fallait-il que cette basse continue fût expressive ⁽²⁾ ; en l'occurrence, elle l'est. A signaler plus loin un air en forme lied (Charmant amour), coupé rythmiquement par 5, puis 8 mesures, et qui contient des imitations de chants d'oiseaux faites par les petites flûtes (p. 285).

*
* * *

Dans la Préface des *Eléments*, présentés par Vincent d'Indy (Ed. Michaëlis) on pourra lire, agrémentée de citations du *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, une importante étude sur le style de l'opéra français, ainsi que sur les usages qui avaient cours pendant cette période « préparatoire ». Résumons quelques données de cet aperçu : L'*orchestre*, nous est-il dit, n'était écrit par le compositeur que sur deux lignes, représentant la partie de 1^{er} violon, et la basse, ou tout au plus sur trois (2 parties de violons et la basse). Si des instruments à vent jouaient en solistes, l'auteur les notait ; mais s'ils procédaient collectivement, c'était pour doubler les cordes, et on ne les écrivait pas ⁽³⁾. Le reste de la tâche était confié au *copiste*. Les instruments à cordes se divisaient en *petite symphonie* (violons choisis parmi les plus habiles), et *grande symphonie*, comprenant le reste des violons (*ripieni*), haute-contres ou altos, violoncelles et instruments à vent.

Le copiste devait réaliser l'harmonie, ce qui fait que, pour la même partition, on trouve des versions fort différentes et d'une valeur inégale. Il devait de plus discerner la meilleure distribution orchestrale, les meilleures entrées pour les instruments à vent. Il inventait au besoin les mesures passées, et

(1) Jusqu'alors, les *récits* étaient accompagnés purement et simplement par la basse continue, plus ou moins chiffrée. Ici le récit est soutenu par l'*orchestre expressif*, et c'est le début en France de la tendance vers le *drame lyrique*, que Rameau accentuera encore.

(2) Cette coutume se retrouve régulièrement chez Rameau ; elle figure encore quelquefois chez Gluck. Pourtant celui-ci commença bientôt à s'en écarter et à libérer la voix de basse, en lui donnant, comme aux autres, une partie mélodique séparée.

(3) Les *flûtes*, qu'on appelait alors *traversières* pour les distinguer des *flûtes à bec* (voir 2^e livre, 2^e partie, p. 24), ne doublaient jamais les dessus de violons, car, dans ce rôle, elles eussent été écrasées par les hautbois, très criards, et qui, eux, doublaient toujours. Elles avaient donc des parties spéciales et *obligées*, c'est-à-dire ne pouvant se taire, alors que les instruments *ripieni* pouvaient, sans qu'on y attachât grande importance, jouer ou ne pas jouer.

corrigeait même les fautes. Ce métier nécessitait une forte culture musicale, et devait être cent fois plus ardu et moins enviable que l'état de compositeur. Rousseau, qui l'avait exercé à ses heures, était qualifié pour en parler.

Rousseau constate aussi que de son temps l'orchestre du grand Opéra de Paris était — de tous ceux qu'il connaissait — celui qui faisait « le moins d'effet ». Il trouve à cela *dix* raisons : 1^o mauvaise construction des instruments ; 2^o choix défectueux des instruments ; 3^o habitude des instrumentistes de préluder et de s'accorder continuellement ; 4^o la routine, qui fait que l'on répète de plus en plus mal au lieu de perfectionner ; 5^o mauvais recrutement des artistes ; 6^o emplacement défectueux du maître d'orchestre, qui tourne le dos à ses musiciens ; 7^o bruit du bâton dudit maître, qui frappe la mesure ; 8^o mauvaise réalisation harmonique des parties de remplissage par le copiste ; 9^o nombre trop faible de contrebasses par rapport aux violoncelles, dont on entend toujours les « glissandi » ; 10^o défaut de mesure régulière.

Rousseau prétendait que l'orchestre devait « régler l'acteur » et non l'inverse, ce qui est sans doute excessif dans la musique dont il s'agit, mais provient certainement des abus observés.

MOURET, surintendant de la musique de la duchesse du Maine, composa aussi quelques opéras qui jouirent d'une certaine réputation.

II. FLORAISON

(1733-1830)

Nous avons divisé en trois périodes l'époque de floraison de l'École française. La première se trouve entièrement remplie par l'œuvre de Rameau, l'un des musiciens qui ont certainement fait le plus d'honneur à la France ⁽¹⁾.

I. RAMEAU

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764) naquit à Dijon dans une famille de musiciens. A 18 ans, il partit pour l'Italie ; mais il ne goûta nullement le genre de l'opéra italien et revint en France, assez peu amateur d'opéra en général. Il travailla à Paris avec Marchand, puis devint organiste, peut-être à Lille d'abord, ensuite à Avignon, puis à Clermont-Ferrand. Au bout d'un certain temps passé dans cette dernière ville, il fut tenté de revenir à Paris, où l'appelait un riche financier, sorte de Mécène, nommé La Popelinière. Les chanoines de Clermont refusant de lui donner son congé, il imagina un moyen ingénieux de lasser leur patience : il se mit à leur jouer pendant les offices des contrepoints tellement compliqués qu'ils en perdaient leur latin et ne parvenaient plus à entonner leurs antiennes... On laissa donc partir l'organiste,

⁽¹⁾ On pourrait comprendre dans cette même période deux contemporains de Rameau : J. M. Leclair (1697-1764), auteur d'un opéra, et Mondonville (1711-1772), qui écrivit divers drames et pastorales.

dégoûté de son métier. Rameau arriva à Paris en 1721. C'est l'année suivante qu'il publia son *Traité d'harmonie réduite à ses principes naturels* (voir 1^{er} Livre, p. 135) : il y annonçait son intention de rendre le style plus musical et plus expressif, ce qu'il réalisa d'ailleurs à merveille.

Rameau a joué vis-à-vis de Lully le même rôle que Monteverdi par rapport aux Académies florentines. Sa musique vaut surtout par l'*expression*, et c'est principalement dans le récit accompagné que l'expression est remarquable.

Jusqu'en 1733, Rameau n'avait écrit que de la musique d'orgue (perdue malheureusement) et des œuvres pour clavecin (suites). A partir de cette date, qui correspond à sa cinquantième année, il s'intéressa au théâtre, et ne composa pas moins de 32 opéras.

En 1733, parut le premier, *Hippolyte et Aricie*, sur un livret procuré par la Popelinière. Cet opéra provoqua une véritable guerre entre Rameau et Lully, ou plutôt entre leurs partisans. Et cela est curieux, car, bien que novateur en tout dans cette partition (emploi d'enharmories audacieuses, des doubles cordes à l'orchestre et de bien d'autres procédés inusités, sans compter l'élévation inaccoutumée du style), Rameau y conservait bien cependant les justes principes de ses devanciers, notamment et surtout celui de l'expression de la parole. Les brochures les plus injurieuses parurent au nom de Lully ; l'opposition fut acharnée. Il en fut d'ailleurs ainsi à toutes les époques, et l'histoire de la vie humaine est un perpétuel recommencement ! Dans la musique, c'est l'*opéra* qui vit toujours surgir des querelles, à cause sans doute — comme nous l'avons déjà dit — du manque de fixité de sa structure et de son style. Ce qui se passa ici était renouvelé de Monteverdi et de Caccini, et devait se reproduire entre Gluck et Piccini, entre Wagner et Brahms, etc.

Une des innovations les plus remarquées d'*Hippolyte et Aricie* consiste en ce que Rameau a voulu forcer les chanteurs à aller en mesure, non seulement dans les airs, mais même dans les récits accompagnés ⁽¹⁾.

Hippolyte fut repris en 1742, puis en 1751, avec d'importantes modifications et de regrettables coupures : Rameau avait l'habitude de remanier ses œuvres après coup, et la première version est presque toujours la meilleure.

Voici les principaux ouvrages que Rameau composa après *Hippolyte* :

- 1735 : *Les Indes Galantes*, opéra-ballet ;
- 1737 : *Castor et Pollux*, sur un livret de Gentil-Bernard ;
- 1739 : *Les Fêtes d'Hébé* ou les « Talents lyriques » ;
- 1739 : *Dardanus*, peut-être le chef-d'œuvre de Rameau, qui fut repris 3 fois, notamment en 1744, remanié de fond en comble. Ici encore la première

(1) Sur la partition ayant servi aux premières représentations, et qui se trouve à la Bibliothèque de l'Opéra, on trouve ces mots, écrits de la main même du compositeur : « Ici, il faut chanter *de mesure*, on me l'a promis. » Ce qui montre que les chanteurs avaient déjà l'habitude d'en prendre à leur aise...

version était certainement la meilleure. Il y a, de cette partition, deux éditions parues chez *Ballard* ⁽¹⁾ : la deuxième porte les corrections copiées à la main.

1745 : *Platée*, seule incursion de Rameau dans le genre bouffon ;

1748 : *Zaïs* ;

1749 : *Zoroastre*, l'un des plus beaux opéras de Rameau, qui eut une curieuse destinée : La Popelinière avait abouché Rameau avec Voltaire, lequel avait soumis au musicien un livret sur le sujet de *Samson*. Rameau le mit en musique en 1732 (avant même *Hippolyte et Aricie*), mais la pièce fut refusée à l'Académie, à cause de son caractère biblique. Le compositeur, désireux d'employer quand même sa musique, l'adapta à un autre livret, celui de *Zoroastre*. Mais l'œuvre, artificiellement remise à neuf, ne « se tenait pas » bien, malgré de superbes passages, et ne connut pas le succès. Rameau prit alors le parti de la remanier jusqu'à composer une musique tout autre... L'orchestration de cet opéra est particulièrement remarquable.

1751 : *Acanthe et Céphise* ;

1757 : *Les Surprises de l'Amour*, déjà présentées antérieurement dans une première version ;

1760 : *Les Paladins*, la dernière pièce de Rameau.

A la mort de Rameau, voici quelle était la composition de l'orchestre de l'Opéra : 16 violons, 6 violes, 8 violoncelles, 4 contrebasses, 3 flûtes, 3 hautbois, 4 bassons et 2 cors, en tout 46 exécutants ⁽²⁾. Mais notons que les violons pouvaient au besoin jouer autre chose que leur partie : certains changeaient d'instrument à l'occasion.

Bien que toutes les œuvres de Rameau soient dignes d'intérêt, il suffira, pour le bien caractériser, d'étudier deux œuvres : *Hippolyte et Aricie*, qui représente bien sa première manière, et *Dardanus*, écrit en pleine maturité.

Nous y verrons que, dès sa première œuvre, Rameau, bien que novateur de par son génie, a cependant conservé les traditions de ses prédécesseurs. C'est du reste ainsi que la véritable nouveauté a procédé, toutes les fois qu'elle a mérité de durer. C'est là une constatation qui s'impose, tout au long de l'histoire de la Musique, quoi qu'on en ait quelquefois dit ou pensé. Aussi

⁽¹⁾ Les Ballard furent les seuls éditeurs qui eurent le droit de publier de la musique en France de 1552 à 1776. Robert Ballard et Ad. le Roy avaient obtenu ce privilège d'Henri II en 1552 : ils éditèrent les madrigaux et chansons de leur époque. Les Ballard se transmirent ensuite le privilège de père en fils. Ils *imprimaient* la musique en *caractères mobiles*, et fondaient eux-mêmes leurs caractères. Chaque caractère comportait à la fois une note et un fragment de portée complète. Par la suite, la multiplicité des sons superposés en accords a rendu impossible ce procédé, et la gravure supplanta peu à peu l'imprimerie.

Les successeurs de Robert Ballard furent, par ordre chronologique, Pierre, Robert, Christophe, J.-B. Christophe, Christophe-Jean-François et Philippe-Robert-Christophe Ballard. Ils possédaient encore en 1750 des caractères fondus en 1540. Après eux, il n'y eut plus de privilège. L'éditeur de Gluck fut *Deslauriers, marchand de papier*, dont les partitions laissent grandement à désirer.

⁽²⁾ En 1768, sous la direction de F. Rebel et Francœur, on en comptera 56, et Gluck fera de beaucoup augmenter ce nombre par la suite.

quoique le public du XVIII^e siècle ait pris Rameau pour un révolutionnaire, il nous apparaît maintenant que son art n'était nullement en opposition avec celui de Lully et de Destouches, mais s'éleva seulement davantage dans la tendance vers l'expression.

Rameau conserve la forme de l'*air français* (une phrase binaire). Il l'intercale généralement entre deux récitatifs, dont il est comme la fleur. L'air, d'ailleurs, est une sorte d'émanation de la situation qui le précède. Il interrompt l'action, dont il est un commentaire physique ou psychologique, une résultante.

Quant au *récit dramatique* et à l'*air dramatique*, esquissés par Destouches, et dans lesquels tout concourt au drame, y compris l'orchestre (voir la scène de Leucosie dans *les Éléments*), Rameau l'étend considérablement. C'est *dramatiquement*, avant tout, qu'il conçoit l'opéra. Les airs eux-mêmes perdent, quand il le faut, la forme *aria*, pour puiser leur raison d'être dans la seule expression. Comme chez Monteverdi, et plus complètement encore que chez le grand ancêtre italien, la structure musicale cède le pas à la puissance du drame.

Hippolyte et Aricie, joué d'abord en 1733 et déjà gravé à cette époque, fut modifié en 1742 par rapport à la version primitive. Il fut encore remanié lors de la reprise de 1751 (1). Ces diverses modifications sont cause de difficultés pour celui qui veut collationner les diverses partitions. L'œuvre se compose d'un prologue et de 5 actes, ou 6 tableaux.

A remarquer dans le *Prologue* l'air de Diane (2), dans lequel la voix double la basse, représentée ici par les seconds violons, au-dessus desquels jouent deux flûtes. Cette curieuse disposition rappelle l'habitude que l'on trouve chez Lully et Destouches, de faire chanter les voix de basses en suivant le dessin de la basse réelle. Ici la voix de femme est considérée de même. On notera aussi dans cet air le *parti-pris* instrumental, qu'on constate également chez Bach et chez la plupart des contemporains : l'air est entièrement accompagné par les mêmes instruments, 2 flûtes et les second dessus de violes, avec le clavecin — celui-ci ne jouant qu'un rôle effacé. Aucun autre instrument ne rentre, jusqu'au récit qui termine l'air.

Dans l'*Acte I*, notons l'air de fureur de Phèdre, à 6/8, comme tous les airs de fureur de l'époque (p. 54) ; on y remarque un solo de trompette, qui dure huit mesures, et qui est le seul de tout l'opéra. (C'était un contrebassiste qui déposait un instant l'archet pour emboucher la trompette.) Après un chœur de grande allure (Dieux vengeurs, lancez le tonnerre), des arpèges de violon — un peu naïfs — tendent à représenter le tonnerre (3). Un bel air de Phèdre (scène VI) amène le ton de *fa*, ce qui constitue une certaine liberté par rapport aux habitudes de l'époque : des tons comme *fa* ou *SI* étaient assez peu employés, à cause des positions difficiles qu'ils amènent pour les instruments à cordes.

Dans l'*Acte II*, citons d'abord le duo de Thésée et de la furie Tisiphone (celle-ci personnifiée par un ténor), accompagné seulement par 2 bassons et le continuo : le basson

(1) *Hippolyte et Aricie* a été repris en 1908 à l'Opéra (direction de MM. Messager et Broussan.)

(2) Ed. Durand, p. 10.

(3) Sur la partition qui se trouve au Conservatoire, on trouve cette annotation, due à un chef d'orchestre de l'époque : « les arpèges ne font point d'effet », ce qui laisse à supposer qu'on ne les exécutait pas au mieux.

était alors considéré comme l'instrument pathétique par excellence. Plus loin, l'air de Thésée (Sous les drapeaux de Mars) (p. 82) conserve, lui aussi, la tradition consistant à faire suivre par la voix de basse la basse réelle — tradition provenant de l'art du motet, dans lequel la voix de basse chantait une partie aussi mélodique que les autres. Les besoins d'accentuation de la parole supposent des inflexions mélodiques : il faut donc que la basse instrumentale les épouse aussi, pour ainsi dire, et ce besoin est ici fort bien satisfait. Plus loin (p. 84), la voix ne suit plus la basse, et c'est un nouvel air, avec accompagnement de bassons. C'est là que Rameau avait écrit une note spécifiant qu'il fallait chanter en mesure ; il ajoutait : « Recommandez aux bassons de nourrir les sons sans les détacher », ce qui veut dire jouer en legato. La scène III, entre Pluton et les Parques, est superbe. Elle se divise en 3 parties : a) air de Pluton en ut, de forme ternaire, et suivi d'un chœur ; c'est un air de fureur, donc à 6/8 ; b) danses en FA ; c) intervention des Parques en FA. La scène IV contient un beau récit et une non moins belle invocation de Thésée. Cet air (p. 101), en ut, est curieusement interrompu par un silence après chaque période. Il y a 5 périodes en tout, avec cadences aux principales fonctions voisines d'ut. La scène V commence par un récit de Mercure ; puis vient un récit de Pluton où, pour la première fois les doubles cordes sont employées au théâtre (p. 109). Les violoncelles eux-mêmes font des doubles cordes — à vide, il est vrai. Depuis lors, ce même procédé a été usité souvent pour les prédictions, oracles, etc... Enfin, c'est ensuite que se place le célèbre *Trio des Parques*, avec ses saisissantes modulations enharmoniques dont l'intention dramatique est évidente. Les rapports tonaux sont brusques et hardis pour l'époque (*sol, fa, mi, mi bémol, ré*, puis LA, RÉ et *sol*). Chaque partie des violons est divisée : il faut penser qu'une bonne part des exécutants ne pouvait jouer ce passage.

En 1733, les violonistes de l'orchestre de l'Opéra le déclarèrent inexécutable, et on le supprima. Mais à la reprise, on put parvenir à le jouer, et il obtint un succès foudroyant.

L'Acte III commence par une fête, qui comporte des ballets, bergerades avec matelots et « matelotes ». Chacun vient y dire son mot : c'est déjà un peu du vaudeville musical. Tous les airs sont en forme suite. Puis Thésée renvoie ce joyeux monde, et c'est alors une scène d'une importance capitale dans l'histoire du drame (p. 150). La musique, pour admirable qu'elle soit, est entièrement subordonnée à l'expression dramatique. Le récit commence en SI. Les violons ont une haletance superbe, image du premier mouvement qui emporte Thésée vers la colère à l'égard de son fils coupable ; ce sentiment est en opposition avec l'amour paternel : il y a entre les deux ritournelles si différentes une lutte, d'intention dramatique bien claire. Puis une nouvelle ritournelle en si (p. 151) merveille d'expression, et apparentée de très près à Bach, amène la prière à Neptune, admirable elle aussi. L'orchestre y suit le drame ; les altos sont écrits pour la première fois par l'auteur : ils font entendre des gémissements qui répondent à ceux des violons. Ensuite le « frémissement des flots », qui est d'une orchestration neuve et hardie, sans crainte d'utiliser des frottements condamnés par les principes, est traité avec une grande variété rythmique : les 1^{ers} violons font des arpèges assez lents sur les quatre cordes ; les 2^{es} violons des gammes, les violoncelles des broderies, les bassons la basse des violoncelles, tandis que les contrebasses donnent seulement des notes isolées. Tout cela à la fois. Pour terminer l'acte, nouvel air de fureur à 6/8 (p. 156).

L'Acte IV renferme un bel air d'Hippolyte, en forme lied développé (p. 157) ; puis des airs français dans le style de Lully. Plus loin, un chœur de chasseurs, avec cors (p. 168), puis une gavotte en rondeau dans laquelle persistent les rythmes de la chasse. Après plusieurs menuets, remarquer la scène du « Monstre » (p. 180) et la mort d'Hippolyte. A la fin de l'acte (p. 185), magnifique déclamation de Phèdre, entrecoupée de très dramatiques gémissements du chœur (Hippolyte n'est plus !). On rencontre encore ici des doubles cordes, mais dans l'aigu cette fois.

Le V^e Acte est en 2 tableaux. Tout le premier est encore d'une belle émotion musicale. Le second se compose de ballets et de jeux, avec musettes et chœurs. C'est là que

se place le grand succès de l'ouvrage, le très faible air du Rossignol (p. 226), où la flûte à l'aigu imite la voix.

Dardanus, qui date de 1739, nous présente une autre manière, issue d'un talent sans doute plus mûri. Nous y retrouvons les mêmes procédés que dans *Hippolyte*, notamment la part prise par l'orchestre à l'action dramatique. Mais sa participation est plus active encore et la musique plus « avancée ». La pièce est en un prologue et 5 actes.

L'affabulation, mise en vers des plus conventionnels par Leclerc de la Bruère, est assez confuse ; on y rencontre un monstre, comme dans *Hippolyte* ; l'intrigue amène diverses complications, mais finalement Vénus vient tout arranger, comme c'était l'usage dans les opéras de l'époque, qui ne finissaient jamais mal.

Le Prologue est très intéressant. Il y a lutte entre la Jalousie et les Amours, suivants de Vénus ; ceux-ci voudraient chasser l'importune. Les Plaisirs sont représentés par les flûtes et les violons ⁽¹⁾ ; la Jalousie fait contraste, avec les gammes énergiques du quatuor et des contrebasses. La Jalousie s'étant enfuie, les Plaisirs sont d'abord enchantés puis leur ardeur diminue graduellement, et peu à peu ils s'endorment. La musique suit de très près cette pantomime expressive, qui n'a plus rien de commun avec les anciens ballets, simples divertissements dont la musique conservait le style de la suite. Vénus rappelle alors la Jalousie en un lied très enthousiaste (A-B-A *bis*) (p. 30).

Dans l'*Acte I*, remarquons un air d'Iphise (Cesse, cruel amour), sorte de récit dramatique accompagné, de forme lied, qui en guise de péroraison présente une belle invocation aux mânes des ancêtres. Plus loin (p. 76), un air d'Antéonor, implorant Mars et Bellone, avec reprises par le chœur. Puis (p. 85), un Rigaudon ⁽²⁾, connu sous le nom de « Rigaudon de Dardanus », et souvent joué isolément dans les concerts. On y trouve le système de petites et grandes reprises employé dans les airs de ballet de l'époque. Le trio est orchestré seulement avec hautbois et bassons ⁽³⁾. Un chœur reprend ensuite le thème du Rigaudon.

L'*Acte II*, dont l'action se passe chez le magicien Isménor, contient de belles scènes d'incantation, dont Wagner s'est peut-être un peu inspiré quand il a dépeint, dans *Parsifal*, le castel magique de Klingsor. Après une ritournelle très vive (chose rare à l'époque), bien qu'expressive, vient un beau récit, coupé par des souvenirs de la ritournelle. Dardanus chante ensuite trois petits airs français, fort courts, en une phrase binaire. Puis c'est l'incantation, suivie d'un chœur aussi rapide que possible (p. 107) et plein de septièmes non résolues. De nouveaux airs, très jolis, et très français de coupe, viennent ensuite dans la scène entre Dardanus et Iphise. Enfin l'acte se termine sur l'action même, ce qui est à l'opposé des « grands finales » conventionnels que la décadence de l'opéra amènera par la suite.

L'*Acte III* débute par un beau prélude, où des montées de violon expriment l'angoisse d'Iphise ; l'air suivant, très beau et très touchant (O jour affreux), se greffe directement sur ce prélude. Plus loin (p. 166), on remarquera l'air « Paix favorable », repris en rondeau par le chœur, et dont Rameau avait déjà employé le thème dans une pièce de clavecin : *Les Niais de Sologne*. A remarquer encore les vocalises traditionnelles ⁽⁴⁾ que fait le chœur sur les mots : « Triomphez » (p. 185).

Acte IV. Dardanus, délivré de prison par Vénus, est bercé par les songes, et le ravissant Trio des Songes, en rondeau, avec reprises du chœur, se déroule (p. 214). Il comprend 3 refrains, et un refrain supplémentaire au début, exposé par l'orchestre. C'est ensuite qu'apparaît le monstre (p. 224). Antéonor chante un bel air (Monstre affreux)

(1) Ed. Durand, p. 9.

(2) La forme du rigaudon est en deux reprises comme celle du menuet ; mais elle se termine en outre par une « petite reprise » finale, sorte de coda qui est particulière à cette danse.

(3) A trois parties — et c'est l'origine la plus vraisemblable du mot « trio », employé pour la partie médiane des menuets et scherzos.

(4) Depuis l'époque grégorienne, l'usage d'orner certains mots comme « gloire », « flamme », « joie », « chaîne », etc., s'est perpétué. Il est très apparent chez Bach.

dans le style du récit dramatique, mais coupé en aria (p. 228). Les violons y expriment très bien l'angoisse. La tempête s'élève (p. 230) et la fin de l'acte se passe en plein drame.

L'*Acte V* donne le dénouement de l'action, et l'on y peut relever plusieurs intentions dramatiques fort intéressantes. Comparer, par exemple, les deux phrases : « Les Dieux ne pouvaient pas être plus favorables » et « Les Dieux ne pouvaient pas être plus implacables » (p. 249) qui forment une curieuse antithèse : la musique reste la même, sauf la cadence amenée par l'harmonie du mot final, qui diffère. Au moment où Dardanus apparaît, se trouve également une modulation très réussie (de RÉ à ré), traduisant très bien l'effet de surprise que réclame le texte (p. 250). D'ailleurs, dans tous les passages dramatiques de l'opéra, on constate une recherche d'effet par les oppositions de tonalités, par une marche vers la lumière ou l'obscurité, qui est un grand progrès de Rameau par rapport à Lully, chez qui l'on ne trouve rien de comparable ⁽¹⁾.

L'œuvre se termine par une grande Chaconne (p. 275) qui contient d'intéressants intermèdes. Le rôle des bassons y est très important : il faut dire qu'ils étaient au nombre de huit, ce qui permettait de leur confier des passages destinés à être mis en relief ⁽²⁾.

La reprise de 1744 comportait des modifications considérables ; les airs de ballet furent changés et la plupart des actes raccourcis.



Arrivés à ce stade de la musique dramatique française, nous ferons une remarque comparative sur les écoles italienne et française au milieu du XVIII^e siècle.

L'*opéra italien*, après être parti du chant *individuel*, tendit à multiplier les *airs*, et les *morceaux d'ensemble*, où plusieurs voix de solistes s'unissent et remplacent le chœur — sans conserver aucunement le caractère des belles polyphonies du XVI^e siècle.

L'*opéra français*, au contraire, conserve la tradition primitive de *la déclamation pure*. Dans les œuvres de Lully et de Rameau, les scènes à deux personnages consistent en *dialogues*, et ne présentent pas d'ensembles conventionnels (ceci est à rapprocher du futur art wagnérien).

Nous allons voir que Gluck, parti de la tradition napolitaine des ensembles (jusqu'à *Iphigénie en Aulide* incluse), la répudia presque totalement dans les dernières œuvres de sa troisième manière pour adopter et confirmer la tendance française, qui sera reprise plus tard par Wagner.

2. GLUCK et l'OPÉRA-COMIQUE (1760-1797).

Cette seconde période de l'époque de floraison de l'opéra français comprendra deux sections, correspondant à deux tendances absolument différentes, sinon opposées. L'une sera représentée par l'œuvre dramatique de Gluck, succédant très logiquement à Lully et à Rameau : ces trois compositeurs

⁽¹⁾ Lully attachait déjà de l'importance aux fonctions tonales éclairantes ou assombrissantes, mais ne les utilisait pas avec une telle vigueur.

⁽²⁾ Pour le Divertissement final de Dardanus, v p. 320.

forment bien vraiment un tout homogène, permettant de suivre l'évolution des mêmes principes, bien que leurs partisans se soient toujours battus entre eux.

La seconde section sera consacrée à l'*opéra-comique français*, genre tout différent dont voici l'origine ou du moins la cause occasionnelle ⁽¹⁾ : en 1752, des *buffoni* italiens étaient venus à Paris pour y jouer la *Serva padrona* de Pergolese. Ils obtinrent un énorme succès et ne quittèrent la France qu'après y avoir laissé le germe d'un style nouveau, que le génie français s'assimila en y introduisant ses qualités propres. Cette éclosion d'un genre particulier — qu'on a présenté à tort comme éminemment français, puisqu'il est né sous une influence italienne — a coïncidé chronologiquement avec la période de Gluck. Nous la traiterons immédiatement après ce maître.

a) Gluck.

JEAN-CHRISTOPHE-WILLIBALD GLUCK (1714-1787), dont l'origine familiale était tchèque, naquit à Weidenwang, près de Berching, en Franconie, non loin de la frontière de Bohême. Son père était garde des forêts du prince Lobkowitz, qui le protégea lui-même et l'employa comme chanteur et comme violoncelliste.

Ainsi que tous les grands artistes, vraiment dignes de ce nom et ayant eu une longue carrière, (voir Bach, Beethoven, Wagner), Gluck subit en son esthétique une triple transformation ; on peut lui attribuer, suivant les époques de sa vie, trois styles très différents. Chacun des deux derniers marque un progrès évident sur les œuvres antérieures ⁽²⁾. La première manière, italienne, va de 1740 à 1762 et comprend 30 opéras. La seconde manière, de transition (1762-1772) en comprend 10 ; enfin la troisième, française (1772-1779) n'en présente que 7 ; au total 47 opéras.

1^{re} manière (ITALIENNE) (1740-1762), Gluck connut à Vienne le prince lombard Melzi, qui l'emmena à Milan, où il compléta son éducation musicale avec Sammartini (1736). Il fit représenter, à Milan ou à Venise, *Artaserce* (1741), *Demofonte* (1742), *Artamene* (1743) *Ipermnestre* (1744), *Alessandro nell'Indie* (1745), *Fedra* (ou *Ippolito*) (1745). En 1746, il fut appelé à Londres, où il se fixa et subit l'influence de Hændel, en même temps que celle de Rameau, dont il étudia les œuvres. Il donna, en 1746, *la Caduta dei Giganti* (la Chute des Géants), qui fut l'objet de cette sévère appréciation de la part de Hændel : « Cet homme ne connaît pas plus de contrepoint que mon cuisinier. » D'ailleurs, la pièce n'avait eu aucun succès, et Gluck chercha une autre formule. Il imagina de détacher de ses opéras précédents les airs qui avaient été

(1) Nous verrons que l'opéra-comique avait aussi quelques racines en France même.

(2) Cela montre une fois de plus, combien il est vain de rechercher une originalité intégrale dans la première manière. En fait, un artiste devient souvent d'autant plus personnel dans sa maturité, qu'il n'a pas craint de connaître et d'assimiler en ses débuts.

le plus applaudis (certains avaient valu aux chanteurs jusqu'à 42 rappels) et de les réunir en un nouvel ouvrage : *Pirame e Tisbe* (1747). Il comptait sur un triomphe : ce pasticcio fut un échec éclatant. Gluck réfléchit alors et tenta de s'expliquer son erreur. Heureusement il fit d'utiles découvertes, et s'aperçut que tout air demande à être approprié à son sujet. Toutefois il quitta l'Angleterre et s'en revint à Vienne en 1748. Il écrivit de nouveaux ouvrages, sous l'influence de ses réflexions, et tenta, mais timidement encore, de se rapprocher de l'expression dramatique : il y réussit par instants, au milieu de curieux retours à la recherche italienne de l'effet. C'est une période de tâtonnements, pendant laquelle on le voit essayer de tous les styles, même celui de l'opéra buffa, qu'il aborda sur des livrets écrits en français. A citer :

- 1748 : *Semiramide riconosciuta* (Semiramis reconnue) dans laquelle il pousse assez loin la recherche de l'expression scénique ;
- 1749 : *Tetide e Peleo* (Thétis et Pélée) ;
- 1750 : *Telemacco* (Télémaque) ;
- 1752 : *La Clemenza di Tito* (la Clémence de Titus) ;
- 1754 : *L'Eroe chinesi* (le héros chinois) ;
- 1755 : *Les Amours champêtres*, opéra-comique ;
- 1756 : *Le Chinois poli à Paris*, opéra-comique français (la Chine, grâce en partie aux porcelaines, était fort en vogue à ce moment) ;
- 1756 : « *Antigone* ;
- 1756 : *Il Re pastore* (Le Roi-Pasteur) ;
- 1758 : *L'Ile de Merlin*, opéra-comique ;
- 1760 : *L'ivrogne corrigé*, opéra-comique ;
- 1761 : *Le Cadi dupé*, opéra-comique ;

2^e manière, (DE TRANSITION) (1762-1772). En 1762, Gluck fit, à Vienne, la connaissance du librettiste Calsabigi, qui s'attachait à la réforme du libretto d'opéra, déchu jusqu'à n'être plus qu'un recueil de *concetti* et d'images plus ou moins poétiques. Calsabigi orienta Gluck vers l'action et la passion ; et le musicien, sous cette influence, transforma volontairement son style : il en avertit le public dans la préface d'*Orfeo*, qui marque une date dans l'histoire de la musique dramatique. Citons quelques ouvrages de cette seconde manière :

- 1762 : *Orfeo e Euridice* (première version d'Orphée, qu'il devait reprendre en la modifiant, 12 ans plus tard) ;
- 1763 : *Il Trionfo di Clelia* (le Triomphe de Clélie) ;
- 1764 : *La Rencontre imprévue* ou *les Pèlerins de la Mecque* ;
- 1765 : *Telemacco* (2^e version) ;
- 1767 : *Alceste* (version italienne), précédée d'une épître dédicatoire au duc Léopold de Toscane, dans laquelle Gluck énumère les abus qu'il voulait abolir, abus amenés par l'italianisme, et qui ont reparu plus tard par le fait de l'école « judaïque ». Il dit vouloir ramener la musique à sa vraie fonction, en suppri-

mant les *inutilités d'ordre vocalistique* ; faire de l'*ouverture* un véritable argument de la pièce ; sacrifier les *effets* à l'expression et à l'action ; enfin ne rechercher la *nouveauté* qu'en tant qu'elle est naturellement suggérée par la situation et utile au drame.

« Lorsque j'entrepris d'écrire la musique de l'*Alceste*, y lit-on, je me proposai de la dépouiller entièrement de tous ces abus qui, introduits soit par la vanité mal entendue des chanteurs, soit par une complaisance exagérée des maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien, et font du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles une chose ridicule et ennuyeuse.

» Je voulus réduire la musique à son véritable but qui est de *fortifier la poésie* par une expression nouvelle, de rendre plus saisissantes les expressions de la fable sans interrompre l'action, sans même la refroidir avec des ornements inutiles. Je n'ai pas voulu arrêter l'acteur dans la chaleur du dialogue pour attendre une insipide ritournelle, ni couper un mot pour le retenir sur une voyelle favorable, pour faire valoir dans un long passage l'agilité de sa belle voix : je n'ai pas compris non plus que l'orchestre, par une cadence, donnât le temps au chanteur de reprendre haleine.

» En somme, j'ai cherché à bannir de la musique tous ces abus contre lesquels protestaient en vain le bon sens et la raison ».

1770 : *Elena e Paride* (Hélène et Paris), qui contient une préface intéressante encore, donnant des clartés sur les intentions de l'auteur. Les autres œuvres de cette époque sont d'une valeur moindre.

3^e manière (FRANÇAISE) (1772-1779). Ce fut encore une rencontre qui fut la cause occasionnelle de cette nouvelle évolution du style de Gluck. Celui-ci fit, à l'ambassade de France à Vienne, la connaissance du bailli du Rollet, attaché à l'Ambassade, qui lui persuada qu'il atteindrait mieux la véritable expression dramatique s'il se servait d'un livret français. Le bailli lui proposa un livret de sa composition : *Iphigénie en Aulide*, d'après la pièce de Racine. Cet opéra fut fait, et exécuté avec succès à l'Académie de musique de Paris, malgré l'opposition des partisans de Rameau, et grâce à l'influence de la dauphine Marie-Antoinette, qui avait été l'élève de Gluck dans son enfance. Celle-ci avait attiré à Paris son ancien maître, l'année de cette représentation (1774) ; le musicien avait alors 60 ans. La pièce fit sensation et fut reprise en 1775 ⁽¹⁾. En 1774, Gluck refit *Orphée* en français, d'après la partition italienne modifiée. La célèbre cantatrice Sophie Arnould fut l'interprète d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Orphée*.

En 1776, *Alceste*, dont M^{lle} Levasseur incarnait le principal rôle, obtint un succès retentissant. Pour la première fois, on loua des billets pour la répi-

(1) L'orchestre de l'opéra ne cessait de s'augmenter (voir la note p. 52). Il comprenait, en 1773, 65 musiciens, dont 24 violons, 6 violes, 10 violoncelles, 4 contrebasses. Nous verrons que, pour *Orphée*, Gluck voulut davantage.

tion générale. Gluck fut outré de cette innovation, et vint diriger en bonnet de nuit.

La critique se divisa en deux camps opposés, également ardents à la louange ou au blâme. Ce fut après *Alceste* (en 1777) que les partisans de la musique italienne firent venir à Paris Nicola Piccini, et le prirent comme drapeau pour engager avec les partisans de Gluck une lutte sans merci. Les mélomanes se trouvèrent divisés en deux camps irréconciliables : les « gluckistes » comprenaient dans leurs rangs Du Rollet, Arnaud, Suard ; parmi les « piccinistes », on pouvait citer Marmontel, la Harpe, d'Alembert, Ginguené, et d'une façon générale toute l'Encyclopédie et les « officiels ».

Le 23 septembre 1777, Gluck donna *Armide* ; cette pièce fut victime d'une cabale de la part des piccinistes, qui la firent tomber et portèrent aux nues, l'année suivante, le *Roland* de Piccini — ce qui n'empêcha pas *Armide* d'être et de rester un chef-d'œuvre...

Le 18 mai 1779 parut *Iphigénie en Tauride*, la plus « avancée » des œuvres de Gluck. Les piccinistes la combattirent encore avec acharnement, et l'on vit soulever pour la première fois l'argument de l'argent : les douze premières représentations n'avaient rapporté que 60.900 livres, alors que les douze premières de *Roland* atteignaient la recette de 61.000...

En 1779 également, *Echo et Narcisse* n'eut pas grand succès. Cette partition était l'occasion de quelques innovations d'ordre instrumental : clarinettes en *ré*, combinaisons nouvelles. Reprise en 1780, la pièce subit un nouvel échec, à part le chœur final : le Dieu de Paphos et de Gnide », qui fut bissé par acclamations — ce qui était aussi une nouveauté.

En 1781, l'*Iphigénie* de Piccini n'obtenait, elle aussi, qu'un succès très relatif. Mais Gluck s'était retiré à Vienne, en 1780, et écoeuré de l'opposition systématique qu'on lui avait faite, il cessa d'écrire jusqu'à sa mort, survenue en 1787 des suites d'une attaque.

Bien qu'étranger de naissance, Gluck se rattache absolument par ses chefs-d'œuvre à l'art français. Par plus d'un point, son esthétique rejoint celle de Monteverdi, puis celle de Lully et de Rameau ; en même temps, elle fait pressentir celle de Wagner (but de l'émotion dramatique, recherche de la concordance du texte et de la musique, etc...). (1)

Iphigénie en Aulide (1774), opéra en 3 actes, qui inaugure la dernière manière de Gluck, commence, ainsi que nous l'avons vu (II^e livre, 2^e partie, p. 287), par une Ouverture faisant vraiment partie du drame, ce qui est une conception nouvelle. Elle débute par le thème qui caractérisera la résolution prise par Agamemnon de résister

(1) Certains « puristes » modernes s'offusquent beaucoup d'inégalités qu'ils relèvent dans le style de Gluck et qu'on ne rencontrerait pas chez Rameau — de son harmonie, notamment, qui est quelquefois d'une réalisation un peu sommaire. Cl. Debussy, dans *M. Croche antidilettante*, s'est montré sévère pour l'auteur d'*Armide*. Et cela n'empêche pas que Gluck ne fut plus « avancé » que Rameau, de même que dans l'ordre symphonique Beethoven alla plus loin que Mozart, et vit plus grand.

aux lois divines. Cette ouverture s'enchaîne directement à la première scène, dans laquelle on sent bien s'ouvrir une ère, au point de vue de la musique dramatique. Le drame « s'intériorise », il se passe dans le cœur des personnages et il intéresse, malgré les défauts extérieurs de l'opéra italien qui subsistent encore.

Acte I. — Dans la scène I se trouve un air superbe ⁽¹⁾, encadré par deux récits très mouvementés, très humains, et un dernier récit encore plus vivant. L'air est un aria-lied (Brillant auteur de la lumière), andante, avec milieu plus agogique. Le récit est l'apogée du récit dramatique, où tout est conduit par la raison du drame. C'est là une contravention patente aux règles de l'École napolitaine, qui avaient eu force de loi partout pendant la première partie du XVIII^e siècle. C'est pour la même raison d'ailleurs que, cent cinquante ans plus tôt, Monteverdi avait été amené à rompre avec les Académies florentines, et que cent ans plus tard, Wagner répudiera énergiquement les usages de ses contemporains. Plus loin (p. 19) le chœur, demandant à cor et à cri le nom de la victime et s'unissant ensuite en un mouvement lent pour une explosion de prière, fait présager celui de la foule interrompant Hans Sachs dans les *Maîtres-Chanteurs*. L'air « Peuvent-ils ordonner ? » (p. 25) est un exemple de la forme aria-lied modifiée pour s'adapter au drame : Après un récit en *ut*, l'aria commence et module vers *sol* (cette partie est vive). Le milieu en *MI* bémol est plus lent et expressif ; enfin la partie vive reprend et ramène le ton principal. A citer, pendant un chœur de foule, le récit de Calchas et d'Agamemnon qui, seuls, sont au courant de l'ordre divin, et expriment leurs angoisses : c'est là une simultanéité bien dramatique (p. 30). Après un air de Clytemnestre, de coupe lied (p. 46) citons l'air d'Iphigénie (p. 49), chef-d'œuvre dramatique. La forme en est assez libre : 1^o exposition d'une phrase qui ne reparaitra plus ; 2^o allegro ; 3^o nouvelle phrase lente ; 4^o reprise de l'allegro. Cette Iphigénie n'est peut-être pas l'héroïne antique, mais c'est une charmante et virginale jeune fille du XVIII^e siècle, hésitante et timide à souhait — avec de petites colères momentanées. L'air est constamment « rubato », et les répliques d'orchestre doivent être très expressives, ce qui n'est pas toujours observé dans les exécutions.

Dans *L'Acte II*, après une prière de Clytemnestre, avec hautbois, lied ternaire simple, il faut citer le trio (C'est mon père, Seigneur), (p. 113) vestige attardé de l'ensemble à plusieurs voix, disposition que Gluck abandonnera bientôt. On y notera une excellente rentrée des voix, coupée d'interjections (C'est mon père), bien ramenée par le hautbois. La scène finale de cet acte (p. 125), est très belle et largement humaine. Elle dépeint bien les hésitations d'Agamemnon, en qui luttent l'amour paternel et la colère de l'homme, insulté par Achille. Comme tonalités, la scène, qui est en trois parties, est pleine d'incohérence : c'est le drame qui demande cela. Dans la seconde partie (p. 132), certains rapports tonaux ne sont pas sans évoquer le début du 1^{er} acte ; l'analogie n'est peut-être pas voulue, mais l'instinct dramatique de l'auteur l'a conduit à employer les mêmes modulations pour traduire les mêmes états d'âme. Dans la 3^e partie, remarquer le dramatique solo de basson.

A *l'Acte III*, il faut citer les deux airs d'adieux d'Iphigénie à Achille, deux petits bijoux : le second, en *MI* bémol (p. 144), est accompagné par un orchestre très flou, et notamment par les altos divisés doublant les violons (la forme est celle de l'air français). Ensuite Clytemnestre recommence un air dont la situation se trouve déjà chez Lully, Destouches, Rameau : c'est une adjuration à Jupiter, pour le prier de lancer sa foudre sur les auteurs d'un maléfice. La douleur féminine est traduite ici, chose curieuse, par un récit accompagné d'un basson dans le grave. Puis la malédiction s'exhale en un beau lied de fureur (p. 160), avec milieu à la dominante. Par une belle opposition, un chœur en *MI* bémol, très calme, est chanté par le cortège qui mène Iphigénie au supplice. Cependant tout s'arrange, comme toujours, et l'œuvre s'achève sur un petit ballet, suivi d'un chœur où toutes les voix chantent à l'unisson de l'orchestre.

(1) Ed. Choudens, p. 9.

On remarquera, dans cette partition, les nombreux morceaux d'ensemble, duos, trios, quatuors, qui vont tendre à disparaître chez Gluck au fur et à mesure de la transformation de son style. Néanmoins, elle constitue bien, à son époque, le type de l'opéra français luttant contre l'italianisme, alors vainqueur sur toutes les scènes. Il y a déjà une étude musicale des caractères ; celui d'Agamemnon est très net, celui d'Iphigénie assez indiqué aussi.

Orphée et Eurydice, dédié à la Reine, est de l'année 1774, comme *Iphigénie en Aulide*. Mais loin d'avoir été fait de toutes pièces, il ne fut qu'une adaptation, pour l'Opéra de Paris, d'un ancien opéra italien de 1762 (2^e manière). Presque tout fut modifié : certains airs sont entièrement nouveaux, d'autres profondément remaniés. L'Orphée français, comme l'italien, était écrit pour une voix de ténor, et la transformation de ce rôle en contralto, adoptée longtemps à l'Opéra-Comique sous le prétexte que l'effort demandé au ténor était trop grand, en change très défavorablement le caractère et l'accent. En Italie, on cultivait beaucoup à l'aigu les voix de ténor, jusqu'à leur faire pour ainsi dire emprunter un registre mieux à la portée des voix de femmes ; mais ces notes aiguës étaient très violentes, et leur remplacement par un médium féminin est une édulcoration qui équivaut à un assassinat ⁽¹⁾.

Le poème d'Orphée, en 3 actes, n'est pas conforme à celui qui a servi à Monteverdi, pas plus qu'aux autres Orphées italiens ou allemands.

Ici, Eurydice est morte avant le lever du rideau, et l'œuvre commence par une déploration funèbre. La suite se déroule comme dans les autres versions, bien qu'avec des détails très différents ; mais l'Amour, qui s'est déjà manifesté comme arbitre des destinées, intervient encore à la fin, ce qui permet à Eurydice de ressusciter pour la seconde fois... et à la pièce de finir par un dénouement heureux. Au point de vue de la construction générale (3 actes), le premier et le dernier acte se correspondent très bien, alors que le second, comprenant les tableaux infernaux, est tout différent, mais il se compose de deux parties qui s'opposent et se complètent entre elles.

Gluck réclama pour Orphée l'orchestre suivant : 28 violons, 5 violes, 12 violoncelles, 5 contrebasses, 3 flûtes, 5 hautbois, 2 clarinettes, 6 bassons, 2 cors, 1 trompette et timbales ⁽²⁾. C'est dans cette partition qu'il employa les formes d'orchestre les plus pittoresques.

L'ouverture, très insignifiante, n'est autre que celle d'*Ernelinde*, de Philidor, que Gluck n'avait pas hésité à emprunter.

L'*Acte I* débute, nous l'avons dit, par la déploration funèbre d'Eurydice, superbe chœur coupé par les gémissements d'Orphée. Les trois trombones doublent les trois parties graves du chœur, et le cornetto (sorte de trompette en bois) la partie de soprano. Cette doublure est traditionnelle : voir Schütz, Monteverdi et Bach. La seconde scène est remplie par les strophes d'Orphée (Objet de mon amour), en UT dans la version originale. Comme chez Monteverdi, chaque strophe est traitée avec une orchestration différente : la 1^{re} avec flûte, la 2^e avec cor, la 3^e avec clarinette (l'une des premières apparitions de cet instrument à l'orchestre de l'Opéra) ⁽³⁾. On y trouve des échos également traditionnels (v. Gagliano). Les strophes sont séparées par des récits superbes d'expression, et qui ne donnent rien dans la version en FA pour voix de femme. Bien plus, les accents y sont souvent inversés, parce que dans la voix de ténor, ce sont les notes aiguës qui portent le plus, et dans la voix de contralto, ce sont les notes graves, plus timbrées. Le niveau artistique baisse pour la fin de l'acte ; les airs de l'Amour

⁽¹⁾ *Orphée* a subi des « tripatouillages » aussi nombreux qu'éhontés. Seule, la partition d'orchestre du temps donne la version exacte.

⁽²⁾ Les 12 violoncelles paraissent un nombre assez disproportionné avec le reste des cordes. C'est qu'ils jouaient souvent un rôle de remplaçants, et que les artistes quittaient leur instrument pour un autre. Les trombones étaient joués par des violonistes et violoncellistes. C'est également dans l'*Orphée* de 1774 que la *harpe* fit son apparition à l'orchestre, d'ailleurs employée encore avec une grande timidité.

⁽³⁾ La toute première fut dans *Acante et Céphise*, de Rameau.

ne sont pas remarquables, et l'air de bravoure, qui vient ensuite ⁽¹⁾, l'est encore moins. On a prétendu qu'il n'était pas de Gluck, et on l'a attribué à un certain Bertoni. En tous cas, il n'est pas digne d'un grand musicien ⁽²⁾.

L'Acte II a subi, malheureusement, des masses de remaniements. Le curieux début du 1^{er} tableau, qui nous amène à l'entrée des Enfers, est le seul passage de la partition où soit employée la trompette; celle-ci fait des tenues audacieuses pour l'époque, amenant des frottements qui font penser à ceux du 7^e quatuor de Beethoven. Le Prélude, passant par MI bémol, FA, SOL, pour amener *ré*, évoque une ascension; la musique forme une sorte d'escalier pour accéder aux lieux infernaux. L'orchestre est divisé en deux parties, affectées l'une à Orphée, l'autre aux monstres. L'opposition est particulièrement apparente chaque fois que le héros implore et que les spectres répondent violemment : « Non ! ». La scène se présente comme un dialogue entre Orphée et le chœur infernal, celui-ci commençant chaque fois dans le ton où Orphée l'a conduit. 1^o Chœur en *ré* ⁽³⁾, coupé par un air de danse et chant d'Orphée en *si bémol*; 2^o chœur de SI bémol à *ut*, et Orphée de *ut* à *sol*; 3^o chœur de *sol* à SOL, dominante d'*ut*, et Orphée en *ut*, de plus en plus pressant dans son insistance; 4^o chœur d'*ut* vers *fa*, se déprimant et restant sur cette dépression (Il est vainqueur). Les monstres sont vaincus par l'époux modèle qui brave de si grands périls pour venir chercher sa compagne. La harpe, qui paraît pour la première fois à l'orchestre de l'Opéra et dont l'emploi était dû ici à un désir de couleur locale un peu puéril (la lyre d'Orphée), était jouée par le corniste Siéber; sa partie est très peu chargée et ne demande que l'intervention d'une seule main. Le départ des monstres motive une sorte d'air de fureur qui ramène le ton principal, *ré*. Toute cette scène est fort bien construite, et renferme nombre de nouveautés dramatiques et orchestrales. A citer des emplois très heureux de hautbois au grave; l'apparition des clarinettes, instruments alors assez durs, aux sonorités de trompette et donnant un accent spécial. La partie d'Orphée s'élève jusqu'au contre-RÉ : les ténors savaient alors chanter en fausset ! Berlioz regrettait, dans le chœur qui répond « non » l'absence des trombones; il ne faut peut-être pas partager ce regret. C'est une fraction d'orchestre spéciale qui accompagne ces rageuses interruptions, et c'est déjà un peu enfantin ainsi : avec des trombones, la mesure serait sans doute dépassée. (J.-J. Rousseau faisait sur le même passage une remarque encore bien plus étonnante : il attribuait tout l'effet du « non » des monstres à l'enharmonie, les voix chantant un *fa dièse* et l'orchestre jouant un *sol bémol* !)

Le second tableau de l'Acte II, correspondant au premier par opposition, décrit les Champs-Élysées; et il y a un contraste saisissant entre les monstres infernaux et les ombres heureuses, contraste admirablement rendu par la musique. Dans le trio du charmant menuet initial (p. 60), la flûte célèbre l'apparition d'Eurydice, qui chante, heureuse et inconsciente (p. 63). La scène où arrive Orphée (p. 68) est admirable, et l'orchestre est à étudier de près. Les violons et les flûtes donnent une ambiance de paysage, gazouillements d'oiseaux (1^{ers} violons et flûtes) et murmures de ruisseaux (2^{es} violons). Puis le hautbois annonce l'entrée humaine dans le sein de cette nature (v. Siegfried). Orphée s'étonne de trouver tout si calme, en des accents presque schubertiens. Le sens descriptif est beaucoup plus poussé et trouve des moyens d'expression bien plus modernes que chez Rameau et Destouches, qui avaient déjà fait des recherches de cette nature. Le chœur en FA, qui suit (p. 73), est charmant, avec ses expressives répliques de violons ⁽⁴⁾.

(1) Ed. Choudens, p. 28.

(2) Cependant, par les vocalises très développées qui se trouvent sur le mot « flammes », il se rattache à une antique tradition, qui, par Bach, remonte jusqu'aux cantilènes grégoriennes.

(3) Remarquer, avec Berlioz, le rôle des contrebasses dans les « aboiements de Cerbère » (p. 39).

(4) Dans la partition d'orchestre de l'époque, il y avait ici de nombreuses fautes, car Gluck était assez négligent quand il s'agissait des corrections. Par moments, on avait même oublié de graver les voix; et quand on avait voulu les ajouter ensuite, il avait fallu, pour ne pas tout effacer, noter les soprani au-dessous des basses!

L'Acte III commence par un duo entre Orphée et Eurydice reconquise, qui contient de belles choses. On y trouve (p. 88) une phrase (Dût-il m'en coûter la vie) qui semble avoir hanté Bizet, lorsqu'il a employé, dans *Carmen*, des paroles analogues... L'allegro en *ut* (p. 95) est accompagné par des violons avec et sans sourdines, d'un effet très spécial ⁽¹⁾. Orphée regarde enfin Eurydice ; et de suite, celle-ci meurt ⁽²⁾. Il résume alors la situation dans l'air fameux et assez quelconque : « J'ai perdu mon Eurydice » (p. 104), construit en rondeau. Mais l'Amour survient, comme au premier acte, et brise le charme qui séparait les époux. Dans le ballet final, se trouvent quelques airs intéressants comme orchestre. Gluck y avait introduit la Chaconne d'*Iphigénie en Aulide*, et aussi une Gavotte empruntée, comme l'Ouverture, à l'*Ernelinde* de Philidor. Le plagiat ne semblait pas alors une énormité, comme de nos jours.

Alceste, jouée pour la première fois le 23 avril 1776, suivit de 9 ans la version italienne de la même pièce (1767). De cette dernière, il y avait à retenir l'épître dédicatoire au duc de Toscane, dont nous avons déjà parlé plus haut (p. 58) et dans laquelle Gluck expose sa manière de composer et ses essais de réformes.

Dans l'*Alceste* de 1776, il y a une remarque à faire au sujet du système dramatique. Il s'agit d'une autre innovation, peut-être non voulue, mais dont l'application est indéniable : la *tonalité* employée comme élément dans la construction générale de l'œuvre, ce qui n'existait pas dans *Iphigénie en Aulide* et n'était qu'à peine ébauché dans *Orphée*. C'est le système que Wagner reprendra plus tard en pleine conscience, et c'est par là surtout qu'il sera continuateur de Gluck. Le premier acte d'*Alceste* est presque entièrement en *sol* et ses succédanés MI *bémol* et *ré*. Dans tout l'acte on ne trouve qu'un emploi isolé d'un ton éloigné : *Si* pour caractériser l'oracle, qui devait logiquement être très différent de tout le reste. Dans toute la partition, la tonalité joue un rôle *conducteur*. Le peuple est traité en *sol*, majeur pour les passages joyeux, mineur pour les scènes tristes. La religion, grand-prêtre, danses sacrées, prières, sont en MI *bémol* ou *ut*. La douleur est presque toujours en *fa*. Les personnages, quand ils sont influencés par ces divers sentiments, empruntent ces tonalités. C'est là un fil conducteur, que l'on remarquera aussi chez Weber ; et vraiment, la filiation Gluck-Weber-Wagner est apparente en ce système tonal appliqué aux personnages, aux agglomérations de personnages et aux sentiments qui règnent sur le drame.

Cette disposition amène naturellement, de l'emploi du ton conducteur à celui du *motif conducteur*. Dans *Alceste*, on en trouve pour le moins deux, bien frappants :

a) *plainte pathétique* :



b) *effroi religieux* :



Comme *Iphigénie en Aulide* et *Orphée*, *Alceste* est en 3 actes, coupe excellente musicalement, et permettant au drame de présenter 3 points culminants *actifs*, alors que cinq sont une surcharge (dans la coupe tragique en 5 actes, certains actes sont

⁽¹⁾ Un peu plus loin, le graveur avait encore oublié la partie d'Orphée, qui fut ensuite superposée à la partie d'alto... mais comme il ne faut pas la lire dans la même clé, le résultat donne lieu à des non-sens.

⁽²⁾ On sait que le héros avait obtenu des Dieux la faveur de ramener sa femme des Enfers à la condition qu'il ne la regarderait sous aucun prétexte.

toujours de moindre importance que les autres). Chacun, ici, a pour but de préparer et d'amener une action finale, donnant la clef de ce qui précède (1).

L'Ouverture s'enchaîne au drame, comme celle d'*Iphigénie en Aulide* (voir 2^e Livre, 2^e partie, p. 287).

L'*Acte I* est ternaire, au point de vue dramatique (1^o lamentations sur la mort d'Admète, partie plane, sans action ; 2^o préparation de l'action : l'oracle parle et annonce que le roi peut être rendu à la vie si quelqu'un s'offre à la mort à sa place ; 3^o l'action : après avoir hésité, Alceste se dévoue). Le troisième acte aura avec celui-ci une parfaite correspondance.

Après un beau chœur de déploration, un hautbois, tel la flûte d'Eurydice dans *Orphée*, fait présager la venue d'Alceste, et celle-ci prend la parole ; un admirable chœur amplifie ensuite le sentiment qu'elle a exprimé (2). L'air dramatique d'Alceste (p. 17) se compose d'un adagio en 2 phrases allant de MI bémol à sa dominante, puis d'un allegro à la sous-dominante, d'une 3^e partie modulante, de *si bémol* à *mi bémol*, avec une évocation des enfants d'Alceste : on trouve ici une première apparition du « motif de la douleur » par les violoncelles (p. 20) ; enfin, la seconde partie de l'air (allegro) revient pour finir. Dans la seconde division de l'acte, une petite marche en *sol* (ton populaire) amènera la tonalité de MI bémol, consacrée aux choses religieuses, pour l'entrée dans le temple. Le récit du grand-prêtre (p. 34) présente un remarquable caractère de nouveauté. Il commence en *ut* et le second motif se manifeste (p. 39), exposé d'abord par le quatuor seul, puis par les hautbois ; ensuite entrent successivement les cors, bassons, clarinettes, trombones. Alors, le grand-prêtre invoquant le Soleil, des fusées de violons jaillissent, comme des rayons lumineux dans le temple. Puis (p. 42) vient le ton de l'Oracle, *si*, ton éloigné qui rappelle la modulation employée par Mozart dans *Don Juan*, pour l'apparition de la statue du Commandeur, dont la musique est écrite absolument dans le même esprit. Personne ne se résolvant à sacrifier sa vie, la foule se retire en SOL, ton de l'action populaire. Alceste reste seule et chante un air célèbre (Non, ce n'est pas un sacrifice) (p. 47). C'est un lied en 5 parties, véritable andante de sonate, mais très dramatique malgré sa forme symphonique. Il se décompose ainsi : 1^o thème principal en RÉ ; 2^o modulation de *mi* à *si* ; 3^o reprise du thème ; 4^o à la dominante de *si*, exclamations douloureuses du hautbois, partie consacrée à la pensée des enfants, qui fait hésiter la reine ; 5^o reprise du thème. Avec l'arrivée du grand-prêtre, modulation subite à la dominante de MI bémol, ton religieux (p. 51). Le grand-prêtre chante ici un air, qui, dans la pièce italienne, était affecté à Ismène, suivante d'Alceste, et dont le changement de personnage n'est pas heureux. Enfin, l'Acte se termine par un autre air d'Alceste (p. 53), non moins connu que le précédent (Divinités du Styx) et dans la même forme de lied développé (A-B-A-C-A).

Voici le résumé tonal du 1^{er} acte, qui marche de *sol* à SI bémol : douleur populaire en *sol* ; scènes religieuses en MI bémol et *ut* ; hésitations d'Alceste en marche ascendante jusqu'à RÉ et sa résolution en SI bémol.

L'*Acte II* se divise en 2 grandes parties : 1^o réjouissances pour célébrer le retour d'Admète à la vie ; 2^o Admète reproche à Alceste son sacrifice, il se traîne à ses pieds ; mais il est trop tard et Alceste meurt. Toute la joie populaire s'expose encore en SOL. Le premier chœur est tiré d'Hélène et Paris : il célébrait l'arrivée d'Hélène à Troie. Il contient des traits de violoncelle d'une haute difficulté. Les étapes de la joie populaire (chœurs et ballet) sont en SOL, LA (p. 70), SI bémol (p. 75) (avec interjections douloureuses d'Alceste), SOL (quatuor en pizzicati) (p. 83). Puis c'est la seconde partie de

(1) Cette concision et cette logique permettent d'éviter deux écueils opposés : la multiplication excessive des actions, comme il arrive chez Meyerbeer dont les opéras sont souvent de véritables kaléidoscopes ; et l'action trop intérieure, trop uniquement psychologique, qui n'est que rarement intéressante à la scène. Au temps de Gluck, la psychologie était peu appréciée dans le théâtre lyrique : on lui préférait le spectacle perçu par les yeux.

(2) Ed. Peters, p. 16.

l'acte. Admète chante d'abord, en LA, un air assez plat (Bannis la crainte) (p. 89). Alceste répond en RÉ, et chacun des deux personnages gardera avec assez d'obstination sa tonalité. Un chœur en *ré* tirera la moralité, comme le faisait le chœur antique (p. 98). Le désespoir d'Admète s'exhale en *la*, employant l'antithèse des tons et des modes, qui plus tard sera l'un des grands moyens de Wagner. Le lied d'Admète (Sans toi je ne puis plus vivre) est admirable de déclamation (p. 103). Chose curieuse, c'est une réplique d'Alceste qui l'achève en interrompant. Après un chœur en *fa*, Alceste chante un air enthousiaste, andante-allegro (p. 108), dont la partie vive à 6/8 (Ciel, quel supplice), est très difficile vocalement et souvent coupée. Sur les mots : « m'arrache le cœur », il y a des sons portés du *la bémol* au *la naturel* (Gluck indique « en traînant »). Un beau chœur (p. 112), l'un des meilleurs de la partition, termine l'acte. (A la fin était une reprise d'orchestre seul, marquée pour le cas où le rideau ne pourrait tomber assez vite.)

L'Acte III est en 3 parties, comme le premier : 1^o lamentations sur la mort d'Alceste ; 2^o scène au bord du Styx, où Admète a pu rejoindre Alceste et tâche de l'empêcher de passer (pendant de la scène analogue au second acte, mais plus poignante encore, parce que plus près de la mort) ; 3^o dénouement heureux, grâce à Apollon, qui délivre Alceste et réunit sur terre les époux. L'équilibre est frappant entre ce 3^e Acte et le premier. Leurs deux parties comportent des sentiments analogues et le 3^e aboutit à une intervention surnaturelle : à l'oracle, ici Apollon. A l'action ci-dessus indiquée vient s'ajouter un personnage assez ridicule, Hercule, dont le rôle ne donne pas lieu à beaucoup de belle musique. Ce personnage n'existait pas lors des premières représentations. C'est ensuite que, pour agrémenter le dénouement, et expliquer plus aisément le retour d'Alceste sur la terre, le bailli du Rollet, auteur de l'adaptation de la pièce à la scène française, eut l'idée d'y introduire ce rôle supplémentaire. On en a attribué la musique à Gossec, Gluck ayant à ce moment quitté Paris. Peut-être l'auteur l'a-t-il faite lui-même sans aucun goût et envoyée de Vienne (?). En tous cas, on n'y reconnaît même plus son orchestration habituelle.

Après le chœur initial, en FA, avec trombones (Pleure, ô patrie) (p. 117) et l'intervention ajoutée d'Hercule, se place une scène admirable (p. 124), l'entrée d'Alceste aux Champs-Élysées, qui n'est pas inférieure à celle d'Orphée. On retrouve Alceste en LA, où on l'avait laissée à l'acte précédent. Elle hésite, et après avoir entendu le dessin de l'effroi religieux, on reconnaît le rythme même qui, déjà dans Orphée, caractérisait une source ; mais comme ici la source est empoisonnée, les harmonies sont bien plus « noires ».



Il semblerait que l'eau comportât pour Gluck une sorte de dessin nécessaire. Nous retrouverons la même chose chez Weber, et ce n'est pas une nouveauté ; Bach lui-même avait aussi des formes-types pour caractériser beaucoup de choses. C'est ensuite le tour des oiseaux de nuit de se faire entendre. Les Dieux infernaux paraissent sur la mélodie de l'oracle, avec trombones (p. 128). Alceste chante un air en FA (Divinités implacables), et c'est ici qu'arrive Admète. Il a suivi Alceste, et veut mourir à sa place. La scène qui suit est une redite de celle du second acte, mais la différence est énorme comme intensité musicale. On rencontre rarement des exemples d'une situation dramatique se reproduisant identiquement, et dont l'effet est décuplé la seconde fois par la seule puissance de la musique. Après Alceste, il faudra attendre Tristan pour retrouver un tour de force de ce genre. Le dessin mélodique de la douleur revient, plus expressif que jamais. L'excès de douleur produit une belle transgression de tonalités : d'*ut* on passe en *ré* ; tout le pathétique du passage est confié au basson. Alceste coupe la parole à Admète et termine son air, comme cela s'est produit déjà à l'acte précédent. Les harmonies

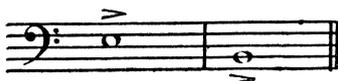
sont superbes, et les dissonances du basson éminemment expressives. Malheureusement le duo qui suit (aux cris de la douleur) (p. 139) n'a qu'un intérêt de « facture ». Après l'appel du Dieu infernal, l'intervention d'Hercule et le ballet final ne sont plus très dignes de Gluck (1).

Armide (1777). — Cette partition fut composée sur le livret de Quinault, déjà utilisé par Lully. La pièce est une « tragédie » en 5 actes, et chacun ne peut avoir une action propre. Le 1^{er} comporte, comme action, la destruction de la puissance d'Armide ; le second le changement de la haine d'Armide en amour (situation reprise plus tard dans Tristan) ; le troisième l'intervention de la Haine, qu'Armide repousse après l'avoir appelée ; le quatrième manque totalement d'intérêt dramatique : il est consacré à des personnages nouveaux et secondaires, auxquels on ne peut s'intéresser ; le dernier est une lutte entre Renaud et Armide, à la suite de laquelle l'héroïne, abandonnée, se désespère et meurt.

L'Ouverture n'est guère meilleure que celle d'*Orphée* ; elle avait été écrite pour *Telemacco* (1750) ; elle est en forme suite avec introduction. On peut remarquer cependant que l'introduction (modifiée pour Armide) présente une situation harmonique qu'on retrouvera dans la partition (Sauvez-moi de l'Amour) Acte III, scène III, et que le passage revient à la fin de l'ouverture.

Acte I. — Dès cet acte d'exposition, il apparaît que les scènes à plusieurs personnages (comme la première), ne revêtent plus le caractère du lied ou du morceau d'ensemble. Elles sont traitées sous forme de *dialogue* suivi. Scène II : air d'Hidraot, en 3 parties (2), *la, mi, la*, mais toutes trois différentes. Plus loin, second air d'Hidraot (p. 21) dans cette forme particulière : *a*) de *la* à *mi* ; *b*) à la « dominante » de *ré* ; *c*) reprise de *a*, mais de *ré* à *la*, et très modifié. Après le récit d'Aronte (p. 41), chœur très mouvementé, avec quatuor vocal superposé (Poursuivons jusqu'au trépas) (p. 43).

Acte II. — Ici, il faut signaler spécialement le duo d'Armide et d'Hidraot (p. 60), tiré, comme l'Ouverture, de *Telemacco*. C'est un exemple de scène de haine et de conjuration, comme nous en avons déjà vu chez Lully (*Armide*), et que nous retrouverons chez Weber (*Euryanthe*) et chez Wagner (*Lohengrin*). Dans tous ces exemples, la musique n'est certes pas la même, mais il y a quelque chose de commun dans la nature



des accents. Dans ce duo un dessin en rondes est comme le leit-motiv de la Haine, tous les instruments se le renvoient. A remarquer l'effet des hautbois et clarinettes à l'unisson, et aussi, plus loin, l'élargissement de l'orchestre sur les mots « sous une agréable image ». La scène de l'arrivée de Renaud dans les jardins d'Armide (p. 64) est charmante, non pas plus, toutefois, que celle de Lully. Après la ravissante ritournelle de flûte, accompagnée par les cordes en sourdine, Renaud chante un lied ternaire (p. 68) que Gluck a osé ne pas terminer : le héros, s'endormant, laisse l'air inachevé, et ceci est du bon drame en même temps que de la bonne musique. Ensuite est un air à deux échos (p. 73), un peu conventionnel sans doute, et qui nous paraît maintenant plutôt fantaisiste : à l'époque il devait sembler traditionnel. Puis un ballet, assez soigneusement orchestré, et contenant notamment un très joli air de bergère en SOL (p. 80). La dernière scène est toute dramatique (p. 85). Armide, venue avec l'intention de tuer Renaud pendant son sommeil, est vaincue par l'Amour, et enlevée par des démons transformés en zéphyr. Dans l'air des zéphyr, on trouve des altos divisés, chose rare.

(1) Un détail militerait en faveur de l'attribution à Gossec ou à un autre du rôle d'Hercule : dans son air (leur rage est vaine), se trouvent des clarinettes en *Si bémol*, qui sont écrites en *si bémol* sans transposition ; or, jamais Gluck ne les notait ainsi.

(2) Page 18 de l'édition Choudens.

Acte III. — A citer d'abord l'air d'Armide en SOL (Ah ! si la liberté), qui est un lied simple (p. 94). Dans la 3^e scène (p. 105), Armide chante un air en 2 parties considérables, et curieux comme disposition tonale (la première partie de FA à UT, et la seconde orientée constamment autour de *fa*). Le motif de la Haine y apparaît pour la seconde fois. La haletante de l'accompagnement, les accents de violons sur les 4^{es} temps montrent bien l'enchanteresse trébuchante, et tout en appelant la Haine à son secours, désirant qu'elle ne lui réponde pas. A remarquer sur les mots : « Sauvez-moi de l'amour » la marche harmonique, peu régulière, mais bien expressive, des hautbois (p. 107). La scène IV s'ouvre par l'apparition de la Haine, qui chante un air en LA avec chœur. L'incantation qui suit (p. 115) est tirée de *Telemacco* : là c'était la magicienne Circé qui cherchait à rappeler l'amour dans le cœur de Télémaque — le sentiment était donc tout opposé ; l'air est en forme binaire (*la* à UT ; UT à *la*). Tout à coup (p. 122) se produit l'action de l'acte : au moment où la Haine va agir, Armide refuse de se laisser arracher son amour ; c'est après un chœur et un air de ballet, où les cors en LA sont employés dans une échelle très élevée, que se produit le coup de théâtre. On peut remarquer des traits de violon qu'on retrouvera dans la *Symphonie en LA* de Beethoven. On chercherait en vain dans l'*Armide* de Lully une conclusion de l'acte analogue à celle qu'on trouve ici, car le texte de Quinault ne la comprenait pas. Cette conclusion (p. 130) fut rajoutée par Gluck, paroles et musique, sur une observation du violoniste et copiste de l'Opéra Auguste Lefebvre, qui lui conseilla de ne pas laisser, en fin d'acte, l'héroïne sous le coup des menaces de la Haine. L'acte put ainsi finir en SOL, et ce retour du ton initial, après FA, *la* et *ré*, situe bien le rayon d'espérance en l'amour qui vient apporter une heureuse détente.

L'*Acte IV*, où les deux chevaliers danois, personnages nouveaux, se font des tours et sont sujets à diverses hallucinations, est un hors-d'œuvre relevant plutôt de l'opéra-comique. On y peut signaler cependant un parti pris tonal assez intéressant : les tons diésés sont toujours affectés aux sentiments héroïques, et les tons bémolisés aux influences alanguissantes. Les scènes de séduction concernant des comparses (Lucinde, Mélisse) procèdent d'une recherche du comique et de l'ironie. On y voit le principe de la scène *réflexe*, qui sera si fréquente dans l'opéra-comique du XIX^e siècle. Un duo des deux chevaliers termine l'acte, en RÉ (p. 167).

L'*Acte V* est un chef-d'œuvre dramatique. Il n'y est plus question de forme : tout repose sur le sentiment. Le duo initial (*ré*, SI *bémol*, *sol*, MI *bémol*, et ensemble en UT) procède de l'inquiétude à la tranquillité. L'ensemble est très mouvementé, un peu à la manière de Weber ; à remarquer les vocalises traditionnelles sur le mot *flamme* ⁽¹⁾ (p. 177). Ensuite se trouvent des airs de ballet : une grande chaconne ⁽²⁾ curieusement orchestrée, un air et un chœur de petits oiseaux, avec trilles scintillants aux flûtes, violons et hautbois, coupé par 4, 3 et 3 mesures (p. 190), une sicilienne (p. 195), puis encore des chœurs. Plus loin, arrivée des Danois, avec l'apostrophe tonitruante d'Ubalde (p. 202), encore mise en valeur par les timbales : « Notre général vous appelle », grand succès du chanteur Larrivée, malgré la dimension restreinte du rôle ! La scène IV où Armide reparaît, est le point de départ de la conception dramatique moderne ; la forme musicale cède absolument le pas au sentiment. Il ne s'agit plus d'écrire des airs, mais d'exprimer l'angoisse d'Armide. Le hautbois commente bien le désespoir d'amour. Il est curieux de constater, sur les mots « Sans toi, je ne puis vivre » une disposition harmonique identique à celle que nous avons rencontrée dans *Alceste* sur une phrase presque semblable. Le personnage de Renaud est beaucoup plus faible que celui de son interlocutrice : il ne débite guère que des fadaïses. A la scène V et dernière, Renaud est parti, le personnage d'Armide est traduit musicalement comme bien peu de personnages, même dans le théâtre moderne, l'ont été. Elle est partagée entre la douleur, l'accable-

(1) Que nous avons également signalées dans *Orphée* (voir note 2, page 63).

(2) La Chaconne, ici, n'a plus les caractères qu'elle présentait à l'origine, notamment le changement de mode.

ment et la fureur allant jusqu'à la folie. Elle chante un air (p. 212), qui pourrait être un lied, mais qu'il est impossible de regarder comme tel, tant le récit dramatique règne en maître. (*a*) *ré*, *b*/ partie modulante avec cadence à la dominante de *ré*, *c*/ retour à *ré*, puis *RÉ*). L'hallucination est employée comme une sorte de « pont » entre la douleur et la fureur. Avec une résolution subite de vengeance, il y a modulation brusque de *ré* à *mi*, exemple frappant d'expression tonale. Quand Armide voit l'inanité de sa frénésie, elle revient à *ré*. C'est alors qu'elle fuit son palais avant la destruction, qui motive la terrible fin en *RÉ*.

On peut dire que, si, musicalement, la partition d'Armide n'est point l'ouvrage le plus complet de Gluck, elle a cependant fait faire un sérieux pas à l'art dramatique, par cette dernière grande scène qui s'affranchit entièrement de la coupe *aria*, tellement ancrée alors dans les habitudes du théâtre musical en Italie et ailleurs, et qui reprend, avec une nouvelle ampleur et des moyens nouveaux dans l'orchestre, le récit expressif des premiers italiens. L'action de Gluck s'est exercée aussi sur les formes, nouvelles et plus libres, qu'il a imprimées à l'air lui-même dans le reste de la pièce.

Iphigénie en Tauride est une « tragédie lyrique » en 4 actes, sur un poème de Guillard. La première représentation eut lieu à l'Académie Royale de musique le 19 mai 1779 ⁽¹⁾.

Dans chacun des actes, il n'y a qu'une seule action dramatique extérieure : au 1^{er} acte la capture d'Oreste et de Pylade ; au second l'annonce à Iphigénie de la mort de ses parents ; au troisième la lutte des deux amis pour s'offrir à la mort ; au dernier, la reconnaissance du frère et de la sœur, Oreste et Iphigénie, et le dramatique dénouement qui s'ensuit. Les airs ne sont plus des « lieds » : ici, plus que jamais, ils affectent la forme que le sentiment dramatique demande.

L'*Ouverture* est fort importante. Ici, elle n'est plus une préparation, mais bien une partie intégrante de l'action ; en somme, c'est le drame lui-même qui commence dès la première page de la partition. Elle se divise en cinq parties : 1^o en *RÉ*, calme de la nature, servant d'introduction à une tempête, également en *RÉ*, avec pluie et grêle (petites flûtes) ; 2^o lamentation d'Iphigénie et des prêtresses (de *si* à *fa dièse*, et chœur concluant en *RÉ*) ; 3^o seconde intervention d'Iphigénie et des prêtresses (de *mi* à *si*, et chœur concluant en *la*) ; 4^o troisième intervention de *la* à *mi*, et chœur concluant en *LA* ; 5^o le calme reparait et la conclusion générale se fait par un récit d'Iphigénie qui ramène le ton de *RÉ*.

L'*Acte I* est en réalité commencé depuis la seconde partie de l'*Ouverture*, où les personnages du drame ont déjà joué un rôle. Le célèbre récit du *Songe* vient ensuite ⁽²⁾. L'orchestre y est toujours expressif. Alors que, d'habitude, il souligne le sens de la parole pendant qu'elle est dite, ou après, il l'exprime ici *avant* qu'elle se produise. Les septièmes diminuées qui dépeignent Agamemnon percé de coups furent peu comprises à l'époque : depuis elles ont passé dans le langage courant. Après le récit, suivi d'un chœur, et d'un autre récit, air en *LA* ⁽³⁾, (lied) (p. 29), donnant, comme chez Rameau, la *moralité* de la scène. Plus loin, air de Thoas (p. 36) qui serait en forme binaire, mais dont les deux parties sont coupées par un récit dramatique (qui le rend ternaire) : (*a*/ de *si* à *fa dièse* ; *b*/ récit lent ; *c*/ reprise en *si*, avec cadence au ton). La fin de l'acte est consacrée à des danses guerrières et ballets des Scythes.

Acte II. — L'air d'Oreste (Dieux qui me poursuivez) (p. 61), constitue une nouvelle forme d'air en 3 parties : *a*) thème en *RÉ* ; *b*) double exposition d'un second thème, la première vers *LA* et la seconde vers *RÉ* ; *c*) reprise du 1^{er} thème avec

⁽¹⁾ A ce moment, le personnel de l'Opéra était le suivant : artistes du chant 24 ; artistes du chœur, 50 ; artistes de la danse, 90 ; artistes de l'orchestre, 64. Le total des dépenses figurant au budget était de 907.000 livres.

⁽²⁾ Page 22 de l'édition Choudens.

⁽³⁾ Dans la pratique, on a coutume d'enchaîner directement cet air au Récit du *Songe*, pour en faire un « numéro » de chant séparé.

cadence à la tonique ⁽¹⁾. L'air bien connu de Pylade « Unis dès la plus tendre enfance » en LA (p. 67), est en forme binaire, avec reprise de la seconde période.

Dans la 3^e scène, récit dramatique d'Oreste, sans forme (p. 75) : il a une hallucination et entend les Euménides, cependant que paraissent trois accords attribués aux Dieux infernaux — et déjà indiqués dans l'Ouverture. Le récit se calme, autour de la dominante de RÉ ; mais le calme n'est qu'apparent, et le rythme haletant des altos le montre bien ; d'ailleurs les allées et venues autour d'une dominante, sans repos, entretiennent une constante incertitude. Les Furies paraissent en un chœur formidable, avec gammes de trombones (p. 80). Les sentiments sont traités d'une manière très nuancée (voir les accents de honte et les cris de douleur d'Oreste). Iphigénie paraît et chante un air en *sol* « O malheureuse Iphigénie » p. 101, tiré de la Clémence de Titus (air de *Sesto*), opéra écrit en 1751, et où cet air correspondait à une situation analogue. L'air, qui est dramatiquement un résumé condensé de la scène, est en 3 parties : a) SOL et cadence à la dominante ; b) retour de la dominante à la tonique ; c) le chœur forme une conclusion. La partie des bassons doublant les 2^{es} violons a été ajoutée à l'air primitif. Les paroles ne sont pas toujours parfaitement adaptées. L'acte se termine par une cérémonie en l'honneur des mânes des parents morts. On remarque une curieuse indécision modale (UT et *ut* ; MI bémol et *mi bémol*).

L'Acte III commence par un air d'Iphigénie « D'une image, hélas ! trop chérie » dans la coupe française binaire (p. 118), avec répétition de la 2^e période « Ah ! ce n'est plus ».

La scène, dans laquelle Iphigénie hésite à choisir celui qui doit être sacrifié, est belle, avec ses tenues de hautbois quasi hiératiques (p. 124). L'héroïne est prêtresse alors ; peu à peu elle redeviendra femme et les hautbois disparaîtront. Les ritournelles sont très expressives aussi. Une trop grande uniformité de mouvements nuirait beaucoup à l'effet de cette scène : il faut y mettre l'esprit et non la lettre comme on le fait trop souvent. Dans la scène entre Oreste et Pylade (p. 130), on retrouve le dessin douloureux du basson qui a accompagné l'Admète d'*Alceste* (3^e acte). Ce dessin, employé par Gluck dans deux drames différents et dans un sentiment identique (supplication pour la substitution dans la mort) serait donc pour le musicien un leit-motiv de la supplication douloureuse... C'est un argument pour conclure à la réalité du *discours musical* : chez un homme de génie, il est normal que le même sentiment appelle les mêmes formes mélodiques et expressives. Oreste se livre ensuite à une scène de folie (p. 139) ; il est encore halluciné et revoit les Euménides, qui motivent une réapparition du dessin de trois accords déjà cité ; mais ici, arpégé par les violons, ce dessin a plus d'accent que précédemment (p. 140). Ce thème est comme un balbutiement du futur leit-motiv wagnérien. La conduite tonale de ce récit halluciné va de *fa* et SI bémol à la lointaine dominante d'*ut* ; puis retour à celle de *si bémol*. L'air de Pylade, en *si bémol*, est un lied ternaire (p. 143) coupé, avant la reprise, par une interjection d'Oreste (intervention du drame jusqu'au sein même de l'aria). L'air de bravoure : « Divinités des Grecs, des âmes » (p. 155) serait plutôt un exemple des aberrations auxquelles Gluck était parfois sujet...

Acte IV. — L'air d'Iphigénie (Je t'implore et je tremble, p. 161) est très énigmatique comme origine. Il est tiré de *Telemacco* (1750), où Circé, menacée du départ d'Ulysse, se trouve dans une situation comparable à celle d'Iphigénie, également sous la menace d'un malheur. Mais il y a mieux : il reproduit en entier et textuellement le thème d'une gigue de J.-S. Bach (1^{re} Partita en SI bémol). On pourrait supposer l'origine suivante (nous sommes dans le domaine de l'hypothèse) : 1^o il s'agirait d'un air de danse ancien, et de provenance italienne (il n'est guère, en effet, dans le style habituel de Bach) ; 2^o Bach l'aurait transcrit sous forme de gigue pour clavecin (ainsi qu'il l'a fait pour bien des pièces de Vivaldi) ; 3^o Gluck, sans connaître, peut-être, le travail de Bach, aurait repris l'air, 45 ans plus tard, et l'aurait employé dans *Telemacco*

(1) C'est à peu près la même coupe que celle de l'air de Thoas au 1^{er} Acte.

comme « pasticcio » ; 4° il l'adapte en 1779 au rôle d'Iphigénie. Plusieurs arguments militent en faveur de cette explication : le style de l'air, le ton des cors en MI, qui se trouvent indiqués par la tierce *sol dièse* (usage italien), enfin la nature du chant, mal prosodié et visiblement surajouté, même dans *Telemacco*, car il comporte une quantité de répétitions de paroles tout à fait exceptionnelle.

L'hymne des Prêtresses de la 2^e Scène (p. 172) joue un rôle dramatique, car il sera rappelé plus loin par l'orchestre. L'entrée de Thoas amène l'ère de l'action dramatique finale. A remarquer, aux mots « son frère » les curieuses modulations, restant sur des dominantes (p. 191). La partition se conclut par un chœur joyeux (p. 202) extrait d'*Hélène et Paris* (1770). La pièce, comme déjà *Armide*, se termine dans le drame même, et sans les « bergerades » traditionnelles.

Après l'analyse des principaux chefs-d'œuvre de Gluck, nous conseillons la comparaison avec quelques spécimens de son rival Piccini, pris malgré lui comme porte-drapeau, ainsi que nous l'avons dit (p. 39). Cette analyse comparée sera d'autant plus intéressante à faire sur le même sujet d'*Iphigénie en Tauride*, traité par le musicien italien avec talent et conscience, mais un génie de second plan. On verra, au moins, que, vue de nos jours, la lutte si ardente entre gluckistes et piccinistes n'avait qu'un objet bien imprécis et ne méritait pas tant d'acrimonie !

En ce qui concerne Gluck, ce qui l'a fait grand et ce qui a fait de lui un précurseur de Wagner et de la vraie musique dramatique moderne, ce n'est pas le style musical, c'est la vérité des accents. Les formules n'ont aucun intérêt par elles-mêmes et sont toujours destinées à passer, mais ce qui est empreint d'une expression sincère et profondément humaine, ne passe pas et touche toujours le cœur des hommes.

b) L'Opéra-Comique français.

Avec l'Opéra-Comique, nous allons rencontrer une nouvelle orientation de l'art musical-dramatique en France. Ce genre, issu, comme nous le verrons, des humbles théâtres forains, se constitua une vie propre et introduisit dans le drame musical deux innovations importantes, concernant l'une la *forme* musicale, et l'autre le choix du *sujet* dramatique.

1° LES FORMES. — Dans l'Opéra, la forme musicale se réduisait à trois systèmes : le récit simple, le récit dramatique et accompagné, l'air. Celui-ci n'affectait guère que deux genres : le lied et la forme française binaire.

a) le *récitatif simple*, que nous avons vu naître en Italie, est resté en usage dans l'opéra français sans presque se modifier, devenant seulement plus expressif, jusqu'à l'époque qu'on peut appeler « moderne ». Seul le soutien instrumental de ce récit avait changé, passant du clavecin (Lully, Rameau) au quatuor à cordes (Gluck, etc.) ;

b) le *récit dramatique* (primitivement récit accompagné), inauguré par Rameau, prit une plus grande importance avec Gluck ;

c) enfin l'*air*, dans ses deux formes, ne s'est modifié que dans la dernière manière de Gluck, sous l'influence du besoin de le *dramatiser*. D'où, chez Gluck, deux sortes d'airs : développement du récit dramatique (scène finale d'*Armide*), ou extension de l'ancienne structure de l'aria (*Iphigénie en Tauride*).

L'opéra-comique vint apporter dans la structure des airs une orientation toute différente. Au fur et à mesure que l'opéra tend de plus en plus, avec Gluck, à s'affranchir des coupes symphoniques, l'opéra-comique au contraire les adopte de plus en plus, et les genres d'airs se font bien plus variés que dans l'opéra. La raison de cet état de choses est très naturelle : la musique, dans l'opéra-comique, alterne avec le texte « parlé » (1) ; elle doit, par conséquent, commencer et finir : dans ces conditions, elle réclamait forcément une forme plus serrée que lorsqu'elle n'était pas divisée en morceaux, constituant nécessairement chacun un petit tout.

L'air, dès l'établissement de l'opéra-comique français, affecte quatre formes principales, qui ont prévalu jusque dans l'opéra du XIX^e siècle. Ce sont : a) le *lied* ternaire (a-b-a) ; b) l'air *binnaire* ; c) le *rondeau*, avec couplets et refrain forme empruntée au genre symphonique qui la tenait lui-même de la chanson populaire ; d) l'air en 2 parties (quelquefois 3), mais en *deux mouvements* différents, qui sera le point de départ des airs *andante-allegro*, très en honneur au XIX^e siècle.

De plus l'air n'est plus, comme dans l'opéra, une condensation lyrique des sentiments exposés dans le récit, mais il peut devenir partie intégrante de l'action. Dans l'opéra-comique français du XVIII^e siècle, le drame, l'action se passe souvent en musique, alors que, dans l'opéra, c'est le récitatif qui en a la spécialité. Malgré cela, et malgré l'emploi du parlé, le récit dramatique n'est point banni absolument de l'opéra-comique (chez Monsigny, notamment, nous en trouverons de beaux exemples). Toutefois la tendance générale est l'adaptation au théâtre de la forme symphonique. On en abusera au siècle suivant.

2^o LES SUJETS. — Il se produisit au XVIII^e siècle, à la naissance de l'opéra-comique, un phénomène qui devait se renouveler au début du XX^e sous le nom de *vérisme*. Les auteurs de livrets voulurent, sous le drapeau de la vérité, protester contre l'héroïsme, de mise dans l'opéra, et qu'ils trouvaient emphatique. L'usage s'établit de peindre, non plus des héros antiques, mais des représentants de la vie du moment, des sentiments, du caractère actuels : c'est ce que, plus tard, Gustave Charpentier appellera « peindre la rue ». Avec la coopération et à l'instigation des doctrines philosophiques du temps, on adopta des personnages contemporains, représentés surtout par leurs apparences exté-

(1) Il ne faut pas oublier cette intervention du *parlé*, si l'on a sous les yeux une partition où les passages dépourvus de musique ne sont pas consignés.

rieures. On vit alors sur la scène des paysans, des soldats, des seigneurs, comme on y verra 150 ans plus tard des ouvriers, des patrons, des « trottings » (*Louise*). En un mot, les sujets sont pris dans la vie actuelle de l'époque. Et quand, par exception, les poètes et les musiciens choisissaient ailleurs leurs sujets, ils faisaient parler leurs personnages comme des contemporains (voir *Richard Cœur-de-Lion*). Le résultat fut celui-ci : malgré toutes les théories, les compositeurs de génie exprimèrent l'âme humaine, qui est de tous les temps, sans se soucier de savoir si le héros était drapé à l'antique ou vêtu d'un pourpoint moderne ; les hommes sans génie, seuls, s'attardèrent dans l'extériorité comme d'ailleurs ils le feront toujours. Aussi Armide, malgré son existence fabuleuse, est-elle aussi femme, sinon plus, avec sa baguette magique, que la Louise du *Déserteur* avec son attirail du XVIII^e siècle, ou celle de Charpentier avec son carton à chapeaux. De même Admète émeut aussi bien qu'Alexis, parce qu'il traduit l'homme.

Le souci d'extériorité, dont nous venons de parler, créa une collection de « types », provenant de la mode, qui se sont aussitôt figés et cristallisés d'une manière plus conventionnelle encore que ceux qu'ils aspiraient à remplacer (voir le « paysan d'opéra-comique »...). Vrais en leur temps, du moins par la surface, ils devinrent très rapidement artificiels.

La conclusion, c'est que la seule chose importante dans une œuvre dramatique est l'expression de l'âme, quel que soit le personnage qui l'incarne : là seulement est la vérité durable.

HISTOIRE

EGIDIO-ROMOALDO DUNI.....	1709 † 1775
ADOLPHE BLAISE.....	? † 1772
ANTOINE DAUVERGNE.....	1713 † 1797
ANDRÉ-DANICAN PHILIDOR.....	1726 † 1795
ALEXANDRE MONSIGNY	1729 † 1817
JEAN-BENJAMIN DE LABORDE.....	1734 † 1794
FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC	1734 † 1829
ANDRÉ-ERNEST MODESTE GRÉTRY.....	1742 † 1813
NICOLAS DALAYRAC..	1753 † 1809

L'origine lointaine de l'opéra-comique en France est de caractère très populaire. A la fin du XVII^e siècle, on trouve, établis en plein vent, dans les foires, et spécialement sur des ponts, des théâtres populaires où se jouaient des pièces plus ou moins familières, auxquelles la musique vint peu à peu s'adjoindre. Cette musique consista d'abord en ariettes, sans rapport avec l'action, et qu'on intercalait dans les pièces pour les agrémenter. Puis on en vint à faire

des pièces complètement en musique. Parmi ces théâtres l'un des plus achalandés fut le théâtre du Pont-Neuf ⁽¹⁾.

Mais l'Académie de Musique, ou Opéra, prit ombrage de cette concurrence grandissante et, en 1698, obtint du Roy un édit lui réservant les spectacles en musique et « à machine ». Pour remplacer les décors, le Pont-Neuf se servit alors d'écriteaux, sur lesquels on indiquait ce que la scène était censée représenter !

En 1712, dans les faubourgs de Paris, se reconstituèrent en plein air des théâtres qui rétablirent la musique et les décors, en prenant pour prétexte l'extériorité de la capitale (l'édit ne concernant que l'intérieur de la ville). Ces théâtres ne furent pas poursuivis. Leurs pièces qui, à l'origine, ne comportaient pas de musique, et dont les personnages étaient calqués sur ceux de la comédie italienne (Arlequin, Pantalon, Colombine, Pierrot, etc...) se virent ajouter des *vaudevilles* « parodiés » sur des airs connus. Ces vaudevilles étaient des couplets, chantés par plusieurs personnages, qui complétaient les pièces et donnaient la moralité. Le mot *parodie* n'était nullement pris en mauvaise part : il signifiait « adaptation de paroles nouvelles sur des airs anciens ». La pièce elle-même prenait de ce fait le nom de « parodie ».

En 1724, le théâtre de la Foire, qui s'installait à la Foire Saint-Germain, à la Foire Saint-Laurent ou à la Foire Saint-Denis, alors hors Paris, obtint du Roy le privilège de porter le nom d'Opéra-Comique — nom provenant du fait que les directeurs employaient les airs chantés à l'Opéra et leur adaptaient des paroles bouffes.

En 1752, arriva à Paris une troupe de *buffoni* italiens. C'était l'époque où le théâtre musical italien tenait toute l'Europe sous son joug. A Vienne, Munich, Copenhague, Saint-Pétersbourg, Londres, on ne jouait que des pièces italiennes. La France, seule, avait résisté ; nous l'avons vu dans l'histoire de l'opéra : le Français, épris de logique et de clarté, veut avant tout savoir ce qui se passe sous ses yeux, et pour cela, comprendre les paroles ; c'est pourquoi le besoin s'était fait sentir du récit et de l'air français, comportant une déclamation simple, exempte de fioritures et laissant la voix libre de détailler le texte. Aussi, s'il n'y eut guère, au XVII^e et au XVIII^e siècles, d'art théâtral anglais, allemand, russe, il y eut un art français. Cette troupe italienne évita de jouer à Paris des opéras sérieux, sachant que ce serait sans succès, mais elle réussit à y implanter l'*opera buffa*. Les buffoni séjournèrent deux ans dans notre capitale. Ils y donnèrent la *Serva padrona* de Pergolese, qui suscita de grandes querelles. Littérateurs et musiciens prirent parti, les uns pour, les autres contre, au nom de l'esprit français. Et de fait, il s'agissait de l'envahissement assez inutile d'un art déjà un peu épuisé, et sans grand espoir de renouveau. J.-J. Rousseau figurait parmi les plus âpres défenseurs des Italiens, contre les attaques des

(1) Le nom en est resté, et on l'a appliqué à des vieilleries démodées.

« anti bouffonistes ». Quand les Italiens eurent séjourné deux ans, c'est-à-dire en 1754, l'Académie Royale obtint encore un édit ordonnant la fermeture de leur théâtre (réédition de la victoire remportée en 1698 sur celui du Pont-Neuf). Mais, après le départ des buffoni, le théâtre de la Foire Saint-Laurent, à son tour, reprit le genre pour son compte. Il ne s'agit plus alors de pièces « parodiées », mais de pièces composées spécialement, et les musiciens français, eux aussi, ne laissèrent pas d'en écrire à cette intention. L'opéra-comique français était né. Ce genre, qu'on dit éminemment *français*, a été suscité, comme on le voit, par la comédie *italienne* ; c'est un fait absolument indéniable.

DUNI, qui faisait partie de la troupe des buffoni, resta en France quand ses compatriotes en furent chassés, et se vit attiré par le théâtre Saint-Laurent. C'était un Napolitain, de l'école d'Alessandro Scarlatti. Déjà, à la Cour de Parme, il avait écrit des « operas buffas » sur des textes français ; il n'eut donc pas de mal à être le créateur du genre de l'opéra-comique pseudo-français. Il fit représenter un certain nombre de pièces pour le théâtre Saint-Laurent. Les plus connues de ses œuvres sont *Ninette à la Cour* (1755), le *Peintre amoureux de son modèle* (1757), les *Deux chasseurs et la laitière* (1763), dont le point de départ est une vieille chanson française, *La Clochette* (1766), *Les Sabots* (1768).

Cependant le théâtre Saint-Germain, ne voulant pas demeurer en reste (c'était le concurrent attitré du théâtre Saint-Laurent), adopta un musicien français, Monsigny, qui y fit jouer le *Cadi dupé* (1761) et *Rose et Colas* (1764) ; puis quelques autres compositeurs de moindre envergure, comme Dauvergne, Laborde, Blaise, etc... Vers 1757, la Comédie-Italienne avait pu revenir, elle aussi, en France. Elle obtint à son tour des édits contre les théâtres de la Foire, qui se trouvèrent ainsi combattus de tous les côtés. Il y eut cependant transaction ; et la Comédie-Italienne toléra la concurrence de la Foire, moyennant qu'elle s'approprierait le titre d'Opéra-Comique, dans lequel elle s'établit en 1761. Les théâtres de la Foire continuèrent donc à exister, mais les Italiens absorbèrent la plus large part de succès.

BLAISE fut l'un des premiers compositeurs d'opéras-comiques français. Il écrivit sur des textes de Favart et de Vadé. Citons *Isabelle et Gertrude* (1759).

DAUVERGNE, après s'être adonné à la « tragédie lyrique », écrivit des opéras-comiques, à l'imitation des buffoni, notamment les *Troqueurs* (1753).

LABORDE, élève de Rameau et de Dauvergne, donna en 1762 *Annette et Lubin*. Il mourut guillotiné à Paris en 1794.

PHILIDOR était issu d'une famille de musiciens qui, de père en fils, avait le privilège de jouer du cromorne, de la flûte et du hautbois à la chapelle royale depuis le commencement du XVII^e siècle. Il était élève de Campra. En même temps que compositeur, il était le plus célèbre joueur d'échecs de son époque ⁽¹⁾ ;

(1) Il a consacré aux échecs un *Traité*, qui a fait longtemps autorité, et que l'on consulte encore.

et il finit d'ailleurs par abandonner la musique, où il connut quelques insuccès, pour ce noble jeu. Il fut l'auteur de 24 opéras-comiques, joués à la Comédie-Italienne, parmi lesquels : *Le Jardinier et son seigneur* (1761) ; *Le Sorcier* (1764), triomphalement accueilli, au point qu'on vit pour la première fois au théâtre l'auteur rappelé sur la scène ; *Tom Jones* (1765), qui dut son succès à un quatuor vocal sans accompagnement. (Cette disposition parut à l'époque une innovation sans pareille... ce qui montre à quel point étaient oubliés les chefs-d'œuvre de la polyphonie palestrinienne.) Philidor, enhardi par le succès, voulut aborder l'opéra avec *Ernelinde* (1767), qu'il porta à l'Académie de Musique, mais qui tomba lamentablement, alors qu'elle valait au moins autant que ses productions antérieures.

MONSIGNY, peu instruit, mais d'une nature très sensible, reçut la révélation de la musique en entendant la *Serva padrona* de Pergolèse, en 1754. Après cinq mois d'études seulement, il donna un opéra-comique à la Foire Saint-Laurent. Plus tard, d'ailleurs, il travailla un peu plus sérieusement. Son écriture n'est guère recherchée, mais son instinct dramatique était de premier ordre et lui a parfois suggéré de véritables trouvailles. Parmi ses opéras-comiques qui furent au nombre de 15, et dont Sedaine était l'unique librettiste, citons :

Les Aveux Indiscrets (1759) ;

Le Cadi dupé (1760) ;

On ne s'avise jamais de tout (1761). Ces trois partitions ont été écrites pour le théâtre de la Foire Saint-Laurent ;

Le Roi et le Fermier (1762), demandé par la Comédie-Italienne. C'est le premier opéra-comique où Monsigny se montra intéressant ;

Rose et Colas (1764), donné à la Foire Saint-Germain. Puis, de nouveau pour la Comédie-Italienne :

Aline, reine de Golconde (1766) ;

L'Ile sonnante (1768), dont l'action se passe en Chine, pays fort à la mode alors. La pièce doit son titre à ce qu'on se représentait la Chine comme un amas de pagodes toutes garnies de clochettes.

Le Déserteur (1769), chef-d'œuvre de Monsigny ;

La Belle Arsène (1773) ;

Félix ou l'Enfant trouvé (1777). Ces deux derniers opéras-comiques furent de grands succès. Après quoi, Monsigny n'écrivit plus rien jusqu'à sa mort.

Le Roi et le Fermier fut joué pour la première fois le 22 novembre 1762. C'est un opéra-comique (comédie) en 3 Actes dont l'action se passe en Angleterre.

Les thèmes n'ont rien de commun avec ceux d'un opéra. On ne s'étonnera pas de leur trouver une allure de refrains populaires ou même de « flonflons ». Mais, tels qu'ils se présentent, ils ne sont cependant pas dénués d'expression.

L'Ouverture, de forme italienne, allegro-andante, n'est pas fameuse.

Au 1^{er} Acte, il faut signaler 2 airs de Richard et un duo de Richard et Betsy, en forme lied ou rondeau, qui tous trois reposent sur un procédé spécial : le sens du texte reste en suspens, sans explication ; puis, au moment où le mot-clef va surgir, une cadence

ramène le motif principal, sans que la phrase se complète. Plus loin, duo curieux (Richard et Jenny) qui s'achève en trio avec Betsy. La forme dramatique y est essentiellement neuve. Ce duo n'est qu'une scène (récit dramatique), coupée par des épisodes. Le thème principal (ou refrain, si l'on veut considérer le morceau comme un rondeau) reparait 4 fois, les trois premières aux trois fonctions tonales de SI bémol, et la 4^e fois, en trio, à la tonique. Le morceau s'enchaîne à un entracte, qui n'est autre qu'un orage, comme dans les *Iphigénie en Tauride* de Gluck et de Piccini (mais n'oublions pas que le *Roi et le Fermier* est antérieur aux Iphigénies). L'entracte est bâti avec des éléments de la scène précédente ; il est soigné comme orchestration et comme nuances, et sort tout à fait, esthétiquement parlant, des coutumes de l'Opéra.

L'*Acte II* est beaucoup plus faible.

Dans l'*Acte III*, nous signalerons un trio, qui est un curieux essai de peinture de trois caractères féminins.

Chaque personnage est très différent des autres, et accompagné par un orchestre différent aussi. Une vieille maman rumine une chanson de chevalerie, soutenue par des 4^{es} cordes de violons ; Jenny se complait dans une mélodie rêveuse, que ponctuent des triolets de noires aux cordes ; enfin Betsy chante une ariette des plus gaies, avec petites flûtes.

L'essai n'est peut-être pas absolument réussi, parce que la musique est quelconque, mais il y a beaucoup d'intentions.

La pièce finit par le *vaudeville* traditionnel, où chacun vient chanter son couplet (ensemble de *solistes*).

Le Déserteur (1769), opéra-comique en 3 actes, est sans contredit la meilleure œuvre de Monsigny. L'*Ouverture* est très en avance comme plan sur les habitudes du temps ; elle est dans une forme assez spéciale, en 5 parties, et prépare bien le drame qui doit suivre : comme composition — nous ne disons pas comme thèmes ! — c'est déjà presque du Weber, et l'embryon de ce que sera le prélude de Wagner.

Voici comment elle se décompose : 1^o allegretto en RÉ, sans modulation ; 2^o début de sonate, avec 1^{re} idée en ré, 2^e idée aux hautbois et bassons (pastourelle) et début de développement ; 3^o reproduction de la seconde partie vers *la* (pastorale) et *ut* (développement) ; 4^e épisode dramatique ⁽¹⁾ comprenant trompettes en *si bémol*, comme dans *Léonore* de Beethoven (arrivée du Roi), lento douloureux et des accords joyeux qui, dans le drame, signifieront « Vive le Roi » ! 5^o Enfin reprise de l'allegretto initial avec coda concluante. Les thèmes de cette ouverture n'ont pas une bien grande valeur, mais dans son épisode, elle prépare déjà le drame.

Au 1^{er} *Acte*, il faut citer l'amusant air de Jeannette : « J'avais égaré mon fuseau » (p. 16) ; le grand air d'Alexis, lied précédé d'un récit important (p. 21) ; le duo en forme fuguée (p. 33) entre Alexis et Jeannette (Monsigny avait employé cette forme, parce que cela lui avait déjà très bien réussi dans *Rose et Colas*) ; la plainte haletante d'Alexis (p. 42), et la scène comique avec les gendarmes (p. 46). Un entracte symphonique rappelle l'air de *Louise* : « Peut-on affliger ce qu'on aime ? » (p. 62).

A l'*Acte II* (p. 63), l'air d'Alexis « Mourir n'est rien » est en 3 parties : dans la 3^e (p. 70) un fragment de la 1^{re} (« chaque minute ») revient par diminution. L'air du dragon Montauciel, où n'est employé qu'un seul rythme, et qui ne module pas, est, par la force seule de l'accent, une véritable merveille d'expression comico-dramatique (p. 72). Plus loin, un trio fugué (p. 97) qui emploie les trois états du ton ; puis deux chansons plus ou moins populaires, qui se superposent ensuite en un duo (116 et suiv.). A l'entracte, on trouve, avec hautbois et cor, le thème de la « lettre » de *Louise* (p. 122).

L'*Acte III* présente d'abord l'air (p. 123) où Montauciel épelle péniblement une lettre portant ces mots : « Vous êtes un blanc bec », et que le malheureux interprète ainsi : « trompette blessé » ! Il est en deux parties, andante et allegro. Puis le lied de la

(1) Ed. Choudens, p. 7.

lettre d'Alexis (p. 134), avec emploi dramatique des hautbois et bassons, et le bel élan : « Mais tu ne viens pas ! » (p. 137). Ensuite, air comique du gendarme Courchemin (p. 143), en deux parties, avec reprise. Plus loin (p. 158) c'est l'air d'adieu d'Alexis : « Adieu, chère Louise », tout à fait émouvant dans sa simplicité ⁽¹⁾, où la forme lied s'applique admirablement au drame : le récit dramatique du milieu amène par un mouvement de scène le navrant « adieu » terminal. On remarquera l'angoisse des syncopes de hautbois. Après le dénouement, un chœur final reprend, varié, le motif de la pastourelle de l'Ouverture, devenue ici vaudeville.

Dans toute la partition, la main de « l'arrangeur » Adolphe Adam est intervenue pour supprimer, ajouter, transposer, et changer les plus jolis dessins de l'orchestre en platitude.

GOSSEC (de son véritable nom *Gossé*) écrivit 17 partitions parmi lesquelles :

Les Pêcheurs (1766), l'une de ses premières œuvres ;

Sabinus (1774), opéra, qui ne fut joué que deux fois et subit un échec retentissant. Gossec eut toujours l'ambition du grand opéra, mais n'y réussit pas. Il se remit alors à l'opéra-comique.

Philémon et Baucis (1775) ;

Les Visitandines (1796) ;

La Reprise de Toulon (1796), opéra sur un fait contemporain. (Il est à noter que, pendant la Révolution, tout événement suscitait un commentaire musical et théâtral.)

Dans un autre ordre d'idées, Gossec fut aussi l'auteur du *Chant du 14 juillet*, chanté pour la première fois au Champ de Mars le 14 juillet 1790, et de divers autres hymnes révolutionnaires.

GRÉTRY, né à Liège et mort à Montmorency, joua un rôle important dans l'histoire de l'opéra-comique, et fut intéressant à d'autres titres, comme nous allons le dire. Dans sa jeunesse, il voyagea pendant 5 ans en Italie, puis vint se fixer à Paris en 1767 et y passa presque toute sa vie. Au point de vue des réalisations, il ne fut qu'un génie de second ordre, mais il avait à un très haut degré l'entente de la musique dramatique. Son but était d'allier le chant italien à la déclamation française, autrement dit d'écrire des pièces où l'on put chanter vraiment et déclamer justement. Ses théories sont exposées en détail dans ses « Mémoires ou Essais sur la musique », ouvrage d'une haute portée. Ses opéras-comiques ou opéras sont au nombre de 54. Nous citerons :

Les Mariages samnites (1768), opéra représenté à l'Académie Royale de Musique, par l'entremise du prince de Conti, chez qui la répétition générale eut lieu. A l'Opéra, les musiciens firent preuve d'un grand mauvais vouloir et, l'exécution ayant été détestable, la chute de la pièce fut retentissante (on ne la joua qu'une seule fois).

Le Huron (1769), sur un livret de Marmontel. La Comédie Italienne avait mis à la mode les pays lointains ; la pièce eut un grand succès.

(1) A noter l'analogie du dessin initial avec *Le Ciel a visité la terre*, de Ch. Gounod...

Lucile (1769), également un succès. C'est de cette partition qu'est tiré le célèbre quatuor : « Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille ? »

Le Tableau parlant (1769) ⁽¹⁾ ;

Sylvain (1770) ;

Les deux Avides (1770) ;

L'Amitié à l'épreuve (1770) ;

Zémire et Azor (1771), qui fit fureur, au point que les grandes dames donnèrent pendant longtemps à leurs chiens le nom des héros de la pièce ;

L'Ami de la Maison (1771) ;

Le Magnifique (1773), sur un livret de Sedaine ;

La Rosière de Salency (1774), qui subit des changements répétés jusqu'en 1777 ;

La Fausse Magie (1775), dont le début est ce que Grétry estimait le plus dans tous ses ouvrages ;

Céphale et Procris (1775), opéra dont l'auteur trouva l'exécution détestable ;

En 1776, Grétry tenta de ressusciter les *Mariages samnites*, mais ce fut une seconde chute. Il revint à l'opéra-comique :

Le Jugement de Midas (1778), écrit en manière de vengeance : on y voit, parodiée, l'exécution des chanteurs de l'Opéra ⁽²⁾, sous prétexte d'un « concours de chant » entre Pan et Apollon ;

Matroco (1778), drame burlesque en 4 actes, dans lequel l'air de Castor et Pollux (Tristes apprêts, pâles flambeaux), coexiste avec la ritournelle connue : « Ce sont les rats qui m'empêchent de dormir ». Cette pièce a été détruite par l'auteur ;

L'Amant jaloux (1778) ;

Les Événements imprévus (1779) ;

Aucassin et Nicolette (1779) ;

Andromaque (1780), nouvelle tentative d'opéra, assez infructueuse elle aussi ;

Colinette à la cour (1782), opéra, qui, transporté à l'Opéra-Comique, y réussit ;

La Caravane du Caire (1783), sur un livret du Comte de Provence, futur Louis XVIII, et qui ne pouvait manquer d'obtenir, de ce fait, un succès certain. L'Opéra la représenta 506 fois de suite !

L'Épreuve villageoise (1784) ;

(1) On s'étonnera moins de la fécondité de Grétry (3 opéras la même année) si l'on pense qu'il se contentait la plupart du temps d'écrire la partie de 1^{ers} violons et la basse, en laissant le reste aux copistes, selon l'ancienne coutume. Et les copistes ne complétaient pas toujours pour le mieux ce qui manquait, s'il faut en croire cette boutade d'un mélomane du temps : « Entre le premier violon et la basse, il passerait un carrosse à six chevaux ! »

(2) « Pour chanter comme à l'Opéra, a écrit Grétry, il faut supprimer toute mesure, chevrotter, traîner, faire de nombreux ports de voix, sourire dans les moments même les plus tragiques, et tirer toute son expression de la mâchoire inférieure ! »

Richard Cœur de Lion (1785), opéra-comique sur un livret de Sedaine, et qui eut un grand retentissement. Elle repose en grande partie sur l'effet de la célèbre *romance* « gothique », qu'on entend variée 9 fois dans la partition (la huitième fois par changement de rythme). Dans ses mémoires, Grétry raconte avoir trouvé cette romance pendant l'espace d'une nuit, de 11 heures du soir à 4 heures du matin. *Richard* fut joué tout au début de la Révolution, mais interdit ensuite comme réactionnaire, les malheurs du héros pouvant faire penser à ceux de Louis XVI. Cette proscription fut si sévère qu'on guillotina des gens dont le seul crime avait été de siffloter l'air bien connu : « O Richard, ô mon Roi ! ». Adolphe Adam devait plus tard apporter de funestes modifications à cette partition : que ne s'était-il pénétré auparavant de la sévère critique que Grétry a faite lui-même, dans ses mémoires (tome II), de la *révision des textes* !...

Panurge dans l'île des lanternes (1785) ;

Le Comte d'Albert (1786), joué à l'Opéra avec succès ;

La Suite du Comte d'Albert (1786) ;

Raoul Barbe-Bleue (1789) ;

Guillaume Tell (1791) ;

Anacréon chez Polycrate (1794).

A cette liste, il faudrait ajouter quelques pièces de circonstance, sur des sujets révolutionnaires.

Avant de donner quelques détails sur *la Fausse Magie* et *Richard*, nous insisterons un peu sur l'œuvre didactique de Grétry, d'un intérêt sans nul doute supérieur à celui que présentent ses ouvrages musicaux.

Mémoires ou Essais sur la Musique. — Nous avons dit que cet ouvrage comportait 3 volumes. Le premier parut en 1789 ; puis il fut réédité en 1795 avec adjonction des deux autres.

Le *Tome I* comprend des mémoires personnels, et l'analyse, avec beaucoup d'anecdotes et de commentaires, des propres partitions de l'auteur jusqu'en 1789. A remarquer certains passages en particulier : celui concernant son système de composition (p. 198) ; les observations sur l'art de Gluck (121) ; sur les inflexions vocales (239) ; sur l'Opéra de Paris (358) ; sur l'orchestre (239). A citer quelques documents curieux : Grétry dit avoir voulu, dans l'air de Blaise, de *Lucile*, ménager le ton de RÉ bémol dont il avait besoin par la suite pour une situation nouvelle (l'adaptation des tonalités au drame existe déjà ici d'une manière consciente et voulue, et n'est donc pas une invention des temps modernes). A propos de *Richard*, il avoue que seule, dans la partition, la Romance aurait appelé de la musique...

Les deux autres volumes sont plus élevés de ton et de sujet, plus même que ne le comportait le génie de l'auteur. Ils sont intitulés : *Des caractères et des passions humaines, au point de vue de leur application à la musique drama-*

tique. Il en ressort trois principes, qui sont, non seulement justes, mais encore d'un curieux discernement, vu le siècle et le milieu :

1^o Ce qui, dans le drame, a trait à l'*action*, doit être simplement *déclamé* ;

2^o Ce qui est du domaine de l'imagination ou du *sentiment* doit être *chanté*, en tenant compte dans le chant des inflexions expressives et de l'accent tonique ;

3^o les sentiments que l'acteur ne peut ni chanter ni déclamer doivent être exprimés par l'orchestre. (Ce dernier principe, qui semble prévoir l'art wagnérien, est vraiment très « avancé » pour l'époque... mais il faut reconnaître que celui qui l'énonçait ne l'appliquait guère.)

Dans le *Tome II*, Grétry dépeint toutes les difficultés que le musicien éprouve à assembler ses idées. Il cherche à prémunir ses lecteurs contre la tendance à la facilité, à l'improvisation, qui ne saurait remplacer la composition. Voici qui reste bon à lire en tous temps ! « La perfection, dit-il, est le fruit de la difficulté vaincue. »

En ce qui concerne la composition sur des paroles, il conseille de déclamer d'abord les paroles seules, pour vérifier si la diction va vers l'aigu ou vers le grave ⁽¹⁾. Plus loin, il ouvre de curieux aperçus sur les tonalités et la « manière de s'en servir ». Il distingue, à ce point de vue, trois façons de faire mouvoir une mélodie : rester fixe, monter (vers les dièses) ou descendre (vers les bémols). En parlant, expose-t-il, un homme froid ne module pas ; un homme passionné module beaucoup.

3^e volume. — Ici Grétry fait la critique de l'Académie Royale de Paris. Il s'élève contre la routine qui y régnait de son temps et la nonchalance qui s'opposait à tout essai d'amélioration. Il décrit alors le théâtre qu'il rêvait, et c'est presque une évocation fidèle du théâtre wagnérien. D'ailleurs, à travers l'histoire, la filiation est très caractéristique entre les quatre musiciens suivants : Orazio Vecchi, Mattheson, Grétry, Wagner, au point de vue de l'esthétique théâtrale. Grétry désirait une salle assez petite pour qu'aucun mot ne fut perdu de ce qui se dit sur la scène, et qu'aucun jeu de physionomie ne put échapper — ceci réduit la salle à un millier de places. Il préconise la suppression des catégories différentes de fauteuils ; l'invisibilité de l'orchestre, installé sous la

(1) Un visiteur, qui contestait ce point, étant venu le trouver et lui ayant dit : « Bonjour, Monsieur », d'une façon assez cavalière, Grétry s'assit au clavier et déconcerta son interlocuteur par cette interprétation tout à fait frappante de son entrée en matière :



Bon- jour , Mon - sieur !

Après avoir relaté cet incident, il observe qu'il serait intéressant de noter tous les « bon-jour » des hommes pour apprécier ainsi leur caractère, qui se révèle souvent, dit-il, « à l'intonation ».

scène ; la forme circulaire de la salle avec des gradins peints en brun ; un rideau s'écartant au lieu de se lever. En somme c'est tout à fait, dans les grandes lignes, le théâtre de Bayreuth. Grétry prédit que la musique devra subir de nombreuses mutations dans l'avenir. Il affirme qu'il faut à la fois science et génie pour faire œuvre durable, et il condense cette pensée dans une formule intéressante : « Celui qui n'a que la première n'a que la moitié ; celui qui n'a que le second a le tout, mais n'en peut profiter. » Curieuses appréciations aussi sur le rôle de l'orchestre et des instruments en particulier : Il voit le basson lugubre, pathétique, et considère son emploi comique comme un contre-sens. Pour lui, la clarinette est propre à exprimer la douleur, le hautbois à symboliser l'espoir et la joie, la flûte traversière est d'un caractère amoureux...

On lira le passage sur la salle de théâtre (p. 23) et le projet d'un nouveau théâtre (p. 32), sur les tonalités (p. 285) ; sur le compositeur (p. 423).

La Fausse Magie, œuvre de la première manière de Grétry, fut jouée pour la première fois le 1^{er} février 1775. C'est un opéra-comique, d'abord écrit en 2 actes, puis concentré en un seul, d'ailleurs fort long, sur un poème très bourgeois, consacré à des intrigues et à des duperies au moyen d'une magie simulée. Le livret, assez compliqué, est de Marmontel.

L'*Ouverture* est en forme sonate, avec introduction et coda.

Dans le premier air de Lucette ⁽¹⁾, on remarquera un abus inouï de vocalises, pas toujours très bien placées (Grétry donna d'abord dans ce travers d'origine italienne et qui fut au XIX^e siècle le principal élément d'un style néfaste.) La cadence et le point d'orgue final, avec vocalises, sont chantés en duo avec le hautbois.

L'air de Dalin, qui commence par un curieux effet d'altos divisés est un *andante-allegro*. La partie vive est dans le style syllabique où Grétry excellait. Puis duo de Lucette et de Dalin, où il est question du coq, du milan et de l'oison, avec commentaires descriptifs faits par le hautbois et le basson — celui-ci employé dans un sens diamétralement opposé à son rôle noble dans l'opéra. La forme de ce duo se ramène à deux expositions inversées (AB-BA) ; ce sera une coupe très familière à Grétry dans sa première manière. Plus loin, duo comique (n^o 88) entre deux vieillards, morceau que l'auteur affectionnait particulièrement. Puis grand quatuor où 3 actions différentes se combinent, chose qui n'arrivait pas dans l'opéra.

Dans la scène du songe, (début du 2^e Acte dans la version en deux actes), les personnages se font instruments, et l'orchestre « conducteur ». Le hautbois représente la poule, le basson le coq, et le cor très aigu le milan. Le chœur « O grand Albert, descends des sept planètes ! » (n^o 17) confine à l'opérette. Le vaudeville final est d'un aspect très particulier, avec ses rappels thématiques.

Dans cette œuvre de jeunesse de Grétry, l'influence italienne se fait beaucoup plus sentir que chez Monsigny. On y trouve de fréquents sacrifices à la virtuosité. La forme tend au style symphonique, et à l'adaptation de la sonate au théâtre. En revanche, on y peut constater une certaine verve, et quelques essais assez curieux d'instrumentation.

Richard Cœur-de-Lion (1784) est un opéra-comique en 3 actes. Le poème, qui a subi des modifications successives (Grétry nous le dit dans ses Mémoires), a comme principaux personnages Richard, le roi prisonnier, et le troubadour Blondel, qui contrefait le baladin aveugle pour parvenir jusqu'à lui et le délivrer. La chanson, grâce à

(1) Cet air est intitulé « *cavatine* », mot qui désignait généralement un air en un seul mouvement, par opposition à la forme fort répandue de l'air *andante-allegro*.

laquelle le dévoué troubadour se fait reconnaître du roi, constitue un leit-motiv important de la pièce, non sans prétention au « style ancien ». Ce thème se modifiera du reste, suivant les personnages qui le présenteront, ou à qui il sera présenté.

La forme sonate joue un rôle de plus en plus fréquent dans la partition. La forme andante-allegro s'établit également, et la suite binaire reparaît aussi.

Acte I. — Il n'y a pas d'ouverture, mais seulement une introduction au premier chœur, très paysan et plein de gaieté. A remarquer la reprise du thème du chœur, sur un rythme claudicant, par le vieux Mathurin ⁽¹⁾. Puis l'ariette « La danse n'est pas ce que j'aime » (p. 12). Ensuite se place le grand air bien connu de Blondel « O Richard, ô mon roi ». La ritournelle ne donne pas le thème de l'air, comme la ritournelle italienne, mais peint dramatiquement l'agitation de Blondel. L'air (p. 14) est un spécimen complet de la forme andante-allegro, qui devait faire fureur au XIX^e siècle. L'andante et l'allegro sont tous deux de coupe ternaire (lied). Mais l'allegro répète sur une musique toute autre les paroles de l'andante... qui se trouvaient trop courtes, ce qui montre que Grétry n'attachait pas assez d'importance au texte — du moins au sens réel et élevé, car il en attachait beaucoup aux mots et à la prosodie : c'est là une faiblesse de provenance italienne. Le trio (p. 19) qui suit (forme lied) est curieux en ce sens que la partie *a bis* qui semble recommencer la première, tourne autrement et présente un nouveau développement musical, tandis que l'un des personnages, un paysan, est remplacé par la jeune Laurette. L'air de celle-ci « Je crains de lui parler la nuit », en forme menuet, est charmant (p. 29). Adam y trouva, par malheur, de prétendues fautes d'harmonie, et se permit de les « corriger ». Plus loin apparaît la romance (p. 34), présentée d'abord par le violon solo, puis variée à l'orchestre (petite flûte et cor). Enfin la ronde du sultan Saladin (p. 35) est un rondeau à 3 couplets et un rappel, les refrains étant chantés par le chœur. Le basson y a des intentions comiques.

L'*Entracte* (p. 42) est curieux au point de vue de l'orchestration. Il débute par une ligne mélodique absolument nue, à l'aigu (violons et flûtes) descendant peu à peu, confiée aux hautbois, puis aux altos et bassons. Elle est soutenue par une basse non réalisée : c'est comme une grande ombre qui se profile. Au dehors on entend les cors et trompettes jouer *avec sourdines*, effet qui n'est donc pas actuellement si nouveau qu'on le croit souvent ; les timbales elles-mêmes sont percutées par des baguettes entourées de drap pour assourdir le son.

Acte II. — Richard chante un air en 4 parties (p. 43) qui est une amplification de la forme lied, avec adjonction d'un passage très modulant pour l'idée de mort (p. 45). Les seconds violons y font des dessins expressifs assez gluckistes. La romance réapparaît au cor solo (avec sons bouchés). Puis le violon solo (censément celui de Blondel sur la scène) présente des variations acrobatiques (p. 50).

Acte III. — Le trio avec les deux serviteurs (p. 64) est alerte et très syllabique. Le syllabisme est du reste devenu l'un des caractères spécifiques de l'opéra-comique. Au cours d'un morceau d'ensemble, le thème de la chanson reparaît avec une intention très expressive (p. 71) — bon exemple de la transformation dramatique d'un thème. Le petit bal de la noce paysanne présente de jolis airs villageois. Puis bataille, assaut, et pour finir, marche ⁽²⁾.

En guise de conclusion, dernière exposition de la romance (p. 104).

Grétry avait attaché une grande importance à cette romance, dont il avait compris le rôle prépondérant dans l'économie artistique de la pièce. Il dit, dans ses *Mémoires*, que Clairval joua fort bien Blondel, et que le chanteur qui incarnait Richard était terriblement enrhumé, ce qui, ajoutait-il plaisamment, n'avait pas beaucoup d'inconvénient, parce que ce rhume lui donnait « une voix de prisonnier » !

(1) Ed. Choudens, p. 9.

(2) Cette marche est tirée des *Mariages Samnites*. Ce n'est qu'au dernier moment que l'on s'était aperçu de la nécessité de faire figurer à cet endroit une marche pour les besoins de la scène, et Grétry n'avait plus le temps d'en composer une spécialement.

DALAYRAC, le plus jeune de la pléiade des auteurs d'opéras-comiques français du XVIII^e siècle, fut non pas l'élève, comme on l'a prétendu, mais l'ami de Grétry. Il fit, en vingt-huit ans, 61 opéras-comiques, mais bien peu sont restés au répertoire. Citons les trois plus connus :

Nina ou la Folle par amour (1786), d'où est tirée la romance demeurée célèbre : « Quand le bien-aimé reviendra » ;

Camille ou le Souterrain (1792) ;

Gulistan (1805).

Au fur et à mesure que nous parcourons les différentes périodes de l'époque française, nous recommandons instamment aux élèves qui nous suivent d'étudier comparativement les œuvres les plus marquantes de chacune, avec les principaux ouvrages dramatiques écrits au même moment dans les autres pays — et spécialement par des Italiens, puisque l'Italie imposait alors son joug à toute l'Europe musicale. C'est ainsi que, concurremment avec les opéras de Gluck, nous avons conseillé la lecture de *Iphigénie* de Piccini. Nous y ajouterons maintenant celle de *l'Œdipe à Colone* de Sacchini (voir p. 39) et des principales partitions de Mozart, notamment *Don Juan* (p. 130).

3. De CHERUBINI à BOÏELDIEU (1788-1830).

SALVATORE CHERUBINI.....	1760 † 1842
JEAN-FRANÇOIS LE SUEUR.....	1760 † 1837
ETIENNE MÉHUL.....	1763 † 1817
HENRI-MONTAN BERTON.....	1767 † 1844
FERDINAND PAËR.....	1771 † 1839
GASPARO SPONTINI.....	1774 † 1851
NICOLO ISOUARD (NICOLO).....	1775 † 1818
ADRIEN BOÏELDIEU.....	1775 † 1834

La période qui nous occupe est marquée par l'établissement du *Conservatoire*, création de la Révolution, par lequel fut introduit dans *l'art* un enseignement *officiel*. (Il est permis de se demander si, entre ces deux notions, il n'y a pas quelque incompatibilité). Dans le principe, en Italie, un conservatoire était une institution de charité ; c'était un orphelinat, dans lequel on enseignait le métier musical aux enfants bien doués, après quoi les élèves ayant fait de bonnes études étaient admis dans la corporation des musiciens. Un conservatoire était, en somme, un lieu d'apprentissage, dont la direction, toute privée, restait aux mains de ceux qui l'avaient fondé. Il y avait de nombreuses créations de ce genre à Venise et à Naples : cette dernière ville n'en comptait pas moins de dix au XVIII^e siècle. Il était fatal qu'à Paris, où les usages italiens étaient fort en vogue à la fin du XVIII^e siècle, on adoptât les institutions, en même temps que les œuvres.

En 1784, par décret de Louis XVI, fut fondé un Conservatoire, qui était,

comme en Italie, une sorte d'orphelinat. Les enfants y trouvaient une instruction préparatoire à celle des maîtrises, et ceux qui paraissaient spécialement doués étaient « poussés » plus loin. De cette fondation, la Révolution fit en 1793 un *Institut National*, dont Sarrette fut le premier directeur. L'esprit en devint tout autre : le principal but fut alors de former des musiciens exécutants en vue de la Garde Nationale. On y enseignait la technique de tous les instruments à vent en usage à l'époque (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, etc.) Il y avait aussi un professeur de composition, mais son enseignement portait surtout sur la musique militaire.

En 1795, une nouvelle branche fut instaurée pour les chanteurs de théâtre ; en même temps l'institut prenait le nom de *Conservatoire National de Musique*. Il y naquit un art officiel, dogmatique, rigide, canalisant tout effort personnel. Cet art exerça d'ailleurs son influence non seulement sur les élèves, mais même sur les professeurs et les inspecteurs. On vit des musiciens changer de manière et « prendre le pli » en devenant membres du Conservatoire. Un peu plus tard, la sanction de ces études officielles devint le « Prix de Rome » qui joua et joue encore un grand rôle dans la carrière musicale moderne.

Parmi les représentants de l'art de cette période, quelques-uns gardèrent tout ou partie de leur personnalité, mais bien peu. Nous faisons figurer parmi les Français plusieurs Italiens, Cherubini, Paër, Spontini, parce que leur séjour à Paris fut assez prolongé et leur assimilation assez complète pour qu'on puisse les considérer comme faisant partie de notre école.

CHERUBINI naquit à Florence en 1760. Il vint à Paris en 1788 et y fit dès lors toute sa carrière. Il devint directeur du théâtre de la Foire Saint-Germain, où il usa largement de la faculté, qu'avaient les directeurs à cette époque, de faire représenter leurs propres pièces, et obtint de grands succès. Il eût l'habileté de capter les suffrages des gluckistes et des piccinistes à la fois ; c'est que, Italien de tempérament, il cultivait l'art de Gluck par choix. En 1795, il fut nommé inspecteur, et en 1821, directeur du Conservatoire. Il resta constamment favorisé par la chance, sauf à la fin de sa vie, où son étoile pâlit notablement. Il fut l'auteur de 27 opéras, parmi lesquels nous citerons :

Lodoïska (1788) ;

Médée (1797) ;

L'Hôtellerie portugaise (1798) ;

Les deux journées ou le Porteur d'eau (1800) ;

Anacréon (1803) ;

Les Abencérages (1813), le premier de ses opéras qui ne réussit pas.

LE SUEUR était, sous Louis XVI, maître de chapelle de Notre Dame. En 1795, il fut nommé inspecteur du Conservatoire. Mais Le Sueur avait l'esprit frondeur : tout en faisant partie de cette institution, il en voyait les défauts et ne craignit pas de les dénoncer. Il affirma ses principes dans plusieurs bro-

chures : « Exposé d'une musique une, imitatrice et particulière à chaque solennité » et « Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France » (1801), à la suite desquelles son poste lui fut retiré. Mais, en 1804, il devint maître de chapelle de la cour de Napoléon I^{er}.

Parmi les 10 opéras de Le Sueur, nous retiendrons :

Ossian ou les Bardes (1800) qui obtint un grand succès et fut repris en 1805 ;

La Mort d'Adam (1801), opéra biblique ;

Le Triomphe de Trajan (1807), qui contenait quelques allusions flatteuses à l'égard de l'Empereur, et fut fort goûté.

Le Sueur était un bon orchestrateur, et chercha toujours des combinaisons dans le sens de l'instrumentation. Il avait un orchestre « à système », un procédé spécial pour chaque sujet ou chaque situation qu'il traitait.

MÉHUL, né à Givet (Ardennes) en 1763, vint à Paris en 1778, au moment où l'on répétait *Iphigénie en Tauride*. Il parvint, non sans peine, à se glisser à une répétition, fut enthousiasmé et supplia Gluck de lui donner des conseils, qui l'orientèrent au début de sa carrière musicale. En 1795, il devint, comme les compositeurs que nous avons précédemment cités, inspecteur du Conservatoire. Il fut très apprécié comme auteur, mais les succès de Spontini devaient vite l'éclipser. Méhul écrivit 40 opéras, parmi lesquels :

Euphrosine et Coradin (1790), son premier ouvrage ;

Stratonice (1792) ;

Phrosine et Mélidore (1795), sur un conte de Gentil-Bernard. Les cors y sont employés bouchés, par 4, en amalgame harmonique ;

Le Jeune Henri (1797), joué sous le Directoire, et sifflé à cause du sujet (il s'agit d'Henri IV). L'ouverture, en revanche, eût un succès énorme, et, lors de la première, fut « trissée ».

Ariodant (1799) ;

L'Irato ou l'Emporté (1801) ⁽¹⁾ ;

Uthal (1806), où l'auteur n'emploie que des altos, à l'exclusion des violons — ce qui aurait fait dire à Grétry : « Vingt francs pour entendre une chanterelle ! » ;

Joseph (1807), qui n'eut que peu de succès, et reste pourtant la meilleure pièce de Méhul.

Signalons, en manière de parenthèse, que Méhul fut aussi l'auteur du célèbre *Chant du Départ*.

Les formes adoptées par Méhul, comme par la plupart de ses contempo-

⁽¹⁾ On a raconté que Napoléon étant, sans être spécialement musicien, très convaincu de la supériorité des compositeurs italiens (Le Sueur excepté), Méhul avait présenté sa pièce en la signant d'un nom italien quelconque, et que l'Empereur aurait déclaré : « Ce n'est pas un Français qui eût écrit une musique aussi spirituelle ». Mieux informé, Napoléon aurait gardé vis-à-vis de Méhul un sentiment de mauvaise humeur tenace.

rains, sont généralement celles des airs italiens. L'air est le plus souvent en trois parties : *a*) première partie infléchissant vers la dominante ; *b*) partie modulante, transition plutôt que développement ; *c*) reprise de la partie initiale, ou élément nouveau, se terminant à la tonique. Quelques-uns de ses morceaux sont même d'esprit italien, et ont le défaut de répéter le même motif sur des paroles différentes ou de l'appliquer à des personnages de caractères opposés. Néanmoins l'*invention mélodique* de Méhul reste en général d'essence bien française, tant par le style que par la coupe des phrases ; on trouve souvent chez lui la phrase en deux périodes (*a* : tonique-dominante ; *b* : dominante-tonique), qui provient de la suite.

Méhul marque une étape importante dans le mouvement du théâtre musical moderne, en ce sens que, malgré la forme (et même la formule) souvent très conventionnelle, il a le courage d'être vraiment dramatique. Pour cela, il reprend le « récit dramatique » de Rameau, qu'il agrandit encore comme durée et comme portée, surtout dans ses premiers ouvrages.

Dans sa dernière manière, il cherche plutôt à adapter la musique à un *milieu* donné : il veut être calédonien dans *Uthal*, peinture des bardes du Nord, biblique dans *Joseph*. Mais ce qui le distingue plus encore de ses devanciers, et ce qui permet de le ranger parmi les novateurs, c'est sa préoccupation d'obtenir la couleur dramatique au moyen des timbres de l'orchestre. Avant lui la convention guidait le compositeur dans le choix des timbres : *cor* voulait dire *chasse*, *trompette guerre*, etc. Méhul s'efforça d'échapper à cette convention et de renouveler cet ordre de choses. Plus encore que Gluck, il chercha à colorer le sentiment par l'instrumentation ; c'est une innovation importante qui portera plus tard ses fruits.

Euphrosine et Coradin, ou le « Tyran corrigé » (1790) est un opéra en 3 actes, sur un livret de Hoffmann, dont l'action se passe en Provence. En dehors des longs morceaux qui terminent les actes, la forme lied règne sur presque tous les airs. On trouve dans cette partition des « motifs » ; entre autres celui qui repose sur la phrase : « Coradin sera mon époux » ; il reparait à diverses reprises.

Au *Second Acte*, le « Duo de la Jalousie » renferme, lui aussi, un motif, celui-ci d'ordre expressif :



Il présente également des modulations brusques et assez réussies, tout à fait d'ordre dramatique. A la fin de ce duo, les cors sont employés pavillon en l'air et en forçant les sons ouverts pour outrer la sonorité. Grétry disait de ce procédé : « C'est à ouvrir toutes les ouvertures du théâtre et les crânes des spectateurs. »

Après le petit ballet qui commence le 3^e *Acte*, se trouve un air très conventionnel, avec ses vocalises immodérées sur les mots « gloire » et « victoire ». Ces vocalises sont bien placées sur des mots qui traditionnellement en comportaient, mais elles n'ont rien à voir avec l'expression vraie, et ne sont écrites qu'en vue de la virtuosité. (Hélas ! le XIX^e siècle nous en réservera bien d'autres !) Ensuite se trouve un morceau d'ensemble,

qui est, au contraire, spécialement intéressant comme exemple de drame chez Méhul. Non seulement l'instrumentation, mais la tonalité y sont employées comme moyens expressifs. Toute la fin de la pièce — qui devient d'ailleurs beaucoup plus « bouffe » au dénouement, est d'une bonne qualité dramatique et musicale, ainsi que d'une orchestration soignée.

Phrosine et Mélidore (1795), écrit sur un poème en 3 actes d'Arnault, d'après Gentil-Bernard, est un drame beaucoup plus noir, quoiqu'il finisse bien — ce qui était alors la règle. A remarquer, au 1^{er} Acte, quelques modulations intéressantes — notamment un assombrissement soudain de RÉ à LA bémol ; l'emploi des 4 cors bouchés, pour la mort d'Aimar ; l'établissement du « grand final ». Au *Second Acte*, un air de Mélidore, lied dont le milieu est un récit. Au 3^e Acte, le « fanal », décrit par les cors du prélude, et l'orchestre assez réussi de la « tempête ».

Joseph (1807), œuvre de maturité de Méhul — en même temps que son chef-d'œuvre — est un poème biblique en 3 actes, sur un livret d'Al. Duval.

La pièce est d'ordre plutôt lyrique que dramatique. L'intérêt ne réside que dans le sentiment intime des personnages et dans la couleur que Méhul lui a donnée. C'est l'un des rares sujets dont, malgré l'absence de drame, la musique seule a soutenu la durée.

L'*Ouverture* est presque gluckiste, en ce sens qu'elle montre ce que va être l'opéra. Elle est constamment en UT, sans la moindre modulation ; et l'ouvrage sera de même, l'auteur ayant pensé que la monotonie (au sens étymologique) convenait à l'ambiance biblique ⁽¹⁾. L'*ouverture* est en deux parties : a) une sorte de choral en UT, qui fait penser à la psalmodie du 8^e ton, et est curieusement instrumenté (les violoncelles y sont divisés en trois) ; b) *allegro* avec 2^de Idée également en UT.

Au 1^{er} Acte, on trouve d'abord ⁽²⁾ l'air de Joseph (Vainement Pharaon), précédé d'un récit qui forme la suite naturelle de l'*ouverture*. L'air est en forme *andante-allegro* (l'*allegro* est en 3 parties différentes, dont la troisième se redit). Malheureusement la coda présente d'interminables répétitions. Ensuite se place la célèbre romance (A peine au sortir de l'enfance), de musique très simple et d'orchestration soignée (p. 18), mais marquant l'avènement dans le drame de la *romance à couplets*, qui, vers 1820 à 1830, devait sévir à l'instar d'une plaie d'Égypte. Ce genre est issu directement de la chanson populaire transformée au XVII^e siècle, donc de l'art du geste, et n'a pas sa place marquée dans l'art dramatique ⁽³⁾. L'air de Siméon, avec chœur (p. 21), contient de belles modulations expressives : il est certainement l'un des airs les plus dramatiques de l'époque classique. Les remords de Siméon sont très bien traduits : musique et déclamation sont également réussis. Certaines harmonies et certaines modulations font penser à Schubert. Comme antithèse, vient une petite marche très simplette (p. 30). Puis le Final, dont Franck admirait beaucoup certains passages (et cela se constate dans Ruth), et où l'on trouve en effet de beaux effets harmoniques, notamment la conclusion en UT d'un passage qui semble longuement préparer SOL : « Non je ne suis plus irrité » (p. 41).

L'*Acte II* est précédé d'un entracte (défilé de soldats égyptiens), qui a toute la couleur mélodique de Mendelssohn : l'une des fameuses « Romances sans paroles » y est irrésistiblement évoquée. L'orchestre est bien écrit et judicieusement étoffé. Puis vient (p. 56) un Cantique, accompagné par des trompettes et des cors, et chanté par des voix différant à chaque couplet. Après la romance à couplets de Benjamin (p. 60), nous arrivons au grand Final, comprenant un trio en rondeau, un récit et un *allegro*. On peut y relever une triple exposition du même thème sur des paroles différentes,

⁽¹⁾ On trouve des éditions dans lesquelles cette ouverture contient des modulations. Ce sont des déformations non prévues par l'auteur.

⁽²⁾ Ed. Choudens, p. 12.

⁽³⁾ Le principe que la romance a hérité de la chanson populaire à couplets, c'est la répétition du même timbre musical sur des paroles différentes, ce qui est antidramatique au premier chef.

ce qui est tout à l'opposé du véritable principe dramatique, observé dès l'époque du motet.

Dans l'*Acte III*, assez médiocre, signalons seulement, après un ballet peu récréatif, un autre Cantique, rondeau à 4 refrains, où la harpe est employée comme accompagnement, chose alors assez rare (p. 92).

BERTON, qui fut nommé en 1816 professeur de composition au Conservatoire, écrivit 48 opéras. Nous nous contenterons de citer :

Montano et Stéphanie (1799) ;

Aline, reine de Golconde (1803).

PAËR, bien que Germano-Italien, peut être placé ici, car il a adopté nettement le genre et les formes de l'opéra-comique français. Allemand d'origine, il naquit à Parme et fit ses études en Italie. Il se fixa à Vienne en 1797, puis fut nommé en 1808, à Paris, chef d'orchestre de l'Empereur Napoléon I^{er}. En 1812, il cumula cette charge avec l'emploi de chef d'orchestre à l'Opéra Italien. De ses 43 opéras, nous retiendrons :

Camilla (1799) ;

Sargino (1803) ;

Eleonora (1804), sur le sujet de *Fidelio* ;

Le Maître de Chapelle, opéra-comique (1812).

Le **Maître de Chapelle** est en 2 actes, mais on joua souvent le premier isolément, ce qui n'en facilitait pas la compréhension. Il est vrai qu'au second, apparaissent des personnages nouveaux, auxquels on a peine à s'intéresser. Le style est assez italien, mais les formes sont plutôt françaises, et le drame s'appuie sur la tonalité. Au 1^{er} *Acte*, citons un trio, avec scène classique des poltrons : « Moi je défendrai la cave ! — Et moi je suivrai vos pas ». A remarquer aussi un « grand air », où Paër fait le procès de ses confrères en reconstituant un air italien de l'époque, et en accentuant, bien entendu, les travers de cette école. Ensuite, on trouve la parodie d'un air à vocalises : les roucoulaudes y sont aussi interminables que dénuées de raison d'être, et les tonalités sont choisies à dessein pour s'apparenter fort mal.

A l'*Acte II*, nous rencontrons un air (air de Céline) en forme rondeau, qui deviendra la coupe habituelle de l'opérette. Par malheur, celui-ci n'est pas écrit le moins du monde dans une intention de parodie... et on n'aperçoit pas une bien grande différence avec la musique ironique des airs du 1^{er} acte — ce qui détruit quelque peu la portée critique de ceux-ci.

SPONTINI, Italien, élève de Piccini, arriva à Paris en 1803, et obtint de suite les faveurs de Napoléon I^{er}, qui le mit en rapport avec le librettiste Jouy. Au moment de la Restauration, il ne se trouva plus en faveur. En 1820, il se retira à Berlin et y devint directeur de la musique du roi de Prusse. Il écrivit 13 opéras, dont :

La Vestale (1804-1807), le meilleur, combinaison de l'emphatisme impérial tel qu'on peut le voir dans les tableaux de David ou de Gros, par exemple, avec la mélodie italienne ;

Fernand Cortez (1809) ;

Olympie (1819).

L'influence de Spontini sur la musique française est intéressante à préciser ; elle devait d'ailleurs porter de bien funestes fruits. Jusqu'ici, dans tous les opéras *français* que nous avons passés en revue, nous avons trouvé, comme qualité primordiale, le souci et le respect de la déclamation, d'abord ; puis la recherche de l'expression *dramatique* appliquée à la mélodie. Déjà, au point où nous sommes arrivés, nous avons pu constater, dans cette 3^e période de l'époque de floraison, la naissance d'un style plus conventionnel, auquel on pourrait donner le nom de « style pompier », vocable employé surtout en peinture, mais qui s'est étendu aussi à la musique. Cependant, si chez Méhul et ses contemporains, on peut critiquer une pointe de naïveté, de convention et d'italianisme, ces défauts étaient rachetés par des qualités bien françaises, et, en tout cas, le *mauvais goût* n'y était jamais recherché. Ce mauvais goût *voulu*, qui nous vint d'Italie, fut apporté par Spontini et dans la suite nous le verrons grandir et se multiplier de la plus néfaste manière.

La mélodie de Spontini est pauvre et son sens dramatique sans vérité. Si nous avons parfois souri à certains passages de Méhul, nous allons rire tout à fait, ou hausser les épaules avec Spontini. C'est ce compositeur qui inaugura en France le règne de la mélodie ornée à l'extrême, sans raison plausible. Ces ornements ne proviennent en aucune façon de l'ancien beau style ornemental du chant grégorien, ni de l'art palestrinien, ni de celui de Bach, toujours expressif jusque dans la décoration. Ils dérivent bien plutôt de l'opéra d'Alessandro Scarlatti, sans même présenter, mélodiquement, l'intérêt linéaire de celui-ci.

Au point de vue de la structure, Spontini était tout à fait ignorant de la forme. Il n'adopta pas, comme Mozart, un type unique d'air, mais bâtit peu solidement et sans cohérence. Tantôt ce sont des lieds sans aucune modulation, et tantôt des modulations inexplicables (en mettant à part une bonne modulation dramatique au 2^e acte de *la Vestale*). Certains passages peuvent avoir des mérites, mais dans l'ensemble, c'est du faux drame, établi sur des accents conventionnels. Il n'y a rien là, quoi qu'en ait dit Berlioz, de l'art de Gluck. Nous y voyons, au contraire, la recherche constante de l'effet, sans souci de la vérité dramatique, recherche qui sera le fond même de l'école judaïque. Inutile, après cela, d'ajouter que les opéras de Spontini connurent le plus grand succès !...

La Vestale (1807) est un opéra en 3 actes, sur un poème de Jouy. Le sujet rappelle beaucoup celui du « Feu » dans les *Éléments* de Destouches. Il s'agit également d'une Vestale, qui, dans les transports d'un duo amoureux, oublie son devoir et laisse s'éteindre le feu du temple. Ici c'est la foudre, qui tombe sur l'autel, et rallume le feu, sauvant ainsi la situation. Après quoi, tout se termine par un ballet, qui fut l'un des derniers ballets *finaux* : par la suite, on les transporta de préférence *au milieu* des pièces.

La forme des airs est le plus souvent ternaire. On rencontre aussi des emplois très marqués du *passetto* italien. Le *passetto* était un « passage », un pont entre deux reprises d'une mélodie. L'orchestre y faisait entendre une sorte de phrase se suffisant à elle-même, sans aucun rapport avec la signification dramatique, pendant que la voix récitait sur une ou quelques notes parfaitement inexpressives. Simple transition au XVIII^e siècle

le passetto devint la règle générale de toute construction italienne et française, à l'époque judaïque, et c'est le contraire même de l'expression dramatique : il n'y a pas de raison capable de justifier l'usage de faire jouer une phrase quelconque à l'orchestre, tandis que le chanteur récite avec une indifférence absolue un texte qui, la plupart du temps, est important et demanderait à être accentué.

Au 1^{er} Acte, notons : l'hymne au Matin ⁽¹⁾, que Berlioz comparait à la musique de Gluck, et qui rappelle un peu Hippolyte et Aricie, de Rameau ; l'air de la Grande Vestale (p. 35) et la marche, avec passetti (p. 45) ; l'hymne à Vesta (p. 48), s'inspirant du procédé de Gluck plutôt que de son art (les altos y sont divisés d'une façon continue, et cela donne une ambiance un peu voilée). La conclusion de l'acte est interminable.

Au 2^e Acte, la première scène (le Feu créateur) commence en UT et finit en SI bémol, sans qu'il y est à cela la moindre raison. On y relève quelques formules meyerbeeriennes. Le grand air (p. 111) bien connu de Julia (Toi que j'implore), en trois parties différentes, reproduit le rythme de l'oracle d'Alceste, mais n'évite guère les faux accents. Le duo suivant (p. 132) présente la disposition du ténor à la dixième inférieure du soprano — c'était l'écriture française ; les Italiens l'abandonnèrent pour placcr de préférence le ténor à la sixte inférieure, c'est-à-dire plus en dehors (Il s'agit naturellement des passages où les deux voix chantent en séries de tierces). Le grand Final (p. 158), en 4 parties, d'une construction tonale bien fantaisiste mais qui contient des modulations bien trouvées, fut joué séparément, avec persistance, presque jusqu'à nos jours. La conclusion, où l'on demande la punition de la coupable, a lieu sur une valse franchement canaille, avec des phrases courtes et peu mélodiques, et des nuances subites et excessives, qui ne manquent pas de ridicule.

Le 3^e Acte ne présente rien qui vaille la peine d'être spécialement cité ⁽²⁾.

Notons au passage qu'à l'époque de la Vestale, l'orchestre de l'Opéra se composait de 78 musiciens.

NICOLO (ISOUARD) qu'on appela parfois aussi Nicolo de Malte, écrivit un grand nombre d'opéras-comiques qui obtinrent de francs succès. Citons :

Michel-Ange (1802) ;

Les Rendez-vous bourgeois (1807) ;

Cendrillon (1810) ;

Le Billet de Loterie (1810) ;

Joconde (1814) dans laquelle se trouve la fameuse romance : « Et l'on revient toujours » ;

Jeannot et Colin (1814).

Nicolo n'aborda pas le grand opéra. Sa mélodie est simple et tout à fait naïve ; mais il conserve encore une forme provenant de l'ancien opéra français, et d'ailleurs on remarque dans ses œuvres d'assez bonnes trouvailles, curieuses même parfois au point de vue dramatique.

Les Rendez-vous bourgeois, dont le sujet repose sur des méprises, des poursuites, des intrigues bouffonnes, rentrent dans le domaine de la musique légère confinant au vaudeville ; mais on y trouve pourtant plus de musique véritable que dans l'opérette. La romance à couplets de Julie nous montre un dernier emploi de l'air à échos que nous

(1) Page 25 de l'Édition Richault.

(2) Pour le Divertissement final de *a Vestale*, v. p. 321.

avons vu fleurir depuis Gagliano, et que Bach avait même magnifié dans la *Johannes-Passion*. Ici, la chanteuse répète elle-même ses finales en écho. Une autre romance à 3 couplets, rappelant celle de Joseph, de Méhul, présente également des échos, mais faits par l'orchestre. Dans l'air de César, la voix de basse descend tant qu'elle peut, mais n'arrive pas jusqu'au bout du trait, et c'est le basson qui termine ⁽¹⁾.

Dans **Cendrillon**, on consultera l'*introduction* en FA préparant le trio qui suit en SI bémol ; ce trio se changera en quatuor, et le tout se terminera en MI bémol, suivant une progression vers les sous-dominantes. On verra aussi, à la fin du 1^{er} Acte, la fameuse romance de Cendrillon, et tout ce qui suit ; la conclusion est très réussie au point de vue de l'action. C'est de la « musiquette », si l'on veut, mais conçue dans un mode d'expression juste.

BOÏELDIEU fut nommé d'abord inspecteur, puis en 1817 professeur de composition au Conservatoire, en remplacement de Méhul. Or, la composition, il ne l'avait jamais étudiée lui-même, et il avouait souvent, avec une naïveté honnête, qu'il se trouvait un peu embarrassé pour l'enseigner dans ces conditions.

Boïeldieu fit 34 opéras, dont 8 en collaboration. Voici les meilleurs ou les plus célèbres :

Zoraïme et Zulnare (1798) ;

Le Calife de Bagdad (1800), dont l'ouverture est restée longtemps au répertoire des brasseries... ;

Jean de Paris (1812), grand succès ;

Le Nouveau Seigneur du village (1813) ;

Le Chaperon rouge (1818), dans lequel Boïeldieu, qui venait d'être nommé professeur de composition, se crut obligé de « soigner les harmonies » ⁽²⁾ ;

La Dame blanche (1825) ;

Les Deux Nuits (1829).

Boïeldieu, fut, en somme, le dernier représentant du véritable opéra-comique français, tel que l'avaient conçu les compositeurs du XVIII^e siècle. Sa forme procède encore, jusqu'à *la Dame blanche*, de la manière de Monsigny, de Grétry, de Méhul. C'est pour cela que nous le classons à la fin de l'époque de « floraison », malgré l'influence italienne qu'il subit en partie. Il resta français de coupe et d'esprit. Ses ouvrages ont peu de valeur mélodique, mais sont d'une construction assez solide, et son orchestre est parfois fort joli.

Dans **Jean de Paris** (1812), opéra-comique en 3 actes, sur un livret de M. de Saint-Just, on pourra consulter l'air du Sénéchal (C'est la princesse de Navarre), lied simple ; et l'air chevaleresque de Jean (En brave et galant paladin), lied en rondeau français : 1^o Phrase de lied (*a-b-a*) ; 2^o Récit passetto ; 3^o reprise du lied, légèrement modifié. La forme reste française, mais les idées et les phrases sont quelconques ; elles n'ont plus le caractère expressif de la bonne époque.

La Dame blanche (1825), écrite sur un livret en 3 actes de Scribe, présente de

⁽¹⁾ Procédé repris notamment par Maurice Ravel dans *l'Heure Espagnole*.

⁽²⁾ Berlioz a dit de lui : « Il ne connaît que les trois accords, dont il n'est jamais sorti de toute sa vie ! »

nombreuses vulgarités, alternant avec des passages d'un meilleur style. L'orchestration est parfois assez spéciale et réussie. Certains détails sont très fatigants : d'abord, la persistance du rythme



qui régnait déjà abusivement dans *Jean de Paris* et n'est pas ici moins tyrannique. Ensuite la coupe uniformément carrée des phrases.

L'*Ouverture*, bâtie sur des thèmes de la pièce, est dans la forme sonate sans développement, précédée d'une introduction lente, et complétée par une coda agogique. C'est déjà le style « pot-pourri », qui commence à y apparaître ; néanmoins elle a encore une forme.

Dans l'*Acte I*, la première scène contient des choses assez intéressantes, notamment le premier chœur, où les cors en *la* à l'aigu sont d'un heureux effet. C'est dans la même scène ⁽¹⁾ qu'est l'air (Ah ! quel plaisir d'être soldat) dans lequel le ténor montait jusqu'au contre-*ut* : il est vrai que l'on chantait alors en fausset, de même que pour l'Orphée de Gluck.

Au 2^e *Acte*, la scène de la Vente, sans être de qualité très remarquable, ne manque ni de mouvement, ni d'intentions dramatiques, bien soulignées par les modulations. C'est encore un succédané de l'opéra-comique de Grétry, supérieur au style de l'opéra-comique judaïque qui suivra. Néanmoins, il y a des traces de décadence, par exemple l'écriture harmonique du chœur, invariablement réduite à des accords plaqués.

Dans la Cavatine, Boïeldieu se montre grand novateur : il emploie la mesure à 5 temps ! (p. 166).

Au 3^e *Acte*, il faut retenir l'air d'Anna « Enfin je vous revois », qui est le meilleur morceau de la partition (p. 293). Il est composé dans la forme italienne andante-allegro. L'andante est en 2 parties : c'est une double exposition des mêmes paroles sur une musique différente ⁽²⁾. La même anomalie se retrouve également dans l'allegro (En revoyant ce noble asile), et c'est par ce défaut que se tiennent les deux parties du morceau. Tout cela — et de même les coupures qu'on a cru pouvoir faire — n'a été rendu possible que par le peu de valeur de la mélodie au point de vue expressif. Les compositeurs commençaient alors à négliger étrangement le sens des paroles et changeaient de mélodie, pour les exprimer, sans aucune vergogne. A citer plus loin (p. 332) un petit duo assez réussi entre la jeune Anna, toute triste, et la vieille servante Marguerite, toute guillerette : l'opposition de sentiments se traduit bien dans la musique — alors que, dans les duos de la période suivante, nous ne verrons plus qu'une seule manière d'être pour les deux voix, quoique pensent les personnages. Signalons aussi des recherches intéressantes dans le Final, en ce qui concerne la modulation dramatique.

De même que nous avons conseillé d'étudier comparativement avec les principales œuvres françaises de la seconde période (Gluck et l'opéra-comique) quelques ouvrages dramatiques étrangers écrits à la même époque (Piccini, Sacchini, Mozart), nous engageons ceux de nos lecteurs qui tiendront à bien situer dans le cadre de leur temps les opéras de Le Sueur, Méhul, Nicolo, Boïeldieu, à lire ceux de Paër et de Spontini que nous avons cités dans la même période, ainsi que le *Fidelio* de Beethoven (p. 131).

(1) Ed. Montgredien, p. 24.

(2) On avait pris l'habitude de couper la seconde, et cette coupure a pris tellement force de loi que la seconde exposition ne figure pas dans la partition d'orchestre, ni dans l'éd. Montgredien. Musicalement, c'était la meilleure partie, assez expressive et dans la couleur de Weber.

III. CONSÉQUENCE

(1825-1880)

Cette troisième époque de l'Opéra français peut se subdiviser en deux périodes :

1^o période *judaique*, d'Auber à Offenbach (1825-1867) ;

2^o période *éclectique*, de Berlioz à Gounod (1850-1880). Les œuvres plus récentes seront considérées comme résultant plus ou moins directement de la « révolution » wagnérienne. Pour comprendre la décadence où notre bel art dramatique national était tombé, il est nécessaire d'ouvrir une parenthèse et de consacrer un préambule à l'Italianisme Cosmopolite, qui n'était pas une nouveauté, comme nous le verrons, mais dont les succès furent si retentissants avec Rossini et quelques-uns de ses contemporains, qu'il exerça sur l'art français, longtemps indépendant et rebelle à toute directive étrangère, une influence décisive, et d'ailleurs funeste. C'est là que nous trouverons la clef de toute l'époque qui nous reste à traiter, et les causes de ses défaillances.

L'ITALIANISME COSMOPOLITE

Pendant trois siècles, les compositeurs italiens tinrent tous les théâtres musicaux de l'Europe sous leur domination. Dès leurs premiers succès dans leur pays, ils s'expatrièrent pour aller régner sans partage dans les théâtres princiers d'Allemagne, d'Angleterre, de Russie. La France, seule, demeura longtemps réfractaire à ce joug, malgré quelques engouements passagers, comme ceux qui furent provoqués par les représentations des pièces de Cavalli, organisées par les Médicis, ou par le séjour des buffoni, qui, au XVIII^e siècle, vinrent présenter la *Serva padrona* de Pergolese. Mais les formules et l'art italiens ne furent pas pour cela adoptés, et nous avons vu que les Français, épris de logique et de clarté, voulaient des pièces, rehaussées de musique, mais à l'action desquelles ils pussent s'intéresser — ce que ne fournissait pas le théâtre italien, orienté vers le « bel canto ». De là le développement harmonieux et graduel de l'École d'opéra français aux XVII^e et XVIII^e siècles, alors qu'il n'y avait pas d'art national — à ce point de vue — en Allemagne, en Angleterre, en Russie, en Espagne.

Cependant, au XIX^e siècle, au milieu de la dépression morale qui succéda forcément aux événements de la fin du XVIII^e siècle et aux guerres de l'Empire, l'influence des succès rossiniens finit par avoir raison des traditions de notre art dramatique. Ces succès, inouïs dans toute l'Europe, furent cause à la fois de la décadence de l'opéra français et de la réaction allemande, qui donna naissance à l'œuvre d'un Weber et d'un Wagner.

Nous allons passer en revue les principaux musiciens italiens, qui, fixés dans des villes étrangères, en accaparèrent absolument les théâtres. Beaucoup d'entre eux ont déjà été cités quand nous avons étudié l'École italienne ; mais nous avons à en nommer d'autres, et notamment ceux qui, au XIX^e siècle, ont été les artisans de ce qu'on a appelé la « troisième Renaissance italienne » en musique (la première étant celle de Peri, Caccini, Monteverdi, Cavalli, et la seconde celle de Pergolese tentant d'introduire l'art italien en France).

XVII^e siècle.

A Vienne :

MARC'ANTONIO CESTI (1618-1669) (v. p. 32) ;

ANTONIO DRAGHI (1635-1700) (v. p. 33) ;

FRANCESCO ANTONIO PISTOCCHI (1659-1726), qui, né à Bologne, y revint en 1700 et y fonda la célèbre école de chant de cette ville, d'où l'Europe entière tira des chanteurs ;

ANTONIO CALDARA (1670-1736), Vénitien, qui revint lui aussi dans sa ville natale (v. p. 33).

A Dresde :

CARLO PALLAVICINO (1630-1688) (v. p. 33) ;

GIOVANNI-ANDREA BONTEMPI (1624-1705), attaché comme le précédent à l'Électeur de Saxe ;

A Munich, chez l'Électeur palatin :

GIUSEPPE-ERCOLE BERNABEI (1620-1687), successeur du célèbre Roland de Lassus.

A Hanovre :

L'abbé AGOSTINO STEFFANI (1654-1728), qui, non seulement musicien, mais excellent diplomate, rendit au duc le service de faire ériger le duché en électorat (v. 2^e Livre, 2^e partie, p. 188).

A Darmstadt, chez le grand-duc de Hesse :

ANTONIO VIVALDI (1678-1743), auteur d'une trentaine d'opéras (v. 2^e Livre, 2^e partie, p. 82).

A Londres :

GIOVANNI BATISTA BONONCINI, de Modène (1672-1760?), qui eut vraiment une carrière des plus nomades. On le trouve à Vienne en 1691, à Berlin en 1703, enfin à Londres en 1716. Là il se trouva en grande rivalité avec Haendel, qui s'était permis de faire des opéras alors que Bononcini considérait qu'il en possédait le monopole ⁽¹⁾.

(1) On rapporte que, Bononcini ayant accusé Hændel d'être incapable d'écrire un madrigal pour 4 voix seules, Hændel lui en avait envoyé un de Lotti, sans signature. Bononcini l'attribuant à son rival, se mit à l'éreinter consciencieusement... et se mordit les doigts quand il fut au courant de la supercherie.

XVIII^e siècle.

NICOLA PICCINI (1728-1800), qui vint à Paris en 1777 et qu'on opposa vivement, comme nous l'avons vu, à Gluck (v. p. 39).

GIUSEPPE SARTI (1729-1802), connu sous le nom du chevalier Sarti, alla en 1760 à Copenhague, en 1769 à Londres, en 1779 à Milan, alors en Autriche ; enfin en 1784 à Saint-Pétersbourg. Il fut le maître de Cherubini, et composa 40 opéras, dont les *Nozze di Dorina*, représentées en 1793 à Saint-Pétersbourg.

GASPARO SACCHINI (1734-1786) (v. p. 39).

ANTONIO SALIERI (1750-1825) se fixa à Vienne en 1766. Il y travailla avec Gluck, et plus tard donna lui-même à Schubert des principes d'art dramatique, dont son élève se servit fort peu. Après avoir écrit de nombreux opéras italiens, il fut influencé par Gluck et modifia son style. Sur ses 40 partitions, citons *Les Danaïdes* (1780), dont les 12 premières représentations eurent lieu sous le nom de Gluck, pour faciliter le succès ; *Tarare* (1787), sur un poème de Beaumarchais.

VICENZO RIGHINI (1756-1812), fixé d'abord à Vienne en 1780, alla ensuite à Berlin, chez le roi de Prusse (1793). Il composa 20 opéras dont *Enea nel Lazio* (Enée dans le Latium) (1773) et *Tigrane* (1799).

J. SIMON MAYR (1763-1845), israélite allemand établi en Italie. Il s'assimila très bien le style italien, qui devint pour lui comme une seconde nature. Il fut le maître de Donizetti. Ses opéras sont au nombre de 70 ; citons *Saffo* (1794).

FERDINANDO PAËR (1771-1839), né à Parme, fixé à Vienne, puis à Paris (v. p. 89).

Les compositeurs italiens du xvii^e et du xviii^e siècles régnèrent dans les pays où ils se fixèrent ; mais ils accaparèrent les places sans exercer une influence très caractérisée. L'effet de leur passage fut plutôt annihilant pour les autres. Nous allons voir qu'il en fut tout autrement au xix^e siècle.

XIX^e siècle.

GIOACCHINO-ANTONIO ROSSINI (1792-1868) ;

GIUSEPPE-RAFFAELE MERCADANTE (1795-1870) ;

VINCENZO BELLINI (1801-1835) ;

GAETANO DONIZETTI (1797-1848) ;

GIUSEPPE VERDI (1813-1901).

C'est surtout le succès qui caractérisa cette « troisième renaissance » italienne, et aussi les bénéfices qui en résultèrent. Tous les compositeurs, italiens

ou non, gravitèrent alors plus ou moins dans l'orbite de Rossini qui remorquait une nuée de satellites. L'école judaïque chercha à l'imiter, en France, pour acquérir les mêmes profits ; et en Allemagne, tous les musiciens de second ordre adoptèrent son style : c'est ce qui devait amener la réaction weberienne à se produire et à s'affirmer.

ROSSINI naquit à Pesaro, d'où son surnom de *Cygne de Pesaro*. Il commença sa carrière en Italie, après des études fort brèves. Il fut d'abord corniste, et cela transparaît dans les parties de cor de ses ouvrages, toujours très importantes. Il vint à Paris en 1823, et y ayant rencontré le meilleur accueil, s'y fixa définitivement. Parmi ses opéras, qui furent presque tous de très grands succès, citons :

Tancredi (1813), représenté à Venise ;

L'Italiana in Algeri (L'Italienne à Alger) 1813 ;

Il Barbiere di Siviglia (1816) représenté à Rome, sans aucun succès la première fois, et avec un enthousiasme délirant à partir de la seconde, enthousiasme qui alla toujours en s'accroissant et fit boule de neige sur toutes les scènes ;

Otello (1816), dans lequel Rossini renonce au parlando italien et adopte le récit français. La première représentation eut lieu à Naples.

La Cenerentola (1817), représentée à Rome ;

La Gazza Ladra (La pie voleuse), représentée à Milan en 1817. De 1816 à 1823, l'impresario Barbaja avait engagé Rossini pour deux opéras par an, moyennant 12.000 francs. La production se ressent du manque de soin qui lui était ainsi imposé ;

Semiramide (1823), jouée à Venise sans aucun succès.

Dégagé de ses liens avec Barbaja, Rossini part pour Londres, où, avec ses pièces anciennes, il gagne en cinq mois 10.000 livres sterling, ce qui à l'époque, était énorme. C'est alors que les trafiquants de l'art se mirent à « ouvrir l'œil ». Aussitôt après, Rossini vint à Paris, où il fit jouer aussi bien ses anciens opéras que d'autres, nouvellement commandés — ceux-ci sur des textes français.

Le Siège de Corinthe (1826) ;

Moïse (1827), adapté de l'italien ;

Le Comte Ory (1828), sur un livret de Scribe ;

Guillaume Tell (1829), avec les librettistes Bis et Jouy.

Le style de Rossini fut éminemment instable. Dans ses premiers opéras, il procède des Italiens du XVIII^e siècle et surtout des Napolitains ; mais il subit aussi, et très heureusement, l'influence de Mozart, qu'on trouve dans plusieurs de ses pièces, même avant *Le Barbier*, et grâce à laquelle sa musique put avoir une certaine qualité. A partir de 1821 environ, son style change, en raison surtout de la considérable production que son traité l'oblige à fournir. Il ne peut plus consacrer le même soin à ce qu'il écrit, et s'assimile la structure un peu *informe* et facile de l'italianisme cosmopolite. Enfin, vers la fin de sa vie,

bien que restant très italien d'essence, il prend, en France, un style plus sérieux et cherche même dans *Guillaume Tell* à faire du drame véritable, sans trop y réussir d'ailleurs. En somme, la plus intéressante de ses partitions reste le *Barbier*, qui vaut tout au moins par la jeunesse et le naturel, et mérite d'être connu en entier comme type de style italien en pleine verve.

Le Barbier de Séville (1816) est en 2 actes ⁽¹⁾. L'*Ouverture* ⁽²⁾ se compose d'une introduction, suivie d'un allegro en forme sonate sans développement. (Introduction en MI — 1^{re} Idée en *mi* et 2^e Idée avec cadence en SOL, puis 1^{re} Idée en *mi* et 2^e en MI.) L'orchestre est charmant : il comprend seulement 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors comme instruments à vent, et aucun trombone, quoique certaines éditions en aient ajouté. La mélodie est bien italienne, et comporte les alternances de majeur et de mineur si frappantes chez les Scarlatti. Dans la 3^e phrase de la seconde idée ⁽³⁾, on trouve un exemple d'une nuance très rossinienne, un crescendo partant du piano et allant jusqu'au forte en augmentant sans cesse l'instrumentation.

Acte I. — Le premier air avec chœur : « Piano, pianissimo », de forme lied (p. 9), est fort joli, et dérive très directement de Mozart (*Don Juan*). L'air du Comte (p. 13) est un andante-allegro. On trouve dans l'andante une cadence, tout à fait italienne, à la tierce majeure supérieure (*mi* par rapport à UT) avec reprise immédiate au ton principal. La Cavatine de Figaro (p. 25) est presque copiée sur le Papageno de la *Flûte Enchantée*. Elle est de forme assez complexe, en six compartiments, et reste uniformément en UT, sauf une courte modulation en MI bémol. Après le duo du Comte et de Figaro (p. 35), Cavatine de Rosine (p. 53), bien connue. Puis, air de la Calomnie (p. 59), où Rossini emploie dramatiquement le procédé du *crescendo* qu'il affectionne. En augmentant progressivement l'intensité et l'instrumentation, il représente très bien l'œuvre de la Calomnie qui va s'étendant à travers le monde, sourdement d'abord, puis avec une vigueur accrue, enfin en pleine force ; c'est un moyen dramatique nouveau et efficace. L'air est en 2 parties : a) de RÉ à LA, passetto plutôt que thème ; b) nouveau thème caractérisant le pauvre calomnié tout déprimé et vaincu (p. 62). C'est, symphoniquement, une sorte de morceau de suite. Après les n^{os} 7 et 8, peu intéressants, vient le final, en 6 grandes parties, l'un des plus longs sans doute que l'on rencontre dans une pièce de théâtre. Chacune des parties contient encore plusieurs importantes subdivisions ! Il y a des airs, de petits ensembles, du drame avec récits et passetti, et un grand ensemble pour finir. L'action scénique y est très mouvementée et variée. On trouve à plusieurs reprises un grand unisson en sextuor d'une incroyable pauvreté mélodique. Pour conclure, les formules de cadences se multiplient sans aucune retenue.

Acte II. — Après les n^{os} 10, 11, 12, peu importants, se place un quintette (p. 166), assez amusant, écrit en pleine action, comme le final du 1^{er} Acte. Dans sa dernière partie, c'est l'orchestre qui chante, tandis que les voix accompagnent. L'air d'Élisa (p. 189) commence comme du Grétry, mais tourne au genre café-concert. C'est un lied simple, dont la réexposition est ramenée par une rentrée d'altos seuls quelque peu ridicule. La tempête (p. 195) n'a rien d'effrayant. Les derniers numéros ne présentent plus rien d'intéressant, y compris le Final, où tout s'arrange pour combler les vœux de chacun des personnages, mais qui contient une bonne quantité de roucoulares superflues.

Semiramide, « melodramma tragico », est de l'année 1822. Les excès d'italianisme que le sujet du *Barbier*, traité de manière plaisante, peut excuser ou même justifier, deviennent très répréhensibles dans un drame éminemment sérieux. Celui-ci fait d'ailleurs partie de la série d'œuvres écrites trop vite, et se distingue du *Barbier* par

⁽¹⁾ Du moins la partition originale, car il y a eu d'autres versions.

⁽²⁾ L'*Ouverture* avait été d'abord écrite pour une pièce intitulée *Le Turc en Italie*, et fut adaptée ensuite au *Barbier*.

⁽³⁾ Ed. E. Girod, p. 5.

le manque de soin. L'*Ouverture* (forme sonate sans développement) présente un thème d'allegro italien convenant aussi mal que possible à l'ambiance qu'il s'agit de préparer. Et d'ailleurs, le premier chœur de Babyloniens est écrit sur une sorte de fandango espagnol ! Plus loin, un quatuor expose 4 fois de suite la même phrase dans le même ton et il est certain qu'elle ne méritait pas tant d'honneur. La Cavatine d'Arsace, qui fut très connue, est une pure insanité ; les mots y sont coupés en deux ; les paroles sont d'une tristesse incurable et la musique est d'une gaieté folle. La Cavatine de Sémiramis, forme andante-allegro, est restée longtemps un « morceau de concours ». A remarquer encore plus loin un chœur extraordinaire au point de vue du rythme. Contrairement aux bonnes habitudes prosodiques des Italiens, toutes les finales de mots y sont accentuées avec force. Nous voyons poindre ici l'aurore de l'opérette...

Guillaume Tell, opéra en 4 actes (1829) est le type de la manière « française » de Rossini. L'*Ouverture* est bien du genre classique, avec un épisode médian exposé par le cor anglais.

L'*Acte I* commence par un charmant petit chœur ⁽¹⁾, plein de fraîcheur, et assez mozartien. Dans le rôle de Guillaume, il y a un essai de drame, et la plupart de ses répliques en témoignent. Le duo d'Arnold et de Guillaume (p. 48) présente l'inconvénient d'une structure musicale cédant toujours le pas à l'effet vocal, ce qui influe déplorablement sur le choix des tonalités. C'est ici que se place le passage connu : « Ah ! Mathilde, idole de mon âme ! » (p. 50), tout encombré de répétitions oiseuses et sans qu'il y ait progression.

A l'*Acte II*, le chœur de chasseurs et de Suisses (p. 154) contient des quintes et octaves qui parurent d'une grande audace (p. 160). Le duo entre Mathilde et Arnold (p. 172) dont les paroles demanderaient beaucoup d'expression, et auraient certainement suggéré des mélodies d'ordre lyrique à Palestrina, à Monteverdi, voire même à Alessandro Scarlatti, n'inspirent à Rossini — en dépit de la réputation de mélodiste qu'on lui a faite — que des récits *una corda*, et des phrases d'une pauvreté incroyable. Le Final de cet acte (p. 210) contient la meilleure partie de l'opéra, avec l'arrivée des guerriers des cantons d'Unterwalden (p. 211), Schwytz (p. 215) et Uri (p. 219), dont chacun a son thème et sa tonalité. Les sons bouchés de cors sont très heureusement employés. Seul le passage concernant les traîtres (Refuse à leurs yeux la lumière) est absolument faux d'expression, la musique restant toute aimable et gracieuse (p. 237). Rien à signaler à l'*Acte III*.

Acte IV. — Tout à la fin, le retour du beau temps et le lever du soleil amènent un éclairage réussi et curieux ; une sorte de ranz des vaches part de tons bémols pour amener UT. L'impression est bien traduite et assez « avancée » pour l'époque ; elle fait presque présager l'arc-en-ciel du Rheingold (p. 393).

MERCADANTE est également à citer parmi les compositeurs italiens très voyageurs. Paris fut l'objet de l'un de ses séjours. Il écrivit une soixantaine d'opéras.

BELLINI arriva à Paris en 1833. Il fit dix opéras, parmi lesquels :

La Straniera (L'Étrangère) 1828 ;

La Sonnambula (1831) ;

Norma (1831) ;

I Puritani (les Puritains) 1833.

On a parfois voulu voir en Bellini le véritable représentant de la musique italienne de l'époque et trouver dans son style et dans sa mélodie des qualités

(1) Ed. Grus, p. 11.

supérieures à celles de Rossini. Il ne semble pas que cette opinion soit bien fondée.

Si l'on veut prendre dans **Norma** quelques éléments d'appréciation, on pourra lire au 1^{er} Acte la Cavatine de Norma, en FA ; c'est un andante très fleuri suivi d'un allegro, coupés, on ne sait pourquoi, par un chœur en MI bémol.

On verra aussi, au 2^e Acte le duo entre Norma et Adalgise : la structure tonale n'existe pas, la structure dramatique pas davantage ; ce n'est qu'une exhibition de virtuosité.

DONIZETTI vint à Paris peu après Bellini, en 1840. Ces deux musiciens, déjà opposés l'un à l'autre en Italie, se trouvèrent de nouveau en antagonisme (antagonisme non d'écoles, mais d'individus et de succès). Donizetti est l'auteur de 10 opéras, dont :

- Anna Bolena* (Anne Boleyn) 1830 ;
- Lucia di Lammermoor* (1835) ;
- Poliuto* (Polyeucte) 1839, recomposé en français pour Paris, sous le titre des *Martyrs* ;
- La Favorite* (1841), destinée à l'Opéra de Paris ;
- La Fille du Régiment* (1841), qui n'eut d'abord que peu de succès ;
- Linda di Chamonix* (1842), écrit pour Vienne.

Lucie de Lammermoor, opéra en 3 actes d'après Walter Scott, et écrite sept ans après *Guillaume Tell*, ne montre aucun progrès sur cet ouvrage ; d'ailleurs Donizetti s'est toujours révélé bien inférieur à Rossini.

Au 1^{er} Acte, on pourra lire le duo entre Edgar et Lucia, d'abord larghetto, puis allegro, puis allegrissimo (valse).

Au 3^e Acte, un chœur, où est annoncée la folie de l'héroïne, est bien le comble de l'inanité expressive. Puis Lucia, folle, chante une cantilène d'une pauvreté mélodique remarquable, revenant sans cesse sur les mêmes degrés, le tout rehaussé seulement de grands traits, dont l'unique but est de faire briller la technique vocale. N'oublions pas enfin l'air d'Edgardo, lui aussi constamment écrit sur les mêmes notes et établi sur les seules harmonies de tonique et de dominante. C'est un exemple curieux d'inadaptation de la musique aux paroles ; l'allegro final, surtout, est absolument ridicule.

La Favorite (1841) est un opéra en 4 actes, sur un livret français d'Alphonse Royer, alors directeur de l'Opéra, et de Vaëz (1).

Le 1^{er} chœur est une simple gamme montante et descendante en UT (2), thème qui ne demandait pas une grande puissance d'invention ! Dans une romance à deux couplets (Un ange, une femme inconnue) (p. 11) se remarque une forme nouvelle : un rondeau, dont le refrain forme un petit lied. Le duo de Fernand et Léonor (p. 38), l'air de bravoure (p. 50), etc., ne sont rien de plus qu'une suite de romances.

Au 3^e Acte, tous les airs sont également des romances. C'est dans le Grand Final de cet acte (p. 170) que se trouve le « silence » si connu : « Qu'il reste seul... un, deux (3)... avec son déshonneur ! » L'assemblage des tons de *si bémol*, UT, RÉ et ré, produit des

(1) La première réduction de piano — d'ailleurs médiocre — est de Richard Wagner : Il fit parfois de ces besognes les jours de disette !

(2) Ed. Grus, p. 8.

(3) C'est le public, qui, sentant inconsciemment le ridicule de ce silence intempestif, avait pris l'irrévérencieuse habitude de l'occuper en comptant les temps à voix haute...

enchaînements bien incohérents. On remarquera les récits en valeurs brèves et les harmonies de septième diminuée, où Meyerbeer a trouvé bien des éléments.

Au 4^e *Acte*, les romances recommencent et l'expression continue à être absente. C'est ainsi qu'en présence de l'éventualité de la mort, les accents rythmiques sont ceux de la chanson de Nadaud : (Deux gendarmes un beau dimanche)... C'est d'une incroyable aberration. On trouve cependant quelques bons accents dramatiques, tout à la fin de la pièce... beaucoup trop tard !

En somme, le style de Donizetti manque à la fois de mélodie, d'harmonie et de rythme. La pauvreté thématique va jusqu'à la nullité. Quant au drame, la musique ne le traduit en rien : tous les passages qui exigeraient un accent, un élan, sont invariablement manqués. Au point de vue de la structure purement musicale, même remarque que pour Bellini. Nous sommes ici au sein d'une décadence renouvelée de celle des successeurs d'A. Scarlatti, mais avec le souci de la forme en moins. Un opéra n'est plus qu'un recueil de romances mal agencées.

VERDI est le seul parmi ces Italiens qui présente un grand intérêt, parce qu'il vécut un peu plus tard et surtout beaucoup plus âgé que les précédents, et parce qu'il trouva la force de se transformer lui-même. Il a toujours conservé sa nature italienne et n'a point versé dans le « germanisme ». Sans doute a-t-il bien fait. Du moins il a eu le mérite de regarder ce qui naissait par delà les frontières et d'en tirer quelque enseignement pour son art. Auteur de 30 opéras, tous écrits en italien, sauf *Don Carlos*, on peut dire de lui que, comme Gluck, Beethoven et Wagner, il eut *trois manières*, renouvelant chaque fois largement son style.

1^{re} *manière, italienne* ; citons :

Nabuco (1842) ;

Ernani (1844), joué à Paris ;

Rigoletto (1851) ;

Il Trovatore (Le Trouvère) 1853 ;

La Traviata (1853).

2^e *manière, française* ; vers 1865, obsédé de l'idée qu'il pourrait mieux faire, Verdi travaille, compare, réfléchit et il en résulte des pièces révélant un style de transition :

Don Carlos (1867), écrit en français pour Paris, un peu dans le style français de l'époque ;

Aïda (1871), représentée au Caire.

3^e *manière* : Ici, la connaissance des œuvres de Wagner fut pour Verdi une révélation, et il adopta le système du récit dramatique. C'est en possession de ces moyens nouveaux, qu'il composa :

Otello (1887) ;

Falstaff (1893), comédie musicale, son chef-d'œuvre.

La première manière de Verdi ne diffère pas sensiblement du style de Bellini ou de Donizetti, et les opéras de cette époque, comme *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*, ne sont guère que des suites de romances sans enchaî-

nement. Mais ses dernières œuvres, bien postérieures, sont d'une tout autre portée, et pourront être consultées comparativement avec celles de Wagner et de ses contemporains.

Il est intéressant aussi de comparer entre elles les trois manières de Verdi, en prenant comme exemple trois partitions écrites à une vingtaine d'années de distance les unes des autres (*Le Trouvère*, *Aïda*, *Falstaff*). Une telle étude montre les progrès qu'un artiste peut réaliser sur lui-même.

Il Trovatore (1853) présente un système de composition qui consiste en un cadre fait d'avance et adapté aux différents morceaux. C'est toujours la romance à deux couplets. Les airs s'enchaînent mal et parfois ne s'enchaînent pas du tout. Les pièces sont juxtaposées sans ordre. La transposition règne à l'état endémique : tout n'est fait que pour les chanteurs et leur succès. A cette époque, un opéra « valait » dans les esprits parce qu'il était chanté par tel ou tel interprète. Plus tard, des chanteurs n'ayant pas la même voix que les premiers, exigeaient des transpositions. A quoi bon, dès lors, une construction tonale ? le compositeur, sachant que tout serait bouleversé, ne pouvait plus s'en préoccuper.

Dans le *Trovatore*, comme dans tous ses premiers ouvrages, Verdi reste soumis à la règle rossinienne. A cause de sa sincérité, il trouve cependant quelques mélodies assez touchantes, encore qu'assez mal présentées. A citer le célèbre « Miserere », qui montre de l'intention, mais sans grand essai de réalisation, et le bien curieux air « du poison ».

Don Carlos (1867), commandé par le théâtre de l'Opéra, fut d'abord en 5 actes, puis réduit à 4 actes. Le poème est inspiré de Schiller. Après avoir écrit des pièces qui ne peuvent passer pour de bonne musique, Verdi fit ici un effort vers la musique sérieuse. Cet opéra, qui fut beaucoup remanié, présente un mélange de mauvais goût subsistant et de bonnes qualités qui commencent à poindre. A citer un air intéressant de Philippe II, où l'auteur a essayé de faire du drame. On y remarquera une belle inspiration, mais aussi une mélodie banale et disparate.

Aïda (1871), opéra en 3 actes. A cette époque, Verdi avait lu attentivement Lohengrin, et fut sans doute influencé par cette lecture. Il prit chez Wagner l'idée des thèmes significatifs, mais, trop peu sûr de lui, ne sut pas ou n'osa pas leur donner une vie réelle, et n'en fit guère que de simples étiquettes. Les parties symphoniques ont généralement trop d'importance, ce qui alourdit l'action.

Le *Prélude* est vraiment expressif.

L'air d'Aïda, au 1^{er} Acte, rappelle tant soit peu le duo de Lohengrin.

A l'Acte II, signalons la scène d'Aïda et d'Amnérís, amenant une marche avec trompettes ; le « grand finale du deux », fort important.

A l'Acte III, la curieuse instrumentation de la nuit au bord du Nil, avec les tenues de SOL ; le duo entre Aïda et Rhadamès, avec la « belle phrase » italienne, qui a servi de patron à Massenet et à tous les véristes ; la scène du Jugement (remarquer à l'orchestre l'emploi des contrebasses seules et les pédales de trombones) ; la psalmodie ornementale des prêtres, avec des soli d'Amnérís ; enfin le duo final, en succession de sous-dominantes.

Falstaff (1893) marque le point le plus complet de l'évolution de Verdi. On n'y trouve plus de mélodies de l'ancienne coupe italienne. Tout y est subordonné à la diction, avec musique continue, mais très discrète, à l'orchestre. C'est du « stile recitativo » bien compris et rajeuni. Le rendu en est merveilleux.

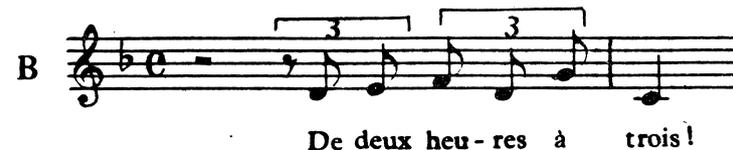
La pièce, sur un livret d'Arrigo Boïto, est en 3 actes, et chacun est divisé en 2 parties qui se correspondent d'acte en acte, tant par le lieu de la scène que par le sujet. La correspondance est permanente et tout à fait effective.

Acte I, 1^{re} partie. — Les couplets de Falstaff sur l'honneur ⁽¹⁾ sont curieux comme expression imitative. L'orchestre aide toujours l'accent de la parole, comme il le faisait chez les très anciens Italiens (voir, par exemple, le récit de Sénèque, dans le Couronnement de Poppée, de Monteverdi). Ici, dans le comique, l'intention est analogue : l'orchestre souligne la parole, sans toutefois l'obstruer. Parfois, on remarque un retour à l'italianisme du XIX^e siècle, mais sans fausseté d'expression.

2^e partie. — Le quatuor de femmes (p. 45), où chacune raconte la lettre qu'elle a reçue, est charmant d'écriture vocale, d'orchestration, de verve et de jeunesse. Quand Falstaff vient faire le galant, son motif, un peu épais comme lui, est fort bien choisi. Dans le finale, l'octuor (p. 98), est très bien écrit également, tandis qu'à Fenton seul est confiée une mélodie qui tranche sur le reste. Les rythmes à 6/8 et C s'y trouvent superposés. C'est là un très heureux rappel de l'ancien art vocal italien, rehaussé d'un ingénieux agencement.

Acte II, 1^{re} partie. — Nous trouvons ici deux motifs-types :

A 

B 

qui ne sont pas des leit-motive wagnériens. On les trouve employés dans le courant d'une scène de manière à faire penser aux paroles qui ont été entendues sur eux. A la fin de cette partie, la scène de Ford (p. 162) est une petite merveille, avec le thème type B revenant constamment, en tant que rythme, et constituant un pivot dramatique.

2^e partie. — Scène clownesque combinée avec un duo amoureux, des apartés de femmes et de Falstaff réfugié dans un panier ; tout cela est d'une verve extraordinaire.

Acte III, 1^{re} partie. — Falstaff, tout tremblant de peur, fait un discours sur un trille (p. 273). Il se souvient des horions reçus, comme Beckmesser dans les *Maîtres-Chanteurs*, et l'orchestre se fait l'écho de ces souvenirs.

La *2^e partie*, ou tableau de la forêt, comporte encore maints imbroglios. Mais, chose fort particulière, la moralité finale (p. 380) est traitée en fugue, forme qui était abandonnée depuis longtemps, surtout au théâtre ! Cette fugue est très bien écrite pour les voix ; jamais aucune parole n'est couverte.

Les Italiens plus modernes, comme les veristes, n'ont pas assez aperçu les précieux enseignements donnés par cette partition, dans le sens de laquelle ils auraient pu appliquer les qualités propres de leur tempérament. Ils y eussent trouvé de féconds exemples de jeunesse, de fraîcheur et de vérité dramatique.

I. PÉRIODE JUDAÏQUE (1825-1867).

Maintenant que nous avons pu nous faire une idée des principaux représentants de l'italianisme au XIX^e siècle, nous serons à même d'étudier avec plus de compréhension les musiciens qui, en France, ont subi si fortement l'influ-

(1) Page 35 de l'édition Ricordi.

ence de leurs voisins. Si nous avons donné à la période dont il est question l'épithète de « judaïque », c'est que presque tous les compositeurs qui l'illustrèrent étaient israélites, au moins d'origine.

DOMINIQUE-FRANÇOIS-ESPRIT AUBER.....	1782 † 1871
FERDINAND HÉROLD.....	1791 † 1833
GIACOMO MEYERBEER.....	1791 † 1864
JACQUES-FROMENTAL HALÉVY.....	1799 † 1862
ADOLPHE ADAM.....	1803 † 1856
FÉLICIEN DAVID.....	1810 † 1876
JACQUES OFFENBACH.....	1819 † 1880

Pour s'expliquer les aberrations de cette période, il faut savoir qu'au moment où nous en sommes arrivés, c'est-à-dire au début du XIX^e siècle, après Boïeldieu, les conditions de la vie artistique ont bien changé. Le succès est devenu autre chose qu'un moyen de gloire : il est devenu un moyen de fortune, et ce fait a transformé profondément la production artistique. Les artistes primitifs, tout en gagnant légitimement leur vie, avaient un autre mobile : ils travaillaient pour honorer Dieu, pour embellir leur couvent (dans le cas des moines comme Fra Angelico), pour satisfaire leur âme, pour servir leur ville (c'est ainsi que de toutes petites villes italiennes avaient leur peintre attitré, qui était souvent un maître). Ils avaient donc en vue une grande idée ou le bien d'une collectivité, et non celui de leur propre personnalité. Les artistes de la Renaissance, en ce qui concerne du moins les arts plastiques, poursuivirent un autre but : amasser de la gloire sur leur nom ; pour cela ils voyageaient, de Rome à Venise, de Florence à Rome ; ils se faisaient connaître, et obtenaient des commandes des villes ou des princes.

Au XVII^e siècle, c'est surtout le suffrage des grands que l'on recherchait, et les musiciens n'échappèrent pas à cette tendance ⁽¹⁾. Des hommes comme Lully avaient, auprès de Louis XIV, de bonnes places tranquilles, assez peu rétribuées, mais honorifiques.

Dès la fin du XVIII^e siècle, et surtout au XIX^e, l'Art, ou plutôt ce qui en tient lieu, c'est-à-dire le *succès*, devient une source d'importants *profits*. On *exploite* une œuvre, comme une affaire industrielle ou commerciale, par les droits d'auteur, de représentation, de vente. L'éditeur devient un véritable fermier, qui fait valoir le capital musical, et arrondit sa fortune en partageant plus ou moins avec le producteur. En somme, l'argent devient le but final de l'art. Mais — et voici le grand point — pour gagner de l'argent, il faut du succès immédiat, et le succès ne s'obtient qu'en flattant le goût du plus *grand nombre*. C'est là, naturellement, manquer au devoir de l'artiste. C'est, au lieu d'élever ses semblables, s'abaisser soi-même volontairement au niveau du public le

⁽¹⁾ N'a-t-on pas prétendu que Lully avait songé sérieusement à se suicider — tel Vatel — en apprenant que Louis XIV ne pouvait assister à une représentation où il était attendu!

moins averti, parce que c'est le plus nombreux. Lorsque cette course au succès apporta l'argent, le Juif, qui par nature recherche volontiers les fructueuses opérations, s'introduisit dans l'art ⁽¹⁾. Jusqu'au XIX^e siècle, on ne rencontre guère comme Sémites, dans toute l'histoire de la musique que *Salomon Rossi*, rabbin de Mantoue, qui écrivit des madrigaux dans le style de Palestrina, au XVI^e siècle ; et *Simon Mayr*, auteur d'opéras de la décadence italienne (v. p. 96). Au XIX^e siècle, où la composition devient une carrière lucrative, ils sont légion. Voyant les immenses succès de l'école rossinienne, ils emboîtèrent le pas, et n'empruntèrent aux Italiens que leurs défauts seulement : mépris de la situation dramatique, mauvaise accentuation des paroles, abus des moyens extérieurs de succès, tels que roulades, traits, cadences, virtuosisme injustifié. De ces funestes errements, les Juifs firent un amalgame avec les défauts de l'ancien opéra français : emphatisme de Méhul, carrure mélodique un peu trop symétrique, laissant peu de place au rythme véritable. Ils créèrent, avec tout cela, ce qui est le plus haïssable en art : l'*éclectisme*, tendance neutre et sans initiative, qui consiste généralement à ne prendre que des défauts de tous les côtés.

L'influence de cette invasion judaïque fut des plus néfastes pour le développement du drame musical. Sauf Mendelssohn, qui se consacra consciencieusement à la symphonie, tous les sémites se précipitèrent sur le théâtre, parce qu'il était d'un meilleur rapport. Ils entravèrent, pendant plus de cinquante ans, la marche en avant de l'art français, si régulière jusqu'à eux. Il ne fallut rien de moins que le formidable coup de boutoir de Richard Wagner pour combattre victorieusement cette dégénérescence. Wagner, d'ailleurs, qui n'était certes pas de parti-pris l'adversaire des Juifs, les connaissait et les jugeait à leurs fruits. Il a très bien étudié leur œuvre et leur influence dans une brochure intitulée « le Judaïsme dans la Musique », dont l'édition fut de suite absorbée et qu'il était ensuite fort difficile de se procurer ⁽²⁾. Il y est dit ceci : « Le Juif ne peut que répéter et imiter, il ne peut pas créer. » Et ailleurs : « Nous sommes forcés de regarder la période du judaïsme dans l'art musical ⁽³⁾ comme celle de la plus complète impuissance de production. » L'analyse de l'esprit, du caractère et du tempérament juifs, faite par Wagner sans passion, mais avec pénétration, est fort intéressante à lire. On y comprend comment l'Israélite, souvent excellent exécutant ou chef d'orchestre, à cause de sa facilité et de sa fougue, n'a pas, en revanche, ce qu'il faut pour la composition personnelle, et se borne en général à assimiler et à reproduire.

(1) Il ne faut pas conclure de cet exposé que Vincent d'Indy fût d'un antisémitisme farouche et intransigeant. Rappelons l'estime et l'affection qu'il n'a cessé de témoigner à Paul Dukas, et que celui-ci lui rendait.

(2) Une réédition a été faite avec traduction française de B. de Trèves chez Muller et C^{ie}, Paris. La première édition est de 1868.

(3) On voit que la dénomination de cette période n'appartient pas à V. d'Indy seul.

* * *

AUBER était le fils d'un ancien officier des chasses royales, devenu, après la Révolution, marchand de curiosités à Paris. Il fut directeur du Conservatoire depuis 1842 jusqu'à sa mort (1871). Il adopta le librettiste Scribe, qui établissait des pièces à la vérité peu littéraires, mais souvent assez dramatiques et très scéniques. Il fit 44 opéras. Les principaux sont :

Le Séjour militaire (1813), adapté à l'esprit guerrier du temps, et joué au Théâtre Feydeau, devenu depuis l'Opéra-Comique ;

Emma, ou la *Promesse imprudente* (1821), à l'usage d'une époque plus sentimentale et romantique (Auber ne chercha jamais où était sa voie, mais où était le goût du public, c'est-à-dire le succès) ;

Le Maçon (1825) ;

La Muette de Portici (1828), opéra écrit en vue de donner un rôle à une danseuse. Il eut un grand succès et la Révolution belge de 1830 eut lieu aux accents du duo de la Muette...

Fra Diavolo (1830) ;

Le Cheval de bronze (1835) ;

L'Ambassadrice (1836) ;

Le Domino noir (1837) ;

Le Lac des fées (1839), qui ne fut guère connu qu'en Allemagne ;

Les Diamants de la Couronne (1840), où l'on remarquera l'entrée de la reine d'Espagne sur un thème de cornet à pistons d'une platitude incroyable (Allons seigneur, il faut partir).

La Part du Diable (1843) ;

La Sirène (1844) ;

Haydée (1847), où se rencontrent quelques bons passages.

Les œuvres suivantes, jusqu'à la fin, marquent encore un déclin. Citons seulement : *Le Premier jour de bonheur* (1868).

La Muette de Portici (1828) est un opéra en 5 actes sur un livret de Scribe et Germain Delavigne. Il emprunte beaucoup à l'école italienne.

L'*Ouverture* épouse la coupe de l'ouverture de la *Vestale*. Elle est en forme andante-allegro ; et l'allegro lui-même est une sonate sans développement (A sol ; B RÉ ; A sol ; B SOL).

Acte I. — Les airs andante-allegro se succèdent ; c'était le genre du moment. A signaler celui d'Elvire ⁽¹⁾, qui contient des vocalises interminables sur des mots qui ne s'y prêtent guère, comme « mon », « qui », etc.

A l'*Acte II*, voir le chœur : (Amis, le soleil va paraître) (p. 98), en forme rondeau, dont les solistes chantent les couplets. Le chœur n'est jamais mélodique. La barcarolle de Masaniello (p. 110) est remarquable par sa prosodie fantaisiste : « Amis — la ma—tinée — est belle », et encore : « Jette — tes fi—lets en — silence ! » Le duo de Masaniello et de Pietro (p. 121) est complètement faux d'expression d'un bout à l'autre, en même temps que très pauvre de mélodie. Le rythme est un peu

(1) Ed. Brandus, p. 29.

ce lui de l'air d'*Iphigénie en Tauride* (Divinités des Grecs, des âmes), l'un des plus faibles de Gluck, mais où existe pourtant quelque expression ; ici, l'expression est totalement absente. Plus loin est un récit inouï d'indifférence (p. 132), alors que les paroles sont pleines d'angoisse (Que vois-je ? Fenella...). L'héroïne étant muette, c'est l'orchestre seul qui est chargé d'expliquer ce qu'elle veut dire... mais ce n'est pas d'une clarté aveuglante.

L'*Acte III* comprend le chœur du marché (p. 171), qui n'est pas laid comme musique, mais ne révèle aucun sens du pittoresque.

A l'*Acte IV*, l'air du sommeil (p. 217) est une mélodie absolument indépendante du sens des paroles — et même de la prosodie ⁽¹⁾. A remarquer aussi la façon ridicule dont Fenella manifeste sa joie quand Masaniello prend Alphonse sous sa protection (p. 235). L'ensemble de la fin de l'acte est totalement antidramatique.

L'*Acte V* voit, en sa partie terminale, se dérouler une ascension dans un temps record (p. 309). La muette part de la place de Portici et va se jeter dans le Vésuve. C'est « en réalité » une course qui demanderait plusieurs heures. Ici, « elle lève les yeux au ciel » à la 10^e mesure (allegro), et à la quinzième tout est consommé. Il est vrai qu'au théâtre, la vraisemblance géographique n'est pas requise...

La Sirène (1844), opéra-comique en 3 actes (livret de Scribe), est précédée d'une *ouverture* dans la même forme que celle de la *Muette*, et d'une musique extrêmement plate. On y remarquera l'introduction, meilleure, avec cors et trombones, mais aussi, dans l'allegro, une affreuse rentrée de la 1^{re} Idée amenée par le cornet à pistons, et enfin le caractère très rossinien du pont.

Au 1^{er} *Acte*, il faut mentionner le duo de Zerlina et de Scopetto, pour son emploi abusif de la vocalise. Ce procédé, nous l'avons vu, était bien loin d'être indifférent chez les anciens italiens et chez Bach ; on en usait pour fleurir un mot important et le mettre en valeur. Plus tard, avec les Italiens du XIX^e siècle, en particulier Rossini, elle devint un ornement, d'ailleurs plat. Ici, elle n'est même plus ornementale, et perd complètement le dernier vestige d'intérêt — combien mince ! — qui pouvait encore subsister chez Donizetti. Ce duo, dans lequel le placement des paroles semble être livré au hasard, est une simple valse. On y trouve une partie dramatique, où des paroles tristes sont adaptées à une musique fort gaie. Voir aussi, comme exemple d'insanité, tout le final du dernier acte...

Le style d'Auber est, avant tout, un style à *tiroirs*. L'air quelconque y remplace la mélodie appropriée au texte et même à la situation. La prosodie, le rythme, l'accent sont tenus en complet mépris. La mélodie est peut-être moins pauvre que celle de Donizetti, mais elle est constamment carrée et inappropriée. C'est là, s'il en fût, un art négligé et sans sincérité.

HÉROLD, prix de Rome en 1813, fut l'auteur de 20 opéras-comiques. Pour être tombé, lui aussi, dans des travers bien ridicules — ceux de son temps — il conserva pourtant quelques qualités plus intéressantes que celles de ses confrères. Toutes ses premières pièces furent des insuccès, mais il se rattrapa largement avec les trois suivantes :

Marie (1826) ;

Zampa (1831) ;

Le Pré aux Clercs (1832).

Zampa (ou la *Fiancée de marbre*) est un opéra-comique en 3 actes, sur un livret de M. de Mélesville. Il eut, et pendant longtemps, de nombreuses représentations.

(1) Voir le malheureux début de l'air : « Du pau... » à rapprocher du fameux « Dans sa pau... » des *Deux Aveugles* d'Offenbach.

L'*Ouverture* est du type « pot-pourri » : on n'y trouve pas moins de 7 thèmes différents, sans rattachement, quoique tous soient tirés de l'œuvre.

Acte I. — Dans cet acte et dans toute la partition, les airs sont des rondeaux ou des romances. Dans la « ballade », on trouve une bonne modulation dramatique, mais la mélodie est une succession de petits bouts de deux mesures qui se répètent — travers courant... même à l'époque moderne, et qui engendre une grande indigence. Le trio qui suit est assez curieux comme construction d'opéra-comique ; c'est un rondeau, et ce sont les paroles qui motivent les reprises du refrain. Il s'agit du poltron classique, qui ne parvient pas à dire ce qu'il a vu, ni même à achever ses phrases. Monsigny avait employé ce truc dans le *Déserteur*, Boïeldieu dans la *Dame blanche*, Auber dans *Fra Diavolo*. Le Final de l'acte est d'un certain intérêt, en ce sens que l'auteur y recherche l'expression dramatique. Une statue y énonce des oracles, à grand renfort de trombones, comme pour les oracles de *Don Juan* et d'*Alceste*. Plus loin, quand la statue referme la main, on trouve des accents assez bien venus. Mais ils s'entremêlent de petites romances fort mièvres et de chant fort inexpressif.

Acte II. — Un chœur, qui voudrait être une prière, est accompagné uniquement par les harpes, chose rare dans l'opéra-comique. Son style est un peu celui de la romance de *Joseph*, de Méhul. Le grand air de Zampa est un andante-allegro, mais l'allegro est un rondeau (forme fréquente chez Hérold). On y trouve une excellente modulation dramatique, de RÉ bémol à LA (rapport analogue à la construction du tableau de la Gorge aux Loups, dans le *Freischütz*, de Weber). Plus loin, un duo devenant trio par l'adjonction d'un nouveau personnage, présente un style vocal syllabique, qui jusque là n'était guère fréquent dans le domaine musical, et qui deviendra celui du morceau d'opérette. Le duo est écrit en succession de sixtes, au lieu des 10^{es} employées par Spontini dans la *Vestale* : c'est ici le système italien adopté par l'opéra-comique français. Le grand ensemble final, de genre italien, a le tort de rester complètement immobile, alors que les événements appelleraient impérieusement des modulations. C'est un défaut de l'époque, et Wagner lui-même a encore subi un peu cette influence jusque dans *Lohengrin* : il était de règle alors que le grand final ne modulât pas, quoiqu'il se passe. Remarquer aussi la manière bizarre dont l'orgue est traité, au moment de l'entrée dans l'église pour le mariage : ce sont de grands accords espacés, ne sonnant pas bien, et ne soutenant pas de mélodie véritable.

A l'*Acte III*, signalons quelques essais de drame dans le duo final, et une modulation de MI à LA bémol (Camille, revenez à vous) ⁽¹⁾, avec retour à MI (p. 265), qui parut très neuve en son temps... A la fin, juste avant le vaudeville terminal, on a la surprise de voir l'Etna entrer en éruption, — digne pendant du Vésuve de la *Muette*.

Le Pré aux Clercs (1831), fut composé sur un livret en 3 actes de M. de Planard, d'après Mérimée. L'*Ouverture* est un pot-pourri, contenant 5 thèmes.

Les airs, ici, sont presque tous en forme de lied ternaire.

On lira, au 1^{er} *Acte*, l'air de Mergy ; au *second Acte*, le trio entre la Reine, Isabelle et Cantarelli, ainsi que la mascarade, à la fin de laquelle est une amusante orchestration en pizzicati ; au 3^e *Acte*, le rapide trio du mariage, avec interjections coupées et phrases dans lesquelles chaque personnage dit un mot à son tour ; le chœur des archers, d'un entrain assez français ; le quatuor en SI, qui donne un effet de fraîcheur par antithèse avec SI bémol. Dans un passage, les altos baissent d'un demi-ton leur 4^e corde pour descendre jusqu'au *si* et jouer à l'unisson des violoncelles.

Le style d'Hérold est le plus intéressant de la période judaïque. Bien qu'il emploie avec excès la mélodie « à répétition », il présente souvent des thèmes assez frais et alertes, qui ne tombent pas dans la banalité des Auber, Adam ou Halévy. De plus il est le seul de son époque qui se préoccupe de faire des modu-

(1) P. 261 de l'édition Meissonnier.

lations expressives, correspondant à un mouvement dramatique. Néanmoins, sa musique reste éclectique, et ne peut se débarrasser de l'influence italienne, en ce qui concerne la pauvreté rythmique et surtout la coupe des morceaux, à la mode du temps.

MEYERBEER se nommait en réalité Jakob-Liebmann Beer, et avait fait précéder son nom de celui de sa mère. Comme Weber, il fut l'élève de l'abbé Vogler, le théoricien et pédagogue en renom de l'époque. Fils de banquier, et très fortuné, il avait cependant travaillé le piano comme un professionnel, et également l'écriture musicale. Au point de vue du style, il fut le roi de l'éclectisme. Nourri dans l'harmonie allemande et les cadences de chorals, il abusa de cette éducation pour se livrer à des modulations dramatiquement inutiles. Aux Italiens, il emprunta l'allure peu recherchée de la mélodie, sans essai d'expression dramatique, trop souvent ; aux Français de cette époque, l'uniforme coupe carrée, le manque de rythme véritable. Allemand d'origine, et ayant séjourné longtemps en Italie, puis en France, il mit en œuvre les défauts originels de ses trois patries, et c'est en ce sens que lui aussi eut *trois manières* (1)...

1^{re} *Manière, allemande* : de cette époque sont quelques opéras inspirés des Allemands de la fin du XVIII^e siècle, mais sans grande portée ;

2^e *Manière, italienne* : au moment des succès de Rossini, Meyerbeer l'imita presque servilement. De cette époque est

Il Crociato (Le Croisé) 1824.

3^e *Manière, française* : Arrivé à Paris, il subit l'influence des rois du théâtre à ce moment, et aussi du librettiste Scribe, avec qui il collabora. 4 opéras et 2 opéras-comiques sont restés de cette période :

Robert le Diable (1831) ;

Les Huguenots (1836) ;

Le Prophète (1848) ;

L'Etoile du Nord, opéra-comique (1854) ;

Le Pardon de Ploërmel, opéra-comique (1859) ;

L'Africaine (1860), qui n'eut que des représentations posthumes, et fut d'ailleurs terminée par Castil-Blaze. Une première version de cet ouvrage avait déjà été écrite en 1842.

Il est certain que la fortune dont il jouissait favorisa grandement la réussite de Meyerbeer (location de salles entières pour amorcer le succès). Même au point de vue de la composition de l'œuvre, elle exerça son action : il subventionnait des répétitions supplémentaires pour essayer et comparer des combinaisons orchestrales. Ses grands triomphes, sur la nature desquels on s'est

(1) Nous avons bien montré chez Gluck aussi une série de trois « manières », et une évolution de l'italianisme vers le style français. Mais il dut cette évolution à sa conviction, tandis que Meyerbeer se transforma sous une influence moins noble : le désir du succès.

quelque peu mépris, ont fini par décliner, et l'on s'est aperçu à la longue que tout ce qui brille n'est pas or.

Meyerbeer, nous le répétons, fut avant tout un éclectique ; il se tailla des succès en *suivant* la mode de l'heure et du lieu ⁽¹⁾, ce qui le fit plusieurs fois, comme nous l'avons dit, changer de style. Son influence fut incontestablement très grande, et on la trouve encore dans bien des œuvres de Saint-Saëns ou de Reyer.

Avec Meyerbeer, nous allons rencontrer un genre nouveau de drame : le drame *historique*, et cela nous amène à quelques remarques concernant les livrets. Dans les pièces primitives, l'action était fort simple ; un sentiment donnait à lui seul tout l'intérêt d'un acte et provoquait le « moment dramatique » quasi-unique de la fin de l'acte : c'était le système de Gluck et de Grétry. Cette ordonnance claire et simple était d'esprit très français. Vers la fin du XVIII^e siècle, Beaumarchais, auteur comique français de premier ordre, n'introduisit pas moins dans ses pièces l'imbroglio italien. L'opéra-comique français subit après coup cette influence, due à la fois à la littérature dramatique française et au livret italien, et ce ne fut plus que personnages pris les uns pour les autres et situations embrouillées. Pendant la période judaïque, les livrets sont, en ce qui concerne l'opéra-comique, une combinaison du romantisme gréco-moyennâgeux (Le Maçon, Fra Diavolo, Le Cheval de bronze, Zampa, Guido et Ginevra, Lalla Roukh) avec l'imbroglio de la Comédie italienne (L'Ambasadrice, Les Diamants de la Couronne, La Sirène, Les Mousquetaires de la Reine, Giralda, et du reste toutes les pièces de Scribe.) On ne se contente plus d'une action par acte ; il faut des masses de coups de théâtre.

A l'Opéra, le livret eut une tout autre fortune : il devint historique. Nous avons vu que, de ballet, de divertissement qu'il était d'abord, l'opéra était devenu drame. Ce drame avait quelque peu dégénéré à l'époque de Spontini. Avec Meyerbeer, il se transforme en page d'histoire, transformation peut-être un peu corollaire de la peinture d'Horace Vernet et de Paul Delaroche, mais ne répudie pas pour cela l'imbroglio italien, devenu seulement un peu plus pompeux. Impossible, dans ces conditions, de faire vivre dramatiquement un personnage.

Ces deux genres, comique et sérieux, tournant l'un à la farce et l'autre à l'emphase ridicule, devaient fatalement aboutir tous deux à l'*opérette*, conséquence naturelle du scepticisme artistique et du désir de succès lucratif. Cet aboutissement battait son plein vers 1860. A cause de cette double provenance, on pourra distinguer la grande *opérette à spectacle*, comme *Orphée aux enfers*, d'Offenbach, pastiche plus ou moins humoristique des opéras historiques — et la *petite opérette*, adaptation comiquement vulgaire des complications et des imbroglios de l'opéra-comique.

(1) Vincent d'Indy signalait plaisamment que les succès sensationnels de Meyerbeer ont toujours coïncidé avec des épidémies de choléra.

Les Huguenots (1836) sont une pièce en 5 actes, dont le livret est de Scribe.

L'*Ouverture* n'existe guère. L'*Acte I* est une enfilade de morceaux divers, sans lien entre eux. On trouve un petit lied, une petite sonate, etc. C'est du style symphonique, nullement du drame. A signaler la Romance de Raoul (Plus blanche que la blanche hermine), avec viole d'amour et vocalises invraisemblables ⁽¹⁾, et aussi l'emploi du choral (p. 50), attribué à Luther et que Bach a traité, ainsi que Mendelssohn ; le 8^e morceau, lui aussi absolument indépendant des autres, est une chanson huguenote (?) accompagnée uniquement par une petite flûte, cymbales, grosse caisse et basses.... Et les numéros continuent à se succéder sans lien.

Au *II^e Acte*, signalons (p. 110), l'air de la Reine Marguerite (O beau pays de la Touraine), forme andante-allegro avec chœur : l'andante comme l'allegro sont d'une flagrante inutilité dramatique... et même musicale.

Au *III^e Acte*, le fameux « couvre-feu » (Rentrez, habitants de Paris) n'est autre que le thème rencontré bien des fois déjà dans notre étude, et apparenté consciemment ou non à la *Canzone* de Bach, aux motets de *Vittoria*, et en fin de compte au *Chant grégorien* (v. 1^{er} livre, p. 169 note 2). Le duo de Marcel et de Valentine (p. 239) est plein d'invraisemblances au point de vue dramatique. Il s'agit d'une mariée, qui, après la cérémonie, reste seule sur la place de l'Église, et reconnaît « à la voix » un personnage qu'elle n'avait rencontré qu'une fois, tout à fait épisodiquement. C'est dans le récit précédent (p. 238) que Marcel laisse échapper la célèbre perle : « Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire ! ». Le personnage de Raoul est escorté de trois violoncelles ; celui de Marcel de certain dessin de cor plutôt comique, et d'une petite flûte quand il s'agit de ses exploits guerriers. Dans le second des morceaux détachés qui constituent le duo, Valentine chante un duo avec le premier cor, comme si elle était elle-même un cor. Le septuor du duel (p. 260) est conçu tout à fait symphoniquement ; le drame n'existe que dans les paroles et ne se retrouve pas du tout dans la musique.

Au *IV^e Acte*, la « bénédiction des poignards », la scène capitale, est un grand morceau d'ensemble, de forme absolument symphonique (p. 331). Elle se divise en deux grandes parties : 1^o Conjuraison, en forme andante-allegro (l'andante étant une sonate sans développement et l'allegro composé de deux phrases qui se répètent) ; 2^o Bénédiction des poignards proprement dite (p. 350), en 3 parties : andante, allegro, et nouvel andante, où l'on voit employée pour la première fois la trompette à pistons. Dans la conjuration surtout, fourmillent les nuances grotesques. Il n'y a aucun rapport entre le texte et la musique, et la prosodie reste sujette à caution (de trou—bles renaissants, etc.). Le duo en *fa* (p. 366) que Nourrit transposait en *sol bémol*, contient des parties assez expressives, mais le principal reste bien « opéra », dans le mauvais sens du mot...

A l'*Acte V*, dans la cérémonie du mariage, un instrument inconnu fait son apparition (p. 419) : c'est la clarinette basse, qui vient jouer une sorte de petit concerto destiné à montrer les ressources dont elle dispose. Le chœur des meurtriers (p. 421) est assez sauvage, mais abuse vraiment des septièmes diminuées. Les trompettes sont tantôt en *ré*, tantôt en *mi bémol* ; il semble que l'emploi des trompettes à pistons eût été avantageusement continué ici. A signaler aussi un épisode d'ailleurs bien commun, avec 6 harpes ! (p. 426).

Le Prophète (1848) écrit, lui aussi, sur un livret en 5 actes de Scribe, est le meilleur opéra de Meyerbeer. On y rencontre des passages bien dramatiques, procédant un peu de Gluck. Alors que, dans *Robert* et les *Huguenots*, l'opéra n'était qu'un recueil de morceaux détachés, *Le Prophète*, au contraire, a de la cohésion. La tonalité y est même fréquemment employée comme un moyen expressif. Mais l'éclectisme trop habile, résultat de la recherche du succès, infuse des éléments anti-esthétiques qui en vicient l'harmonie générale.

(1) Ed. Brandus, p. 41.

Acte I. — Le chœur initial, pastoral, est imité de celui de *Guillaume Tell*, mais avec moins de tenue et des modulations sans raison. Le choral des Anabaptistes ⁽¹⁾, orné d'un développement sans cohérence dramatique, évoque la *Passacaille* de Bach. La mélodie continue inchangée, quand le sentiment change.

Acte II. — Dans le Récit du Songe (p. 66) le compositeur se montre visiblement plus sincère ; (est-ce le souvenir d'Iphigénie en Aulide qui en est cause ? peut-être). Dans la partie exposition, il y a pourtant une erreur que le XVIII^e siècle n'eût jamais commise : une cadence parfaite sur une phrase suspensive (dans un pieux cantique) (p. 68). Le milieu contient une suite abusive de septièmes diminuées : c'est le moment tragique ; la 3^e partie est un ensemble. L'arioso de Fidès (p. 85) commence par quelques mesures très expressives ; mais ensuite l'accentuation de la mélodie est souvent au rebours de celle des paroles.

Acte III. — Après l'*Entracte*, avec trompettes et 4 timbales, est un chœur assez sauvage et très modulant, puis une chanson à 2 couplets (p. 120) vraiment inénarrable, et le célèbre *Ballet des Patineurs* (p. 133) ⁽²⁾. Le chœur des révoltés est suivi de la meilleure scène de la partition, celle où le Prophète vient à bout des mutins (p. 207). Il y a des récits nobles et expressifs et d'habiles modulations. La Prière (p. 212), que l'on passe généralement au théâtre, est d'un beau sentiment dans sa première partie, mais la seconde, très banale, est faite en vue du public. Des élans intéressants sont gâtés par la cadence. L'hymne en SI bémol (p. 220) a été imitée par Saint-Saëns dans *Samson et Dalila* (Roi du ciel et des anges).

Au IV^e *Acte*, la Complainte de Fidès (p. 236) renferme de bonnes intentions expressives, notamment la cadence rompue de MI à MI bémol, sur « la tombe ». Plus loin, se trouve la marche universellement connue. Enfin le grand final, la scène capitale de la Cathédrale, qui se divise en 6 grandes parties : *a*) marche (MI bémol) (p. 258) ; *b*) prière vocale (SOL bémol) (p. 263) ; *c*) imprécations de Fidès (p. 265), où l'orgue, instrument assez anachronique dans ce rôle, (l'action se passe au XIV^e siècle) et impersonnel, intervient bien à tort pour épouser la querelle de la mère blessée ; *d*) chœur (RÉ) (p. 269) ; *e*) couplets de Fidès (p. 277), dont la mélodie n'est pas distinguée, et où tous les assistants viennent placer des paroles absolument différentes sur la même musique ; le second couplet donne lieu à un long développement choral et modulant avant le refrain ; *f*) le Miracle (p. 305). Ici, après un chœur sceptique, un peu « opérette », se trouve un essai de drame vrai. Pour le moment du miracle, les nouveautés harmoniques de l'époque se déploient. Modulation dramatique de triton très réussie, de FA dièse à UT. Le chant de l'exorcisme, en SOL, est confié aux violoncelles. Le récit de Fidès, où se trouve un rappel de l'amour maternel, traité au 1^{er} Acte, est malheureusement accompagné, toujours dans un but d'effet, d'un concerto de clarinette basse inattendu. Le Prophète se livre aussi à un duo véritable avec cet instrument. Après diverses péripiéties, on retrouve pour finir le refrain des « couplets », suivi d'une coda.

Acte V. — Citons le grand air de Fidès (p. 318) dans sa prison, air qui n'est pas fameux musicalement, et contient des non-sens dramatiques : « Pour que tu sois heureux » donne lieu à une cadence conclusive, alors que la phrase va continuer : « Je te donne ma vie ». On y trouve un emploi assez nouveau des contrebasses divisées, pour représenter le vide de ce pauvre cœur. Mais le mot « flamme » est orné, ainsi que beaucoup d'autres, de vocalises du plus mauvais goût ; la clarinette basse vient encore faire son effet inutile ; le cornet à piston qui accompagne « l'esprit divin » (p. 323) est vraiment trop prosaïque ; enfin les harpes reprenant seules le dessin que vient de jouer tout l'orchestre, sont infiniment trop faibles. Le duo entre Jean et Fidès (p. 327) qui vient ensuite est tout à fait conventionnel et commun ; le ton inusité de *la bémol* y est

(1) Ed. Brandus, p. 21.

(2) Voir p. 322.

employé (et peut-être noté à la clé pour la première fois au théâtre). Le trio présente, au moment où il faudrait fuir au plus vite, une villanelle bien intempestive (p. 345). Passons sur la scène finale, avec ses couplets bachiques. Il y a dans tout cela des intentions dramatiques, mais la mélodie est peu distinguée et la prosodie bien étrange : O spectre épou... (p. 351). A nous les vo... (p. 369), etc... Il semble qu'après les efforts du 4^e acte, Meyerbeer se soit relâché dans le dernier. Ses inégalités, dues aux sacrifices qu'il a faits à la mode et aux succès d'argent, laissent voir qu'il n'a pas tiré le meilleur parti de dons indéniables.

HALÉVY, qui fut prix de Rome en 1819 et professeur au Conservatoire en 1840, fit 38 opéras, parmi lesquels :

- La Juive* (1835) ;
- L'Eclair*, opéra-comique (1835) ;
- Guido et Ginevra* (1838) ;
- La Reine de Chypre* (1841) ;
- Charles VI* (1843) ;
- Les Mousquetaires de la Reine* (1846) ;
- Le Val d'Andorre* (1848).

La Juive, écrite sur un livret en 5 actes de Scribe, ne commence pas, comme beaucoup de pièces de la même époque, par un mariage, mais bien par le Concile de Constance ! Le texte a des naïvetés charmantes : « Buvons, amis, fussent-ils mille A tous les membres du Concile ! » — « Dans le lac, oui, dans le lac, oui, dans le lac ! » Le mot « électriser » a de quoi étonner aussi dans la bouche de personnages vivant en 1410. Mais passons...

L'*Ouverture* se compose d'une introduction, qui est une phrase coupée et d'un allegro, sonate sans développement, succession de phrases carrées auxquelles il manquerait un membre. :

Acte I. — Dès l'abord, on est frappé par l'insignifiance des récits. Si on les compare avec ceux de Rameau et même de Lully, il est impossible de ne pas constater une flagrante régression. Le Te Deum choral du début de l'acte est accompagné par l'orgue, qui fait des accords plaqués, chargés, très lourds, selon le système employé par Hérold dans *Zampa*. Le défilé du cortège (final de l'acte), présente une combinaison incroyable : le chœur chante « Non jamais en ces lieux spectacle plus pompeux, etc. » dans la nuance pianissimo, pour laisser transparaître les apartés des solistes ; puis Rachel fait une prière avec contresujet de cornet à pistons, canaille au possible « Oh ! mon Dieu que j'implore », et Eléazar reprend la même phrase — on ne saurait dire mélodie — avec des paroles tout opposées. Rachel exprime la défiance, Eléazar la confiance sur le même dessin sautillant, qui ne traduit certes ni l'une ni l'autre, cependant que le chœur scande les temps par des notes détachées, à l'instar d'une grosse caisse.

Acte II. — La célèbre Pâque est dénuée de tout intérêt musical ou dramatique. On y trouve un chœur a cappella, mais sans aucun rapport avec le style de Palestrina !

L'aveu de Léopold, confessant sa foi chrétienne, devrait être un moment spécialement dramatique : il est tout factice et totalement dénué d'expression. Du reste il ne semble pas qu'il produise — musicalement — un grand effet sur les autres personnages. A la fin de l'acte courent obstinément des rythmes de cavalcade, et tout se termine par un trio à l'unisson, dont les trois protagonistes ont des sentiments cependant très différents : doute, affirmation et haine.

Acte III. — Le duo initial entre Rachel et la princesse contient des vocalises et des cadences absolument ridicules sur des mots quelconques, comme le verbe « savoir ».

Le grand finale, qui a des paroles stupéfiantes de négligence, n'est pas moins remarquable par la manière dont elles sont distribuées. Par exemple, au moment où, dans le sextuor, tous les solistes frissonnent « et d'horreur et d'effroi », le chœur murmure : « O jour, ô jour !... » puis, après une interruption considérable, il achève sa pensée : « d'horreur, d'horreur !... » De temps en temps, tout le monde fait silence pour permettre au cardinal Brogni de faire entendre des *mi bémols* graves.

Acte IV. — Dans la scène entre Brogni et Eléazar, nous trouvons le comble de l'aberration, en ce qui concerne l'emploi d'une phrase de *facture*, négligeant absolument le sens commun dramatique. L'un des personnages supplie, et l'autre, qui reste inflexible...lui répond en reprenant la même phrase musicale ! Plus loin, le fameux air d'Eléazar « Rachel quand du Seigneur », avec 2 cors anglais, aurait pu revêtir une certaine poésie ; mais, hélas ! il tourne bien mal.

A l'*Acte V*, la scène finale du bûcher est une véritable leçon de solfège élémentaire, sans aucune tentative dramatique.

Au rebours de Meyerbeer qui eut plusieurs styles, Halévy n'en eut jamais aucun. Sa musique n'est que la combinaison voulue et sans inspiration de tous les éléments propres à attirer le succès en 1830. Rien ne vient du cœur. Tout ce qui est drame est invariablement manqué ; nulle émotion, nul essai d'expression ne se manifeste à aucun moment. La mélodie est toujours commune, le rythme vulgaire, l'harmonie plate. Il n'y a que du plus ou du moins dans le néant. Quand il veut faire grand, Halévy tombe dans le ridicule ; quand il veut faire gracieux, il devient banal. Il fut sans conteste le plus nul et le plus antipathique de tous les musiciens de son époque... à plus forte raison des autres époques.

ADAM était le fils d'un professeur de piano réputé. Il travailla avec Boïeldieu, qui ne lui fit composer pendant trois ans que des vocalises. Chez lui, le sentiment musical était totalement absent : il faisait de la musique comme il eût fait autre chose. Il exerça aussi, au grand dommage de beaucoup de belles œuvres, le métier d' « arrangeur », et déranger des opéras et des airs, qui ne demandaient guère un pareil traitement, et qui furent joués dès lors avec sa version « rectifiée ». C'est ainsi qu'il introduisit des trombones dans l'air de Télémaque, de Castor et Pollux (Tristes apprêts), et modifia la mélodie ; qu'il remania en 1841 Richard Cœur de Lion et en 1843 le Déserteur, qui conservèrent indéfiniment ses corrections ; qu'il fit subir le même sort au Gulistan de Dalayrac (1844), à la Cendrillon de Nicolo (1844), à Zémire et Azor, de Grétry (1846), à Aline, de Berton (1847), à Félix, de Monsigny (1847).

Adam a laissé, sous le titre « Souvenirs d'un musicien », des Mémoires bien instructifs, en 2 volumes parus en 1857-59. L'introduction est une biographie de 48 pages, sur lesquelles 22 traitent de questions d'argent ! A propos de musique religieuse, il y est dit qu'à l'art d'un Palestrina, qui ne contient que des accords (!), il faut préférer la Prière de Moïse, de Rossini. On remarquera l'immense différence entre de tels Mémoires, et ceux de Grétry, parfois abusé, mais toujours artiste.

Adam composa 82 opéras ou opéras-comiques ⁽¹⁾. (En 1827, il n'écrivit pas moins d'onze partitions!) Nommons les plus célèbres, sinon les meilleurs :

Le Châlet (1834);
Le Postillon de Longjumeau (1836);
Le fidèle berger (1838);
La Reine d'un jour (1838);
Le Toréador (1849);
Giralda (1850);
La Poupée de Nuremberg (1852);
Si j'étais roi (1852).

Giralda, ou la *Nouvelle Psyché*, est sur un livret en 3 actes de Scribe. Comme argument, il n'y a pas plus obscur ; c'est le record de l'imbroglie compliqué ! Comme musique, il s'agit d'un recul notable sur le *Pré aux Clercs*, antérieur pourtant de 20 ans.

L'*Ouverture* est en « forme » pot-pourri.

A l'*Acte I*, nous signalerons l'air de Manoël « Tout nous rapproche », qui est bien le type — peu recherché — de la mélodie adamique. On jugera de la prosodie par ce simple exemple ⁽²⁾ :

O fleur — prin-ta-niè-re, ro-se — qui m'est chère,
 et dans — le mys-tè-re E-clo-se pour moi!
 etc.

Les airs de Ginès « Ah ! l'excellente affaire » (p. 67) et du Roi (p. 78) rentrent dans le genre café-concert.

Acte II. — Les couplets du moulin (p. 129) méritent la même classification : c'est au-dessous même de l'opérette. Dans la scène suivante, ce ne sont que petites mélodies — et quelles mélodies ! — avec des reprises continuelles, alors que la situation comporterait de continuel coups de théâtre. Le texte ne manque pas de « trouvailles », par exemple celle-ci : « Et je saurai mourir pour me garder à lui » (p. 165). Les flûtes imitent des baisers. Vers la fin de l'acte est un ensemble syllabique pianissimo (p. 165), sur des vers de 3 pieds.

Acte III. — Giralda chante un grand air (p. 220). C'était une tradition que l'héroïne ouvrit le 3^e Acte : c'est ce qu'on appelait l'air d'onze heures moins le quart ! Ce sont des vocalises inutiles et cocasses. Un hautbois, qui se trouve sur la scène, on ne sait pourquoi, fait des échos. Dramatiquement, un tel tapage et des vocalises aussi agressives sont de l'effronterie dans l'antichambre de la cour ! Le Quintette « des monosyllabes » (p. 231) est amusant, mais trop longuement établi.

F. DAVID, après avoir voyagé en Orient, revint à Paris au temps du Saint-Simonisme qu'il embrassa avec ardeur (en 1831). Il fut l'auteur de 5 opéras,

⁽¹⁾ Riemann n'en signale que 53.

⁽²⁾ Ed. Brandus, p. 54.

dans lesquels, tout en ayant succombé aux invraisemblables travers qui entachaient les œuvres de ses contemporains, il sut mettre parfois un parfum oriental d'assez bon aloi — qui contribua du reste pour une large part à son succès. Citons :

La Perle du Brésil (1857) ;

Herculanum (1859), qui portait d'abord le titre de *La Fin du monde* ;

Lalla Roukh (1862), d'après Lord Byron.

OFFENBACH fut le représentant le plus autorisé du genre *opérette*, résultante naturelle de la période judaïque, aussi bien dans son opéra bouffe que dans son grand opéra pompeux : dans l'un et l'autre cas, il suffit d'exagérer très peu.

Offenbach reflète admirablement le scepticisme de l'époque du second empire. Ses mélodies sont le plus souvent drôles et assez musicales ; il ne manquait pas d'esprit, il était très parisien, très boulevardier — mais son art fut vraiment inférieur parce que ne pouvant procéder d'élans sincères. Il n'avait en réalité aucun but artistique. A ce moment, on ne croit plus à rien, si ce n'est au succès : la conséquence est le règne de l'opérette qui bat son plein sous Napoléon III.

Sous la plume d'Offenbach, le *rondeau* devient la forme par excellence de l'opérette. Ainsi s'en va le vieux rondeau français de Rameau. Son aboutissement dans l'opérette est, en un sens, une fin glorieuse, car il y règne en maître souverain : nous trouvons ici jusqu'à de grands rondeaux à 5 refrains.

Offenbach a laissé, entre autres :

Orphée aux enfers, avatar inattendu d'un sujet ayant fourni maints chefs-d'œuvre ;

La Belle Hélène (1864) ;

Barbe-bleue (1866) ;

La Vie parisienne (1866), intitulée « opéra-comique » ;

La Grande Duchesse de Gérolstein (1868) ;

Les Brigands (1869) ;

Le Voyage dans la lune (1875), féerie humoristique ;

Les Contes d'Hoffmann (1880).

La Vie parisienne, opéra-bouffe en 5 actes sur un livret de Meilhac et Halévy, est une des œuvres les plus typiques et les mieux venues d'Offenbach, dans le sens qu'il recherchait. Beaucoup de morceaux sont conçus dans la manière de l'opéra-comique d'Auber et d'Hérold, à cela près que la forme rondeau se généralise. Voir spécialement le final du 3^e Acte, avec son crescendo étonnant de gradation, tandis que les personnages continuent à boire, depuis un début de bonne compagnie, jusqu'à l'ensemble : « Il est gris », et la coda, véritable « chahut ».

Offenbach, pour trouver plus sûrement le succès et la fortune, outre beaucoup sa manière par la suite, et ses confrères firent comme lui ; en sorte que, tandis que l'ancien opéra-comique était gai, mais parfois touchant, et au

moins sans vulgarité le plus souvent, l'opérette sombra complètement dans ce dernier défaut, jusqu'à devenir une *charge* perpétuelle : pour cela, les moyens grandiloquents de l'opéra meyerbeerien lui furent aussi d'un utile secours. Et elle atteignit si bien le but qu'elle se proposait — le succès — son influence devint telle à ce point de vue, que dans les Associations d'auteurs, on voit prendre toutes les mesures en vue des auteurs d'opérette, et des chansons de café-concert qui en sont issues ⁽¹⁾.

2. PÉRIODE ECLECTIQUE (1850-1880).

HECTOR BERLIOZ.....	1803 † 1869
AMBROISE THOMAS.....	1811 † 1896
LOUIS-AIMÉ MAILLART.....	1817 † 1871
CHARLES GOUNOD.....	1818 † 1893
VICTOR MASSÉ.....	1822 † 1884

Alors qu'en Allemagne le drame musical se développait et marchait de conquête en conquête, dans le sens d'un nouvel art issu de la déclamation, tout en laissant à la musique ses pleins droits (Weber, Wagner); alors qu'en Italie, un seul génie, Verdi, parvenait à transformer assez sa manière de penser pour se renouveler du tout au tout, nous ne pouvons pas trouver en France de mouvements comparables ⁽²⁾.

L'école française restait imprégnée, malgré les excellentes intentions de quelques-uns, des coutumes et du style de l'opéra judaïque, consistant à écrire des « morceaux ». La plupart des compositeurs continuaient à suivre les errements de cette école, sans chercher à voir plus loin et à connaître l'évolution qui s'accomplissait ailleurs. De ce nombre sont Ambroise Thomas, Maillart, Victor Massé. Un seul, Berlioz, artiste personnel et indépendant, voire même ombreux, persévère, ou du moins veut persévérer, dans la voie tracée par Gluck.

⁽¹⁾ Nous ne nous attarderons pas davantage sur l'opérette, qui, malgré quelques exceptions, devait rester en marge de l'art, et tomber dans la boue du café-concert ou dans le pathos de l'opéra-comique faussement sentimental. Citons seulement, pour mémoire, ces noms que l'on ne peut ignorer :

FLORIMOND HERVÉ (1825-1892) : *L'Œil crevé*, *Le Petit Faust* ;

ALEXANDRE-CHARLES LECOCQ (1832-1918) : *La Fille de Madame Angot*, *Le Petit Duc* ;

EDMOND AUDRAN (1842-1901) : *La Mascotte*, *Miss Helyett* ;

ROBERT PLANQUETTE (1848-1903) : *Les Cloches de Corneville*, *Rip*.

Quelques compositeurs plus modernes et d'un niveau musical tout autre, s'intéressèrent à l'opérette, soit pour tenter de relever le style de ce genre de composition, soit pour y chercher un instant de délassément au milieu de travaux plus sérieux, soit encore pour en montrer malicieusement les faiblesses...

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894) : *L'Etoile*, dont l'insuccès est peut-être attribuable à un livret trop faible et à une musique trop fine (voir p. 200) ;

VINCENT D'INDY (1851-1931) : *Le Rêve de Cinyras* ;

ANDRÉ MESSENGER (1853-1929), spécialiste de pièces légères, mais fort musicales : *Les P'tites Michu*, *Les Deux Pigeons*, *La Basoche*, *Madame Chrysanthème*, *Véronique*, *Fortunio*, etc.

⁽²⁾ Nous les trouverons plus tard, bien heureusement.

Il produit des œuvres qui ne sont que des fragments dramatiques, et dans lesquelles les parties vraiment dramatiques sont celles où il abandonne le système gluckiste. En somme, il est dépourvu de l'entente réelle du drame. Quoiqu'il en soit, son esthétique et ses intentions le mettent bien au-dessus de tous les musiciens français de son temps.

D'autres enfin, sans se préoccuper du mouvement wagnérien, se laissent aller à exprimer leur sentiment personnel, tout en conservant, comme coupe, les formes de l'opéra meyerbeerien (Gounod). Ces trois types de musiciens produisirent beaucoup pour le théâtre et ne se modifièrent jamais ; c'est-à-dire, qu'abstraction faite de ce qu'ils pouvaient avoir de génie personnel, ils ne firent accomplir aucun progrès, aucun pas en avant à l'art dramatique français.

Cette période, née d'un croisement de l'école judaïque avec une influence d'art plus sérieux, fut un peu plus relevée cependant que la précédente, parallèlement à laquelle elle commença à se développer. Nous y verrons comment de bonnes intentions ont pu être viciées par l'influence éclectique.

BERLIOZ, qui n'avait fait que de faibles études sous la direction de Le Sueur, obtint le prix de Rome en 1830. Il a laissé sur lui-même une copieuse documentation biographique, dans ses amusants Mémoires, parus en 1871 ⁽¹⁾. Il ne s'adonna à la musique dramatique, (Benvenuto Cellini mis à part), que relativement sur le tard, et dans des proportions réduites, contrairement à la prolixité de ses contemporains israélites. Il chercha à s'y inspirer des principes de Gluck et de Spontini, qu'il admirait fanatiquement ; il en résulta un curieux mélange de réussite et de faiblesses, celles-ci provenant du manque de l'ins-truction primaire, nécessaire pour arriver à *réaliser* la grandeur dont il avait le sentiment. En tous cas, il préférait l'art au succès et à la fortune, ce qui n'était pas très commun à son époque.

Voici la liste de ses œuvres dramatiques ⁽²⁾ :

Benvenuto Cellini (1838), œuvre de jeunesse assez inégale ;

La Prise de Troie et *Les Troyens à Carthage*, diptyque d'après Virgile (1856 à 1862) ;

Béatrice et Bénédict (1862), d'après Shakespeare.

Dans la **Prise de Troie**, opéra en 3 actes, citons à l'*Acte I* le chœur initial en SOL, qui prétend à la nouveauté scénique, mais rentre, au fond, en ce qui concerne la partie dialoguée du milieu, dans le genre du vieux passetto. Les Troyens se réjouissent, dans une atmosphère champêtre, en échangeant des réflexions de la vie courante, qui dénotent une certaine tendance au « vérisme ». Après un récit de Cassandre, curieux

⁽¹⁾ Berlioz a écrit aussi plusieurs ouvrages anecdotiques ou critiques, où il exprime d'une plume passionnée ses préférences en matière de musique classique. Il y juge parfois sévèrement le style de son temps. Il fut encore l'auteur d'un très intéressant *Traité d'Instrumentation*, où il se révèle artiste bien plus que pédagogue.

⁽²⁾ Il va de soi que nous n'y comprenons pas *la Damnation de Faust*, que l'on a plus tard portée à la scène, mais qui n'était destinée qu'au concert.

d'orchestre, avec ses contrebasses divisées, cors et clarinettes, vient une scène, de Cassandre également, en MI bémol, constituée en lied (A-B-A). Dans la scène de Cassandre et de Chorèbe, apparaît une sorte de thème héroïque de désolation (?). qui deviendra



à la fin le thème même du duo, en SI bémol, et qu'on retrouvera dans les *Troyens*. Il paraît d'ailleurs moins héroïque et plus « romance » quand il constitue un air ; et on ne comprend guère qu'il serve à traduire des sentiments aussi différents.

Au *II^e Acte* (ou 2^e scène) se trouve une pantomime où Andromaque, personnage qui n'est pas partie constituante du drame, apparaît sans rien dire et ne reviendra plus. Cette pantomime est néanmoins très dramatique et expressive, malgré ses fausses basses, défaut constant de Berlioz. Au contraire le récit d'Enée, qui devrait être très dramatique, est tout à fait conventionnel : ce sont des mots, qui s'adaptent à la musique sans aucune expression des paroles. Il est curieux que Berlioz, qui se réclamait à si haute voix de Gluck, se soit abaissé ici à faire du passetto à l'italienne, selon le goût du jour. Il n'est pas toujours facile d'aller contre la mode ! Le serpent de Laocoon, comme le dragon de Siegfried, amène le dessin obstiné de basse : *la, si bémol, la, si bémol*, etc... (il faut croire que ce dessin a quelque chose de fatal pour évoquer les bêtes malfaisantes !) Un grand ensemble qui suit est ennuyeux et conçu à la Meyerbeer. Chabrier eût pu l'écrire... mais il l'eût écrit ironiquement. Un air de Cassandre manque un peu de cohérence tonale. Enfin la marche troyenne (final) rendue plus dramatique par des interruptions de Cassandre, use d'un orchestre très moderne : trompettes, trombones et surtout saxhorns, instruments récemment inventés.

Dans l'*Acte III*, les combinaisons orchestrales particulières abondent : contrebasses divisées, sons bouchés de cors, pédales de trombones. Pendant le sommeil d'Enée, l'ombre d'Hector vient faire une apparition qui a du caractère. Après une introduction aux nuances violemment contrastées, Hector s'exprime en un récit qui descend d'une octave par demi-tons successifs, avec des harmonies graves de cors bouchés et contrebasses. La prière des femmes troyennes, qui constitue le 2^e tableau de ce 3^e Acte, veut être sur une gamme antique et conclut à la sous-dominante (Berlioz a eu plusieurs fois des prétentions de ce genre). Tout se termine d'ailleurs dans une note sombre. La dernière scène n'est pas dépourvue de mouvements d'enthousiasme sincères, qui peuvent faire quelque effet au théâtre.

Les Troyens à Carthage, en 5 actes, forment le second volet du diptyque. On y rencontre des choses plus intéressantes, notamment le septuor, impression cherchée — et trouvée — dans la musique. Evidemment cette partition est encore d'un art un peu hybride, mélange de distinction et de platitudes, envolées qui restent malgré tout, ou retombent, dans le terre à terre ; recherches parfois infructueuses, faute de culture première à la base. L'orchestre est souvent intéressant, bien que moins neuf qu'on l'a parfois prétendu : il y a eu Beethoven auparavant ! Il est certain que Berlioz avait l'intuition des timbres ; mais, dans un autre ordre d'idées, ses fausses harmonies sont parfois bien gênantes. En tous cas, en comparaison des autres productions françaises de son époque, on ne peut que s'incliner devant celle-ci, très hautement estimable.

Les Troyens sont dédiés à Virgile. Ils furent maintes fois remaniés. On y trouve des rappels de la *Prise de Troie*, qui affirment l'unité des deux pièces. C'est d'abord dans le *Prologue*, intitulé « Lamento », le thème de désolation, employé ici de façon assez heureuse ⁽¹⁾. Après ce lamento, Berlioz avait ajouté après coup un récit parlé, dans lequel un rapsode raconte la Prise de Troie. Ce récit était destiné à suppléer à la représentation de la première pièce, au cas où on ne jouerait que la seconde seule.

(1) Ed. Choudens, p. 2.

Acte I. — Le grand air de Didon, en MI bémol (p. 20), est un « air d'opéra » avec répétitions, à la façon de Meyerbeer ; le chœur y prend part. Le grand duo qui suit (p. 52) également ; la prosodie y est fort mauvaise : les articles se trouvent trop souvent accentués. Les Troyens arrivent déguisés, et pour traduire ce déguisement, la marche troyenne est présentée en mineur (p. 74). Le récit de Narbal (p. 83) est assez dramatique. Après celui d'Enée, (p. 88), avec trompettes, le grand air et le grand ensemble final sont plus ordinaires.

L'*Acte II* ⁽¹⁾ consiste simplement en un poème symphonique, pantomime sans autres paroles que des onomatopées, et qui, dramatiquement, n'a pas d'autre objet que de montrer Enée et Didon se réfugiant dans une grotte pendant l'orage. Il comporte 4 grandes divisions : 1^o la meilleure partie, phrase de lied en UT, *la* et UT, avec intervention très importante des cors ; 2^o la Chasse, pantomime, avec modulations assez bien venues ; 3^o orage : les rythmes se serrent en même temps que la scène se couvre de nuages. (C'est ici que les divinités de la forêt poussent des cris étranges) ; arrivée de Didon et d'Enée ; 4^o les Faunes se rallient au cri d' « Italie » qui doit rappeler à Enée sa destinée. Enfin le calme revient, avec le ton d'UT. Ce morceau qui manque un peu de cohésion, montre comment Berlioz comprenait le poème symphonico-dramatique. On ne le joue pas au théâtre, mais isolément au concert. Il procède de la Symphonie pastorale par son orage, et fait penser à la scène du Vénusberg de Tannhäuser, à laquelle l'apparentent ses rondes de nymphes et de faunes.

L'*Acte III* ⁽²⁾, dans les jardins de Didon, est sans doute le meilleur de l'ouvrage. Il commence par un ballet, avec des pas d'esclaves peu récréatifs. Mais le quintette (p. 169) et surtout le septuor (p. 183) relèvent beaucoup l'intérêt. L'orage a cessé ; les amoureux causent librement ; c'est le premier livre de l'Enéide qui se raconte là. Une sorte de souffle paraît suggérer à Didon ce qu'elle doit penser. Le septuor, l'une des meilleures inspirations de Berlioz, est un petit chef-d'œuvre de description vespérale. C'est une simple phrase, mais d'un charmant sentiment de poésie calme. Des harmoniques tenus de violon, avec les grandes et petites flûtes semblent une sorte de bruissement de cigales entendus de très loin, cependant que la contrebasse évoque de temps à autre de vagues bruits d'ondes marines. A remarquer (p. 190) une succession harmonique, déjà rencontrée plusieurs fois dans la partition. Elle paraissait alors très nouvelle,



mais elle a beaucoup servi depuis lors. Dans la seconde exposition, les vocalises qui s'ajoutent au thème ne sont pas heureuses. Le duo en SOL bémol, qui suit (p. 194), forme andante développé (a-b-a-c-a) est un peu « vieux jeu », assez intéressant néanmoins. Dans les reprises, Berlioz se croit obligé d'ajouter des ornements vocalistiques. Soudain, coup de tam-tam. Mercure paraît et s'écrie : « Italie ! » Alors l'acte se termine brusquement par quelques mesures dans le ton nouveau de *mi*, ce qui est trop surprenant et ne donne rien de conclusif.

Acte IV. — Le monologue d'Enée, en LA bémol (p. 258) est vraiment poncif ; on entend ensuite des voix de spectres sur *ré* (p. 273). Enée appelle les Troyens aux armes (p. 277), et le thème de la marche troyenne se fait entendre, plus rythmé et plus agogique. Au théâtre, cette scène est, de toutes, la plus dramatique de l'œuvre. Les tons sont en opposition lointaine, mais très légitimement. Il y a modulation en LA bémol, pour les ordres, puis vers *ré* pour les adieux à Didon ; après quoi, conclusion en SI bémol. La scène est fort bien traitée, exactement dans le sens dramatique que la situation demandait.

⁽¹⁾ Second tableau du 2^e Acte dans l'édition Choudens.

⁽²⁾ Acte II, 1^{er} tableau dans l'édition Choudens, où les actes II et III se trouvent intervertis, conformément à des représentations postérieures.

Acte V. — La scène d'adieu de Didon, en LA bémol (p. 322) avec son souvenir du duo d'amour, est d'un assez beau caractère dramatique. Par contre, la cérémonie funèbre, dans laquelle l'héroïne se donne la mort par le feu, n'est pas à la même hauteur.

En somme, Berlioz désirait beaucoup, avait de hautes aspirations, mais il exécutait moins ; sa réalisation conservait presque toujours des défauts. C'est ce qui fait que *les Troyens*, malgré les très bonnes scènes qui s'y trouvent, ne peuvent être appelés un chef-d'œuvre ; il y a trop d'ivraie au milieu du bon grain.

AMBR. THOMAS fut « prix de Rome » en 1832, et directeur du Conservatoire en 1872. Il composa 21 opéras, dont tous les premiers ignorèrent le succès. Nous mentionnerons :

Le Caïd, opéra-comique (1849), le premier qui réussit ;

Le Songe d'une nuit d'été, opéra-comique (1850) ;

Raymond ou le *Secret de la Reine* (1851) ;

Mignon (1866) ;

Hamlet, opéra (1868) ;

Françoise de Rimini (1882).

Le Songe d'une Nuit d'été, opéra comique en 3 actes, sur un texte de Rosier et de Leuven, a été composé en 1850, c'est-à-dire l'année de *Giralda*... mais après *Lohengrin*, et a fortiori après les œuvres de Weber. Presque toute la pièce est traitée en couplets.

A l'*Acte I*, les couplets de Falstaff sont en style « opérette ». Le duo de bravoure entre Elisabeth et Olivia est doté d'ineptes vocalises sur des mots insignifiants et des syllabes atones. Une gigue anglaise chantée apporte un style très disparate. Par endroits sont de meilleures choses, mais on retombe vite dans les romances à couplets. Par les modifications, pointages des rôles et coupures « ad libitum », on se rend compte que le compositeur lui-même fait bien peu de cas de sa propre musique.

A l'*Acte II*, citons le chœur des gardes-chasse, de prosodie douteuse, et de style orphéonique ; et le duo entre Shakespeare et Élisabeth, où celle-ci semble chanter un concerto de clarinette, sans préjudice de phrases remarquablement plates, et d'une construction tonale bizarre (RÉ bémol, LA, RÉ bémol et RÉ bécarré pour finir).

L'*Acte III* ne présente rien qui mérite d'être signalé.

Une telle musique n'apportait vraiment pas d'éléments susceptibles d'aider l'art dramatique à sortir de l'ornière judaïque ; elle ne pouvait que prolonger cette ornière et la creuser davantage.

MAILLART, prix de Rome en 1841, fut l'auteur de 6 opéras-comiques, dont la plupart ont été vite oubliés ; mais l'un d'entre eux, *Les Dragons de Villars*, (1856) a remporté, au contraire, un succès de très longue durée — ce qui ne veut pas dire que ce fût un chef-d'œuvre.

GOUNOD obtint le prix de Rome en 1839. Sur ses 13 opéras, nous citerons :

Sapho (1851, remanié en 1884) ;

Faust (1859) ;

Philémon et Baucis (1860) ;

Mireille (1864) ;

Roméo et Juliette (1867) ;

Polyeucte (1878) ;

Le Tribut de Zamora (1881).

Il semble que Gounod ait eu la spécialité de traiter toujours des sujets connus et consacrés déjà par une énorme réputation littéraire. C'est sans doute un peu à cela qu'il doit d'avoir si bien réussi, quoiqu'il se fut généralement montré très inférieur à ses sujets. Mais sa musique était du moins à la portée du public.

Sapho, le premier ouvrage de Gounod, est certainement l'un des meilleurs. Il contient des pages émues et sincères. Le remaniement que l'auteur en a fait ne l'a pas amélioré par rapport à la première version. Le livret, en 3 actes, est d'Émile Augier.

Le *I^{er} Acte*, dans toute sa première partie, est sans grande valeur. On remarque ensuite une ode de Sapho ⁽¹⁾ qui est une sorte de transposition pour le drame de la mélodie de Gounod sur le « Soir » de Lamartine.

A l'*Acte II*, duo-bouffe, qui est presque de l'opérette, entre Glycère et Pythéas ; puis autre duo entre Glycère et Sapho, qui fait présager, par endroits, le duo de Faust.

L'*Acte III* est le meilleur. A partir de l'arrivée de Sapho (p. 182), la signification musicale s'élève et va croissant jusqu'à la fin. Après la malédiction de Phaon, réponse bien expressive de Sapho (p. 186), et modulation dramatique superbe d'*ut* à *FA* sur « Sois béni ». Signalons le joli chant du pâtre (Broutez le thym) (p. 189). Dans le récit qui précède les stances finales, les cors sont employés d'une manière qui fait penser au 3^e acte de *Tannhäuser*. Les stances de Sapho (p. 193) sont d'une belle inspiration. Elles ont des tendances dramatiques, mais, en fait, sont surtout lyriques : ce sont deux couplets, chacun coupé en phrase de lied. Le second couplet est orchestré d'une manière différente, avec sensation du frémissement de la mer. Une conclusion dramatique le suit : Sapho se précipite dans les flots. Toute cette fin du 3^e Acte est peut-être ce que Gounod a écrit de plus élevé et de plus vraiment sincère.

Faust (1859) est surtout remarquable par l'immense succès, qui dure toujours, obtenu par cette partition à Paris et ailleurs. Ce succès est dû à l'intérêt du sujet en lui-même, et à la manière très « théâtre » dont il a été mis à la scène par Jules Barbier et Michel Carré, ainsi qu'à la *facilité* mélodique du compositeur, qualité et défaut tout à la fois ⁽²⁾...

Roméo et Juliette, qui date de 1867, est un opéra en 5 actes. Le « Prélude » est une ouverture de style français, suivie d'un chœur d'exposition. On voit apparaître le thème d'amour, type de la mélodie gounodienne, avec des *appoggiatures*, notam-



ment celle de la quinte dans l'accord de 7^e dominante, qui paraissait alors d'une grande nouveauté. Ne parlons pas de l'*Acte I*, entièrement mauvais.

Au *II^e Acte*, le premier duo d'amour ⁽³⁾ est musical et les voix sont bien écrites, mais la construction tonale est incohérente. Dans l'*allegretto* en LA, le passage « De cet adieu » (p. 111) donne une impression très voluptueuse par un effet d'écriture qui consiste en un étroit enlacement des voix.

L'*Acte III* n'est pas de bonne qualité ; il comporte le « grand final » d'opéra.

⁽¹⁾ Ed. Choudens, p. 65.

⁽²⁾ Dans la partition de *Faust* se remarquent, à diverses reprises, d'importants rappels thématiques. Ce ne sont cependant pas là des leit-motive à la façon de Wagner, mais des souvenirs, des *citations* intégrales de passages déjà entendus (Marguerite au rouet, le duo, la valse, etc.).

⁽³⁾ Ed. Choudens, p. 105.

A l'Acte IV, second duo d'amour, intéressant (p. 185). Il se compose : 1^o d'un ensemble en forme lied (p. 187), dont le milieu se divise lui-même en deux parties (a, b, c, a). Ce début n'est pas sans analogie avec le trio final de *Faust* « Anges purs, anges radieux ». 2^o puis d'une partie consacrée au réveil ; 3^o d'un second ensemble. Toute cette scène est appuyée sur le thème d'amour. Signalons aussi le duo avec le frère Laurent (p. 212).

Acte V. — Après le sommeil de Juliette, on retrouvera encore deux fois le thème d'amour, mais sans le moindre changement ; c'est une redite et non une amplification ou un développement, comme ceux que Wagner tirera de ses motifs. En somme, il y a peu de progrès chez Gounod depuis *Sapho*. Malgré ses dons de mélodiste, et d'excellentes intentions, il ne montra pas, dans ses derniers ouvrages, des qualités esthétiquement supérieures à celles qu'il avait prouvées dans les premiers, et même, à la fin de sa vie, le niveau déclina beaucoup. Élevé dans les usages de l'opéra factice et décadent, il ne trouva pas la force nécessaire pour renouveler son style autant qu'il l'eût fallu.

V. MASSÉ obtint le prix de Rome en 1844, et plus tard fut nommé professeur au Conservatoire. Parmi ses 19 opéras-comiques, qui ne dépassèrent pas une valeur modeste, mais connurent de très grands succès, signalons :

La Chanteuse voilée (1850) ;

Galathée (1852) ;

Les Noces de Jeannette (1853), son grand triomphe ;

Les Saisons (1855) ;

Paul et Virginie (1876).

* * *

La génération de musiciens qui a suivi cette période éclectique s'est trouvée placée dans des conditions différentes, après la profonde révolution apportée dans le drame musical par le mouvement wagnérien. Certains compositeurs ne suivirent qu'à moitié ce mouvement ; d'autres l'adoptèrent avec enthousiasme : nul en tout cas ne put l'ignorer. C'est pourquoi nous considérerons l'école française moderne comme dérivée — originairement tout au moins — de Wagner, et nous la traiterons en tant que conséquence ⁽¹⁾ de l'époque allemande, après la floraison marquée par *Tristan* et *Parsifal*.

3. ÉPOQUE ALLEMANDE

C'est au XIX^e siècle, avec Weber, que commence la *floraison* du drame musical proprement allemand. Auparavant, nous l'avons dit, l'art italien tenait tous les théâtres d'Allemagne sous sa coupe. Cependant, à diverses reprises, on rencontre des tentatives, d'ailleurs isolées, de caractère local et sans beaucoup de

(1) Est-il besoin d'ajouter que *conséquence* ne veut dire ici ni *décadence*, ni asservissement ; et que plus tard l'esprit français, après avoir été arraché à l'éclectisme par le wagnérisme, sut retrouver ses voies propres, et y briller d'un vif éclat ? (G.L.)

suite, d'instaurer en Allemagne un style national. Ce sont ces essais que nous relaterons et qui constitueront la période de *préparation*, en même temps que nous traiterons des compositeurs allemands ⁽¹⁾ ayant adopté les formes italiennes. Enfin la période de *conséquence* sera consacrée aux temps modernes, post-wagnériens et nous lui trouverons des représentants dans les divers pays musicaux de l'Europe. Les grandes divisions de l'époque allemande s'établiront ainsi :

I. *Préparation* (de Schütz à Mozart et Beethoven).

1^o Origines et essais (1580-1678) ;

2^o École de Hambourg (1678-1724), de Francken à Haendel ;

3^o Période du *Spieloper* (1760-1813), de Hiller à Beethoven ;

II. *Floraison* : de Weber à Wagner (1816-1882).

III. *Conséquence* : toute la musique dramatique moderne ⁽²⁾, que nous diviserons par écoles nationales (France, Allemagne, Italie, Russie).

I. PRÉPARATION

(1580-1813)

I. Les ORIGINES.

Au XVII^e siècle, le drame musical, en Allemagne, est un article d'importation. Tout vient d'Italie. Les rares compositeurs allemands vont étudier à Venise, où ils noient leurs qualités natives.

Cependant il n'est pas impossible de trouver — même dès la fin du XVI^e — quelques tentatives isolées de représentations théâtrales allemandes, dans des circonstances particulières, sous l'impulsion de musiciens rentrés dans leur pays. Roland de Lassus, ainsi que ses fils Ferdinand et Rudolf, en organisèrent à Munich, à la cour du prince palatin Albrecht. Lassus y joua lui-même. A la suite de ces manifestations, il y eut une « école » assez importante à Munich. On y représenta « *La Chute de Lucifer* », mystère, sur l'initiative des Jésuites (1597). La partition ne comprenait que des chœurs, ainsi que le voulait le style polyphonique de l'époque.

Le premier essai véritable d'opéra allemand fut tenté par Schütz.

HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672), surnommé *Sagittarius*, et dont nous avons parlé lors de notre étude du motet (1^{er} Livre, p. 177) travailla à Venise sous la direction de Giovanni Gabrieli, jusqu'à la mort de celui-ci (1612). Il connut Monteverdi.

⁽¹⁾ Par « Allemands », nous entendons aussi les Autrichiens et tous les représentants de l'Europe centrale de langue allemande.

⁽²⁾ Nous n'osons plus, vu la date de l'édition du présent ouvrage, employer le mot « contemporaine », dont se servait V. d'Indy. (G.L.).

Schütz, doué de beaucoup de sentiment dramatique, rapporta en Saxe les principes de l'opéra italien, et y introduisit des motets dramatiques d'abord — bien différents d'ailleurs des motets italiens — puis un véritable opéra, traduit d'un poème de Rinuccini, *Dafne*, représenté en 1627. La musique en est malheureusement perdue. Cette tentative d'opéra dans le genre italien, sur un sujet profane, resta unique à cette époque.

Plus tard, nous trouvons, en 1643, à Munich, une représentation de *la Philothea*, drame sacré d'un auteur inconnu. Cet ouvrage tient le milieu entre le drame et l'oratorio. Bien qu'apparenté au style italien, il montre la tendance mystico-dramatique des Allemands, qui remonte à d'antiques mystères, et qui devait par la suite aboutir à *Parsifal*. L'orchestration de *la Philotea* est soignée et déjà assez complexe.

SIGMUND STADEN (1605-1655), qui fut organiste à l'église Saint-Sebald de Nuremberg, écrivit le premier grand opéra allemand, dans ce même sentiment mystique : *Seelewig* ou *Das geistliche Waldgedicht* (1644), pièce en 5 actes, dont l'orchestre était le suivant : 3 violons, 3 flûtes, 3 chalumeaux, 1 « grosses Horn », 1 théorbe auquel était confié la basse continue. Staden écrivit aussi une autre œuvre dramatique sur *Les Sept planètes*.

On remarquera que le théâtre musical allemand a débuté par la tendance religieuse ou hiératique, contrairement à l'opéra italien, qui s'appuyait sur l'antiquité païenne.

Dans toute cette première époque, les tentatives allemandes demeurèrent isolées, simples exceptions au milieu de l'expansion envahissante de l'art italien, qui absorbait toute l'activité dans les capitales, Vienne comme Munich. Après Staden, il y a interruption dans la production germanique ; (il en sera d'ailleurs de même au siècle suivant).

2. L'École de HAMBOURG.

NICOLAS STRUNGK.....	1640 † 1700
J. WOLFGANG FRANCKEN.....	1641 † 1691
JOHANN THEILE.....	1646 † 1724
SIGMUND KÜSSER	1660 † 1727
REINHARDT KEISER.....	1674 † 1739
JOHANN MATTHESON.....	1681 † 1764
GEORG-PHILIPP TELEMANN.....	1681 † 1767
GEORG-FRIEDRICH HAENDEL.....	1685 † 1759

Après les manifestations munichoises que nous avons relatées plus haut, l'italianisme avait repris le dessus et imposé de nouveau son monopole. Cependant, en 1678, se produisit une seconde tentative d'éveil, ou de réveil, grâce aux citoyens de Hambourg, qui construisirent un théâtre destiné à la représentation

exclusive d'opéras en langue allemande. Des compositeurs d'opéras allemands en prirent à tour de rôle la direction : ce fut là, pendant quelque temps, un mouvement, localisé, mais très important.

THEILE, élève de Schütz, a été surnommé « le père des contrapunctistes ». Il fut le premier directeur de l'Opéra de Hambourg, qu'il inaugura par son *Adam und Heva* (1678), drame sacré. Puis il y donna *Orontes*. Il intitulait ses œuvres : *singspiele* (actions chantées) par opposition au mot *schauspiele*, qui désignait les pièces sans musique.

FRANCKEN (ou *Franck*), par ailleurs médecin, écrivait des pièces traduites du français pour le théâtre de Hambourg, dont il fut le second directeur. Puis, en 1687, il fut appelé en Espagne pour renouveler et réformer le théâtre de Madrid. Il y mourut mystérieusement. On connaît de lui 14 opéras ou opéras-comiques, dont :

Andromède, d'après Corneille ;

Don Pedro, d'après le *Sicilien* de Molière ;

Alceste, sur une traduction du livret de Quinault, dont se servirent Lully et Gluck ;

Kara Mustapha, ouvrage en 2 « journées » : « Der glückliche Kara » et « Der unglückliche Kara » (L'heureux Kara et le malheureux Kara). On voit déjà poindre ici la tendance allemande des cycles, des ouvrages comportant deux ou plusieurs représentations consécutives, et où l'on peut reconnaître l'ascendance lointaine de *la Tétralogie* wagnérienne.

STRUNGK, qui reprit le théâtre de Hambourg après le départ de Franken, fut appelé, en 1696, à diriger à Leipzig un théâtre sur le même modèle. Il écrivit 24 opéras-comiques. Citons :

Sejanus (Séjan) (1679), en deux soirées.

KÜSSER, impresario voyageur, était d'un caractère à la fois entreprenant et soupçonneux, inquiet. A Paris, il se lia d'amitié avec Lully. Au départ de Strungk, en 1693, il loua à Schott le théâtre de Hambourg, et fit faire de sérieux progrès à la musique allemande. Il fut à la fois directeur, compositeur et chef d'orchestre. C'est lui que Mattheson nommait « le modèle des chefs d'orchestre » (*der vollkommener Kapellmeister*). Il écrivit une dizaine d'opéras, non parvenus jusqu'à nous.

KEISER, compositeur très fécond produisit jusqu'à 5 opéras par an, pour la direction de Küsser à Hambourg. Il subit dans une certaine mesure l'influence de l'opéra français. Parmi ses œuvres, sont :

Ismène (1695) ;

Der lächerliche Prinz Jodelet (1726) (le ridicule prince Jodelet) ;

Orpheus.

MATTHESON, que nous avons déjà rencontré à propos de la sonate (2^e Livre, 1^{re} partie, p. 186), écrivit 10 opéras pour Hambourg.

TELEMANN, également compositeur de musique instrumentale (2^e Livre, 1^{re} partie, p. 188) fit 40 opéras destinés au même théâtre.

HAENDEL (v. 2^e livre, 1^{re} partie, p. 146), composa d'abord, pour Hambourg, 4 opéras en allemand avec intermèdes en italien, parmi lesquels *Almira* (1705).

Après un long séjour en Italie, il alla ensuite, en 1710, à Londres (1), et n'écrivit plus que sur des textes et en style italiens.

De cette période datent 38 opéras, parmi lesquels :

Rinaldo (1710), pasticcio écrit en quinze jours, adaptation d'airs tirés de ses anciens opéras allemands.

Le succès énorme de *Rinaldo* et la réputation qui s'était attachée au nom de l'auteur fit nommer Haendel directeur de l'Académie de Londres.

Giulio Cesare (Jules César, 1724), plus dramatique, et donnant mieux les caractères de l'opéra allemand, tout en conservant l'influence religieuse et mystique des premiers « dramatisés » dont nous avons parlé.

* * *

Pendant la période que nous venons de voir, le principe dramatique pur est peu caractérisé dans l'opéra allemand. C'est une suite de scènes, reliées par un fil des plus ténus, bien plutôt que du drame ; l'action est peu suivie et fort vague ; ceci est dû à l'influence initiale religieuse, qui rapproche l'opéra de l'oratorio.

L'Opéra de Hambourg, devint, après Haendel, la proie des Italiens, comme les autres scènes, et ce fut une nouvelle interruption dans la production allemande. Toutefois l'idée religieuse ne cessa jamais de se faire sentir.

3. Période du SPIELOPER.

Pendant la période comprise entre la fin de l'école de Hambourg et l'avènement du genre intitulé « spieloper », c'est-à-dire de 1724 à 1760 environ, toute l'Allemagne ne connut presque plus rien que d'italien : les compositeurs allemands eux-mêmes adoptaient le style italien de l'*opera seria*, et quand par hasard ils voulaient à tout prix transformer leur manière, c'était pour emprunter la coupe et l'allure de l'opéra français : c'est ce qui devait arriver un peu plus tard à Gluck. Cependant quelques rares musiciens avaient essayé de transporter l'opéra allemand, tel qu'il s'était longtemps pratiqué à Hambourg, sur d'autres scènes :

KARL-HEINRICH GRAUN (1701-1759), le troisième de trois frères musiciens, fut directeur de l'opéra de Berlin, sous Frédéric II, fervent mélomane, qui lui

(1) Dès lors le qualificatif d'*anglo-saxon* lui convient tout particulièrement, puisque, d'une part, il est né à Halle (Saxe), et que par ailleurs il a été considéré par les Anglais comme « leur musicien national » (G.L.)

composa des livrets et collabora même quelque peu à sa musique. Il écrivit 34 opéras, ou opéras-comiques, dont *Galatea* (1747) et *Silla* (1753).

GEORG BENDA (1722-1795) que nous avons déjà rencontré (2^e livre, 2^e partie, p. 205) était, lui aussi le plus jeune des trois frères Benda, tous musiciens. Il s'essaya dans le mélodrame, genre qui consistait en une déclamation parlée métriquement, sur de la musique écrite. Il fit ainsi 14 œuvres scéniques, parmi lesquelles *Ariadne auf Naxos* (Ariane à Naxos, 1774) donnée à Paris en 1781, sans aucun succès, avec une traduction française.

Vers 1760, dans une Allemagne qui était complètement dominée par l'Italie dans le domaine de l'opéra seria, se produisit une poussée d'art populaire et quasi *vériste*, tendance absolument opposée à la tradition mystique du drame allemand primitif, et sans beaucoup de rapports avec l'opéra-comique français (1). Alors naquit le *spieloper*, sorte d'opéra-comique qui devait peu à peu conduire à l'opérette viennoise de Suppé ou de Strauss (le genre est représenté maintenant par la « *Veuve joyeuse* » et autres productions du même ordre), de même que l'opéra-comique français judaïsé a fini par aboutir à Offenbach.

ADAM HILLER.....	1728 † 1804
KARL VON DITTERSDORF.....	1739 † 1799
PETER VON WINTER.....	1754 † 1825
WOLFGANG-AMADEUS MOZART.....	1756 † 1791
JOHANN SCHENCK.....	1761 † 1836
JOSEF WEIGL.....	1766 † 1846
LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	1770 † 1827

HILLER fut le créateur du *spieloper* allemand. Il appropriait assez bien le style de sa musique aux caractères des personnages, faisant chanter l'*aria* aux amoureux nobles et aux gens de qualité, le récitatif français aux docteurs et savants, le choral d'église au prédicant, la chanson populaire aux gens du peuple. Il a composé 14 opérettes de ce genre, dont :

Der Teufel ist los (Le Diable est déchaîné), 1766, en 2 parties : *Die verwandelten Weiber* (Les femmes changeantes) et *Der lustige Schuster* (Le joyeux Cordonnier).

K. VON DITTERSDORF, après avoir vécu dans une petite cour allemande, vint à Vienne, où il fut le rival heureux de Mozart. Il fit 28 opéras-comiques, dans lesquels il traita, lui aussi, les caractères de manière assez intéressante. Citons :

Doktor und Apotheker (Docteur et apothicaire, 1786), qui resta longtemps au répertoire.

(1) Il y a cependant un rapport chronologique, tout au moins, car ces deux mouvements virent le jour à peu près dans le même temps ; et, bien que se présentant tout autrement, le *spieloper* a pu compter, lui aussi, parmi ses causes déterminantes, la floraison de l'opéra buffa napolitain. (G.L.)

P. VON WINTER, élève de l'abbé Vogler, fut maître de chapelle de la cour de Munich, à partir de 1788. Il fit 38 opéras, les premiers écrits en italien. Puis il eut une carrière partagée entre plusieurs nations. Parmi ses œuvres sont :

Die Thomasnacht (1795), écrit pour Bayreuth ;

Das unterbrochene Opferfest (Le sacrifice interrompu, 1795) qui eut un grand succès à Vienne, puis à Paris, et qui contient un air sur lequel Beethoven fit des variations ;

Maria von Montalban (1798), joué à Munich ;

Ogus, ou Le Triomphe du beau sexe (1800) ;

Tamerlan (1802), pour Paris, opéra contenant une marche orchestrale composée en l'honneur de Napoléon, et que les musiques militaires conservèrent longtemps à leur répertoire.

MOZART, fut, pour le drame comme pour le reste, le prodige de précocité que l'on sait : il n'avait pas plus d'onze ans, lorsqu'il écrivit son premier opéra. Il subit intensivement l'influence italienne qui régnait à Vienne. Son style révèle un alliage du sentiment allemand avec la légèreté vénitienne et napolitaine. Donnons la liste de ses principaux ouvrages dramatiques, dont la plupart empruntent la langue italienne :

La finta semplice (1767) ;

Bastien und Bastienne (1768) ;

Mitridate (1770), représenté avec succès à Milan, et d'ailleurs de style absolument italien (c'est dans le « spieloper » et non dans l'opera seria, que Mozart a davantage usé du style allemand populaire) ;

La finta Giardiniera (1775) ;

Idomeneo (1781), représenté à Munich, « opera seria » de genre italien ;

Die Entführung aus dem Serail (L'Enlèvement au sérail, 1781), spieloper ;

Le Nozze di Figaro (Les Noces de Figaro, 1785) d'après Beaumarchais. Cette pièce célèbre, après une chute complète à Vienne, rencontra à Prague un éclatant succès ;

Don Giovanni (Don Juan, 1787), sur un livret de Da Ponte, fut également joué à Prague et à Vienne. Il n'obtint pas de succès dans cette dernière ville, toute l'attention étant alors absorbée par les pièces de Dittersdorf ;

Così fan tutte (Ainsi font toutes, 1790) ;

Il Flauto magico (la Flûte enchantée, 1791), jouée à Paris sous le titre : « le Mystère d'Isis », et d'ailleurs complètement travestie par Castil-Blaze et Carvalho.

La Clemenza di Tito (La Clémence de Titus, 1791).

La musique de Mozart, si souvent exquise, est hors de discussion. Mais la valeur dramatique de ses pièces est beaucoup plus sujette à caution, à cause de la royauté de la forme symphonique qu'on y remarque, et qui, au théâtre, est une cause de monotonie et de pauvreté. Chez un compositeur quelconque,

une conception de ce genre appliquée à l'opéra suffirait à tuer tout intérêt. Ici, le cas est différent, parce que la musique rachète bien des choses. Mais, pour nous appuyer sur des textes, ouvrons la partition de *Don Juan*, la meilleure et la plus dramatique de Mozart.

Don Juan (1787), écrit sur un livret en 2 actes de Da Ponte ⁽¹⁾, offre un caractère absolument italien d'invention et d'architecture, mais un soin de l'écriture et de l'orchestre d'origine allemande. Tout y cède le pas à la forme musicale, en sorte que beaucoup d'élan dramatiques se trouvent forcément annulés par le cadre symphonique. Considérée en elle-même, la forme est fort pauvre, parce que constamment identique, sans la moindre variété d'architecture. Tous les morceaux, ou presque tous, consistent en : *a*) une première partie avec cadence à la dominante, et *b*) une reprise avec cadence à la tonique, ce qui équivaut à la forme *sonate sans développement*. D'où une extrême monotonie dans la marche de la pièce, monotonie qui deviendrait facilement insupportable, si elle n'était palliée par un indéniable, par un supérieur charme mélodique. Somme toute, cette œuvre, comme toutes les autres pièces de Mozart, est une succession de morceaux de chant juxtaposés, sans le moindre essai d'innovation dramatique — sauf toutefois l'entrée du Commandeur. Au point de vue théâtre, c'est un recul sur l'art de Monsigny, malgré un jet mélodique infiniment plus intéressant.

L'*Ouverture* commence par une belle introduction, très gluckiste, et qui est du reste la citation anticipée du final du second acte. Puis, après de grandes gammes qui se retrouveront dans la scène du Commandeur, vient une sorte de sonate bien médiocre. On a prétendu que l'*Ouverture* fut entièrement composée dans la nuit qui précédait la première représentation : en tous cas, cette assertion n'a rien d'in vraisemblable, le morceau étant peu digne de la plume d'un grand musicien.

Acte I. — C'est une série d'airs, tous dans la forme sonate sans développement, quelquefois coupés par des récits. L'air de « la liste » de Leporello ⁽²⁾ est bien typique de la construction italienne en 2 parties, mais ici inversées (*allegro-andante*). Il commence par un parlante, où le récit a lieu sans préoccupation mélodique. L'*andante* tend à l'expression comique : le valet fait l'énumération des nombreuses femmes que son maître s'est appropriées. Les paroles, qui sont assez amusantes (L'hiver des gras-souillettes, l'été des maigrelettes...) sont soulignées par l'orchestre. Dans le duo entre Zerline et Don Juan (p. 86), la même phrase musicale s'adapte à des sentiments essentiellement différents (perfidie de Don Juan, confiance de Zerline); et c'est là une erreur que ni Gluck, ni Monsigny, ni Grétry n'eussent commise ⁽³⁾. Comme musique, en revanche, ce duo est la caresse même. L'air où Don Juan convie les paysans au festin (p. 131) est plein de verve. Puis c'est le *final* (p. 146), genre de morceau dont nous avons signalé toute l'importance dans l'opéra italien, et dans l'opéra éclectico-judaïque français, son succédané. Ce final, fort long, se compose de 12 morceaux, ajoutés bout à bout et sans lien, indifférents, en réalité, les uns aux autres, même au point de vue tonal, et reliés seulement par le sentiment général. Il commence et finit en UT, c'est tout ce que l'on peut dire sur sa construction. Voici l'ordre des morceaux successifs : 1^o duo en UT, entre Mazetto et Zerline ; 2^o entrée de Don Juan (p. 149) avec le chœur, à la tonique d'UT ; 3^o trio en FA (p. 152) entre Zerline, Don Juan et Mazetto ; 4^o entrée de masques en *ré* (p. 158) ; 5^o menuet en FA (p. 160) avec scène ; 6^o trio des masques, en SI bémol (p. 163) ; 7^o quatuor en MI bémol (p. 165), sur l'*allegro* du trio ; 8^o quintette avec chœur en UT (p. 172) ; 9^o ballet en SOL (p. 176), très réussi, constitué par 3 danses, jouées chacune par un orchestre différent : le premier exécute un menuet ; puis le second

⁽¹⁾ Beaucoup de remaniements inutiles, et même nuisibles, ont été apportés postérieurement : l'Opéra de Paris notamment a adopté une version en cinq actes.

⁽²⁾ Ed. Durand, p. 57.

⁽³⁾ Visiblement, Mozart n'attachait pas une signification dramatique définie à une mélodie : il transportait au théâtre l'esprit de la « musique pure ».

s'accorde et attaque une contredanse pendant que le premier continue; enfin le 3^e broche sur le tout, et joue une gigue, qui tend à la valse; 10^o scène (p. 185) vers la dominante de RÉ; 11^o grand ensemble en FA (p. 188); 12^o ensemble final en UT (p. 193). Tous les morceaux sont dans ce qu'on pourrait appeler la « forme Mozart ». Certains sont charmants de musique; mais ce n'est à aucun titre du drame, et de plus certaines soudures sont trop apparentes.

Acte II. — Il y a d'abord un duetto, entre Don Juan et Leporello, sans aucune modulation. Le trio suivant (p. 214) est un lied, dont le milieu prépare le thème de la sérénade. Puis, après un récitatif, c'est la sérénade elle-même (p. 228), avec mandoline, tout à fait pleine de charme. Après quelques morceaux de moindre importance, on rencontre le sextuor (p. 251), dont le caractère général serait dramatique, mais qui n'est pas prenant, parce qu'on y sent trop l'unique but musical. Une modulation juste et réussie en RÉ (p. 252) n'est pas poursuivie. Don Ottavio chante plus loin un lied (p. 284), type d'aria italien, en forme sonate sans développement (naturellement!) avec une coda. La seconde idée n'est pas mélodique; ce n'est que du récit, dit très vite, et accompagné au clavecin. Dans le récit où Don Juan invite à dîner la statue du Commandeur, (p. 299) celle-ci intervient (p. 303) et déclame sur la musique même de l'oracle d'Alceste, et avec trombones (nous avons déjà vu qu'il régnait une convention, en ce qui concerne les oracles.) Il était d'ailleurs adroit d'avoir réservé ces instruments, comme l'a fait Mozart, pour les effets d'outre-tombe. Le Final comprend d'abord des citations d'airs en vogue à l'époque, joués par des tziganes : a) *Una Cosa rara* d'un certain Martin (p. 326); b) *I due litiganti* (Les deux plaideurs) de Sarti (p. 330); c) le final des *Noces de Figaro* (p. 331), avec clarinettes, hautbois, bassons et cors. Puis trio avec Elvire. Ensuite scène en FA (p. 342) où l'on voit entrer le Commandeur (on entend à l'orchestre les pas de l'homme de pierre). Cette scène s'enchaîne à une autre, fort belle, où le Commandeur chante un solo en forme lied ⁽¹⁾; puis le chœur des démons (p. 353) appelle Don Juan, et la scène change. Deux sextuors se succèdent, tous deux en SOL, tous deux très beaux musicalement, et pleins d'une ardeur enfiévrée. Dans l'ensemble final en RÉ, (p. 369), tous les participants tirent la moralité de l'ouvrage en disant chacun leur mot, comme dans un vaudeville noble. Ce Final, de même que celui du 1^{er} Acte, et quelles que soient les beautés musicales et même dramatiques qu'il renferme, n'est encore qu'une succession de « morceaux ».

SCHENCK fut surtout connu pour ses rapports d'amitié avec Beethoven, à qui il enseigna par surcroît l'harmonie.

Il fit 11 opéra-comiques, parmi lesquels nous nommerons :

Die Weihnacht auf dem Lande (Le Noël aux champs, 1786);

Der Bettelstudent (L'Étudiant pauvre, 1796);

Der Dorfbarbier (Le Barbier de village, 1796).

WEIGL, auteur d'une trentaine d'opéras-comiques, reprit le style populaire du spieloper, et, forçant sur la note comique, constitue bien l'aboutissement de la période. Il écrivit, entre autres :

Die Schweizer Familie (La Famille suisse, 1809), restée au répertoire pendant un certain temps.

BEETHOVEN, le grand musicien symphoniste dont nous avons maintes fois parlé, aborda une fois le genre dramatique avec *Fidelio*, (*Eleonora* oder

(¹) Ici Mozart emploie pour les trombones une écriture spéciale : Deux sont à l'aigu et le troisième au grave à grande distance; l'intervalle est rempli par les trompettes et cors.

Die eheliche Liebe — Léonore, ou l'Amour conjugal), grand opéra en 2 actes, traduit du français (livret de l'opéra de Paër) par Sonnleitner. Sa composition dura de 1804 à 1813. Une première version, représentée à Vienne en 1805, quelques jours après la bataille d'Austerlitz et l'occupation française, ne réussit pas. Beethoven y travailla de nouveau de 1811 à 1813 ; plusieurs morceaux furent refaits quatre fois. Il y eut aussi 4 ouvertures (les trois de *Léonore* ont précédé celle qui est restée dans la partition.) Enfin l'œuvre remaniée fut représentée de nouveau à Vienne en 1814. Contemporaine, à peu de chose près, de *Joseph* et de la *Vestale*, elle présente, elle aussi, des manifestations d'influence italienne, malgré de superbes envolées. Spieloper dans le premier acte, elle tourne davantage au drame dans le second. *Fidelio* est une tentative unique chez son auteur, procédant, théâtralement parlant, de Mozart. *Fidelio* ne nous apprend rien de plus que *Don Juan* ; car Beethoven, si primesautier dans la symphonie, reste timide dans le drame, et n'ose que bien peu entreprendre. L'air de Florestan, le trio de la prison, le duo du 2^e acte sont des éclairs du génie beethovenien, mais n'apportent aucune nouveauté au point de vue de la compréhension scénique et dramatique. On peut même remarquer que les passages symphoniques sont de beaucoup les plus sincèrement dramatiques ; il semble que les paroles gênent l'auteur dans son expansion expressive.

Le sujet est plutôt romantique et plein d'inutilités ; l'argument en est vraiment dégagé avec trop peu de clarté. La pièce qui n'est qu'en 2 actes, a été jouée en trois au Théâtre lyrique et, depuis, à l'Opéra-Comique. En outre des remaniements dont nous avons parlé, Gevaert a ajouté, sur les passages parlés, des récitatifs notés qui allongent bien inutilement le dialogue.

Nous ne dirons rien ici des *Ouvertures* (v. 2^e livre, 2^e partie, p. 288). Celles de *Léonore* que Beethoven a isolées de la partition, valaient certainement mieux que celle qui a été conservée.

L'Acte I offre, dans l'ensemble, peu d'intérêt. Très italien, il n'est guère avancé pour du Beethoven. Les premiers morceaux, notamment, ne paraissent pas être contemporains, comme ils le sont, de l'op. 53... Un quatuor ⁽¹⁾ comporte quatre expositions successives de la même phrase sur des paroles différentes, le tout sans modulation : voilà qui est bien peu dramatique. Rocco chante un lied allemand semi-humoristique, à 2 couplets, avec reprises (p. 31). Puis, après un trio (p. 35) et une petite marche (p. 49) ⁽²⁾ peu intéressants, est un air de Pizarro, qui sort un peu de l'italianisme ambiant, et prend une allure martiale, non sans analogie avec le Thoas d'*Iphigénie en Aulide* (p. 50), et le futur Gaspard du *Freischütz*. Après le chœur des Gardiens (p. 55), se trouve l'air de Léonore, adagio-allegro de sentiment tourmenté et présentant quelques heureuses modulations (p. 65). Dans les deux mouvements, il est accompagné par un persistant trio de cors, de même qu'il arrivait dans les airs de Bach ou de Hændel, conservant jusqu'au bout l'instrumentation adoptée. Enfin le Final, chœur de prisonniers (p. 72), contient aussi d'excellentes modulations. Il est composé en forme de lied ; le milieu fait des incursions dans les tons sombres, puis comporte des récits que couronne une reprise du thème du lied.

(1) P. 24 de l'Édition Choudens, qui divise la pièce en 3 actes, la situe en Italie, et donne d'autres noms aux personnages.

(2) Cette marche est, dans l'Édition Choudens, le début du 2^e Acte.

L'Acte II débute par une introduction *symphonique* superbe, qui est un chef-d'œuvre de musique *dramatique* : c'est à dessein que nous opposons ces deux mcts. Beethoven y emploie comme moyen d'expression le grupetto douloureux, qui lui a si bien servi dans le mouvement lent de son 7^e quatuor, et que, dans l'ordre du drame, Wagner reprendra dans *Parsifal*. On y trouve encore d'autres moyens nouveaux : pizzicati des basses avec timbales (cf. Weber dans le *Freischütz*, et Wagner dans le *Rheingold*, pour les Géants). A ces moyens extérieurs, s'ajoutent de très belles modulations, et surtout le superbe thème de désolation en *fa*. Sur le thème de l'introduction, qui se poursuit, Florestan chante un beau récit (p. 110) de l'ordre du récit accompagné de Rameau repris et accentué par Gluck. Ici encore une modulation éclairante fort bien venue, en SI, est suivie d'un retour sombre à LA *bémol* (p. 111). Puis Florestan chante un air andante-allegro, en LA *bémol* (p. 111). L'allegro est une aspiration vers Léonore, dont la voix lointaine est bien personnifiée par le timbre quasi impuissant du hautbois. C'est en somme une sorte de duo entre Florestan et le hautbois. Mais Florestan s'endort sans achever son air. Le duo entre Léonore et Rocco (p. 115) est en forme sonate (*avec* développement). C'est donc de la musique de construction symphonique, mais donnant cependant, en son ensemble, une impression générale dramatique. Les contrebasses et le contrebasson jouent leur rôle dans les passages d'assombrissement. A la fin de la réexposition remarquer la vocalise vraiment « jubilatoire » quand il s'agit de briser les chaînes : il y a là un but expressif qui la sépare radicalement de la vocalise italienne. Un trio en LA (p. 122), joli, mais simplement musical, devient quatuor par l'arrivée de Pizarro (p. 131). Le quatuor est d'essence dramatique, et comprend 4 périodes : 1^o lutte entre Pizarro et Léonore ; 2^o la trompette en *si bémol* annonce l'arrivée du Ministre. L'admirable thème d'espérance, exposé dans les Ouvertures, apparaît, mais en variation harmonique :



(y remarquer la gradation des dispositions d'orchestre, instables au début, comme si les personnages n'osaient pas encore croire à leur délivrance). 3^o duo de bonheur (lied) entre Florestan et Léonore (p. 144) ; 4^o ensemble final (p. 150), où le chœur donne la morale de la pièce : cette conclusion n'est pas — il s'en faut — la meilleure partie de l'ouvrage.

II. FLORAISON

(1816-1882)

Pendant qu'en France, l'École judaïque s'épuisait en un éclectisme qui aboutit à l'opéra historique ou à spectacle, puis à l'opérette, naissait en Allemagne un art dramatique qui, sans avoir la prétention de tout révolutionner, dut sa valeur et sa durée au simple respect du grand principe de l'Art, la *sincérité*. C'est la non-observance de ce principe qui perdit les musiciens français de cette époque et les détourna des voies droites. C. M. von Weber est le premier représentant de cet art nouveau et sain. On remarquera que les morceaux de ses opéras suivent les formes antérieures, et que son instinct seul de musicien dramatique le guide en ses innovations. Très embarrassé dans la symphonie, il fut génial dans le drame. Reprenant, pour l'Allemagne, la tradition du bel opéra-comique français de la fin du XVIII^e siècle, il choisit ses sujets dans

les contes et légendes qui ont nourri sa jeunesse, et dont va vivre toute l'Allemagne romantique.

Il répudie l'influence étrangère, aussi bien italienne que franco-judaïque. Le *Freischiütz* réussit parce qu'il flattait le nationalisme allemand. Ses autres partitions, sur des sujets d'un nationalisme moins accusé, tomberont.

Weber est d'une extrême importance dans l'histoire du drame musical, car il innova beaucoup, sans y prétendre, et il est l'ancêtre absolument direct de la seconde manière wagnérienne. L'œuvre de Weber, puis de Wagner aboutit à une révolution dramatique, dont sortit toute une vie nouvelle, alors que les autres écoles s'attardèrent en des opéras sans intérêt, tant qu'elles ne se vivifièrent pas à cette influence.

Dans l'époque allemande de floraison, nous distinguerons successivement :

- 1^o Weber ;
- 2^o de Weber à Wagner ;
- 3^o Wagner.

I. WEBER (1786-1826).

CARL-MARIA VON WEBER était de famille noble. Son père fut successivement officier, employé d'administration, musicien et directeur de théâtre. Lui-même fut d'abord lithographe, en association avec les Senefelder, inventeurs de ce procédé. Il travailla sous la direction de Michel Haydn (frère de Joseph), et de l'abbé Vogler. Puis il exerça les fonctions de chef d'orchestre à Prague, à Dresde, et mourut à Londres, six semaines après la première représentation d'*Obéron*, qu'il était allé diriger et qui n'obtint pas de succès. Le *Freischiütz* fut la seule de ses œuvres qui réussit vraiment de son vivant. Weber avait d'ailleurs peu de santé ; ses échecs l'affectèrent énormément, et les fatigues des répétitions d'*Obéron*, autant que sa chute, contribuèrent à sa mort. Ses premiers opéras ne sont guère que des imitations de Schenck et de Dittersdorf. Mais, patriote, il rêva d'un art allemand, en protestation contre la domination italienne et l'influence française. Au moment des guerres de l'empire, il fit des lieder patriotiques (1814), prenant à partie Napoléon et ses soldats.

En 1816, Weber s'occupa d'organiser l'opéra de Dresde, et c'est de là que date le commencement de la transformation du drame allemand. A la fois chef d'orchestre et directeur, il n'admettait à son théâtre que des compatriotes.

Quant à ses propres pièces, il voulut en appuyer le poème et la musique sur la vie et la légende allemandes. C'est surtout dans le *Freischiütz* qu'il réalisa ce plan, et ce fut le secret de l'heureuse carrière de cette œuvre, soutenue par les partis nationaux. Toutefois, Weber fut éclipsé par l'astre rossinien, ce qui ne l'empêcha pas de persister en son style ; et l'essor de sa pensée fière et indépendante a fortement contribué à sauver le théâtre musical de l'invasion des

artisans mercantiles et sans foi. Il reste un exemple magnifique de conscience artistique. Weber composa 15 opéras ou opéras-comiques. Parmi les premiers, qui ne sont pas d'une grande personnalité :

La Fille des bois (1800), remaniée plus tard sous le nom de *Silvana* ;
Pierre Schmoll et ses voisins (1801) ;
Rübezahl (1805) ;
Abu-Hassan (1810) ;
Preciosa (1820).

Mais toutes ces œuvres secondaires s'effacent devant les trois grandes

Der Freischütz (1821), légende allemande, composée pour le théâtre d'opéra allemand organisé par Weber à Dresde ;

Euryanthe (1823), donnée à Vienne sans succès ;

Obéron (1826), d'après la légende d'Huon de Bordeaux, représenté à Londres.

Le Freischütz (le Tireur sûr de son coup), composé en 1820, représenté en 1821, est un opéra-comique, ou si l'on veut un *spieloper* en 3 actes et 5 tableaux sur une légende depuis longtemps populaire en Allemagne, et que Hoffmann a traitée dans ses *Contes fantastiques*.

On trouvera dans cette partition un grand souci de l'*application des tonalités au drame*. C'est ainsi que RÉ et FA sont généralement réservés aux scènes de joie populaire. LA, MI, LA bémol sont affectés aux deux jeunes filles. Les actions graves (Max, l'Ermite) sont plutôt en MI bémol ; la perfidie de Gaspard en ré ; le pacte de damnation a le monopole de RÉ bémol, ton employé 3 fois seulement dans la partition. *Ut*, ton du malheur et de la fatalité, se changera en UT à la dernière scène, lorsque la situation se rétablira. Cette recherche continuelle de la tonalité employée comme moyen dramatique est bien particulière à Weber. Nous avons signalé chez Gluck, chez Monteverdi même, certains effets expressifs de cet ordre, mais rien qui atteigne, comme ici, l'importance d'un plan général.

L'*Ouverture*, dans la forme allemande avec épisode, a été analysée (v. 2^e livre, 2^e partie, p. 290).

Acte I. — Le début nous met dans une atmosphère de joie populaire : chœur en RÉ, terminé par la célèbre valse ⁽¹⁾ ; petite marche paysanne (p. 15), défilé comique où les instruments sont sur la scène et non à l'orchestre ; couplets de Kilian (p. 16), au nombre de trois, sans modulation, les violons de la scène prenant part à la musique (à remarquer de jolies colorations obtenues au moyen de la flûte et du violoncelle solo). Le trio qui vient ensuite (p. 20) présente le personnage de Gaspard, tourmenté, nerveux. Ce trio est en 3 parties différentes : 1^o exposition en *la* ; 2^o chœur de la forêt en UT et vers *la*, exprimant le sentiment de la nature (p. 23) ; 3^o après que le caractère de Gaspard a reparu (p. 26), en *la*, ré et *la*. Chœur de chasseurs en FA (p. 29). Ensuite se place la véritable exposition de la valse (p. 36), en RÉ, d'abord dans la nuance forte, puis disparaissant progressivement à mesure que l'on voit des groupes s'éparpiller (cf. les *Papillons* de Schumann).

L'air de Max (p. 37) est important, et, chose très nouvelle, il est traité « dans le paysage ». Les paysans ont regagné leur logis ; le crépuscule est tombé. Max reste seul. La division du morceau est basée sur l'influence de l'ombre personnifiée par Samiel

(1) Ed. Choudens, p. 14.

(le démon), et de la lumière représentée par la pensée de l'amour (Agathe) : les tonalités sont choisies en conséquence. L'air est en 4 grandes parties : 1^o Andante, lied en MI bémol, précédé d'un récit en *ut* ; rêverie vers Agathe ; 2^o Récit où Samiel apparaît, avec 7^e diminuées, par les timbales, contrebasses en *pizzicati* et clarinettes au grave : « leit-motiv » de Samiel :

— A —



menuet en MI bémol (p. 81), plus énergique, le thème de confiance ayant gagné Max.

Le 2^e *Tableau* (la Gorge aux Loups) correspond au grand final d'opéra, mais il diffère essentiellement des successions d'airs à vocalises et sans modulations que la plupart des pièces de l'époque nous présentent. On y trouve des dessins « cycliques », l'accord de l'apparition diabolique (7^e diminuée, avec pizzicati de contrebasses et timbales), et aussi le dessin de la « chouette », paraphrase du trille de la joie mauvaise de Gaspard au 1^{er} Acte :

B Couplets de Gaspard, p. 44



La Gorge aux Loups, p. 88



Ce tableau est en 5 grandes parties : 1^o chœur d'esprits infernaux, en *fa dièse*, ton de paysage ; le chœur lui-même est très monocorde ; il est soutenu par des trémolos de violons et les clarinettes au grave. Les sifflements d'instruments à vent appellent Samiell qui apparaît vers *ut*, ton fatal (p. 85). Ce personnage parle, et ne chante jamais ; 2^o scène entre Samiell et Gaspard, qui le supplie de lui accorder un délai. En partant d'*ut*, les modulations vont vers les sous-dominantes ou vers les dominantes, suivant que règne l'incertitude ou l'espoir. Samiell répond sur un *ut* grave des violoncelles, soutenu et froid. A remarquer la modulation en RÉ bémol quand il est question de la 7^e balle (p. 86), qui appartiendra à Samiell. Puis la scène revient en *ut* ; 3^o attente de Gaspard (p. 88). Divers thèmes circulent : incertitude (E), puis les dessins des oiseaux de nuit, et rappel

E



des petites flûtes en UT ; 4^o Arrivée de Max (p. 89) annoncée par un cor, d'abord bouché, puis ouvert. Il apparaît, sur les grands accords (en MI bémol) de l'épisode dramatique de l'Ouverture, et chante lui-même la phrase qu'y exposait la clarinette :

F



L'aspect du récit est le même que dans l'air du 1^{er} Acte. Mais le dessin des petites flûtes de Samiell est rappelé, en même temps que celui des rires qui avaient accueilli, au 1^{er} Acte,

G



son échec au concours de tir (G). Puis c'est un dessin de violons (H) qui semble s'oppo-

H



ser à l'arrivée de Max. Différentes influences se présentent ensuite : celle de la mère de Max, lui parlant du fond de son cercueil, en *si bémol*, ton lointain (p. 92). Il voit aussi le spectre d'Agathe, tuée en imagination par sa lâcheté. Après cette période d'hésitations,

qui, du ton de confiance, MI bémol, a peu à peu amené le ton maudit *ut* vient le mélodrame proprement dit ; 5^o « la fonte des balles » (p. 91), partie purement orchestrale, très romantique, mais d'une magnifique tenue. On y trouve toujours l'accord diabolique de 7^e diminuée, avec pizzicati des contrebasses. La première balle est fondue sous d'épais nuages noirs (*la*) ; la seconde, parmi les cris d'oiseaux de nuit (7^e diminuée de *la*), la troisième en SI bémol, cependant que passe un sanglier ; la quatrième au milieu de la tempête : le vent s'y combine avec le dessin du sanglier, qui persiste ; la cinquième détermine une chasse, qui poursuit le sanglier en un infernal galop ⁽¹⁾ (dominante d'*ut*) ; à la sixième, les chasseurs maudits se font entendre, tandis que les cors, en sons bouchés-forcés donnent des harmonies creuses de 5^e diminuée ; enfin la septième est fondue dans un grand fracas. Samiel apparaît, avec le thème du malheur. Les modulations sont éloignées (*ré, mi, la bémol, ut*). Au mot : « sept », que prononce Gaspard, Max tombe épuisé et la conclusion se fait en *fa dièse*, ton du paysage initial, toutes les présences maudites ayant disparu.

Acte III, 1^{er} Tableau. — L'entracte est traité en chanson populaire, comme du reste, dans la partition, tout ce qui n'est pas le drame lui-même. Ici, c'est un air de chasse, dont le thème reviendra. Agathe, en mariée, attend de connaître le vainqueur qu'elle épousera, elle prie pour que ce soit Max. Elle chante une cavatine ⁽²⁾, avec violoncelle solo, en LA bémol (p. 103). Le genre populaire reparait ensuite avec Annette, qui, accompagnée par l'alto solo, vient se moquer des spectres et des peureux. Le chœur des jeunes filles qui apportent la couronne d'épousée, en UT (p. 113) est charmant et donne encore, lui aussi, une impression de chant populaire, bien qu'il soit de Weber. La substitution d'une couronne mortuaire à la couronne de mariée, amène une modulation dramatique et une conclusion en *la* faite par les altos, à la place des chœurs qui se taisent. Cette conclusion obscurcit admirablement l'ambiance, dans une nuance de mystérieux pianissimo.

Le 2^e *Tableau* commence par le chœur des Chasseurs (p. 116), célèbre au point que le *Freischütz* ne fut, pendant longtemps, connu que par lui. Il reproduit le thème entendu à l'entracte. Le Final est très complexe, et contient tout le dénouement du drame. Il est en 4 parties : 1^o le coup de fusil, avec la balle de Samiel (*ut*) ; le réveil d'Agathe, qu'on avait crue morte (UT, pour marquer la joie de la voir saine et sauve) (p. 124), la mort de Gaspard (7^e diminuées, vers *ut*). Après la 3^e et dernière apparition de la modulation en RÉ bémol (p. 129), disparition de Samiel en *ut* ; 2^o le Jugement, qui exile Max (p. 131) et les plaintes de celui-ci, avec le secours d'un basson, qui n'est pas sans évoquer Tristan ; sa condamnation ; 3^o Intervention de l'Ermite (p. 135), en MI bémol (confiance), puis *si* (comparer ce passage avec la prière avant le combat, dans *Lohengrin*) ; 4^o Chant de reconnaissance, de plus en plus joyeux, partant de SI (p. 139), par opposition à *si*, et reconduisant à UT, où le chœur conclut. Ce troisième Acte est fort loin d'être le meilleur de l'œuvre.

On donna, à Paris, le *Freischütz* sous le titre de « *Robin des Bois* ». Pour cela il avait subi toutes sortes de modifications : des « arrangements » de Castil-Blaze, des récitatifs de Berlioz à la place du parlé, enfin l'annexion du chœur des Chasseurs d'Euryanthe.

Euryanthe (1823) est comme le *Freischütz* en 3 actes, mais chaque acte comporte 2 tableaux. Le sujet est une vieille légende française, un poème de chevalerie. Bien que la pièce n'eût aucun succès — la critique, parodiant son titre, l'appela « Ennuyante » — elle n'en marqua pas moins le commencement de l'art wagnérien, et fut l'ancêtre directe de *Lohengrin*. La filiation est ici bien plus marquée encore que dans le *Freischütz*.

Nous retrouvons l'emploi des *tonalités significatives*, qui serviront tant plus tard à Wagner. Jusqu'à quel point est-ce un système consciemment poursuivi ? on ne peut

⁽¹⁾ V. d'Indy disait avoir vu, lors d'une représentation du *Freischütz* en Allemagne, courir sur la scène une bicyclette lançant du feu !

⁽²⁾ Nous rappelons qu'on appelait en principe *cavatine* un air en un seul mouvement. Mais ceci n'était pas absolu.

le dire ; mais c'est un *fait* que l'on peut constater : Weber emploie constamment les mêmes tons pour les mêmes situations. MI bémol et LA bémol, tons chevaleresques, s'appliquent à Adolar, synthétisant la droiture ; l'astuce, les dessous tortueux amènent *mi* et *la* (Eglantine) ; la félonie est en *ut* (Lysiart) ; SI est le ton de fatalité.

Nous avons déjà parlé de l'Ouverture (2^e livre, 2^e partie, p. 290). Il faut toutefois noter qu'elle contient 4 thèmes conducteurs de l'œuvre :

A (thème de chevalerie, Adolar)



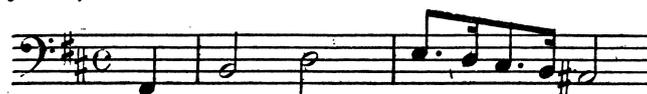
B (amour)



C (Emma la morte : thème harmonique)



D (Lysiart)



Acte I, 1^{er} Tableau. — Après un chœur charmant (les femmes en SOL, les chevaliers en RÉ et ensemble en SOL), le pieux Adolar chante une romance ⁽¹⁾ en 3 couplets : c'est une célébration de l'amour fidèle, dont le Wolfram de *Tannhäuser* reprendra l'esprit. Dans le Final, le chevalier Lysiart persifle et raille la fidélité. Il jure de se faire aimer d'Euryanthe, fiancée d'Adolar. Celui-ci se révolte en un bel élan que soutient le chœur, et qui termine le tableau, en MI bémol. Les paris sont ouverts et la fortune de chacun des adversaires constitue l'enjeu. On voit paraître le thème de chevalerie A avec *des paroles*.

2^e Tableau. — Dans son château de Nevers, Euryanthe chante une Cavatine, en UT (p. 36), accompagnée par un orchestre très détaillé. C'est un lied sur un dessin-cellule qui deviendra plus tard thème d'amour, en s'amplifiant ⁽²⁾. C'est alors que

(E) (thème d'amour d'Euryanthe)



2^e forme : (E bis)



paraît Eglantine, l'astucieuse compagne d'Euryanthe, caractérisée par un thème serpentin en doubles croches, donnant bien l'impression de la femme jalouse et insinuante. Le récit, de *mi* passe en MI bémol quand il s'agit d'Adolar et de son amour, puis revient à *mi*, où Eglantine chante un air. Le récit reprend, et c'est l'histoire si compliquée et obscure de la mort et du fantôme d'Emma, avec un thème qu'on retrouvera. De ce récit ⁽³⁾, deux versions : la première était la plus courte. On voit paraître l'épisode

⁽¹⁾ Ed. Choudens, p. 18. Dans cette édition, Adolar est nommé Gérard.

⁽²⁾ Ce dessin présente une analogie frappante avec le thème de volupté de *Tannhäuser* (scène du Vénusberg, élément c) de la bacchanale).

⁽³⁾ A remarquer, quand il est question de l'« anneau ». le thème même du Ring, dans la Tétralogie (p. 44).

dramatique de l'Ouverture (C). Après un duo des deux femmes (p. 46), bien italien, en tierces, scène (p. 49) où Eglantine, restée seule, exprime les sentiments qui l'agitent. Cette scène est en 2 parties: 1^o récit dramatique dans lequel elle chante sa haine pour Euryanthe (*la*) et son amour pour Adolar (SI et MI) avec accompagnement du dessin serpentín, adouci pour se faire lui aussi thème d'amour; 2^o allegro en MI (p. 51), avec exposition et développement du même dessin, mais présenté fièrement et non plus cauteleusement. Tout cela est très dramatique, très wagnérien, et admirable d'expression, sans que, dans l'allegro, on relève la moindre modulation. Un chœur de paysans (p. 56) vient ensuite, annonçant l'arrivée de guerriers. Lysiart paraît, avec 4 trompettes, et la tonalité passe sans transition de MI à RÉ. Il vient chercher Euryanthe pour l'em mener à la cour. Dans la scène finale, l'orchestre est très expressif, soulignant les moindres détails de l'entrevue entre Lysiart et Euryanthe, toute à la joie de retrouver Adolar, cependant qu'Eglantine, se tenant à l'écart, manifeste dans l'ombre les sentiments félins qui l'animent, faisant présager l'Ortrude de *Lohengrin*. A côté de l'expression dramatique, qui est très wagnérienne (2^e manière), la musique en elle-même se rattache au lied populaire allemand. Weber ayant eu besoin d'un ténor pour réaliser un quatuor vocal, a imaginé un personnage inutile à l'action (Rodolphe) qu'on ne reverra plus et qui paraît un peu surperfétatoire.

Acte II, 1^{er} Tableau. — Ici, l'on arrive au centre même du drame. Lysiart chante un air en 4 parties : *a*) récit mouvementé (p. 75), plein de « félonie » (*ut*), très bien préparé par l'entracte ; *b*) andante (p. 76), lied en SOL, qui fait penser à la Romance de l'Etoile de *Tannhäuser* : l'éclairage provient de ce que Lysiart n'est pas insensible aux charmes d'Euryanthe ; *c*) il se rabat sur la vengeance (p. 77) (récit et andante en *ut*), *d*) allegro féroce (p. 80) en *ut*, divisé en 2 parties et sans cadence finale. L'air s'enchaîne avec la scène qui suit, et qui, après un récit, devient duo. Ce duo (p. 86) superbe d'expression, est à comparer avec les autres grands duos de haine de la musique, *Armide* de Lully et de Gluck (dont il provient), *Lohengrin* (qu'il engendre directement). Après une première partie en SI, récit entrecoupé vers les sous-dominantes, concernant les enchantements, une seconde partie comporte 3 subdivisions : *a*) invocations (p. 89) en valeurs longues, imposition de l'incantation en SI ; *b*) valeurs plus brèves (p. 90), faisant un peu présager le trio de *Siegfried* ; *c*) retour à SI (p. 92), par une voie curieuse : FA et *ré dièse*. A la fin, le duo devient exaspéré.

2^e *Tableau.* — Après une longue ritournelle (p. 94) en LA bémol par les instruments à vent et l'alto solo, suivie d'un air d'Adolar, andante-allegro, dont les deux mouvements sont l'un et l'autre en forme de lied, duo (p. 100) entre Euryanthe et Adolar, en UT, avec le thème d'amour vu au 1^{er} Acte (*E*). Ce duo est un rondeau à 3 reprises. L'entrée du 3^e refrain, avec sa modulation de MI à UT, amène une charmante fraîcheur. Le Final de l'Acte (p. 105) est extrêmement long. On peut le diviser en 8 parties : *a*) entrée de Lysiart et des Chevaliers sur des octaves qui font penser à celles du serment, dramatiquement analogues, dans le *Crépuscule des Dieux* ; *b*) confiance d'Adolar, qui semble injustifiée, dans le ton sombre de RÉ bémol (p. 108), empreint de fatalité, comme dans le *Freischütz* ; *c*) l'accusation (p. 111) ; ici, Lysiart usant de fourberie, emploie le dessin serpentín réservé jusqu'ici à Eglantine, c'est un exemple de leit-motif appliqué à un *sentiment* et non plus seulement à un personnage, ce qui nous rapproche de Wagner ; *d*) cri et aveu d'Euryanthe, en SOL bémol (p. 113) ; *e*) retour à RÉ bémol (p. 116), et effet de terreur par le dessin suivant :



f) grand ensemble en LA (p. 117), avec musique appropriée à chaque personnage ; *g*) ensemble en UT (sans Lysiart) (p. 122), où se manifeste l'amour exaspéré d'Adolar ; *h*) chœur final en FA (p. 129). Tout ce final est un peu long dans son ensemble, mais renferme de belles choses.

Acte III, 1^{er} Tableau. — La scène représente un désert, où Adolar doit immoler Euryanthe. Le thème d'amour *E* est devenu violent et inflexible : musicalement, il est modulant et très changé. Un autre thème, plainte d'Euryanthe, est très voisin de



Tristan (Prélude du 3^e Acte). Le cor solo ramène le ton de *ré*, d'où le Prélude était parti. Une scène assez tourmentée aboutit à un duo passionné, qu'interrompt l'épisode du serpent (p. 139). Adolar combat le monstre, pendant qu'Euryanthe adresse au ciel une fervente prière, en *SI* (p. 141). Le serpent est tué, et Adolar fait à sa fiancée, qu'il croit coupable, grâce de la vie, mais il l'abandonne dans le désert. Il s'éloigne, sur un retour de *MI* bémol, ton chevaleresque (p. 144). Euryanthe, restée seule, demande à la nature entière pourquoi elle survit à son amour. Elle s'adresse au ruisseau, à la lune... c'est un beau récitatif mélodique auquel collaborent le basson et la flûte (p. 145). Elle chante ensuite une cavatine en *SOL* (p. 146), qui est une affirmation de fidélité. Puis, après une grande prostration dans l'orchestre, donnant une impression de solitude désolée, des cors, arrivant peu à peu (p. 149), annoncent l'arrivée d'une chasse : C'est le Roi, accompagné de ses preux, qui, avec quelque invraisemblance, viennent chasser dans ce désert (p. 150). Le chœur des chasseurs est de nature moins commune que celui du *Freischütz*. Le thème serpentif d'Eglantine est évoqué dans la réponse d'Euryanthe à l'interrogation du Roi.

2^e *Tableau.* — D'abord on entend un chœur de paysans (p. 162) avec solo féminin (p. 154) chantant le mois de mai, le tout très « chanson populaire », et assez opéra-comique aussi. Après la marche nuptiale (p. 171) d'un caractère amer et inquiet (il s'agit des noces des deux fourbes Lysiart et Eglantine), Eglantine paraît (p. 173), hallucinée, et fait l'aveu de toutes ses trahisons. Après une scène, à laquelle le Roi, Lysiart et le chœur des paysans indignés prennent part, Eglantine achève sa confession ; mais loin de se repentir, elle a un cri de victoire quand on annonce par erreur la mort d'Euryanthe (p. 187) ; et ce triomphe de la haine aura un écho dans le personnage d'Ortrude de *Lohengrin*. Cependant Euryanthe reparait, Lysiart tue Eglantine (p. 190), et Adolar chante avec Euryanthe un duo d'amour en *UT*, ton heureux (p. 192). Le chœur y participe. Une chœur de joie en *MI* bémol termine la partition : il n'en est certes pas le plus beau morceau.

Obéron est une pièce en 4 actes et 9 tableaux, sur un texte de Wieland, d'après la chanson de geste d'Huon de Bordeaux. La partition contient d'excellentes choses, mais elle n'est pas aussi intéressante d'un bout à l'autre que le *Freischütz* et *Euryanthe*. C'est une féerie, et le lieu de la scène change à chaque morceau. Le sujet de la pièce, comme celui d'*Euryanthe*, roule sur la fidélité : Obéron, délaissé de Titania, rentrera en grâce s'il trouve un couple d'amants fidèles, et le thème du drame consiste à mettre les deux amoureux Huon et Rézia à l'épreuve de leur fidélité mutuelle. Huon possède un cor enchanté ⁽¹⁾ qui est destiné à le protéger du péril : d'où le sous-titre du *Cor enchanté*, qui s'ajoutait à *Obéron*. Le personnage d'Obéron est accolé irrésistiblement à un thème de flûtes et de clarinettes, qui ne l'abandonne jamais.

Peu de partitions ont été aussi souvent « arrangées » que celle d'*Obéron*. Aucune des éditions françaises, notamment, n'a respecté intégralement le texte de Weber. Elles contiennent toutes des coupures, des transpositions, et jusqu'à des changements d'acte pour certains morceaux.

Au 1^{er} *Acte*, signalons un fort joli chœur d'elfes, en *FA*, sans basses ⁽²⁾, Il ne comporte pas de modulation. L'orchestre n'est pas sans évoquer les Elfes de Berlioz. L'air

⁽¹⁾ L'analogie du sujet avec celui de *la Flûte enchantée* peut être remarquée.

⁽²⁾ Ed. Choudens, p. 8.

d'Obéron en UT (p. 12) est un lied, assez passionné, très particulier au point de vue de la rapidité.

Au II^e Acte, Huon chante un air de bravoure (p. 24) assez analogue à ceux d'*Euryanthe* (forme lied), puis duo (p. 37) et marche des gardiens du sérail, sur laquelle Rézia se livre à des vocalises (p. 41). Remarquer l'accompagnement du chœur, confié aux seuls instruments à vent, avec musique turque.

Au III^e Acte, on voit apparaître des personnages épisodiques, plutôt comiques, comme le petit Puck, évoquant les esprits des eaux sur le thème de l'ouverture. La tempête s'élève et l'orchestre, qui imite les vagues, est très soigné. L'air de Rézia (p. 69) seule au bord de la mer (Océan), vient ensuite. Après un récit en MI bémol, et un souvenir de la tempête, on croit à une cadence en ré, et c'est UT majeur qui arrive, avec le lever du jour, effet d'éclairage très frappant, avec l'aide de la trompette (p. 73), qui dessine la montée du soleil sur l'horizon et semble la répandre sur la scène. (On remarquera que le ton d'UT était recherché de Weber pour toutes les impressions claires et heureuses). Voyant arriver le bateau qui la sauvera, Rézia, après l'anxiété en LA bémol, en RÉ bémol, puis à la dominante d'UT, fait éclater sa joie en MI bémol (p. 75) ⁽¹⁾. Ensuite est la célèbre Barcarolle (p. 79), qui pendant longtemps est restée le seul morceau connu d'*Obéron*, comme le chœur des Chasseurs pour le *Freischütz*. Dans le *Songe d'un nuit d'été*, Mendelssohn l'a presque recommencée, dans l'expression d'un sentiment de calme ⁽²⁾. L'accompagnement est très bien orchestré, avec cor et clarinette solo. Après cet air, joli chœur d'elfes, en SI, sans basses, comme le premier (p. 84).

Acte IV. — Vers le début de l'Acte (p. 96), est un petit duo bouffé entre Fatime et Chérasmin, dont le sujet est établi sur une comparaison entre la Garonne et le Gange ! On voit combien sont panachés les épisodes de cette partition. Plus loin, Huon sort vainqueur d'une scène de séduction. Les gardiens du sérail viennent l'arrêter, mais son cor enchanté le tire de ce mauvais pas. La scène (p. 114) est en 3 parties : a) séduction, LA ; refus d'Huon en *ut dièse*, cadence en MI ; b) seconde scène de séduction en LA (p. 117) ; 2^e refus en FA, ré et cadence en LA ; c) troisième scène de séduction en LA (p. 119), que l'intervention du cor dénoue (p. 122). Et c'est le Final. Obéron apparaît avec ses flûtes et clarinettes, et il y a divers airs, marche, chœurs, sans rien de bien remarquable.

2. De WEBER à WAGNER.

LUDWIG SPOHR.....	1784 † 1859
AUGUST MARSCHNER.....	1795 † 1861
ALBERT LORTZING.....	1803 † 1851
ROBERT SCHUMANN.....	1810 † 1856

SPOHR, qui fut un violoniste et auteur connu de concertos, et de symphonies, fut aussi l'auteur de 10 opéras, dont :

Faust (1816), créé à Prague ;

Zemira und Azor (1819) ;

Jessonda (1823), restée longtemps au répertoire.

⁽¹⁾ Dans la situation, il y a analogie avec la scène où Tristan attend la nef qui doit amener Isolde.

⁽²⁾ Au Théâtre Lyrique, Carvalho faisait chanter cette Barcarolle au malin esprit Puck. Weber avait voulu une Sirène. V. d'Indy racontait qu'ayant assisté à une répétition d'*Obéron* à Dresde, il a vu la chanteuse chargée de ce rôle, et ne pouvant se mettre d'accord avec le cor, recevoir deux mémorables claques du chef d'orchestre Ritz : il croyait se rappeler qu'il s'agissait de M^{lle} Malten, alors âgée de 17 ans, et qui devait en 1882 créer une inoubliable Kundry dans *Parsifal*.

MARSCHNER voyagea dans toute l'Allemagne, et résida successivement à Dresde, à Leipzig, à Hanovre. Il fut l'ami de Weber, qui monta à Dresde ses premiers opéras. Il écrivit 14 pièces dont trois ont figuré longtemps dans le répertoire de tous les théâtres allemands :

Der Vampyr (Le Vampire), 1828 ;

Der Templer und die Jüdin (Le Templier et la Juive), ou *Ivanhoe* (1829) ;

Hans Heiling (1833), qui présente d'étonnantes analogies textuelles et musicales avec le *Vaisseau fantôme* de Wagner.

LORTZING, chanteur, écrivit des opéras qu'il appelait *liederspiele*. Il outra le genre bouffe, et ses derniers ouvrages sont de véritables opérettes. Citons, entre autres :

Die beiden Schützen (1835) ; (Les deux Chasseurs) ;

Zar und Zimmermann (Tsar et Charpentier) (1837), grand et durable succès ;

Hans Sachs (1839), dont on a prétendu que Wagner s'était servi pour les *Maîtres-Chanteurs* ;

Der Wildschütz (Le Garde-chasse), 1842 ;

Undine (1845).

SCHUMANN, qui n'était pas, par nature, un homme de théâtre, composa cependant un opéra, *Geneviève* (op. 81), représenté sans grand succès en 1850, à Leipzig.

3. WAGNER (1813-1883).

RICHARD WAGNER, né à Leipzig en 1813, est mort à Venise en 1883. Sa vie très nomade, aventureuse, parsemée d'enthousiasmes politiques, amoureux, artistiques, est bien connue, et la bibliographie le concernant est extrêmement abondante. Wagner se maria deux fois. Après avoir épousé l'actrice Minna Planer, il divorça en 1869 pour s'unir en secondes noces avec M^{me} de Bülow, fille de Liszt et divorcée également (M^{me} Cosima Wagner). Au point de vue de la production musicale, Wagner fut l'auteur de 13 œuvres dramatiques. Comme la plupart des grands génies ayant eu une carrière longue, il eut trois manières (voir Gluck, Beethoven et même Verdi). La première est très weberienne, en même temps qu'elle accuse une influence italienne ; la seconde est une manière de transition ; la troisième remplace l'ancienne formule de l'opéra par le drame lyrique : c'est là que Wagner atteint complètement son plus beau style. 4 œuvres sont de la 1^{re} manière, 2 de la seconde, 7 de la troisième.

D'abord chef d'orchestre à Riga (1837), Wagner vint à Paris en 1839 ; il comptait bien y réussir, mais son espoir se trouva déçu, et il en fut réduit, pour vivre, à accepter des besognes comme la réduction de piano de la *Favo-*

rite ou de la *Reine de Chypre*, pour l'éditeur Choudens. Voici les opéras de cette période (1^{re} manière) :

Die Feen (Les Fées, 1833), à l'imitation de Weber ;

Das Liebesverbot (La Défense d'aimer, 1836) ;

Rienzi (1840), compromis italico-meyerbeerien, qui fut représenté à Dresde en 1842 (on y trouve le « grand final » italien dans toute l'acception du mot).

Malgré le succès de cette pièce, Wagner eut le courage d'abandonner ce style indigne de lui, et ne rechercha plus les suffrages trop faciles. Dès son œuvre suivante, on constate une réaction manifeste :

Der fliegende Holländer (Le Hollandais volant ou le Vaisseau fantôme, 1840), inspiré par une tempête épouvantable essuyée dans le voyage de Riga à Londres. Wagner, se trouvant en détresse à Paris, se vit obligé de vendre le poème de cette pièce au directeur de l'Opéra, pour payer son retour en Allemagne. Et ledit directeur fit mettre le poème en musique par Dietsch. Cependant l'œuvre de Wagner fut jouée à Dresde en 1843, et y obtint un véritable succès. C'est de là que data le début de la querelle wagnérienne. On se battit entre wagnériens et antiwagnériens, dont l'antagonisme faisait pendant à celui des Gluckistes et des Piccinistes, des Ramistes et des Lullistes, des partisans de Monteverdi et des Académies...

La 2^e manière, qui commence en 1845, fut — comme il arrive toujours — une période de transition. Elle produisit les deux opéras suivants :

Tannhäuser (1845), sur un sujet allemand, et dans lequel Wagner répudie délibérément les formules italiennes, pour suivre les principes de Gluck, Weber et Marschner, ses vrais précurseurs. La pièce fut représentée à Dresde.

Lohengrin (1847), joué à Weimar en 1850, puis à Munich, montre un alliage très intéressant de souvenirs weberiens et de pensée wagnérienne en cours d'évolution.

Wagner bénéficia pendant cette période de l'appui chaleureux de Liszt, qui ne devait jamais lui faire défaut. Il était installé à Dresde, mais lors de la révolution saxonne de 1849 il fut exilé pour avoir pris une part trop marquée au mouvement insurrectionnel. Il se réfugia alors à Zürich, où il écrivit la plupart de ses ouvrages littéraires, et notamment « *Art et révolution* », « *Opéra et Drame* » (1851). En 1860, il revint faire un séjour à Paris et y donner des concerts. Mais on le critiqua durement. Meyerbeer, qui l'avait fait venir, ne le soutint pas ; Berlioz pas davantage ; la princesse de Metternich était à peu près son seul appui. En 1861, une représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra échoua complètement (1).

Mais alors, Wagner était entré dans sa troisième manière, et il savait

(1) De cette injuste réception à Paris, naquit chez Wagner une certaine rancœur à l'égard de la France. Cette rancœur s'est exprimée — d'ailleurs d'une manière bien anodine — dans le pauvre pamphlet intitulé *Une Capitulation*, qui a fait couler chez nous beaucoup d'encre inutile.

parfaitement ce qu'il voulait. Il y a une interruption de 12 ans dans les dates de ses œuvres : cette période, outre qu'elle a servi au commencement de drames achevés postérieurement, fut employée à la *réflexion*. Après cette stagnance apparente — pendant laquelle d'autres ouvrages littéraires avaient paru (Lettres à un ami, L'Art de l'Avenir, Le Judaïsme dans la musique) — l'évolution du musicien était faite et son art conçu. Il voulait avant tout l'union étroite du texte et de la musique, le but de celle-ci étant le drame lui-même (il appelait la poésie et la musique les « arts-sœurs ») ; cette conception l'amenait à remplacer par de la musique constante le procédé conventionnel consistant à alterner airs et récits. Et pour cela il reprit le principe florentin de la parole chantée, en le combinant avec le *leit-motiv*, application du développement symphonique au drame par le moyen de la grande variation. Plus encore : il voulait unir tous les arts — non seulement la musique et la littérature, mais encore le geste, la danse, le décor et jusqu'aux jeux de lumière. C'est cette union qui caractérisera sa 3^e manière.

De cette 3^e manière, datent :

Tristan und Isolde (Tristan et Isolde, 1859), représenté à Munich en 1865 ;

Die Meistersinger von Nürnberg (Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg, 1862), grande comédie lyrique représentée à Munich en 1868 ;

Der Ring des Niebelungen (L'Anneau du Niebelung), grand drame tiré des anciens Eddas, auquel Wagner pensait depuis 1850, et qui fut achevé en 1872. Il s'agit d'un drame en quatre parties, ou *Tétralogie*, dont les quatre « journées » sont : *Das Rheingold* (L'Or du Rhin, dont la représentation eut lieu à Munich en 1869) ; *Die Walküre* (La Walkyrie, Munich, 1870) ; *Siegfried* ; enfin *Die Götterdämmerung* (Le Crépuscule des Dieux). Pour couronner sa carrière, Wagner écrivit encore :

Parsifal (1882), « *bühnenweihfestspiel* », ou représentation pour la scène d'un drame sacré, revenant au premier principe de l'opéra allemand à tendance mystique.

Wagner était rentré en Allemagne en 1861, après l'échec de *Tannhäuser* à Paris. A ce moment, il fit la connaissance du roi Louis II de Bavière qui le prit sous sa protection et fut pour lui un ami dévoué. C'est grâce à ce prince, et aussi à l'aide de Liszt, qu'il pût réaliser son rêve, la construction, à Bayreuth, à partir de 1871, d'un théâtre conçu selon ses plans, avec orchestre caché sous le plateau, augmentation du nombre des instruments, et mille détails de réalisation auxquels il tenait, sur la scène et dans la salle. Ce théâtre fut inauguré, en 1876, par la première représentation intégrale du « Ring », où purent triompher pleinement les principes wagnériens — lesquels, malgré les intéressants antécédents qu'on leur trouve, chez Monteverdi, Gluck, Grétry, Weber — n'en furent pas moins une innovation géniale.

Nous ne décrivons pas les œuvres de la première manière, peu instructives,

en somme, et commencerons nos analyses par les deux opéras de transition, *Tannhäuser* et *Lohengrin*.

Tannhäuser (1845), opéra en 3 actes, est une œuvre trop connue — et trop inégale — pour nécessiter une analyse complète. Nous en étudierons seulement la scène initiale et la scène finale, les plus vivantes et constituant les deux pôles de l'œuvre. L'influence dramatique s'y fait sentir avant tout. Les tonalités y suivent, non plus l'ordonnance symphonique, encore respectée par Weber, mais la loi de l'effort dramatique (dans le bon sens du mot).

Acte I, scène I. — Après l'*Ouverture* (v. 2^e livre, 2^e partie, p. 292), qui est un beau résumé symphonique de la partition, avec les mondes différents qui s'y opposent, se trouve un morceau qui rentre dans le genre du ballet : la *bacchanale*, d'ailleurs très simple, presque tout le temps en MI (un peu aussi en MI bémol), mais comportant trop d'épisodes, exigés par la mise en scène, pour être considérée comme en forme sonate. En voici les trois éléments principaux. :

a) entrée des nymphes (1)



b) satyres



c) amour



La bacchanale commence avec les deux premiers éléments, déjà vus dans la 1^{re} idée de l'*Ouverture*, qui prennent ici, la figuration aidant, tout leur sens. Puis il y a une sorte de 2^e idée :



(p. 34) Ed. Durand

Plus loin (p. 40), on rencontre un développement anticipé du futur thème d'amour de Vénus. Enfin l'élément c) prend le dessus et devient une phrase continue (p. 43), finissant par amener deux apparitions lointaines du motif des nymphes, qui ne conclut pas. Ceci est d'un style beaucoup plus avancé que le milieu de l'opéra, et paraît avoir été composé postérieurement.

Enfin, les nymphes, grâces, satyres, se sont dispersés, et Vénus reste seule avec Tannhäuser endormi (p. 48). C'est ici que commence la scène proprement dite. Tannhäu-

(1) Comparer ce dernier dessin avec celui du Feu (Loge) dans la *Tétralogie* (v. p. 288)

ser inclinera toujours vers les tons sombres, et Vénus vers la clarté. Le héros s'éveille. Après quelques répliques, où le mortel dit regretter la terre (p. 49) il chante pour la première fois (p. 55) en RÉ bémol son chant d'amour, qui avait servi de 2^e idée dans



l'Ouverture ; puis, après quelques autres répliques, une seconde fois en RÉ (p. 60). Ensuite, scène en ré (p. 63), et chant d'amour de Vénus en FA (p. 67), éminemment



expressif et sans aucune modulation (épisode de l'Ouverture). Dans la seconde partie de ce chant, en forme de lied, le paysage, et notamment l'élément b) de la bacchanale viennent aider Vénus dans sa tentative de séduction. Plus loin, troisième couplet du chant d'amour de Tannhäuser, cette fois, en MI bémol (p. 74) : on remarquera que la gradation par demi-tons est uniquement fondée sur la puissance vocale, et non sur un enchaînement logique de tonalités. Mais cette fois, Vénus est furieuse (p. 78) ; par *si bémol* et *SI bémol*, elle répond vertement, et chante même une phrase étrangement italienne. Le thème qui servira à sa réapparition, au 3^e Acte, est présenté ici dans le ton lointain d'*ut*. Puis on revient à *SI bémol*, et ce sont des supplications. Plus loin, rappel ironique du chant de louange de Tannhäuser à la basse (p. 91). La fureur de Vénus amène un dessin « serpentín », qui fait penser à l'Eglantine d'*Euryanthe*. Enfin Tannhäuser invoque la Vierge Marie ; tout s'écroule ; et le ton de *RÉ*, ménagé depuis fort longtemps, arrive très subitement en coup de théâtre (p. 95). Le tableau ne conclut pas et s'enchaîne au second, qui commence en *SOL*.

Acte III, Scène 3. — La dernière scène de l'œuvre est un admirable pendant de celle-ci. Comme situation, la marche est inverse. Au lieu que l'effort tende à s'évader du Vénusberg, il tend au contraire à y rentrer, et la manière dont le ton de *MI* est regagné progressivement est une merveille. Cette scène est très bien faite : son corps est un grand récit de Tannhäuser revenant de Rome, récit en 3 parties précédé d'une période de préparation, et suivi d'une conclusion assez complexe. Préparation : alors que Wolfram, le poète rêveur, vient de chanter la célèbre « Romance à l'Etoile » (p. 336), Tannhäuser, qui a été à Rome pour se faire absoudre de la faute commise au Vénusberg, revient sans pardon et l'âme ulcérée (p. 339). Tous deux échangent quelques répliques, dans lesquelles Wolfram montre un cœur compatissant. On y remarque l'usage un peu abusif des accords de septième diminuée. Mais il y a des effets saisissants d'ordre harmonique, par exemple « Oui, moi j'étais à Rome... » (p. 344). Récit - 1^{re} partie : sorte de lied en *la* (p. 346) ; description du voyage, désir de rédemption, souffrance, dessin obstiné traité en développement symphonique. La partie médiane de ce lied bifurque vers *FA*, avec la pensée d'Elisabeth et l'espoir. Puis retour à *la*. Cependant un développement terminal s'oriente de nouveau vers l'espoir (*FA*).

2^e partie : 5 subdivisions. *a*) arrivée à Rome (p. 349), *RÉ bémol*, partie descriptive, cloches ; *b*) épisode afférent au Souverain Pontife (p. 351), développement du thème descriptif précédent (*SI bémol*) ; *c*) la confession (p. 352), avec les septièmes diminuées, ici bien parentes de celles de Samiel, dans le *Freischütz* ; tendance vers *MI*, ton du Vénusberg ; *d*) sentence du Pape (p. 354), avec les cors, déjà présentés dans la première période de la scène, et les septièmes diminuées. Après *la bémol*, retour soudain à *la* (souffrance) ; *e*) rappel douloureux des cloches (p. 355), en *RÉ bémol*. Ces cloches amènent une atmosphère qui fait déjà présager *Parsifal*.

3^e partie : 3 subdivisions. *a*) à partir d'ici (p. 355), les dièses vont réapparaître et l'on regagnera peu à peu les tons chauds ; *b*) en *FA dièse*, extrémité des dièses

comme précédemment on avait atteint l'extrémité des bémols avec SOL bémol, invocation à Vénus (p. 357), thèmes de volupté ; c) l'un après l'autre, tous les thèmes du Vénusberg reparaissent, en MI (p. 360). De l'aigu, où l'écriture se cantonnait d'abord, tout se remplit au médium, puis au grave, à mesure que les nuages s'amoncellent.

Conclusion : Chant de Vénus en SI (p. 364). Wolfram intervient, en *ut* (p. 368) ; puis il rappelle la pensée d'Élisabeth, ce qui amène MI bémol (p. 370). Ce dernier ton s'établit et se maintient jusqu'à la fin. Le cortège funèbre d'Élisabeth (p. 371) change complètement l'ambiance et l'œuvre se termine par le chœur des pèlerins (p. 382), qui lui avait également servi de commencement (début de l'Ouverture).

A propos de la dernière scène de *Tannhäuser*, qui d'ailleurs est fort belle, il y a lieu de faire une remarque sur le rôle de la septième diminuée dans le drame musical à travers les âges. Inconnue au XVI^e siècle, très rare au XVII^e, où Monteverdi et quelques anciens l'employèrent fort exceptionnellement, elle prit position au XVIII^e, pour exprimer la terreur et la peine. Elle est fréquente chez Gluck, qui toutefois ne l'employait qu'avec discernement et pour des raisons valables. A l'époque judaïque, elle devient un lieu commun, et sévit avec fureur et continuité. Meyerbeer en saturait son écriture. *Tannhäuser* se ressent de cette influence, dont Wagner ne sut pas se dégager dans ses deux premières manières, malgré toute son indépendance (*Rienzi*, le *Vaisseau fantôme* et même *Lohengrin* en fournissent de nombreux exemples). C'était la mode, et l'emploi en est parfois un peu inconsidéré.

Maintenant la mode est passée depuis longtemps ; et ceci est de nature à faire réfléchir sur les harmonies qui « datent » : D'une façon générale, ce sont celles qui sont d'abord considérées comme *rare*s. On en abuse, et au bout de quelque temps elles deviennent insupportables. De même que les septièmes diminuées employées avec excès font un « style 1840 », les enchaînements de quintes augmentées et de secondes, ainsi que les neuvièmes sans résolution, trahiront plus tard le début du XX^e siècle. En thèse générale, on peut hardiment avancer que toute agrégation de sons n'indiquant pas spécialement une *tonalité* devient tôt ou tard une question de mode. Nouvelle et alliciente pendant dix ans, quelquefois moins, cette sorte d'harmonie vieillit très vite, et toute œuvre fondée sur elle présente bientôt des parties irrémédiablement caduques. Ce qui ne veut pas dire que l'on ne puisse se servir de semblables harmonies : nous disons seulement qu'elles ne doivent pas être le *but* d'une œuvre musicale. Si l'œuvre est belle et humaine, si elle est vraiment expressive, elle restera à cause de ces qualités, et quel que soit le langage employé, même si celui-ci est passé dans l'usage commun. L'expression vraie demeure, alors que les harmonies, jadis nouvelles, tombent dans la vulgarité et deviennent plus vieilles que les anciennes.

Ces considérations doivent nous conseiller une certaine méfiance en ce qui concerne un style dramatique trop purement *harmonique*.

Lohengrin (1847) est, comme *Tannhäuser*, un opéra en 3 actes. La partition a une tenue d'ensemble plus homogène et ne présente pas les faiblesses qu'on pourrait relever dans la précédente. Elle renferme de grandes beautés, notamment dans 3 scènes : la

seconde du 1^{er} acte (Rêve d'Elsa), la scène de Frédéric et d'Ortrude au 2^e acte, et la grande scène entre Elsa et Lohengrin au 3^e.

L'œuvre n'a pas d'*Ouverture* à proprement parler, mais un *Prélude* imposant le ton de LA et avec lui l'atmosphère céleste du « Graal ».

Acte I, scène I. — *a)* Première partie, dans le ton du Prélude initial, LA ; trompettes, héraut et chœur ; *b)* Récit explicatif du Roi en *la*, UT et tons voisins (p. 7, éd. Durand) ; *c)* intervention de Frédéric, en MI bémol, ton le plus lointain possible, par rapport à celui du Prélude (p. 11) ; ce passage est de forme ternaire, avec un milieu en style récitatif ; *d)* héraut et chœur, répliques plus serrées (p. 20).

Scène II. — En 4 parties également. L'ensemble de la scène est en LA bémol, avec infléchissement vers LA naturel, quand il s'agit de celui qu'attend Elsa et qui devra défendre son innocence : aucune modulation ne se produira sans raison. *a)* arrivée d'Elsa au tribunal du Roi ; LA bémol et modulation claire en LA naturel (p. 23), appel très dramatique vers le souvenir fidèle ; retour à LA bémol, avec le doute et l'accusation : il y a alors un curieux frémissement du quatuor (p. 24) ; *b)* en LA bémol et *la bémol* (p. 25), prière et récit du « Rêve d'Elsa ». Ici l'apparition du sauveur lointain, se produisant dans le rêve, lui emprunte logiquement sa tonalité. Scène et appel au jugement de Dieu (p. 32) ; *c)* Elsa répond (LA bémol et SOL bémol) (p. 35) ; elle se promet à celui qui fera triompher son innocence. Appels du héraut (p. 38). Au milieu du silence, la clarinette fait entendre un thème inquiet et émouvant ; *d)* prière plus instante d'Elsa (p. 41) en LA bémol, avec modulation en LA naturel de nouveau (p. 42). Arrivée du cygne qui amène Lohengrin, et le ton de LA s'établit définitivement. L'adjonction du chœur de femmes aux voix d'hommes (p. 51) est d'un grand effet physique. Tout s'éclaire peu à peu jusqu'à l'arrivée de Lohengrin.

Scène III (commençant vraiment au moment où le héros se présente). — On distingue 3 grandes parties. La 1^{re} partie comprend 6 subdivisions : *a)* en LA majeur, exposé de Lohengrin (p. 55), avec le thème du cygne ; *b)* réaction sur le chœur ;



c) Lohengrin s'adresse au Roi et à Elsa (LA majeur) ; *d)* réapparition du thème du Rêve d'Elsa en LA bémol (p. 60) ; puis retour à LA, conclusion par le chœur ; *e)* Lohengrin



défie Frédéric (p. 66) ; *f)* réponse de Frédéric ; — 2^e partie de la scène, 3 périodes : *a)* préparatifs du combat (p. 70), rythme nouveau, en RÉ ; *b)* appel du héraut (p. 71) ; deux phrases, avec répliques des témoins ; *c)* en MI bémol, récit du Roi, prière, intervention des solistes et des chœurs. — 3^e partie, action, le combat (p. 84), en *fa*, ton très sombre, puis LA revient pour la victoire de Lohengrin. Chœur en RÉ (p. 85) ; enfin Elsa prend la parole en SI bémol (p. 86). Les mêmes situations tonales se reproduisent, et la conclusion se fait en SI bémol.

Acte II. — Frédéric et Ortrude, personnages envieux, haineux, rappellent beaucoup Églantine et Lysiart, dans *Euryanthe*. Plus loin, quand ils invoquent les dieux de la vengeance, ils font penser à Armide et Hidraot.

Scène I. — 4 parties : *a)* exposé de la situation, en *fa dièse* ; *b)* milieu modulant (p. 115) ; *c)* retour de *fa dièse* (p. 120) ; *d)* duo, qui est une coda (129). Ortrude se montre sous un jour tout à fait analogue à Églantine.

Scène II. — 7 parties : *a)* arrivée d'Elsa (p. 131), dans le ton très frais de SI bémol, celui-là même où on l'a laissée au premier acte ; *b)* Ortrude l'interpelle (p. 133) ; *c)*

Ortrude, restée seule (p. 138), clame sa joie (FA dièse); *d*) retour d'Elsa (autour de RÉ, SI bémol, UT); *e*) insinuations d'Ortrude (retour à *fa dièse*) (p. 145); *f*) duo (p. 148); *g*) conclusion faite par Frédéric (p. 158) qui termine la scène en *fa dièse*. Dans tout ce qui précède, l'influence de Weber est très nettement marquée.

Scène III (transition). — En 3 parties : *a*) appels de trompettes de RÉ à UT (ton ferial), puis RÉ; chœur; *b*) héraut (p. 166) et chœur; *c*) scène avec Frédéric (p. 187).

Scène IV. — En 3 parties : *a*) gloire d'Elsa (MI bémol) (p. 193); *b*) intervention d'Ortrude (p. 201); *c*) réponse d'Elsa, en MI bémol (p. 206), et parodie de cette réponse par Ortrude.

Scène V. — Très importante, et qui n'a pas perdu toute ressemblance avec le « grand final » conventionnel. On peut distinguer 7 subdivisions : *a*) entrée du roi et de Lohengrin en UT, ton de fête; rappel de *fa dièse* quand Lohengrin aperçoit Ortrude; exposé rapide de la situation; *b*) intervention de Frédéric (p. 215); *c*) réaction sur tous (p. 222); réponse de Lohengrin; *d*) grand ensemble (p. 226); *e*) insistance du Roi et réponse nouvelle de Lohengrin (p. 239); *f*) Frédéric cherche à influencer Elsa (p. 243); Lohengrin rétablit encore la confiance; *g*) conclusion en UT (p. 246), chœurs.

Acte III. — L'*Introduction*, en SOL, ton où règne la confiance, est un lied en 3 parties, qui s'enchaîne à la *Scène I*, en SI bémol, lied également constitué par un simple chœur (le milieu est en RÉ).

La *Scène II*, entre Lohengrin et Elsa, est intéressante à examiner au point de vue tonal : toutes les modulations sont très proches, sauf deux, et toutes sont parfaitement motivées. La construction présente trois grandes parties, qui se subdivisent chacune en trois : 1^{re} partie : *a*) lied en MI, exposition (p. 265); *b*) calme, en LA (268); *c*) chez Elsa, commencement de trouble (p. 270), causé par le levain que Frédéric a semé. Ce trouble se fait jour en RÉ bémol, ton qui sera abandonné pour un retour à LA, dans le sentiment d'un calme affecté. A l'orchestre, se trouve une personnification du ruisseau qui, lui encore, est d'une couleur bien weberienne. 2^e partie : *a*) en UT, Lohengrin oppose son calme à tous les doutes qui se sont fait jour dans l'esprit d'Elsa (p. 272); sentiment de la nature; modulation en MI bémol, après laquelle UT revient avec un aspect de dominante; *b*) nouvelle agitation d'Elsa, en *ré* (p. 274); *c*) partie modulante (p. 277); développement de l'état de fièvre, par MI bémol et *fa*; Lohengrin ramène le calme encore et le ton de LA. 3^e partie : *a*) tendresse, nouveau thème en



LA; *b*) nouveau trouble d'Elsa, encore plus intense, dans la tonalité de *mi* (p. 282) qui détruit la sensible de LA (passage assez dérivé de Mendelssohn); *c*) vers *la* et *mi*, issue de la scène (p. 287). Elsa n'y tient plus et pose à Lohengrin la question fatale : « Qui es-tu ? » (p. 289). Une coda termine la scène en *mi*, où elle avait commencé, mais cette fois dans la désolation. Le moment heureux du début est rappelé, mais dans ce sentiment : « Le bonheur pour nous n'est plus » (p. 290).

Le 2^e tableau débute par une *Introduction* comprenant 3 expositions en MI bémol (p. 293), FA (p. 295) et UT (p. 297), coupées par des épisodes en RÉ et en MI, et suivies d'une conclusion. La scène proprement dite est en 6 parties : *a*) Monologues du Roi (p. 299) et réponses du chœur; *b*) Lohengrin vient mettre en accusation Frédéric (p. 307), puis Elsa; *c*) récit du Graal (p. 313), où l'on retrouve LA, et le thème vu dans le Prélude ⁽¹⁾; chœur; *d*) conversation de Lohengrin et d'Elsa (p. 319); tous se joignent à Elsa pour supplier Lohengrin; celui-ci prédit que la guerre sera heureusement finie

⁽¹⁾ Lohengrin est le fils de Parsifal. Le sujet du dernier chef-d'œuvre de Wagner avait donc des antécédents dans l'esprit de celui-ci.

(p. 333); *e*) arrivée du cygne (p. 334) qui vient chercher Lohengrin, en *la*, puis *LA*; *f*) explosion de joie d'Ortrude en *fa dièse* (p. 341); ton de l'imprécation du 2^e Acte (Va-t'en !). C'est presque la même que celle d'Églantine dans *Euryanthe*, et elle s'accompagne de trilles diaboliques analogues à ceux des petites flûtes de Gaspard dans le *Freischütz*. Comme contrepartie, se trouve le thème de Lohengrin en *FA dièse* (p. 345). Puis l'action se dénoue par le miracle qui rend au jeune duc de Brabant son apparence humaine, et par le départ de Lohengrin, minorisant son thème, toujours présenté en mode majeur jusque-là (p. 347).

Tristan et Isolde (1859) inaugure la 3^e et dernière manière de Wagner et, tant comme construction que comme musique et comme drame, offre bien plus d'intérêt que toutes les œuvres précédentes. Wagner adopte à partir de *Tristan*, et délibérément, une nouvelle manière de composer, établie sur les rappels thématiques. Nous avons vu que la naissance de cette partition a suivi une période de douze ans, qui n'avait vu sortir aucune œuvre importante. Cette période, Wagner l'a employée à réfléchir et à changer son style. (Beethoven, lui aussi, entre sa seconde et sa troisième manière, était resté deux ou trois ans sans produire.) Il est d'ailleurs évident que la composition de *Tristan* n'a pas demandé tout ce temps. Wagner avait commencé depuis peu, par la mort de Siegfried — dans une version qui devait servir, mais après des modifications — la « mise en chantier » du Ring. Il quitta ses *Nibelungen* et produisit en peu de temps la partition de *Tristan*, sous l'empire d'un violent amour pour Mathilde Wesendonck, qui se déroula dans le décor de Venise. Wagner s'était alors convaincu que, pour faire de la musique vraiment dramatique, il devait s'appuyer sur des thèmes courts, faciles à identifier et par conséquent à reconnaître. Ce sont ces dessins que l'on a appelés *motifs* ou *leit-motive*. Ils doivent être aussi caractéristiques que possible, de manière à être toujours remarqués et compris ⁽¹⁾. Pour faciliter leur reconnaissance, Wagner les fait presque toujours apparaître dans les mêmes *tonalités* (c'est ainsi que le thème de mort n'est transposé que deux fois dans toute la pièce de *Tristan*). Bien entendu, les thèmes sont destinés à être variés, à se modifier à l'infini, suivant les situations et les pensées des personnages. Ils ne sont pas de simples étiquettes apposées sur les êtres et les choses, mais vivent intensément au milieu de nombreuses transformations ⁽²⁾.

Insistons sur ce fait qu'ils expriment, ou veulent exprimer, des états, des sentiments, et non pas (ou bien rarement) des choses, comme on l'a souvent prétendu. Non, chez Wagner, un thème musical ne cherche pas à représenter un objet quelconque : ce serait une interprétation bien superficielle que de prêter à un tel homme des conceptions aussi puériles.

Construction tonale. — Nous verrons, au cours de l'œuvre, à quel point le choix des tonalités est toujours puissamment raisonné et équilibré. Comme chez Weber, et beaucoup mieux encore que chez Weber, les tons ont une signification dramatique déterminée. Jamais ils ne sont employés sans raison, et les modulations sont, en réalité, très rares, si l'on fait abstraction des nombreuses modulations passagères qui peuvent être considérées comme de simples emprunts. Voici les principales tonalités employées dans *Tristan*, avec le sens dramatique y attaché :

UT et *la*, tons de l'*amour* par enchantement, appliqués plus spécialement au *philtre* d'amour. Dans la grande scène du second acte, l'un de ces deux tons est généralement affecté plutôt à Tristan, et l'autre à Isolde ;

⁽¹⁾ Il va de soi qu'une mélodie longue et soutenue est en elle-même plus belle. Mais on n'oubliera pas que dans le drame, le thème est destiné à un usage spécial. La parole est là pour tout exprimer avec précision ; la musique n'a donc pas besoin d'expliquer, ni de tirer toute sa vie d'elle-même : elle se borne à indiquer. Des thèmes trop longs seraient moins nettement perçus ; ils comporteraient trop d'éléments. On ne saurait lesquels développer et l'auditeur les embrouillerait.

⁽²⁾ Dans *Tristan*, certains thèmes sont longuement traités au cours d'une scène, puis abandonnés ensuite. Ce léger manque d'homogénéité disparaîtra dans *les Maîtres Chanteurs*.

LA : *passion* ;
 SI : *passion exaspérée*. Ce ton sera celui de la fin de l'œuvre ; il y exprimera la plénitude de l'amour ;
 LA bémol : *repos, calme* ;
 fa : prostration, désespoir et en général *dépression* ;
 ut : presque uniquement réservé à la *fatalité* (quelquefois angoisse ou colère) ;
 SI bémol : *héroïsme, chasse* (au 2^e acte) ;
 ré : ton triste, spécial au roi Marke ;
 FA : *fidélité, obéissance* (Kurwenal), et aussi urbanité, courtoisie ;
 RÉ bémol : *illusion volontaire* (accessoire).
 On voit que la signification des tonalités se rapporte beaucoup plus aux sentiments qu'aux personnes ; il en sera de même des thèmes.

Construction thématique. — Sans vouloir détailler tout ce qui, dans *Tristan*, peut ressembler de près ou de loin à un thème, nous signalerons les motifs les plus importants, qui sont encore nombreux.

A (*désir, philtre*)



Ce thème est le plus important de tous. Il marque un retour vers un élément dramatique un peu abandonné depuis le XVII^e siècle : nous voulons parler du *chromatisme*, cher à Ingegneri, Vecchi, Monteverdi, et que Wagner reprend en l'adaptant aux modes majeurs et mineurs modernes. Ce motif signifie, en général, « l'amour par enchantement », et sera ensuite plus spécialement affecté au philtre, et au désir que le philtre a fait naître chez Tristan et Isolde. Il est le point de départ de toute une série de dérivés, thèmes ou fragments. Il est présenté au début du prélude ; dans cet exposé mélodique initial, il comprend, outre la cellule reproduite ci-dessus, trois autres fragments qu'on retrouvera partout dans l'œuvre :

A²



A³



A⁴



qui deviendra :



A² est un contrepoint qui accompagne l'entrée du thème A. A³ et A⁴ sont d'autres éléments du même thème.

Du thème A naît B qui est une forme renversée du chromatisme :

B (*amour, blessure*)



Il s'applique à l'amour que Tristan a inspiré à Isolde sous le nom renversé de Tantris, et à la blessure qu'Isolde sut guérir.

C (*Frau Minne*)



C'est une forme qui n'est pas éloignée de la précédente.

Enfin on trouve encore un autre thème de désir, applicable spécialement à Isolde et qui émane manifestement de B :

D (*Désir d'Isolde*)



Un autre thème très important engendre une nouvelle famille :

E (*honneur*)



Tout étant, dans *Tristan*, envisagé du point de vue de l'amour, l'honneur, qui cherche à combattre cet amour, est assimilé au Jour, autre entrave, purement physique celle-là, mais qui troublera souvent le héros :

F (*jour*)



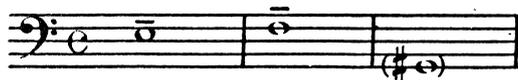
Le manquement à l'honneur, commis envers Marke, amène un renversement douloureux (G) du thème E :

G (*douleur de Marke*)



Ce thème devient plus affirmatif à la conclusion du second acte ; il prend la forme G². A l'acte suivant, il exprimera une plainte, résultant d'une blessure profonde, dans la forme H qui réduit G² à ses quatre dernières notes. Il est alors l'expression *diatonique*

du dessin chromatique du philtre. A la fin de l'œuvre, au retour de Marke, le même thème reparait sous la forme exaspérée H².

G²H (*blessure intérieure*)H²I (*immensité, immuabilité*).

Ce thème très important, lui aussi, et qui se place toujours à la basse, provient mélodiquement des trois dernières notes du dessin A³. On le trouve souvent sans la dernière note. Dans ce cas, on peut le considérer comme générateur d'une harmonie très spéciale, qui représente l'idée de mort. Ces deux accords, dont le rapport constitue l'idée harmonique en question, se présentent aussi sous d'autres aspects, notamment l'état fondamental. Comme nous l'avons dit, on le trouve toujours dans ce ton, sauf deux exceptions seulement.

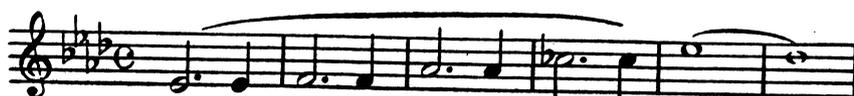
J (*mort*)

thème I à la basse

Le thème K offre une certaine parenté, visible dans sa seconde mesure, avec le thème A. Il se rencontre aussi, sous une forme dérivée, plus élémentaire (K bis) :

K (*anéantissement dans la mort*)

K bis



Les deux dernières notes sont souvent traitées à part.

Le thème L indique la *perfection de l'amour* qui ne sera réalisée que dans la mort.

Le thème M, qui renferme du chromatisme, comme tous ceux dérivés de A, régit la « mort d'Isolde ».

L (*amour*)M (*éternité de l'amour*)

Un autre thème important, au dernier acte, est la vieille chanson, si triste, exposée par le cor anglais. Voici les deux principaux éléments qui servent aux développements (ce ne sont pas les seuls, car c'est une très longue monodie continue) :

N



N bis



Passons maintenant à des dessins d'une importance plus accessoire dans le drame :

O (*l'Irlande*)P (*la Cornouailles, exploits de Tristan*)

Ce thème P évoque les exploits de Tristan tels qu'ils sont appréciés par l'intellect un peu rude du fidèle Kurwenal.

Q (*confiance*)

Q bis



C'est au 3^e acte que le thème Q devient plus mélodique et prend la forme Q bis.

Le thème suivant R, plainte qui s'extériorise, s'oppose au thème concentré H dans le prélude du 3^e acte :

R (*plainte extérieure*)



S (*vieil air joyeux*)

Vivace



T (*fidélité et joie sénile de Kurwenal*)



T²



T et T² sont deux périodes applicables au même personnage.

U (*prédestination au malheur*)



V (*Morold*)



Ce thème V est présenté très harmoniquement, un peu en choral ; il est, du reste, très passager.

W (*colère*)



Ce dessin serpentin est proche parent de celui d'Églantine, dans *Euryanthe*.

A noter, un thème harmonique, X, très fréquent surtout dans la grande scène d'amour, et qui rappelle à la fois J par son caractère, et A par le chromatisme implicitement contenu dans les enchaînements :

X (*amour*)



Citons encore deux derniers thèmes épisodiques, notamment le dessin Y, qui ressemble comme un frère à celui de la blessure dans *Parsifal* :

Y (*appel désespéré*)



Z (*désir attirant*)



Ce dernier, Z, rappelle certaines harmonies employées dans *Tannhäuser* (Vé-nusberg).

Acte I. — Le *Prélude* n'a rien de commun avec une ouverture. Il a, avant tout, une raison d'être dramatique, qui est de nous présenter dès l'abord le thème d'amour A oscillant entre *la* et *UT*, comme il le fera dans toute l'œuvre. Le prélude est entièrement dans ces deux tonalités et dans une troisième *LA*. Le thème A s'expose très complètement dans toutes ses périodes, et avec ses corollaires. On y remarque aussitôt le rôle spécial du chromatisme, dans le sens expressif, qui remonte, comme nous l'avons souligné plus haut, aux madrigalistes des *xvi^e* et *xvii^e* siècles. Chez Wagner, le chromatisme est l'exaspération du sentiment expressif : il régnera dans tout l'ouvrage. Ce thème A, appuyé sur le contrepoint A², est la simple exposition chromatique d'une incise de tierce ; il n'est pas riche de mélodie, par lui-même, mais très susceptible d'expression, et présenté avec une harmonie spéciale qui se retrouvera toujours (voir *1^{er}* livre, p. 117, note). Tout le prélude ne traite que lui, et est destiné à le faire bien connaître. Plus tard, apparaît aussi le thème d'immensité I, qui s'appliquera à l'amour, à la mort, à la mer... Le prélude s'achève sur la dominante d'*UT*, sans conclure. La toile se lève et, la scène représentant le pont d'un navire, on aperçoit un matelot qui, perché sur un mât, chante une mélodie sans accompagnement où se remarquent des fragments déjà connus, et surtout le thème accessoire O (l'Irlande). ⁽¹⁾

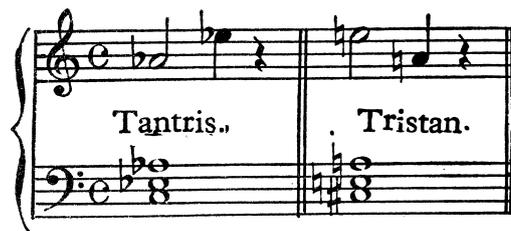
Scène I. — En 3 parties : *a)* tonalité constante d'*ut*. Développement de la chanson du matelot, combinée avec A et I. *Ut* est très normal, après la préparation du prélude (*UT*). L'angoisse d'Isolde amène la sous-dominante, puis retour à *ut* ; *b)* réponse de Brangæne (p. 12), plus impersonnelle qu'Isolde et, à cause de cela, plus nonchalante (*ut, fa*, *MI* bémol, etc.) ; *c)* retour à *ut* (p. 16), par la chanson (O). Le thème A se montre plus alangui ; l'harmonie de mort apparaît pour la première fois ; la pensée de Tristan amène *UT*, puis *FA* (courtoisie) et retour à *UT* ; conclusion par le thème O, sur un détail très extérieur : une manœuvre navale (p. 20).

Scène II. — Petit dialogue de courtoisie entre Tristan et Brangæne, autour d'*UT* et de *FA*. A remarquer (p. 21) une cadence étrangement « madrigalesque ». Kurwenal interrompt par des apostrophes en *SI* bémol, *FA*, *RÉ*, dans lesquels il se montre d'une virulence exempte de tous ménagements.

Scène III, entre Isolde et Brangæne (p. 29), en 2 grandes parties. *1^{re}* partie : *a)* le fond tonal est *mi* et *SOL*, et il ne se perd pas, malgré d'incessantes modulations passagères. Isolde fait le récit de sa première rencontre avec Tristan. Une allusion au regard de Tristan amène *LA*, ton de la passion, préparé dans le prélude. Le thème qui est développé tout à fait symphoniquement, et même classiquement, est le motif A,

⁽¹⁾ Ed Durand, p. 7.

soit droit, soit dans sa forme renversée B, quand il s'agit de « Tantris ». Ce dernier nom donne lieu à l'harmonie de mort, accompagnant le renversement du mot, de la manière suivante (p. 33); *b*) (p. 39) la colère s'empare d'Isolde (*ut, fa*, modulations vers *mi*).



On retrouve A³ et le ton de LA. En SI est un passage ironique, assez parent du style d'*Euryanthe*, et d'ailleurs très réussi; conclusion en *mi*; *c*) imprécation d'Isolde (p. 47), au ton de la colère, *ut*.

2^e partie, comprenant également 3 subdivisions : *a*) consolations de Brangæne (p. 48), avec le thème de confiance Q, que la fureur d'Isolde interrompt. (Cette partie est en MI bémol, avec cadence à la dominante); *b*) en FA, ton de l'urbanité (51), passage afférent à l'obéissance de Tristan. Isolde reprend le thème A vers *la* et UT; *c*) confiance (SOL bémol) par le thème Q varié (p. 54); puis allusion à l'art des philtres autour d'UT, jusqu'au ton fatal *ut*, qui restera constant. Le dessin immuable I devient chant de matelots, privé de sa dernière note; c'est une curieuse transformation (p. 60).

Scène IV. — Kurwenal arrive en UT, ton très frais ici, ou du moins rafraîchi, par le thème I, modifié pour s'appliquer aux matelots (p. 51). Ce thème se développe concurremment avec O. RÉ s'établit, et un dessin spécial apparaît pour accompagner le pavillon flottant au vent; on module vers *ut*. Isolde répond avec calme à Kurwenal autour de *mi, la*, UT. Le thème E, qui deviendra celui de l'honneur, est esquissé; puis le thème de mort (p. 66), et l'on aboutit au ton fatal, *ut*. Quand Kurwenal a disparu, Isolde seule se livre à une imprécation en *ut*, par le thème I. Elle est interrompue par l'arrivée de Tristan en MI bémol (p. 72).

Scène V, très complexe, et très dramatique, entre Tristan et Isolde, avec un intermède de matelots dans sa partie centrale. Elle commence en FA, Isolde voulant, elle aussi, user de courtoisie pour ne pas être en reste avec Tristan. Le thème d'honneur E est exposé très complètement (p. 73). L'entrée est très belle; les timbres de bois dominant; il y a évolution tonale vers les tons de la passion ou de l'ironie (cadences en *si, ré* dièse, *fa* dièse et enfin SI). La scène s'établit en *si*; les thèmes B et E se combinent, revenant toujours à SI dès qu'il y a eu un semblant de modulation. A propos de l'épée de Morold, apparition du thème accessoire V, le seul peut-être qui soit uniquement applicable à un seul personnage. Enfin ambiance de mort en *ut* (p. 89 et suivantes). Les deux héros boivent soi-disant à leur réconciliation, mais tous deux savent bien qu'il s'agit d'un breuvage mortel. Les basses font entendre le thème immuable; les timbres se greffent fort bien les uns sur les autres. C'est ici (p. 90) qu'un chœur de matelots annonce l'imminence de l'arrivée (autour de RÉ). Isolde presse alors la péroraison; elle indique ironiquement à Tristan les termes dans lesquels il devra la présenter au roi Marke (persiflage bien réussi, au ton de courtoisie FA). Divers rythmes luttent et chevauchent. Tristan s'élance pour commander la manœuvre du navire, mais il n'échappe pas à Isolde, et la libation funèbre a lieu en *ut* (p. 98). Isolde lui prend la coupe des mains et boit à son tour. Alors un grand changement s'opère en eux. Le thème A revient dans les deux tons du prélude, *la* et UT, et s'impose de plus en plus impérieusement, pendant leur extase silencieuse. Les matelots sonnent de la trompette, mais Tristan et Isolde n'entendent plus rien. Leur passion est devenue frénésie tandis qu'on chante « Los à Marke ! » (p. 100). Brangæne, qui avait substitué le philtre d'amour au philtre de mort, est affolée de ce qu'elle a fait. Le duo ne s'en poursuit pas moins, cependant que l'on arrive, que le chœur continue à traiter le thème d'Irlande, et que Kurwenal annonce joyeusement l'entrée dans le port.

Il a été beaucoup répété jadis que Wagner ne cessait de moduler. On a fini par comprendre que des accidents ne sont pas des modulations. Il est intéressant, au contraire, de constater le très petit nombre de tonalités employées au cours de ce premier acte, où pourtant la musique ne manque pas de mouvement. Cette discrétion est à rapprocher des modulations si fréquentes de Berlioz ou de Meyerbeer... pour ne pas parler de tant de compositeurs plus modernes.

Acte II. — L'acte débute par une transition (einleitung) où s'affirme SI bémol, ton de paysage. Ce n'est pas une synthèse comme le prélude du 1^{er} acte, mais un acheminement. On entend des pas dans la nuit ; puis apparaît un nouveau dessin, D, issu de A (p. 114), et toujours chromatique. C'est en somme le thème d'amour B devenu mélodique.

Scène I, en 3 parties, toutes en SI bémol. — *a*) dialogue entre Isolde confiante, et Brangæne, assombrissant toujours les mêmes thèmes, parce qu'elle entrevoit les fâcheuses conséquences de l'état de choses. On entend la chasse du roi Marke, en SI bémol, sauf une petite modulation, charmante, en RÉ bémol, quand le bruit des cors s'efface et se change en murmure de source (p. 120). C'est la clarinette basse, à elle seule, qui produit la modulation par son *la bémol grave*, ôtant l'indécision des mesures précédentes ; *b*) Brangæne attire l'attention d'Isolde sur la perfidie de Melot (p. 121) : modulations en SI, puis en RÉ bémol, ton de la tromperie volontaire ; *c*) présentation de la Raison-Amour, Frau Minne (Vénus), avec basses immuables (p. 131). Développement de *la* à LA ; efflorescence du thème A, tourmenté, renversé, avec le dessin figuré D. Une partie modulante aboutit à l'extinction du flambeau et à une explosion en SI bémol. C'est dans le courant de cette scène que le thème de mort J se rencontre transposé.

Scène II. — La grande et célèbre scène d'amour est précédée d'un bavardage quasi-inconscient (p. 143), babillage de deux amoureux qui se retrouvent, formé de mots entrecoupés. La scène, qui est en 5 parties, commence réellement en UT, ton où l'on avait laissé les deux amants à la fin du 1^{er} acte (p. 144) : *a*) le thème d'amour, empruntant la forme de Frau Minne, plus puissante (C) ; *b*) digression sur le jour et les ténèbres (p. 149), par le thème C et celui du Jour F, assimilé à l'honneur, et dérivant nettement de E. Le thème K apparaît pour la première fois dans cette partie, qui après un long développement de F en SI, LA bémol et un repos en LA bémol, contient encore une variation de F qui s'exaspère, de MI à SOL, un développement en marche s'acheminant vers un second repos en LA bémol, et enfin une période où le thème d'amour entre en lutte avec le thème de mort ; *c*) ici, troisième et long repos en LA bémol, cette fois bien établi (p. 178), avec deux thèmes d'amour : K, qui finit par s'exposer complètement (car auparavant, on ne l'avait entendu que sous sa forme réduite K²) et L. Ces deux thèmes se pressent ; le second, L, est encore plus amoureux que le premier. Mais tout ceci n'est encore que de la préparation. Brangæne intervient, de loin, vers SOL bémol, atteint par les dièses : malheureusement sa voix ne transparaît guère au milieu d'un fouillis d'orchestre, d'ailleurs très joli, où les harpes jouent un grand rôle ; *d*) exposition complète du thème d'amour L, en SOL bémol (p. 189) ; développement de SOL bémol à SOL bécarré ; réveil de Tristan, qui s'était endormi, donc retour à la réalité et à LA bémol, ton du repos ; digression sur le mot « und » (Tristan et Isolde) et conclusion par le thème de la perfection de l'amour dans la mort, M. Brangæne intervient encore ; *e*) 5^e partie, correspondant à la 4^e (p. 198). Ici, c'est Isolde qui s'était endormie dans les bras de Tristan, et celui-ci la réveille, en partant de SOL, ton qui avait été amené par Brangæne. C'est toujours le thème L qui est employé. Développement en LA bémol, encore, par A⁴, tandis que la basse affirme l'immuable. Une admirable progression fait gagner peu à peu le ton de SI, où le thème M s'épanouit pour terminer la scène.

Scène III, en 3 parties, précédées également des répliques rapides de Kurwenal (p. 212), puis de Melot et du roi Marke, débouchant à la tête de la chasse. Les interjections de ces divers personnages, l'imprécation de Tristan contre le Jour hostile, l'inter-

pellation de Melot au roi, forment une sorte de préambule agité, et la scène commence véritablement : *a*) au monologue de Marke (p. 217), accompagné par endroits d'un solo de basson évoquant le Freischütz. Tout le monologue reste en *ré*, ou autour de *ré*, sans une véritable modulation. La douleur un peu atténuée de ce vieillard, trompé mais très noble quand même, plus attristé de la trahison de son ami que de celle de sa femme, est caractérisée par le thème G, qui n'est autre que E (honneur) renversé. Le récit de Marke, pris isolément, est très beau ; dans le drame, il est moins frappant, parce que la scène précédente a épuisé l'émotion. Le dessin de colère, W, apparaît, mais moins violent que pour Isolde au 1^{er} acte ; *b*) réponse de *Tristan* (p. 226), vers LA, puis inflexion subite à LA bémol, aspiration au repos éternel, avec le thème K. On retrouve aussi *la* et UT, les deux aspects tonaux du philtre, cause de tout le mal. Les thèmes d'amour du duo repassent en *la* bémol, K étant revenu aux notes élémentaires. Isolde réplique, elle aussi, employant les mêmes thèmes dans la même tonalité, et parlant à Tristan comme si lui seul existait ; *c*) l'action dramatique (p. 231) ; Melot, furieux de voir que le roi ne dit mot, provoque Tristan ; combat rapide ; Tristan est presque tout de suite blessé à mort. Terrible fin en *ré* où l'orchestre est seul. Le thème de la question de Marke est fragmentaire, puis revêt la forme nouvelle G *bis* pour conclure. Mais cette conclusion est brusque et laisse voir qu'il y aura un troisième acte.

Acte III. — Dès le début de l'*Entracte*, apparaissent deux nouveaux thèmes, en *fa*. D'abord la plainte H, issue de G, qui a perdu sa note initiale (honneur blessé). Ensuite une autre plainte, qui s'extériorise davantage, R. Après cette double exposition, on entend la longue monodie du cor anglais, N, jouée par un berger chargé de surveiller la mer. C'est une vieille chanson qui a toujours, dans la famille de Tristan, marqué les événements tristes. Elle comprend plusieurs fragments thématiques qui serviront aux développements. La phrase est complète, bien « étirée » et se termine en *fa*, comme elle a commencé.

Scène I, en 4 parties, très longue et très importante, comprenant les répliques du réveil de Tristan et trois grands monologues successifs du héros, coupés par des interruptions de Kurwenal. — *a*) le thème du cor anglais disparaît peu à peu, en *fa*. Le thème souffrant R est bien présent. Au réveil de Tristan, Kurwenal se réjouit bruyamment en FA (p. 240), et, dans la conversation qui suit, c'est surtout lui qui parle, avec les motifs T et T². Les modulations sont toujours obscures quand Tristan essaie de se ressouvenir. Il est loin dans l'ordre des bémols, alors que Kurwenal reste dans les alentours de FA. Le thème joyeux T subit de curieuses transformations : il devient altéré, comme malade, quand Tristan le commente (p. 243 et 248) ; *b*) 1^{er} monologue de Tristan (p. 248), en 3 subdivisions : 1^o en *fa*, thème H ; souvenir du duo d'amour, mais attristé en *la bémol* ; thème du jour en LA bémol, que Tristan ne peut supporter et qui devient ici quelque chose de physiquement odieux ; 2^o en FA (p. 254), thème d'amour L, désir de plus en plus intense vers Isolde ; 3^o exaspération de ce désir (p. 256), thème D en SI bémol, ainsi que les formes B et C ; enfin retour au calme, en *fa*. Kurwenal, en *la, ut, sol, LA*, ne sait plus trop où il en est ; c'est une transition entre les deux monologues par le thème T ; *c*) le second monologue de Tristan est plus violent que le premier ; il est plein de cris et de rechutes dans la dépression. Il comprend aussi 3 subdivisions : 1^o joie de Tristan ; le thème H se dérythme et devient espoir, par une curieuse transformation (p. 262), produite par une sorte de réaction nerveuse, et ceci dans des tons (SOL, RÉ) très éloignés de la tonalité douloureuse *fa*. Tristan remercie Kurwenal un peu puérilement ; puis il rappelle ses souvenirs, et c'est le thème de souffrance, l'harmonie du duo du 2^e acte, l'attente éperdue, retrouvant pour lui les éléments de la trame musicale qui, au 2^e acte, avait servi pour l'attente d'Isolde. Peu à peu Tristan se convainc que la nef amenant Isolde va arriver, et cela ramène le ton de son amour : LA bémol ; c'est là une magnifique construction tonale, issue du drame ; 2^o Tristan retombe plus bas qu'auparavant (p. 270), après l'effort qu'il vient de fournir, et l'on revient en *fa*, avec la lugubre plainte du cor anglais. Il y a, à l'orchestre, une dépression merveilleuse : après le grésillement déchaîné des chanterelles, les violons descendent sans

cesse, puis font place aux altos, enfin aux violoncelles, et il ne reste plus que des 4^{es} cordes de basses, voire même des pizzicati de contrebasses. Ceci ne demande l'emploi de nul instrument extraordinaire, mais ce n'en est pas moins impressionnant. Tristan refait l'histoire de sa vie, à l'aide de la chanson qui rappelle toutes les heures sombres : « Souffrir et mourir ». Il en arrive à l'amour ; et le thème, qui s'était tellement déprimé jusque-là, se relève, remonte et reprend de la force jusqu'à devenir hallucinant. Il ramène les autres, et en premier lieu celui du Jour. Ce passage est modulant. 3^o Tristan se révolte alors (p. 279) contre le philtre qui le fait tant souffrir (vers UT), et l'exhalaison de sa rage donne lieu à la combinaison plusieurs fois présentée des thèmes A, N, E et G, dans lesquels tout l'être du héros se trouve ainsi condensé en ses divers aspects. Ces combinaisons, qui ne semblent en aucune manière artificielles, aboutissent à l'apparition d'un nouveau thème U, synthétisant la « prédestination au malheur » et exprimant vraiment une souffrance intense. Tristan retombe, évanoui, et ce thème U se brise. Kurwenal, angoissé de voir son maître ainsi torturé, maudit l'amour, sur les thèmes qui ont servi précédemment.

d) Après ces deux longs monologues, il y en a un troisième (p. 288), du même individu, dans le même sentiment. Et la musique est toujours de plus en plus belle ; il fallait être Wagner pour atteindre un pareil résultat. Ce monologue est en 3 subdivisions, comme les deux premiers : 1^o réveil calme de Tristan, avec le thème du philtre, exposé par le hautbois. On voit le thème U se changer en espérance, en SI (p. 290) ; puis, par MI, développement du thème d'amour L, mais devenu intérieur, bouillonnant en dedans, bien qu'apaisé en apparence. Une sorte de balancement, analogue à celui d'un bateau sur la mer, est obtenu uniquement avec les quatre cors. MI est établi comme sous-dominante de SI, qui a été au second acte le ton de l'exaspération amoureuse. Le désir ardent de voir Isolde amène un nouveau thème Z (p. 291), qui se combine avec A et L. Ce thème exprime le désir actif, qui attire et voudrait forcer l'être aimé à venir. Le développement va vers UT. A remarquer que le mot « beauté » tombe sur un accord beaucoup plus consonant que ceux qui l'entourent (p. 293) ; 2^o élan soudain de joie, en UT, avec le nouveau thème du pâtre S (p. 295) ⁽¹⁾. C'est un enthousiasme effréné qui se déchaîne alors. Remarquer la subite et étonnante modulation dramatique en *ut dièse* au moment de la disparition du bateau (p. 298), et, après ce trouble tonal, la réapparition triomphante d'UT (p. 300), quand le passage de l'écueil est franchi ; 3^o Kurwenal étant allé au-devant d'Isolde, Tristan reste seul, et cette partie est superbe (p. 304). Le héros voudrait demeurer calme, mais il n'y parvient pas, et tous les thèmes d'amour sont en pleine fièvre, y compris le nouveau thème Z. Les rythmes sont de plus en plus haletants ; 7/4 de RÉ bémol à UT ; 5/4 avec L ; enfin arrivée d'Isolde, pendant que Tristan arrache les bandages de sa blessure. Il meurt dans les bras de sa bien-aimée (thème A⁴) (p. 310).

Après cette très longue scène, le reste de l'acte se déroule beaucoup plus rapidement.

Scène II. — Il n'était pas facile, après cette série de monologues, de réussir encore une scène d'Isolde seule. Elle est cependant encore réussie. Après la mort de Tristan, tous les thèmes d'amour reparaisent plus ou moins, et R également. A signaler aussi le thème nouveau, appel désespéré, Y (p. 312 et suivantes).

Scène III. — Le berger, avec le thème de fidélité T, vient annoncer l'arrivée d'une autre nef. Combat acharné ; Kurwenal tue Melot et est frappé à son tour. Le roi Marke, qui venait pardonner, chante une plainte, pendant de celle du second acte, avec le thème G. Le motif de confiance Q reparaît aussi. Cette scène est très modulante, et, de LA, on retrouve MI bémol.

Scène IV. — Mort d'Isolde (p. 330). Le thème de pérennité de l'amour à travers la mort, M, s'établit d'abord en LA bémol, puis, par échelons, jusqu'à SI, ton de la

(1) A Bayreuth, on adaptait au cor anglais, qui devait jouer ce thème en pleine force une sorte d'embouchure destinée à lui donner une sonorité se rapprochant de celle de la trompette.

plénitude de l'amour, par une progression qui correspond à celle du duo du 2^e acte. C'est là que la scène se terminera, dans une sorte d'apothéose (1).

Wagner a inauguré, avec *Tristan*, sa troisième manière à coups de génie. Nous allons le voir, dans les *Maîtres-Chanteurs*, l'accentuer encore et en affirmer pleinement toute la logique.

Les Maîtres-Chanteurs (*Die Meistersinger von Nürnberg*), comédie musicale en 3 actes (1862) montrent dans une plénitude définitive les caractères de la nouvelle manière du drame wagnérien, qui ne se trouvait encore qu'en puissance dans l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie*, et était réalisée d'une façon plutôt impulsive dans *Tristan*. Ici, la grande innovation consiste en ce que tout roule vraiment autour d'un type mélodique-cellule, et les thèmes caractéristiques s'y adjoignent successivement.

Construction tonale. — L'œuvre, considérée dans son ensemble, a *un ton* : elle est en UT majeur, et la plupart des autres tons ne sont employés que par rapport à celui-ci (clarté ou obscurité). Voici le sens qu'on peut attribuer à ceux qui reparaissent le plus fréquemment :

UT, ton traditionnel, où évoluent naturellement les Maîtres-Chanteurs. Il s'applique parfois à la ville de Nuremberg, et quelquefois au jour, à la clarté, par opposition à des tons plus sombres.

FA, ton neutre, changeant d'aspect, suivant ceux avec lesquels il se trouve en rapport. Il signifie quelquefois « paix », ou encore « absence de poésie », dans des cas où il succède à des tons plus clairs.

SOL, joie, fête.

SI, fraîcheur, charme.

MI bémol, ton chevaleresque, normalement appliqué à Walther.

LA bémol, ton spécial de la jeune fille, Eva.

SI bémol, poésie, et quelquefois amour.

RÉ, tonalité toujours sympathique, généralement réservée à la jeunesse, mais employée aussi pour Hans Sachs, chargé d'années, mais jeune de cœur.

ré, indique la préoccupation.

fa dièse est le ton de la nuit.

LA est accessoirement dévolu aux Maîtres, quand il ne sont pas en UT.

MI signifie calme.

SOL bémol, enfin, est un ton quasi irréel qui ne sert que dans le domaine du rêve.

Construction thématique. — On distingue deux sortes de thèmes : les uns *fondamentaux*, qui ressortissent directement du drame, et les autres *accessoires*, provenant soit de l'ambiance naturelle (en ce cas, ils dérivent des cellules principales), soit des événements extérieurs ou accidentels. Ces derniers reviennent souvent, s'il en est besoin, mais sans jouer de rôle constitutif dans la trame même du drame.

On trouve souvent dans les *Maîtres-Chanteurs* des mélodies-types, qui ne sont pas spéciales à cette partition, et que Wagner a employées dans certaines autres de ses œuvres, sans peut-être s'en rendre absolument compte, mais toujours pour exprimer des choses du même ordre (*la Tétralogie, Parsifal*, etc.).

Avant d'énumérer les motifs de l'œuvre, il importe de bien mettre en évidence deux *cellules principales*, sur lesquelles roule la construction thématique. Elles se combinent souvent, mais ne s'unissent que tout à la fin (compte non tenu de l'Ouverture, qui est comme une réduction du drame). Voici ces deux cellules primordiales, qui s'im-

(1) Au point de vue de l'*orchestration*, on trouve plus d'un passage, dans *Tristan*, où la voix est couverte et où les paroles ne peuvent être entendues. C'est après cette œuvre que Wagner imagina de placer l'orchestre sous la scène pour l'atténuer. Mais, indépendamment de son rapport avec les voix, l'orchestre en soi est merveilleusement compris.

posent, l'une avec mille variantes impétueuses, l'autre avec la rigidité d'une tradition stricte :

Cellule A (*Jeunesse*)Cellule B (*Tradition*)

On les verra se modifier toutes deux de bien des manières, et s'exagérer quand la jeunesse deviendra plus outrecuidante, et la tradition trop étroite.

Ceci posé, nous nous trouvons en face de trois familles de thèmes : ceux qui se rattachent à A, ceux qui proviennent de B, et ceux qui sont indépendants de cette classification. Dans chaque famille, sont des thèmes fondamentaux et des accessoires.

1^o *Thèmes de jeunesse*. — a) Parmi ceux-ci, nous avons à citer 4 thèmes importants. Dans tous, la cellule A se rencontre intégralement.

C (*Jeunesse*)D (*amour*) ⁽¹⁾E *Improvisation de Walther*E²E³

Les fragments E² et E³ sont des périodes successives de E. Ils sont souvent développés séparément. Dans le thème F, on verra que la cellule A est encore constitutive, mais changée de rythme.

F (*thème férial*)

(1) Les thèmes C et D se retrouvent avec la même acception dans *la Tétralogie* ; et c'est un argument en faveur de la thèse du motif-type pour un compositeur donné.

b) Thèmes accessoires de jeunesse : G est issu de l'ambiance de neuvième dominante du thème H ; c'est une efflorescence harmonique.

G (*fraîcheur du printemps*)



H (*charme de la nuit*)



Ici, l'on rencontre encore la cellule A, mais la parenté est plus directe encore avec C. C'est que le thème évoque, non pas tant la beauté de la nuit en elle-même, que l'impression exercée par elle sur un cœur jeune.

I (*Sérénade de Beckmesser*)



J (*paix joyeuse*)



Dans le thème I, la cellule A est tournée en dérision, pour ainsi dire, par le vieux pédant qui voudrait faire le jeune.

Le thème J, provenant de C, est établi sur une harmonie de tonique très stagnante, et sur pédale de dominante continue.

2° *Thèmes de tradition.* — Dans ceux-ci, la cellule B se retrouve moins fidèlement, peut-être, que la cellule A dans ses dérivés ; mais on peut constater presque toujours au moins la présence de ses quatre croches coinjointes, bien qu'elles soient dérythmées ou renversées.

a) Citons deux thèmes fondamentaux :

K (*les Maîtres-Chanteurs*)



L (*travail*)



b) Puis quelques thèmes secondaires

M (*métier*)N (*dignité des Maîtres*)

Le thème M, dit thème « de la bannière », signifie proprement le métier des Maîtres, symbolisé par l'effigie du Roi David qui se trouve sur leur bannière.

Le thème N est quelquefois employé quand les Maîtres entrent en scène.

Le choral O, qui se fait entendre dès l'ouverture du rideau, est le point de départ de la chanson de l'apprenti David au 3^e Acte.

O (*choral religieux*) ⁽¹⁾P (*choral de la Saint-Jean*)

Ce dernier thème est une forme dérivée et diminuée de K.

Q (*tradition*)

3^e Thèmes indépendants. — a) Ici encore, trois thèmes fondamentaux :

R (*choix*)

Le « thème du choix » est l'un des plus importants de la partition. Il figure, à l'état de 3^e Idée, dans l'Ouverture, où il est seul à représenter l'élément jeune en face de la tradition, qui se traduit par les thèmes K (1^{re} idée) et M (2^e idée). Au point de vue de

(1) Le thème K est une variation de celui-ci, en somme.

l'esprit, on pourrait le rattacher à la première famille, mais la cellule A n'y apparaît pas d'une façon nette.

S (*chevalerie*)



T (*préoccupation*)



S est spécialement affecté au personnage de Walther ; T sert à plusieurs personnages mais le plus souvent à Hans Sachs.

b) Il nous reste à citer encore de nombreux thèmes épisodiques, dont quelques-uns, sans être primordiaux, jouent un rôle qu'il faut souligner.

U (*ville de Nuremberg*)



V (*légèreté*)



Le thème V, dépeignant la légèreté de corps aussi bien que d'esprit, est spécialement réservé aux jeunes apprentis.

W (*caresse*)



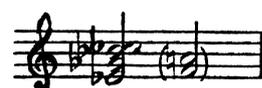
X (*chanson de Sachs*)

X²



Le thème W se retrouve dans tout Wagner avec la même acception : voir notamment *la Walküre*. La chanson de Sachs, qui est longue, est traitée surtout dans ces deux

fragments. X^a n'est pas sans évoquer, d'ailleurs, certains motifs de la « famille » B, notamment P par mouvement contraire. AB vient de W.

Y (*confiance*)Z (*colère*)AA (*coups reçus*)AB (*regret*)AC *rêve de Walther*,
thème harmonique.AD (*fourberie, envie*)
thème harmonique
(diverses résolutions)AE (*chanson d'étudiants*)AF (*difficulté du travail*)

Analyse de l'Œuvre. — Nous avons déjà analysé (2^e livre, 2^e partie, p. 293), l'*Ouverture*, qui tout en étant un grand et superbe morceau symphonique, donne tout le résumé moral et musical de la partition, puisqu'elle conduit jusqu'à la superposition ⁽¹⁾ des trois thèmes que l'on retrouvera, traités de la même manière, dans la scène finale.

Acte I, Scène I. — L'action se passe dans l'église, à la fin de l'office. Les fidèles chantent sur un thème de choral, O, qui n'est pas de Wagner et qui semble avoir servi de schéma pour la première idée de l'*Ouverture*. La tonalité est celle de l'œuvre, UT. Dans les silences du choral, les thèmes jeunes et amoureux, C, D, R, F, se font jour, car Walther, qui est dans un coin de l'église, ne perd pas de vue Eva ; et c'est une scène de *pantomime* entre ces deux personnages (à l'orchestre entre la clarinette et le violoncelle). C'est le premier exemple de cette innovation théâtrale : il y en aura d'autres plus loin. Ces épisodes de charme, encadrés par le choral, sont tout à fait primesautiers. Plus loin, quand les regards font place à la parole, la tonalité va changer. Walther, qui a choisi Eva, avec le thème R, intervient directement à la sortie de l'église (p. 13), et cela amène un brusque changement de ton, en SI bémol. Une conversation s'engage entre Walther et Eva, celle-ci renvoyant à tout propos sa camériste Madeleine. Un nouvel état de la scène commence (p. 21), à l'arrivée du jeune apprenti David, sur le thème traditionnel Q. Ce thème revient plus tard (p. 22), dans sa vraie forme K. Puis paraissent successivement L, V, M. L'ensemble de la scène reste en UT avec modulation en MI sur les mots : « Tout est nouveau pour moi ». Plus loin, le thème de jeunesse, C, est exposé dans son aspect le plus entreprenant, Walther ne voyant aucune difficulté à être reçu Maître d'emblée. L'arrivée des jeunes apprentis donne lieu à une curieuse

(1) Ed. Schott, p. 7.

efflorescence du thème C en raccourci (p. 32). La scène finit par le thème R, en UT, dont l'importance ne s'affirmera plus qu'au 3^e Acte.

Scène II, en 4 petites parties, entre David, les apprentis et Walther. — *a*) scène légère en RÉ (p. 33), avec AF, roulant sur des sujets de cordonnerie ; *b*) partie afférente à la poésie (p. 41), en SI bémol, par le thème C changé de rythme ; David énumère les « tons » qu'il faut connaître : ce sont plutôt des modes, et quels modes ! depuis le « grain de fenouil » jusqu'au « goinfre décédé », en passant par mille autres folies (MI bémol, ré et RÉ). On trouve là d'excellents principes de chant, dont, hélas ! les chanteurs tiennent bien peu compte, malheureusement pour eux... et pour ceux qui les écoutent ; *c*) explication des termes de « poète » (UT), « maître » (RÉ), « apprenti » (p. 46) ; *d*) ensemble des apprentis, qui se mettent à danser (p. 51), par V (RÉ, SI bémol, MI bémol, RÉ et enfin SOL). La scène est bien homogène. Signalons en passant la chanson d'étudiant de David, AE (p. 56).

Scène III, en 3 parties. — 1^{re} partie, triple, avec développement de 3 thèmes, N, B, et K : *a*) Pagner entre avec Beckmesser, en FA, ton qui, après la fraîcheur de SOL, convient admirablement à ces deux hommes préoccupés. Pagner est un bon Maître de métier, sans génie supérieur ; Beckmesser, qui brigue la main d'Eva, fille de Pagner, est un grotesque ; il rapetisse tout ce à quoi il touche, y compris l'Art. L'accompagnement est fait, placidement, par le quatuor sans contrebasses. Walter expose son désir d'être reçu Maître, et, malgré lui, les thèmes de jeunesse percent de temps à autre (p. 61) ; *b*) arrivée des autres Maîtres (p. 62), en LA, subdivision parallèle à la première, et basée sur les mêmes thèmes ; *c*) tendance vers la dominante de FA (p. 65) ; appel des Maîtres par Kothner, en FA. Toute la scène jusqu'ici est un développement symphonique bien caractérisé. 2^e partie (p. 71), récit de Pagner, simple lied (FA, UT, FA) amenant un nouveau thème fondamental, F ; dans le milieu de ce récit, développement de F et de K ; dans la 3^e division du lied (p. 75), on trouve trois thèmes à la fois, F, K et N. Ensuite, les motifs des Maîtres se développent, par UT et MI ; observation de Sachs, en SOL ; les apprentis entrent en danse quand ils entendent Sachs dire que les règles n'enseignent pas tout (p. 85). On trouve F et N combinés avec la cellule B (p. 88). La 3^e partie commence à l'arrivée de Walther, accompagné musicalement du thème chevaleresque S, qui le caractérisera toujours (SI bémol). Cinq subdivisions de la scène à partir de ce moment (on pourrait même estimer que c'est une scène nouvelle) : *a*) présentation de Walther (p. 90). Les Maîtres se demandent ce qu'on en pourra faire. On l'interroge ; *b*) il répond qu'il s'est instruit à l'école de la nature (p. 95) ; le thème de la jeunesse C règne ici en maître. Walther chante un lied en RÉ, en 3 couplets, sur le thème E dans ses 3 périodes, merveilleusement orchestré : les cors et bassons y participent seuls d'abord, puis les violons viennent peu à peu aider le printemps à s'établir. « L'école de la nature » (p. 97) n'utilise que quatuor et harpes. Puis on voit le thème descendre peu à peu au niveau de ceux qui l'écoutent (p. 98 et 99) : la compréhension qu'en a Kothner, par exemple, est tout à fait bourgeoise. C'est Sachs qui a les aperçus les plus profonds. Ses interventions amènent toujours le renouveau qui fait revivre la mélodie. Ce développement dramatique d'un thème que Sachs est seul à comprendre, et que les autres auditeurs font diminuer chaque fois qu'ils s'en emparent (p. 100), est du plus haut intérêt ; *c*) altercation entre Walther et Beckmesser (de sol à SI bémol), puis lecture des vénérables règles de tabulature, très plaisamment exposées, en UT (p. 106), avec des cadences d'antiques alleluias tournées en dérision. Il est amusant de voir comment Beckmesser envisage Walther, à travers une curieuse déformation de S. Ce même thème apparaît (p. 109), rien moins que rassuré, en face de l'épreuve que le chevalier devra subir ; *d*) improvisation de Walther sur les mots « Fanget an » (Commencez), en FA, ton qui a été réservé et qui apparaît ici très frais (p. 110). Il s'agit d'une mélodie à couplets, mais comme un passage de transition sépare les deux premiers couplets, l'ensemble forme un véritable lied, admirablement composé. Il comprend trois éléments thématiques : N, assez transformé, témoignant de la bonne volonté de Walther pour se conformer à l'usage, puis G, et enfin D, qui l'entraînent malgré lui. Amusante

comparaison entre l'hiver (p. 112) et l'esprit rageur de Beckmesser, enfermé dans sa boîte et occupé à marquer les fautes. Les Maîtres se montrent fort troublés (p. 122) et le motif D leur « trotte » dans la tête, lancinant. Sachs donne aussi son avis (MI bémol) (p. 124) ; il est moins sévère que ses collègues et reconnaît au néophyte de grands dons. Le thème férial devient une sorte de danse des apprentis (p. 128), cependant que les Maîtres se disputent à qui mieux mieux. Signalons aussi le thème du travail L (p. 130) ; *e*) malgré l'opposition générale — Sachs mis à part — Walther entonne un troisième couplet (p. 133), en FA, comme les deux premiers, pour la conclusion mélodique du thème E³, et avec le dessin G. Tout le monde parle d'ailleurs en même temps que le chanteur. E³ devient (p. 137) une très grande phrase. Voyant qu'on ne l'écoute pas, Walther se décide à s'en aller. Les Maîtres en font autant, et dans le plus grand désordre. Les apprentis transforment le tumulte en « chahut ». Sachs reste seul, avec le thème d'amour D, qui lui demeure présent à l'esprit, et persiste à l'aide d'un hautbois, timide, mais obstiné. L'Acte se termine en FA, sur le thème K.

Acte II. — Le jour de la fête est arrivé et l'*Entracte* présente, en SOL, le thème férial par diminution : nous allons voir, en effet, la joie des apprentis, considérés comme des diminutifs d'hommes...

Scène I. — Les apprentis sont fort gais. Madeleine, la nourrice d'Eva, vient questionner David sur l'issue de la présentation de Walther aux Maîtres. Puis les apprentis se bousculent entre eux. Sachs reproche à David de ne pas travailler, et c'est à l'aide de L qu'il le morigène.

Scène II. — Sachs et David étant partis vers leur travail (thème AF), Eva et Pogner paraissent (p. 161), et, entre eux, c'est une scène en SI bémol sans modulation. Le thème férial s'y transforme (p. 164). Ce dialogue est très bien orchestré ; notons un charmant dessin de clarinette, alors que Pogner interroge sa fille (p. 163) ; le thème F alterne admirablement entre tous les instruments. Eva voudrait un époux jeune (thème C), et son dépit change la tonalité (p. 166). Le thème W, qui sera important plus tard, est esquissé.

Scène III. — Sachs, après avoir renvoyé son apprenti David, reste seul (p. 170). Il voudrait travailler, mais l'inspiration de Walther le hante, et le thème du travail L est sans cesse interrompu par des réminiscences de D, exposé doucement par un orchestre de cors et de clarinettes ; la fraîcheur du soir agit également (G). Sachs se remet brusquement au travail (p. 171), mais la poésie le reprend encore (p. 172). Le thème D se fait de plus en plus agogique ; il est très développé de FA à MI, puis la fin de l'improvisation de Walther E³ (p. 174) ramène FA, ton principal de la scène, où se produit la conclusion.

Scène IV, en 3 parties. — *a*) Sachs est d'abord absorbé, et c'est E² qui est traité ; puis Eva se présente. De SI bémol, la tonalité passe à LA bémol. Eva tente de faire parler Sachs, et, avec une sorte d'efflorescence du thème C, paraît le motif de caresse insinuante, W, dont on retrouve un pendant dans la *Tétralogie*. Une période en MI bémol (p. 179) et *ut* utilise C. Sachs y lutine Eva, qu'il aime comme un objet de poésie ; il joue au plus fin avec elle. L'allusion à Beckmesser amène une modulation en *mi*, puis retour à LA bémol (p. 180) avec le thème W, et C en MI bémol. Nous trouvons ici la contrepartie de l'arrivée d'Eva, et, jusqu'à ce point, la scène forme un lied ; *b*) dépit d'Eva (p. 183), amenant des modulations. On y trouve les thèmes S, W et AB. Le motif W devient définitif : il exprime maintenant la tendresse de l'homme mûr qu'est Sachs pour la juvénile Eva. La tonalité tourne vers MI bémol, LA bémol, puis se perd quand Sachs raconte que Walther a mal chanté et qu'Eva prend la mouche. Il y a modulation subite en LA, pour raison dramatique. Le thème de caresse se change en coups de griffes ; Eva emploie l'harmonie de fausseté AD pour reprocher aux Maîtres leur fourberie, puis renvoie Sachs à ses souliers, avec le thème L (p. 191) ; *c*) arrivée de Madeleine ; le thème de Sachs persiste, bien que Sachs soit parti. On attend Walther, dont une trompette finit par annoncer l'approche.

Scène V, en 3 parties également. — *a*) Entrée de Walther en LA, avec le thème S (p. 196) ; dialogue de LA à UT. Le thème W devient violent. Le souvenir des Maîtres amène *la* ; l'harmonie AD se retrouve, ainsi que K ; on module comme pour aller en MI bémol ; *b*) interruption subite par la trompe du veilleur de nuit, qui donne un FA dièse (p. 204). Ce *fa dièse*, dominante, amène SI, où se fait entendre la mélodie H « charme de la nuit printanière », issue des thèmes de jeunesse. Cette mélodie reviendra plusieurs fois dans la partition, et toujours en SI, ton de paysage. La conclusion a lieu par un succédané de R ; *c*) monologue du Veilleur (p. 205) ; modulation de SI à FA, ton exceptionnel ici ; puis le veilleur sonne de la trompe, mais sa trompe est fautive par rapport à son chant : elle donne le *fa dièse*, et ce *fa dièse* ramène encore SI. Charmante modulation en UT, ton trompeur vis-à-vis de SI, pour présenter Eva déguisée avec les habits de Madeleine. Walther et Eva veulent fuir, mais sont arrêtés d'une part par le veilleur, et de l'autre par Sachs ; après une modulation subite à la sous-dominante d'UT, troisième retour à SI, qu'on retrouve toujours avec plaisir. Bien caractéristiques sont les alternances d'ombre et de lumière produites par ces modulations et ces retours. Arrivée de Beckmesser, muni de sa guitare.

Scène VI, en 3 parties. — *a*) Beckmesser efface l'impression fraîche du ton de SI. Il accorde sa guitare (p. 210), suivant l'accord des luths, c'est-à-dire par quarts, mais avec une tierce au milieu. Il va chanter en SOL, mais Sachs lui coupe très comiquement la parole (p. 212), en chantant lui-même une autre chanson (SI bémol). Ce sont trois couplets allégoriques sur l'histoire d'Ève en paradis, avec de courtes interruptions (X¹ et X²). Comme il parle d'« Eva », celle-ci et Walther écoutent de toutes leurs oreilles. Le thème de travail paraît chaque fois qu'il est question de souliers. Un autre motif, nouveau, T, annonce la préoccupation, la pensée intime ; *b*) scène de conversation, modulante, dans un style très neuf, par la cellule traditionnelle B (p. 223). Beckmesser voudrait exécuter sa sérénade, et pince convulsivement sa guitare, mais Sachs l'en empêche en travaillant avec grand bruit. Sachs, très calme, essaie un quatrième couplet, et l'on voit, d'après les modulations, que Beckmesser en est fort troublé. Un grand repos en MI (p. 235) est suivi d'un dialogue, puis d'un retour au thème de la nuit en SI (p. 239), toujours amorcé par la trompe du veilleur ; *c*) Beckmesser peut enfin entonner sa sérénade, en SOL (p. 240). Elle est en 3 couplets, et son thème I caricature la cellule A. Sachs tape constamment, pour marquer les fautes, sur les semelles qu'il façonne, faisant à la fois du travail manuel et de la statistique. Les chaussures, à ce jeu, sont rapidement finies. Sachs (p. 245) faisant allusion à une explication précédemment donnée en MI, revient en MI. Au 3^e couplet, le tumulte se déchaîne. Beckmesser crie comme un sourd ; les voisins se réveillent et s'ameutent (contraction du thème I, sans repos).

Scène VII, en 3 parties. — *a*) exposition très agogique (p. 258) sur les thèmes I et X. Pour accompagner les voisins qui apparaissent un à un, les instruments de l'orchestre sont admirablement ménagés ; *b*) exposition de la chanson entière, en SOL (p. 264), avec une énorme sonorité, qui a été préparée graduellement dans la première partie. Modulations par MI, SOL, SI bémol ; *c*) le veilleur de nuit reparaît avec sa trompe (un cor à l'orchestre) qui donne toujours la dominante de SI (p. 280). Il met tout le monde en fuite et débite son monologue en FA, après une réapparition de H en SI. Enfin, en guise de coda, le calme revient en MI : la lune se lève, il n'y a plus personne sur la scène, et c'est à peine si, dans la clarté pâle de l'astre nocturne, subsiste, grâce au basson solo, un souvenir de la sérénade grotesque (p. 282).

Acte III. — Le *Prélude* est une sorte d'andante en 5 parties, encadrement d'un développement par le thème T et un choral : *a*) thème T, amenant des entrées de fugue, d'ailleurs assez peu régulières ; *b*) choral, P⁽¹⁾, festival de la Saint Jean ; *c*) développement sur le thème de la chanson de Sachs, X ; *d*) retour du choral ; *e*) thème T. Le morceau, comme on le voit, est tout à fait symphonique. Il est magnifiquement orchestré, et on

(1) On a prétendu que ce choral était en réalité d'Hans Sachs ; mais la question n'est pas élucidée.

remarquera la sobriété avec laquelle les trombones sont réservés pour deux mesures seulement de la phrase conclusive.

Scène I. — Cette scène offre la même situation que la 3^e du 2^e acte ; Sachs et David, puis Sachs seul. Dans le dialogue initial entre Sachs et David (LA, RÉ), Sachs, qui a passé la nuit à réfléchir, est rappelé à la réalité par le thème férial P, célébrant l'aube de la Saint-Jean. David emploie le thème V ; quand il parle de Madeleine (p. 286), le ton se modifie, et de MI bémol, devient SI. David voit que Sachs ne l'écoute pas ; il s'aperçoit même qu'il le dérange : les violoncelles grognant dans le grave en témoignent. Il change alors de côté, sur la scène, et la tonalité fait de même. Il essaie un dessin caressant ; il tente de chanter un couplet de bonne fête ; il se trompe, et entonne par erreur la sérénade de Beckmesser ; puis il attaque sa petite romance sur un thème accessoire issu du choral. Plus loin, le thème de caresse devient plus important ; il ne s'agit plus de la tendresse du petit apprenti léger, mais de celle du vieux Maître, touché de la démonstration de son élève. Enfin David s'en va, en emportant les outils de travail, sur le motif L. Sachs reste seul, et à partir de là, la scène se divise en 4 parties ; : *a*) développement du thème T, de ré à FA ; préoccupation de Sachs (p. 297) ; *b*) thème de la paix, J, modification du thème férial F (p. 299), concurremment avec T, puis avec U, dessin de la Ville de Nuremberg. Le thème J se trouble et module jusqu'à se transformer en motif de tumulte, en ré (p. 301) ; il se fond finalement dans les dessins de la sérénade de Beckmesser ; *c*) en SI, sur le thème du charme de la Nuit, diversion consacrée au bon Kobold (p. 301) ; puis reparaît le tumulte troublant. Par LA bémol et MI, on aboutit : *d*) au Jour (p. 303), sur le ton général d'UT. Le thème F est complètement reconstitué ; il se combine avec C et J, celui-ci pris dans son acception pacifique. La scène ne conclut pas dans le ton. Elle est coupée par l'arrivée de Walther, qui amène une brusque modulation dramatique en MI bémol (p. 304). L'entrée du chevalier est annoncée par une tenue des instruments à vent, sur laquelle la harpe, ménagée depuis fort longtemps, donne vraiment quelque chose de nouveau. L'effet ainsi obtenu est — parce que bien préparé — considérable, tout en n'usant que de moyens fort simples. A remarquer aussi que Sachs est tiré de ses pensées intimes par la visite de Walther, de la même manière qu'il l'avait été, au second acte, par celle d'Eva.

Scène II, entre Hans Sachs et Walther, qu'on pourrait, à la vérité, diviser en deux scènes différentes, l'une consacrée à l'action, l'autre à l'enseignement (car c'est un véritable cours de composition), sans changement de personnages. La première est en 3 parties, qui correspondent entre elles comme en un lied : *a*) dialogue en MI bémol ; les thèmes sont un peu modifiés, parce qu'ils ont changé de situation. Le motif chevaleresque emprunte quelque chose à F, à cause de l'ambiance du jour de fête : cet apparemment n'est d'ailleurs que rythmique. Mélodiquement, T se fond avec les deux autres de manière à n'en faire qu'un ; c'est de la variation amplificatrice au premier chef. Les deux interlocuteurs se parlent d'abord un peu par énigmes, et se comprennent mal. Walther raconte un rêve, ce qui provoque la combinaison harmonique AC (MI, LA bémol, MI bémol — ces deux derniers tons préparés dans la scène précédente). Chaque personnage a sa manière de voir, aussi Walther emploie-t-il le thème de la jeunesse, et Sachs divers autres fragments (MI bémol, SI bémol, MI bémol) ; *b*) conseils de Sachs : il explique (p. 310) que l'on emmagasine durant la jeunesse des impressions que l'on traduit plus tard, si l'on est capable de le faire et si les impressions ne se sont pas envolées — auquel cas on est devenu un Maître ; transformation rythmique du thème de jeunesse ; *c*) réexposition en MI bémol, sans que la scène ait comporté de modifications sensibles. Des idées générales, Sachs passe aux personnalités (p. 314). Le motif harmonique du rêve revient, ce qui donne à la scène une coupe ternaire partant de ce motif et y retournant.

Scène II bis. — Ici nous sortons du rêve et rentrons dans le monde réel, en UT (p. 317). Cette scène est une leçon de composition, alors que la précédente concernait plutôt l'éducation « poétique ». Sur la demande de Sachs, Walther raconte son rêve, en une mélodie qui devra lui servir de « chant de Maître ». Ce chant sera en 3 strophes,

mais deux seulement sont exposées dans cette scène, la dernière étant réservée pour servir au drame plus tard. Il y a donc deux parties, correspondant aux deux strophes : a) Sachs enseigne à Walther le principe trinitaire, 3 phrases et 3 périodes. Après une période en UT, il invite son nouvel élève à poursuivre, et la seconde période aboutissant à la dominante, il l'invite à conclure dans le ton, comparant la péroration à l'enfant, issu de l'homme et de la femme, représentés par les deux premières périodes. La forme de la phrase est A¹A²B (ballade avec envoi) ; b) Sachs est très satisfait et dit à Walther de recommencer, ce que celui-ci fait, après que l'on a entendu de nouveau l'harmonie AC (p. 322). La seconde strophe constitue la 2^e partie de la scène. L'orchestre, très grave, fait un bon contraste avec le passage sur la clarté du Jour (p. 322). La seconde strophe terminée, on retombe en MI bémol, dans le rêve, avec les thèmes de paix et d'amour. Sachs et Walther partent pour aller mettre des habits de fête ; à entendre la timbale, on se doute qu'il va se produire du nouveau, et ce sera l'arrivée de Beckmesser. Mais la pensée de Sachs subsiste à l'orchestre (p. 328).

Scène III, en 3 parties (Beckmesser seul ; Beckmesser-Sachs ; enfin Sachs seul). — a) Pantomime de Beckmesser, scène de déformation de tous les thèmes précédents, dans laquelle on peut faire la différence entre composition et improvisation. Tous les motifs apparaissent avec les déviations qu'on remarque quand on se regarde dans une boule de jardin ou une glace déformante. Chose nouvelle dans l'art lyrique, la pantomime, sans explication verbale, donne lieu au drame, et par conséquent à la musique. La pensée seule gouverne. Les personnages agissent, et influent sur le drame tout en ne parlant pas. La question musicale est subordonnée au geste et non plus aux mots : c'est pourquoi cette petite scène de deux pages et demie est de la plus haute importance. De plus, elle est excellemment orchestrée. Beckmesser arrive donc, en boitillant, par suite des coups reçus pendant la nuit (les cors et les violoncelles sont traités de façon amusante) ; il se frotte les reins, et touche aux thèmes T, S, L, I, AA, C en les déformant. Il chancelle, se retient à la table de travail ; les objets eux-mêmes jouent un rôle. Suivant que Beckmesser se tourne vers la chaise où était Sachs, ou qu'il pense à Walther, à Pogner, les thèmes répondent. Signalons la transformation en laideur du thème chevaleresque S. De RÉ, la pensée de Walther amène SI bémol, MI bémol, celle de Sachs *ré*. A la découverte des couplets de Walther, le thème de jeunesse se manifeste. Mais Beckmesser pense qu'il pourra se servir de ce chant en commettant un mensonge, et la musique opère elle-même une fausse cadence en *mi* (p. 331) ; b) Sachs entre, en habits de fête, dans l'ambiance du thème férial F. Tout se calme. Discussion entre Beckmesser, qui use du thème de colère Z et Sachs qui, n'étant pas du tout ému, transforme curieusement ce même thème jusqu'à lui donner un aspect placide (p. 337). Sur une efflorescence du thème de jeunesse, Sachs autorise Beckmesser à utiliser le chant qu'il a trouvé. Son grotesque interlocuteur, dans sa joie, danse comme un petit garçon, sur la valse des apprentis (p. 348). La cellule B est au paroxysme de l'agitation. Il y a deux couplets de joie. Toute cette partie de la scène aboutit à RÉ ; c) Sachs, resté seul, exhale son dégoût pour ce peu sympathique personnage. La lumière revient avec le ton d'UT (p. 352), puis l'arrivée d'Eva va ramener LA bémol (p. 352).

Scène IV, en 4 parties, dont la dernière est à la fois la floraison et la péroration des trois premières. — a) Eva ramène l'ambiance tonale et thématique du duo du 2^e acte ; un préambule ayant trait à la cordonnerie est l'occasion d'un nouveau motif accessoire Y, symbole de confiance (p. 353). Walther paraît, et aussitôt, se fait entendre, en SI (p. 356), le thème de la nuit enchantée, H. Sachs revient peu à peu à LA bémol, puis à UT ; b) sur l'instigation de Sachs, Walther chante, en UT, la dernière strophe qu'il n'avait pas exécutée dans la scène II *bis*, et termine ainsi son lied, resté jusqu'alors suspendu (p. 359). Ce couplet du « morceau de concours » est merveilleusement orchestré : au début, trombones pp., hautbois, cors, bassons et harpes ; puis les bois quand il s'agit des étoiles, le quatuor pour les cheveux... ; dans un court repos du chant, charmant écho instrumental ; pour les « tendres prodiges », quatuor sans contrebasses, et harpes ; pour le soleil, grand tutti ; pour l' « être divin », quatuor avec un seul cor, auquel les

hautbois et clarinettes s'ajoutent ensuite. Plus loin, alternance très réussie d'effets de grave avec trombones et cors, et d'aigu par les violons (p. 362). Peu à peu tous les instruments rentrent et, à la fin, l'ensemble des cuivres s'adjoint aux cordes. Ce morceau est soigné et réalisé avec un art consommé ; *c*) Sachs, pour cacher son émotion, entonne son air de cordonnier, X, en SI *bémol*. Eva lui témoigne sa reconnaissance (SOL) et, dans cette réplique, se trouve une allusion à *Tristan* : on voit paraître le thème du philtre (p. 368), celui de l'immensité (p. 271) et même la plainte douloureuse du roi Marke, dont Sachs ne veut pas partager le sort (p. 371) ; *d*) ici entrent Madeleine et David, et la dernière partie de la scène est consacrée au baptême de la « nouvelle manière » de Walther, unissant dans son chant l'art traditionnel et l'art spontané, soit les deux cellules primordiales A et B. Ce baptême a lieu à l'aide du choral O, qui concerne le baptême de Jean dans le Jourdain (p. 373), accompagné du thème de confiance Y. K s'unit à S (p. 373). Sachs fait une annonce analogue à celle de Pagner au 1^{er} Acte. Il cherche le titre du chant, avec l'harmonie AC (p. 376). En SOL *bémol* se trouve une paraphrase d'Y devenu chromatique. Puis quintette ; et la scène finit par les thèmes de jeunesse. Quand les personnages disparaissent, les tonalités s'assombrissent. Le changement de scène a lieu par le thème de la ville, U. Répétons que, dans tout ce qui précède, l'orchestration est admirablement colorée et bien ménagée.

Scène V. — Après ce baptême de l'œuvre d'art, il restait à en montrer la consécration par le suffrage de tous, et c'est le pourquoi de cette scène populaire qui servira de conclusion. Elle est en 4 parties ; *a*) de SOL *bémol*, le ton change soudain, et l'on se trouve en MI, la tonalité suivant le décor (p. 382). On entend des cors en *la*, des trompettes annonçant l'arrivée du peuple, voire même un solo de grosse caisse. Le thème férial F conduit en UT, qui deviendra et restera le principal. K se fait entendre, de loin. Les Corporations entrent successivement en scène ; d'abord les cordonniers, sur L et la chanson de Sachs ; puis les tailleurs (p. 390), avec des instruments-joujoux, *glöckenspiel*, etc., les boulangers (p. 393), les apprentis (p. 396), toujours dans l'ambiance de F. Puis valse, donnant l'impression d'une foire de l'époque, sur un succédané de C. L'orchestre est, cette fois encore, fort bien compris : les violons, qui jouent d'abord, sont éclipsés par les altos, violoncelles et clarinettes, qui à leur tour cèdent le pas aux hautbois, etc., à mesure qu'un groupe est remplacé par un autre. Enfin, arrivée des Maîtres, en UT, avec trompettes (p. 400). Le thème M, déjà vu quand il s'agissait du Roi David, les accompagne : il justifie ici la qualification qu'on lui a donnée de « thème de la bannière ». Sachs paraît à son tour au milieu du silence (p. 404), et le peuple, après avoir chuchoté un chœur rempli d's, fête bruyamment son Maître préféré avec le choral P (p. 405). Cet accueil touchant amène SOL, ton joyeux. Sachs réfléchit toujours, et le thème T est encore présent. Puis les thèmes de fête se combinent (p. 410) ; on trouve réunis N, F et B. La pensée du lieu où l'on est ramène UT et le thème de Nuremberg (p. 413). Avec l'intervention de Beckmesser (p. 415), l'aspect change. L'harmonie perfide AD reparaît, ainsi que le début de S, puis K dans une acception ridicule (p. 416), en MI *bémol*, avec bassons, hautbois, clarinettes. Retour à UT ; *b*) annonce officielle du concours, en UT (p. 421). Beckmesser va commencer. Se remémorant la nuit précédente, il n'est d'ailleurs pas sans inquiétude (p. 423) : un basson évoque ses souvenirs cuisants. Beckmesser chante le texte des strophes de Walther, auxquelles il ne comprend rien, sur sa propre musique, et c'est un bafouillage invraisemblable. Le peuple se borne, d'abord, à de courtes remarques, mais cela tourne à des éclats de rire, très réussis d'ailleurs (p. 430), de MI *bémol* à SOL. Beckmesser se fâche et accuse Sachs ; celui-ci proclame alors que ce chant est fort beau et invite Walther à en fournir la preuve. On pressent alors le thème du choix R (p. 435) et celui de la caresse W (p. 438) ; *c*) comme antithèse du « four » de Beckmesser, Walther chante tout son grand lied, en UT, précédé d'un rappel de H (p. 439). Le peuple souligne la cadence de chaque couplet par de vives marques d'approbation. Au second couplet (p. 443), l'accompagnement est au grave ; il se fait une courte excursion en SI, ton de la nuit, où s'est élaborée la « nouvelle manière ». Ce couplet finit en SOL ; le chœur ramène UT, où commence la troisième

strophe (p. 445). Eva chante elle-même le thème du choix R (p. 452), puis on trouve aussi celui de la réflexion de Sachs, qui a porté ses fruits. Pogner donne le prix à Walther (M) ; mais celui-ci refuse le titre de Maître (p. 457), au nom de la « nouvelle manière » ; d) Sachs dit à Walther (p. 457) qu'il doit accepter (UT). Ici va se produire la conclusion de l'œuvre, déjà connue musicalement dans l'Ouverture, mais qui maintenant prendra son sens complet. Le thème K s'impose : il n'a rien perdu de sa force. Sachs discourt sur la combinaison nécessaire des deux arts, celui de la tradition et celui de l'inspiration (UT, FA, UT). Les thèmes K et R se mêlent (p. 458) ainsi que dans l'*Ouverture* (p. 7), représentant l'art traditionnel et l'art nouveau, tandis que M fait un fond dans le médium. C'est le thème de tradition qui est à la basse, et soutient l'édifice (belle leçon de composition musicale donnée par la musique même). UT s'établit complètement et définitivement. La tonalité s'assombrit un instant sous l'empire d'une crainte formulée par Sachs quant à l'avenir de l'art allemand. Il conseille la vigilance pour qu'il ne dégénère pas ; ce conseil de Sachs est en réalité celui de Wagner. Les thèmes fériaux et de Nuremberg font retrouver toute la lumière et servent de conclusion.

Bien que construite sur un livret de « comédie », cette œuvre magistrale n'est pas moins profonde que les autres partitions wagnériennes et contient, à l'usage des compositeurs, des enseignements qu'ils gagneront toujours à ne pas perdre de vue.

Ajoutons que l'orchestration en est admirable, comme celle de *Tristan*, et davantage encore, car, en plus de la richesse, de la variété et du merveilleux équilibre instrumental, les dispositions sont telles que les voix peuvent toujours aisément transparaître.

Parsifal (1882), également en 3 actes, est le plus logiquement, le plus harmonieusement ordonné des drames wagnériens. Il est le magnifique couronnement d'une magnifique carrière. Le sujet est d'un ordre très différent de ceux traités par Wagner jusqu'alors. Quoi qu'on en ait dit, Wagner, sans pratiquer de religion, n'était cependant pas un incroyant. Séduit à la fin de sa vie par la poésie du catholicisme, et ayant rencontré des Espagnols qui avaient signalé à son attention Montsalvat et sa légende, il s'enthousiasma sur le mystère du Graal : or, chez lui, l'enthousiasme se résolvait toujours en musique. On peut dire que la partition entière de *Parsifal* est en forme *lied*. Elle est en 3 actes, et chaque acte est en 3 scènes : une scène d'exposition, une d'action et une de célébration. 1^o *Scènes d'exposition*. — 1^{er} acte : thèmes de bonté et de charité (le Graal, prière, foi) ; 2^e acte : thèmes du mal (Klingsor, Kundry) ; 3^e acte : état lamentable du Graal ; 2^o *Scènes d'action* (personnages nouveaux). — 1^{er} acte : arrivée de Parsifal ; 2^e acte : la psychologie de Kundry se révèle ; 3^e acte : transformation des personnages ; 3^o *Scènes de célébration*. — 1^{er} acte : la cérémonie du Graal, sacrilège d'Amfortas ; 2^e acte : la cérémonie se symbolise en Parsifal que la blessure n'atteint pas ; 3^e acte : cérémonie du Graal régénéré. De plus, s'il y a toujours correspondance et équilibre entre les trois scènes de chaque acte, il en est de même entre les actes, le troisième étant nettement le pendant du premier et constituant une véritable réexposition de son ambiance morale et de sa tonalité musicale.

En plus de cette vigoureuse synthèse, notons également que les divers motifs, quoique différents et même opposés d'aspect, ont entre eux une parenté essentielle, soit mélodique, soit rythmique.

Construction tonale. — Plus encore que dans les œuvres précédentes, la volonté de construction tonale est manifeste. C'est, dans toute sa beauté, la conclusion logique du principe, amorcé par Weber, et adopté ensuite par Wagner, d'attribuer une tonalité à un sentiment. Ici il y a plus, et toute l'œuvre montre une lutte entre deux tons principaux, très éloignés l'un de l'autre : LA bémol, ton de sainteté et d'amour, *ré*, ton de la mort, du mal, de la haine. Ces deux tons, en rapport de triton, sont constamment en opposition, et tous les autres en dérivent, ce qui donne lieu à deux « familles tonales » en rivalité continuelle.

LA bémol et ses succédanés seront donc le « lieu musical » de tout ce qui se rapporte au Graal et à ses Chevaliers ;

ré sera le ton favori de Klingsor, l'esprit mauvais.

Voici maintenant la signification de quelques tonalités accessoires :

RÉ, par opposition à *ré* : vie, lumière ;

si : enchantement maudit, quand on considère le point de vue de la malédiction ;

SI, quand on envisage plutôt l'enchantement ;

mi : mystère ;

RÉ bémol : repos ;

MI bémol : héroïsme.

Ces deux derniers tons, fonctions de LA bémol, concernent, eux aussi, les Chevaliers du Graal. De plus, le principe symphonique d'exposition en *repos*, et de développement *actif* en état de *marche* est ici d'une application rigoureuse : tout ce qui se rapporte aux présentations de personnages ou de sentiments est pour ainsi dire dénué de modulations, et untonique. Tout ce qui a trait à l'action est au contraire si modulant, qu'il est parfois difficile d'assigner aux passages de cet ordre une véritable tonalité.

On voit que cette construction est encore plus coordonnée, encore plus grandiose que ce que nous avons vu jusqu'ici.

Construction thématique. — Toute l'œuvre est une lutte entre le bien et le mal, comme dans *les Maîtres-Chanteurs* entre la tradition et l'esprit nouveau. Mais ici la conclusion n'est pas la même : elle ne peut aboutir à une fusion des deux tendances.

Nous distinguerons encore trois catégories de thèmes, quant à l'esprit ; et dans chaque catégorie, nous rencontrerons des thèmes fondamentaux et accessoires. Ce sont :

1^o Les thèmes de *sainteté* ; 2^o les thèmes du *mal* ; 3^o les thèmes ne rentrant ni dans la première, ni dans la seconde famille. Nous avons dit « quant à l'esprit » ; mais, quant à la mélodie, nous verrons que les motifs de la seconde catégorie dérivent souvent de ceux de la première, de même que le mal n'est qu'une négation ou une déformation du bien.

1^o Thèmes de *sainteté*.

Il faut citer d'abord les trois grands thèmes du Graal, qui sont cycliques, et donnent naissance à la plupart des autres. Le premier est divisible en 3 fragments, à chacun desquels est affecté un sens particulier (1).

A (*Mystère du Saint-Graal*) phrase complète.

A¹

A² (*douleur du Christ*) A³ (*la Sainte Lance*)



Le fragment A² est souvent employé, par extension, dans le sens de douleur en général. A remarquer son analogie, pour ne pas dire sa similitude, avec le thème du jour, qui, dans *Tristan*, blessait si douloureusement le héros. Le fragment A³ s'applique à la cause même de cette douleur du Christ, l'épieu qui a percé son flanc. Ce fragment revient maintes fois sans les autres.

B (*prière*)



Le thème B n'est pas original. C'est un « amen » employé notamment dans les églises catholiques de Saxe. (On l'appelle quelquefois « amen de Dresde »).

(1) Il n'y a pas de parti pris dans cette interprétation, établie seulement d'après l'emploi qui est fait des différents motifs dans le drame.

Les thèmes A, B et C ne sont dans leur élément qu'en LA bémol, et s'y trouvent presque toujours.

C (*foi*)

Le motif D a trait à une prophétie annonçant que le Graal sera sauvé du joug maudit par un enfant sans tache et instruit uniquement par la pitié. Il s'applique souvent à Parsifal, qui personnifie cet enfant et réalisera la prophétie.

D (*oracle, et en général pureté*)E (*héroïsme*)

Le thème E n'est pas précisément un thème de « sainteté » ; il représente d'abord l'héroïsme inconscient de Parsifal ; mais nous le classons dans cette catégorie parce qu'il deviendra plus tard le thème « royal » à l'aide duquel sera élu le nouveau roi du Graal, et seront apportées la vie et la résurrection aux Chevaliers assoiffés du sang du Christ.

F (*pitié, charité*)

Ce thème comprend, en outre de sa mélodie, des éléments harmoniques importants, et surtout des appoggiatures expressives.

b) Parlons maintenant des thèmes accessoires, dont certains ont une vie propre, alors que d'autres sont issus des thèmes précités.

G (*cloches du Graal*)H (*marche des Chevaliers*)

Le dessin H n'est pas sans analogie avec celui des Géants dans *l'Or du Rhin*.

I (*désolation*)J (*le Graal souffrant*)

Le thème I, caractérisant la recherche sans espoir, est issu de D, qu'il semble mettre en doute. Par diminution, il engendre J, évoquant la vie misérable qu'on mène au Graal, alors qu'Amfortas ne veut plus y célébrer le saint Sacrifice.

Le thème K, sorti des trois dernières notes de A¹, devenues plus pénétrantes, s'applique au jour du Vendredi-Saint ; il est parfois accompagné du dessin K², « groupe »

K (*la Passion*)K²

analogue à celui que l'on rencontre — nous l'avons dit — dans l'Introduction du second Acte de *Fidelio*.

L (*apparition des Anges à Titirel*)M (*renouveau du Vendredi-Saint*)

M, vaguement issu de A, symbolise toute la joie et toute la beauté nées de la douleur et de la mort du Christ. Le dessin N est employé aussi pour caractériser cette douleur, source de tant de bienfaits (cf. dans *Tannhäuser*, avec la même signification).

N (*douleur féconde du Christ*)

N bis autre forme



2° Thèmes se rapportant au *mal*.

a) thèmes fondamentaux.

O et P (*thèmes sataniques*)

Le thème O est immédiatement dérivé de A, dont il est la caricature, l'altération, a diminution agressive. La forme P ne diffère de O que par un changement d'octave.

b) thèmes secondaires.

Q (*Klingsor*)

Le dessin de Q, de même que son rythme, le rattachent encore à la famille O et P, dérivée de A altéré.

Le suivant traduit avec beaucoup de caractère la nervosité impétueuse de Kundry.

R (*impureté*)



Le thème S est harmonique, ou du moins polymélodique :

S (*séduction extérieure*)



T (*sauvagerie de Kundry*)



U et U¹ (*charme des filles-fleurs*)



V (*appel astucieux à la pitié*)



3^o Thèmes qui ne sont en eux-mêmes ni saints, ni sataniques. Tous, d'ailleurs, peuvent occasionnellement affecter plus ou moins l'une de ces deux tendances, suivant les personnages et les circonstances.

a) Citons d'abord un thème *fondamental* :

W (*blessure, souffrance*)



b) Puis un certain nombre de thèmes accessoires :

X (*thème maternel*)

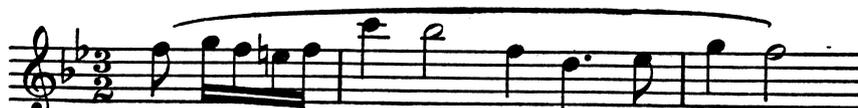


qui donnera naissance à Y lorsque Kundry emploiera astucieusement l'amour maternel pour séduire Parsifal.

Y (*Kundry maternelle*)



Z (*printemps, charme de la nature*)



Z se trouve dans « l'enchantement du Vendredi-Saint », et M emprunte à sa collaboration une grande partie de son charme.

Le suivant, AB, qui est double, engendre AC, quand il s'agit d'Amfortas :

AB (*douleur*)



AC (*prière douloureuse*)



AD (*appel à l'attention*)



AE (*pays lointains*)



Analyse de l'Œuvre. — Le *Prélude*, qui a pour but la présentation des thèmes primordiaux, est en forme sonate incomplète. Il est d'ordre tout à fait dramatique. Il y a d'abord une double exposition du thème A en LA bémol, la première nue, au grave, la seconde entourée d'agogisme et d'arpèges, à l'aigu. Puis la seconde période du même thème (*ut*) s'expose également ⁽¹⁾ deux fois dans les mêmes conditions. C'est au cours de cette période que se produit une modulation en *mi*, marquant le point culminant du mystère, le moment où la transsubstantiation s'opère : on le verra plus tard. Le thème B forme une sorte de pont (p. 4) ; puis C une seconde idée ; ce dernier thème oscille, devient souffrant, module en MI bémol, ramène B en UT bémol, et finit par revenir à LA bémol. Ici commence un développement de A (p. 5), en LA bémol, UT bémol, *ré*, ton de la mort, qui sera important dans la suite et qu'il était bon de faire connaître ici. C'est par A³ que le thème revient à la vie et retrouvera la sainteté. Cette partie du morceau se termine sur une cadence à la dominante de LA bémol ; mais le rideau se lève, et le début de l'action est encore compris dans le prélude. Gournemans fait un appel à la prière, et les Chevaliers du Graal s'agenouillent, cependant que B et C se réexposent et concluent en LA bémol ⁽²⁾.

Acte I, Scène I. — La prière du matin, sur laquelle l'action commence, fait donc encore partie du prélude.

La scène proprement dite, toute d'exposition, comporte pourtant une part d'action. On y voit déjà les thèmes présentés de façons différentes. C règne tout d'abord (p. 9), changé de rythme, devenu plus alerte. Puis, à propos du bain d'Amfortas, W se fait jour. D est exposé par une clarinette solo (p. 11), de manière discrète, mais suffisante pour que, plus tard, il puisse être reconnu et identifié. Kundry paraît (p. 13), sous son aspect sauvage, avec le thème T, présenté plutôt sous forme de variations, et dont le

⁽¹⁾ Ed. Schott, p. 2.

⁽²⁾ Ce qui donne pour l'ensemble du prélude, considéré jusqu'à cette conclusion, la forme employée plusieurs fois par Schumann et Chopin : sonate, dont la 1^{re} idée, ayant fait tous les frais du développement, ne reparait plus, et dont la réexposition se fait par la seconde idée seulement. (G.L.).

vrai motif n'émerge pas encore. Puis c'est Amfortas, porté sur une litière : le thème W le montre souffrant, au ton de la mort, *ré* (p. 15). En LA bémol, il sera question de guérison ; et l'on entend le dessin AE, tierces de clarinettes affectées toujours aux lointaines contrées, ici l'Arabie, d'où Kundry dit avoir rapporté un baume (p. 20). On entend aussi Z, D dans sa forme définitive, et C traité de diverses manières.

Le passage du bain bienfaisant avait détendu l'ambiance, avec Z (p. 17 et suivantes) mais tout va s'assombrir de nouveau, Gournemans ne croyant pas à la guérison (p. 22). Il s'agit ensuite de Kundry (*mi*) avec T, puis O est développé. Q amène *ré* (p. 29). Après un dialogue, où sont traités les thèmes déjà connus, Gournemans retrace, en un récit modulant, l'histoire complète de la fondation du Graal. Ce récit est en 3 parties : a) exposition de tout le drame, avec les trois thèmes fondamentaux ; variation du thème C (p. 35), avec traits rapides des cors, assez surprenants pour l'époque, sans oublier A et B. Ces trois thèmes passent par SOL bémol, LA, RÉ bémol et concluent en SOL bémol (FA dièse) ; b) partie consacrée au mal, à Klingsor, gardien infidèle que l'orgueil conduisit à désirer la première place, et à trahir ses serments, pour aller fonder seul le Royaume du Mal, à côté de celui du Bien. On trouve Q, en *si* (p. 38) ; puis description du jardin enchanté (p. 40). Plus loin, thème de la révélation, des Anges à Titurel, L. Titurel, qui n'a jamais failli, reste en LA bémol ; c) vision d'Amfortas et prophétie (D) : espoir en celui qui aura la pureté et ne sera instruit que par la pitié de son cœur. Ce passage va de LA bémol à *ré* (mort) et à RÉ (vie) (p. 44). Mais on entend un grand brouhaha ; c'est Parsifal qui vient de tuer un cygne sacré (p. 45) : ainsi les scènes d'exposition sont sans cesse coupées par le drame même.

Scène II. — C'est une grosse faute que Parsifal a commise sans le savoir. Il paraît, avec le thème E qui le présente héroïque à son insu (SI bémol et MI bémol) (p. 52). Il reçoit une sévère admonestation de Gournemans. Le dessin du cygne rappelle de très près celui de *Lohengrin*. L'orchestre seul donne le thème de pitié F (p. 53), car ce garçon inculte et qui ne connaît guère que les plaisirs de la chasse, apprend un peu la pitié et brise ses flèches, quand on lui montre le mal qu'il a fait au pauvre oiseau (emploi des cors bouchés pour le cygne blessé). Mais Gournemans ne remarque aucune réaction chez ce simple, dont les sentiments sont encore très frustes. Il l'interroge, et ne reçoit aucune réponse sensée ; le thème héroïque est devenu tout à fait plat. Apparition du thème maternel X (p. 55), dont il sera beaucoup usé au second acte. Parsifal raconte ses souvenirs, sa vie dans les forêts, ses chasses. Mais Kundry lui apprend la mort de sa mère Peine-de-Cœur, ce qui le fait défaillir (p. 61). Tandis que Gournemans emmène Parsifal vers le Graal, Kundry, très lasse et attirée vers le sommeil, recule cependant, épouvantée à la pensée de dormir (p. 62) : c'est en effet pendant le sommeil qu'elle est sous l'empire du mal (*ré*), alors qu'éveillée elle aspire vaguement au bien.

Ici se place une sorte d'*Entracte* symphonique qui aura sa correspondance exacte au 3^e Acte entre les scènes II et III. Ce morceau est divisible en 3 parties : a) G, thème des cloches appelant les fidèles à l'église (p. 63), en LA, *ut* et MI bémol ; puis, selon une seconde marche, SI, *sol* et SI bémol. G se combine avec B (p. 64) ; les personnages disparaissent ; b) pendant que le décor change, variation modulante sur les mêmes thèmes, puis apparition du thème F (*ré* bémol à *ré*, et *ré* à *fa*) ; c) les trombones font entendre de loin le thème A vers LA bémol ; puis on arrive dans l'église. UT s'établit, ton de réalité. L'ensemble de la marche forme un morceau dont les assises sont MI bémol, LA bémol et *ut*, en rapport synthétique d'accord parfait, ainsi qu'il en est dans les morceaux symphoniques bien composés. A la péroraison, les personnages reparais- sent.

Scène III (p. 68), divisible en 3 grandes parties : 1^o Scène de l'église, en 3 subdivisions : a) marche des Chevaliers en UT ; modulations par MI bémol, SOL bémol, RÉ et retour à UT (ténors et basses seulement) ; b) chœur à mi-hauteur (aussi bien dans le décor que dans l'échelle des voix) : contralti et ténors invisibles, avec le thème F, en MI bémol et *mi* ; cadence en MI bémol ; c) tout en haut de la coupole, soprani et alti ; thème C en LA bémol. Le dessin des cloches règne dans toute cette scène. Les trois

chœurs, avec leurs étages gradués, forment un magnifique édifice sonore. 2^o partie consacrée à Amfortas, et aux déchirements de son cœur ; 3 subdivisions également : a) Titurel, mort vivant qui attend sa fin dans le tombeau préparé à l'avance, ne se soutient que par la participation au saint banquet. Il réclame de son fils Amfortas la célébration du sacrifice (p. 76) ; mais Amfortas, roi et prêtre indigne, refuse et implore la pitié (F). Cette plainte du seul pécheur au milieu des justes commence en *mi* (p. 77) par le dessin d'impureté R, déjà vu avec Kundry, puis la tonalité évolue vers UT ; b) description anticipée de la consécration, par le thème A, d'UT à MI bémol (p. 80). Ses fragments alternent avec O, puis la pitié (F) est réclamée avec instance ; c) désespoir plus grand encore : partie modulante (p. 81), avec O et Q, tyranniques, et dont Amfortas est la triste victime. Sur les thèmes A et F combinés, un grand cri de pitié appelle la guérison, le miracle qui se réalisera au 3^e Acte. Mais on retrouve les tons sombres, *fa dièse*, *la*, et enfin *ré*, ton de mort. Alors les chœurs font entendre, de très loin, le thème de l'oracle, D (p. 85). 3^o La Cérémonie, 3 subdivisions encore : a) hésitations d'Amfortas à commettre le sacrilège (p. 87). Le thème A se transforme surtout dans son fragment A² (douleur). Enfin, le Roi consent à remplir son office, pour le bien des autres. En LA bémol, exposition par les voix du thème A, explication du mystère ; les deux périodes y sont exposées deux fois chacune, ainsi que dans le prélude (LA bémol et *ut*). L'orchestre commente, tandis qu'un crépuscule se répand sur la salle ; et, pour chaque période, la seconde exposition est faite seulement par l'orchestre. Au moment de la modulation en *mi*, la transsubstantiation s'opère et le Graal devient lumineux (p. 90). Enfin un court rappel de la pitié concerne Amfortas (p. 90) ; et Titurel (p. 91) remercie le Seigneur (LA bémol) ; b) distribution du pain et du vin à tous les assistants (p. 92). Chœur des Enfants, en MI bémol, et des Jeunes Gens, en SI bémol, sur des variations de A ; enfin des Chevaliers, en MI bémol. Combinaison de A avec la marche G, puis thème de la foi, C (p. 98) ; c) sortie des Chevaliers, sur le thème C, en MI bémol, FA, UT, toujours entrecoupé par le thème F, qui plane sur toute la scène. Cependant on avait oublié Parsifal, assistant muet de cette scène ; au moment de la consécration, il avait vu Amfortas souffrir intensément, et avait été lui-même pénétré de pitié : la musique le dit avec évidence, mais Gournemans ne s'en avise point et met le jeune garçon à la porte sans ménagements (p. 100). Le thème de la prédiction, D, se fait lancinant, mais le vieux gardien ne le remarque toujours pas. De très loin, un enfant chante alors la prophétie même, avec son texte (p. 101), et tout un chœur mystérieux la reprend. Alors seulement Gournemans se demande s'il n'a pas fait erreur. La toile tombe sur le thème de prière B. Au moment de cette méprise de Gournemans (p. 101), est un effet de cor bouché bien réussi, mais il est devenu moins frappant que lors de la création, depuis que le procédé est tombé dans le domaine courant ⁽¹⁾.

Acte II. — Dans ce « milieu de lied » que forme l'Acte II, nous sommes de suite en *si*, tonalité « maudite ». Le prélude nous montre une combinaison de P et R avec le thème de pitié. O, F et R nous conduisent en *mi bémol*, *sol* ; puis retour à *si*.

Scène I, en 3 parties. — a) Klingsor évoque Kundry qui se trouve en puissance de mal lorsqu'elle dort (*si*). A l'orchestre, surgissent des sortes de flammes (p. 107), dont l'effet accompagne à merveille le crépuscule bleu du décor : cet effet est produit très simplement par des gammes chromatiques de violons. Écho très réussi par le cor bouché (p. 109) ; b) apparition de Kundry, sur le thème F en *mi bémol*. Elle est douée de pitié, souffre elle-même et éveillera la pitié dans le cœur de Parsifal. Kundry est la personnification totale de la Femme, pleine de bons instincts, et capable en même temps d'une extraordinaire perversité. Elle est la synthèse de toutes les femmes (Ève, Hérodiade, etc...). Elle prend la parole depuis la dominante de *la* jusqu'à *la bémol*.

(1) C'est pour conserver aux procédés spéciaux toute leur valeur qu'il n'en faut point abuser. Ils feront un effet d'autant plus saisissant qu'ils seront plus rares (question de relief). C'est ainsi qu'être toujours exquis revient presque à être toujours banal.

Pour l'instant, c'est elle qui a pitié de Parsifal, nouvel homme qu'elle doit perdre sur l'ordre de Klingsor. Celui-ci ramène *si* (p. 114). Dialogue de développement jusqu'à un monologue de Klingsor, de *fa dièse* à la dominante de SI, par les thèmes O, Q, puis W et B, quand le magicien pense conquérir le Graal par le moyen de la blessure faite à son chef. Superbe élan de pitié de Kundry (p. 118), pour la faiblesse de tous les hommes. Transformation caricaturale par Klingsor du thème de l'oracle (p. 119); *c*) en SI bémol, on entend arriver Parsifal (E). Klingsor appelle les gardiens de son palais ⁽¹⁾, sur le thème Q (dominante de RÉ bémol, dominante de *ré*, UT). Éclatement du thème E en MI bémol (p. 122), car Parsifal est victorieux des gardiens. E aboutit à D; enfin retour à *si*, quand Klingsor s'adresse de nouveau à Kundry, victime de ses sortilèges (p. 125). Le décor change, et l'on voit surgir des jardins enchantés.

Scène II, en 3 parties. — *a*) Ces jardins sont pleins de femmes qui sont des fleurs (ou de fleurs qui sont des femmes...) *Si* est devenu SI pour charmer Parsifal (p. 126). Les filles-fleurs arrivent en deux groupes, et l'on entend le dessin accessoire T, et S. Elles poussent des cris d'angoisse, Parsifal ayant tué leurs amants, mais elles l'adoreront dès qu'elles le verront... Cette partie est très modulante; *b*) arrivée de Parsifal (MI bémol) (p. 139). Tout s'adoucit par le thème de séduction S, vers FA, puis vers la dominante de RÉ bémol et celle de LA bémol, pendant que se produit une forte évolution du mouvement scénique; *c*) scène de séduction (p. 147), avec le nouveau thème accessoire U, sorte de valse lente, qui en LA bémol prend une couleur hiératique. Il se combine avec S, très fleuri. La harpe intervient; l'atmosphère devient plus chaude. D'UT, il y a retour à LA bémol (ici ton de la mission sacrée), par modulations pressantes; développement plus agogique des divers fragments. On entend un appel de Kundry invisible, par le thème D un peu tourné en dérision (p. 167). Parsifal écoute, surpris. Kundry paraît et renvoie les filles-fleurs, qui s'en vont en pleurant, sur leur thème S (p. 169). Kundry se présentera d'abord maternellement, c'est-à-dire qu'elle sera caractérisée à son arrivée par le thème X, en SOL (p. 173).

Scène III, capitale, entre Parsifal et Kundry (p. 173). Divisible en 5 grandes parties: *a*) Kundry rappelle à Parsifal son enfance (X). Voyant qu'il est sensible à ce souvenir, elle essaie de l'attendrir par ce moyen détourné. Alors naît le thème Y, issu de X (p. 175). La quinte augmentée qu'amène le récit des angoisses de Peine-de-Cœur (p. 177) est tirée du thème douloureux W. Tout ce début est fort astucieux. Le thème de douleur AB se présente (p. 178). Kundry préconise la science consolatrice, l'Amour éducateur. Elle embrasse Parsifal, et dans ce baiser d'amour, présenté comme le baiser d'adieu de sa mère (!), le thème démoniaque O se manifeste (p. 184). Rien de plus curieux que ce baiser qui semble un maléfice, avec d'infemales tenues de trombones; *b*) le baiser trouble Parsifal autrement que ne le pensait Kundry; il lui rappelle Amfortas et sa blessure, avec le thème A². Parsifal implore le Christ, pour être sauvé des mains pécheresses; et c'est le thème du Graal (p. 187 et suiv.). B se présente aussi, un peu dénaturé. Kundry renonce alors à jouer le rôle d'une mère, et devient femme. Scène de séduction, où elle entoure Parsifal de ses cheveux, tandis que s'enroulent les dessins capricants du thème R (violon solo, p. 190). Mais Parsifal revoit, au fur et à mesure qu'elle évolue, tout ce qui a séduit et perdu Amfortas, et le thème R le hante. Il chasse brusquement Kundry (cadence en *sol*) (p. 192); *c*) nouvelle tentative de Kundry (p. 192), appel astucieux à la pitié (V). Elle essaie d'émouvoir Parsifal par le récit de ses souffrances. Elle lui raconte que, tandis qu'elle assistait au supplice de Jésus-Christ, elle a osé rire sur son passage, ce dont elle est punie éternellement (le rire provoque un intervalle vocal de quatorzième! (p. 195). Elle dit que le Christ l'a regardée dans les yeux, et alors le thème de charité apparaît dans sa plus profonde présentation, complé-

(1) De mauvais plaisants ont relevé l'euphonie malencontreuse de la traduction Wilder à cet endroit: « Gardes lestes! »

menté par le contre-sujet du thème de douleur AB, qui n'est autre que K³. Dans ce récit, les thèmes diaboliques ne sont pas non plus oubliés (O, P). Le thème de pitié s'allonge (p. 196), et devient une sorte de guide à travers le monde... Puis, à propos d'Amfortas, on retrouve W. Kundry devient effrayante quand elle avoue qu'elle ne peut plus pleurer, mais seulement rire et hurler. Elle s'adresse (p. 199) à la pitié de Parsifal, par le thème V, prétendant que le regard du jeune homme est celui qu'elle cherche depuis si longtemps, comme un remède souverain. Mais son interlocuteur n'est pas dupe de tous ces pièges ; *d*) voyant qu'aucune ruse ne réussit, Kundry essaie de l'emporter par la passion désordonnée, et elle redevient une femme voluptueuse quelconque, ainsi qu'en témoigne le thème extérieur S, qui la ravale au niveau des filles-fleurs (p. 203 et suiv.). Parsifal veut s'éloigner et demande sa route pour aller vers Amfortas. Kundry, furieuse (p. 208), ne veut plus que la vengeance par le meurtre (*ré*) ; *e*) elle appelle au secours (p. 209), et l'on entend venir Klingsor (O) (p. 210). Celui-ci apparaît, armé de la Sainte Lance ravie à Amfortas (A³), et la précipite vers Parsifal, croyant que celui-ci, par l'effet de la volupté, est devenu vulnérable (p. 211) ; mais la lance reste suspendue au-dessus de la tête du jeune homme. Celui-ci s'en empare, et décrit avec la lance le signe de la croix, ce qui change le ton de *ré* (mort) en RÉ (vie) (p. 211). Le château s'écroule ; le thème de volupté S est présenté par les cors bouchés (p. 213), complètement annulé. Kundry subitement devient tout autre, du moins en aspiration, et renie toute sa vie passée d'un seul coup. L'orchestration est superbe pour finir, alors que la trompette victorieuse monte depuis les bas-fonds jusqu'au registre de sa pleine sonorité. La conclusion est en *si*, correspondant au lieu où l'on se trouve, et où, en fait, Kundry se trouve encore plongée, du moins provisoirement.

Toute cette scène est magnifique de construction. La première et la dernière partie s'équilibrent ; les trois tentatives de Kundry pour perdre Parsifal forment une triple action, encadrée par une introduction et un dénouement aussi dramatique que possible.

Acte III. — L'*Introduction* présente le thème I, combinaison de D inversé et de G assez modifié aussi ; il évoque la recherche infructueuse du Graal, et l'état lamentable des chevaliers, privés du Saint Sacrifice par la faute d'Amfortas. On trouve aussi, morcelé, le thème du mal, O. Ce prélude est en *si bémol*, ton pénible. La « quête du Graal » produit d'incessantes modulations.

Scène I : scène d'exposition, comme la correspondante du 1^{er} Acte et commençant, comme celle-ci, par des répliques de Gournemans et de Kundry. Gournemans découvre Kundry (p. 216), dont les soupirs finissent par amener LA bémol ; on rencontre F, A³, O, D, etc... C'est le matin du Vendredi-Saint. Tout s'est flétri ; Gournemans est un vieillard, et s'est fait ermite. Remarquer un solo de 2^e cor (p. 216). Le réveil de Kundry est très beau (p. 219), au ton de la sainteté à laquelle elle aspire maintenant. A signaler le dessin AD (p. 220). Kundry ne dit qu'un mot, et n'en dira pas d'autre pendant tout l'acte où elle sera présente ; c'est du reste le plus beau qui soit : Servir ! (diene) (p. 221). Et dès lors, on la verra s'occuper simplement des « soins de la maison ». Belle variation amplificatrice du thème A qui prépare le « Vendredi-Saint » (p. 222). On entend des pas : c'est Parsifal, avec son thème héroïque, bien changé lui-même par l'influence de I, qui pèse sur toute la scène (p. 223).

Scène II, en 3 parties, commençant, de même qu'au 1^{er} Acte encore, par l'arrivée de Parsifal. — *a*) Annonce du Vendredi-Saint (p. 225), avec B et K. Parsifal se désarme, plante la Sainte Lance en terre, et prie. Adoration de la lance. A remarquer (p. 226) une magnifique tenue des violons, dont l'*ut dièse* grave ne se résoud qu'avec le thème de charité. Gournemans reconnaît Parsifal, puis la lance ; modulation en SOL (p. 226), où apparaîtra A ; puis inflexion en *mi bémol* et MI bémol. Parsifal raconte qu'il a marché longtemps sans trouver le but, et son récit est constamment modulant (p. 229 et suiv.) ; On y rencontre (p. 229) un thème nouveau J, sorte de condensation de celui des cloches

et de I. Le thème A, lorsque la lance est retrouvée, prend une nouvelle forme triomphante au lieu de revenir sur lui-même (p. 232). C'est là une transformation à laquelle



Wagner lui-même attachait une grande importance. Gournemans raconte ensuite la désolation du Graal, en *si bémol*, et un basson misérable (p. 234) expose le thème J de bien expressive manière ⁽¹⁾; b) le Baptême. Ici apparaît un nouveau thème, formé



de thèmes anciens, et servant d'intermédiaire entre A et M. C'est le Graal reconquis ; A est rythmé autrement et d'une manière plus héroïque (p. 239). La tonalité est SOL. La mort de Titurel est indiquée en *si bémol* (p. 240), ce qui produit un grand obscurcissement. Parsifal regarde Kundry (p. 241), qui reçoit ce regard comme le signe de sa guérison (SI, par rapport à *si*). Gournemans baptise Parsifal ; le thème du Graal se complète et s'allonge, jusqu'à atteindre SI, ton royal, où Gournemans sacre Parsifal roi du Graal (p. 243). Puis conversion (thème de la foi, C) et baptême de Kundry de SI à LA bémol (p. 245). Elle pleure, et F ramènera SI. Il y a dans toute cette scène nombre de détails constituant une musique superbe et toujours aussi abondante qu'appropriée ; c) l'Enchantement du Vendredi Saint. Le renouveau causé par la rédemption amène une nouvelle phrase M (p. 245), avec laquelle la sainteté du jour fera tout revivre. Pour exprimer ce renouveau, Wagner n'a rien trouvé de mieux qu'un lied, une *mélodie* en 3 périodes. 1^o en SI, thème M, participant de A et du thème du baptême, floraison d'une floraison ; 2^o l'élément caractérisant la Passion du Christ et sa douleur féconde, N, combiné avec le dessin K (p. 247) ; ce passage médian aboutit à la dominante de *mi* ; 3^o aspiration vers un monde nouveau ; réexposition, non plus en SI mais en RÉ, ton très nouveau qui est celui de la Vie (p. 248). Cette fois, c'est Gournemans qui chante. On rencontre K et A³. Une explosion finale conclut en RÉ.

Comme au 1^{er} Acte, la 2^e et la 3^e scènes seront séparées par un *entracte* symphonique, accompagnant un changement de décor. Ici c'est encore une marche vers le Graal. Les cloches sonnent midi (G) (p. 253). La marche part du ton de la recherche désolée employé au début de l'acte, *si bémol* (p. 254), et conduit à *mi* ; on rencontre G et H, puis AB, lorsque la mort de Titurel est évoquée. Ce dernier thème se continue, car c'est vers un lieu de désolation que l'on se dirige. De *mi*, on retrouve *ré*, et brusquement *si bémol* en pleine force, quand le Graal est atteint. Deux cortèges se rencontrent sur la scène : l'un est celui du Graal abandonné ; l'autre le cortège funèbre de Titurel, mort pour avoir été privé du réconfort céleste. Les deux groupes s'unissent pour maudire Amfortas. Ils s'adressent à lui, et la tonalité change encore une fois, très dramatiquement, en *mi* ; la modulation se fait par le thème I.

Scène III, en 3 parties. — a) Amfortas, qu'on presse de reprendre sa mission, invoque son père mort (p. 261). La prédominance dramatique du ton de *ré* signifie l'emprise de la mort, alors que RÉ a signifié celle de la nouvelle vie dans la scène précédente. Les phrases qui essaient de s'élever retombent ; celles qui voudraient modu-

(1) Le prince de Waldeck, important commanditaire du théâtre de Bayreuth avait fait promettre à Wagner de mettre son nom dans Parsifal... C'est dans cette partie de scène que Wagner a tenu sa promesse, créant un néologisme : « In dieser Waldeck », dans ce coin de forêt (p. 236).

ler sont ramenées à *ré*. On trouve, opposés les uns aux autres (p. 262), trois tons de *ré* : *ré* (mort), RÉ bémol (repos), RÉ (vie nouvelle). Cette merveilleuse antithèse tire sa beauté de ce qu'elle est sentie, bien entendu, et ne constitue pas le simple résultat d'une combinaison intellectuelle. On trouve L, à propos de la révélation faite à Titurel par les Anges (p. 261). Après les « trois rés », on regagne LA bémol, avec A et B, puis infailliblement *ré*, quand Amfortas réclame la mort pour lui-même (p. 263). Il désire d'ailleurs surtout le repos, et RÉ bémol reparait. Les Chevaliers s'impatientent : retour du thème des cloches et du ton de *mi* (p. 264, cf. 260). Refus d'Amfortas, avec le thème de la blessure (p. 265) ; *b*) arrivée de Parsifal, en RÉ, tout à fait en lumière : il apporte la Vie (p. 267). Le thème de la blessure s'apaise, s'assainit, par une transfor-



mation analogue à celle du thème de la Lance, et se complète dans la tonalité même, au lieu de se perdre dans l'indécision des quintes augmentées. Le thème D triomphe (p. 268) et c'est surtout grâce à lui que s'affirme le ton de vie, RÉ. Le thème A revient tout à fait complet. La trompette s'en empare et le proclame à tous les échos. Parsifal bénit les Chevaliers, et sa bénédiction, analogue à celle des Anges, a lieu sur le thème L (p. 269) ; *c*) cérémonie de la Consécration (dernière correspondance avec le 1^{er} Acte). Avec le Graal, LA bémol revient et s'impose. Les trois thèmes de sainteté, A, B, C, sont présents. Alors s'établit, à l'aide de A, toute une série de modulations de quinte en quinte, montant sans cesse vers la clarté. Le thème D est exposé par le chœur (p. 272), dont les diverses voix, étagées comme au 1^{er} Acte, se réunissent sur le thème A. Cette fin de scène amène une importante combinaison de thèmes et de tonalités : après une partie tournant autour de LA bémol, la conclusion amène une ascension ininterrompue vers RÉ, LA, MI, SI, SOL bémol (*fa dièse*), RÉ bémol (p. 275) et enfin LA bémol (p. 276), qui, se présentant ainsi théoriquement comme SOL dièse, prend un caractère de clarté qu'il n'avait jamais eu. (C'est une belle application du principe du cycle des quintes, exposé dans le 1^{er} Livre de ce cours.) La coda se fait sur le thème C ; A et B se retrouvent également dans les dernières mesures ⁽¹⁾.

LA DESTINÉE DE L'ŒUVRE DRAMATIQUE

En terminant cette étude de la période de floraison du drame musical allemand, nous dirons quelques mots de la destinée de l'œuvre dramatique — et l'exemple de Wagner sera particulièrement typique. Il ne s'agit pas ici de succès, de recette ou d'exploitation, mais seulement de l'effet éducateur de l'œuvre sur les hommes.

L'expérience amène à formuler cette constatation : Toute œuvre vraiment éducatrice subit trois phases d'existence vis-à-vis de ceux qu'elle est appelée à instruire. Nous ne parlons ici, spécifions-le bien, que de l'œuvre *dramatique*, moins parfaite, moins absolue que l'œuvre symphonique, et mêlée à de nombreuses conditions extérieures qui peuvent influencer sur sa portée. Nous n'envi-

(1) On s'étonnera peut-être de ne pas trouver l'analyse de la Tétralogie parmi les œuvres dramatiques de Wagner. Malgré la représentation scénique, et à cause de son caractère très spécial, Vincent d'Indy assimile cette œuvre gigantesque au genre de l'épopée lyrique, et il en sera parlé en détail dans la partie de cet ouvrage consacrée à l'oratorio épique (p. 286).

ageons, d'autre part, que le cas d'une œuvre réellement belle et haute, comme *Parsifal*, et non d'une production suivant la mode. Voici en quoi consistent les trois phases :

1^o L'œuvre arrive trop en avance sur la mentalité de ses contemporains, qui ne peuvent se l'assimiler. Elle les gêne, elle dérouté leurs habitudes ; d'où un antagonisme d'autant plus violent que l'œuvre est plus élevée. Elle peut être considérée par quelques-uns, mais elle est surtout combattue : c'est la période de luttes entre les défenseurs et les détracteurs, et il n'est pas rare que ceux-ci gardent longtemps le dessus.

2^o L'œuvre a triomphé, grâce à sa beauté. Comprise non seulement par les esprits éclairés, elle en arrive à provoquer même l'engouement des snobs qui ne la comprennent pas et ne pourront jamais la comprendre. Désormais l'œuvre ou l'auteur sont « à la mode ».

3^o Les esprits, s'étant nourris de sa substance, et élevés par elle, sont rassasiés, et commencent à vouloir, *avec raison*, d'autres œuvres. Mais alors, ils deviennent injustes pour celle à laquelle souvent ils doivent tout. Ils la méconnaissent, et la traitent de caduque, alors que peut-être ils n'existeraient pas artistiquement sans elle. Sa faveur subit une éclipse, plus ou moins longue ; elle est « passée de mode ».

Ce n'est que longtemps après ces trois phases révolues, que l'œuvre de beauté conquiert définitivement dans l'art la place d'estime et d'influence à laquelle elle a droit. Tout ceci n'est pas une théorie arbitraire ; c'est une constatation fournie par l'expérience constante. Citons des exemples :

RAMEAU, dont les opéras furent d'abord combattus à outrance au nom de Lully, puis admis avec enthousiasme, puis rejetés momentanément au nom de Gluck, voit maintenant son œuvre organisée dans tous les esprits construits artistiquement. On est au courant de ses défauts, mais aussi et surtout de ses qualités : on lui rend justice.

GLUCK connut assez la première période : les luttes de ses partisans avec les piccinistes en témoignent. A la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, il n'était plus contesté, connaissait une grande faveur (d'ailleurs posthume) et de toutes parts surgissaient des imitateurs, comme Spontini. Enfin sa gloire fut étouffée par les succès de Rossini et de l'École judaïque. Nul doute qu'il n'ait acquis maintenant sa place méritée au soleil de l'art.

On peut dire que WAGNER en est actuellement à sa troisième phase, celle du dénigrement systématique, que nous verrons sans doute s'accroître de plus en plus (1). Il a connu les deux autres au plus haut degré : la première

(1) Quarante ans après le moment où V. d'Indy énonçait cette opinion, elle peut encore passer pour actuelle. Certes le public est très sensible à l'art wagnérien ; mais, parmi les jeunes compositeurs, la méfiance à l'égard de l'auteur du Ring n'est pas encore éteinte. Cette méfiance s'est éveillée chez nous sous l'empire d'un désir d'indépendance nationale, et surtout d'une vague puissante d'anti-romantisme. Elle n'a pas toujours été exempte d'injustice envers un génie comme Wagner. (G.L.)

surtout de son vivant (on lui reprochait de faire trop de bruit, de manquer de mélodie!) ; la seconde vers 1890. A ce moment, au contraire, tous les musiciens « faisaient du Wagner ». On le copiait, même en littérature, en poésie, en philosophie. On interprétait d'ailleurs très superficiellement le rôle du leitmotiv. Mais les snobs se pâmaient sur commande à l'audition de *Tristan* ou de la *Tétralogie*, sans y rien comprendre. Des admirateurs outranciers et intransigeants n'admettaient pas dans toute l'œuvre une note défectueuse : pour eux, *Rienzi* égalait *Parsifal*. Par contre, de nos jours, il est rare de rencontrer un jeune musicien qui ne dise : « Enfin ! nous avons échappé à l'influence de Wagner ! » Et c'est une erreur. Personne n'a pu échapper à cette influence, directement ou indirectement. On s'en apercevra plus tard, quand bien des compositions écrites « contre Wagner », et ayant rencontré d'abord un plein succès, seront oubliées.

Pour les productions de moindre valeur, qui ne dérangent pas les contingences usuelles, il arrive souvent qu'elles commencent par la seconde période, celle du triomphe disproportionné (prenons comme exemple Pergolèse au XVIII^e siècle, Donizetti et l'École Judäique au XIX^e, plus tard Leoncavallo). Elles ne rencontrent pas d'opposition initiale... mais il n'est pas fréquent qu'elles survivent à la troisième période. Un discrédit parfois aussi exagéré que leur succès les enterre réellement et sans espoir de retour. Et ceci doit être. C'est bien souvent que des musicologues font des exhumations inutiles : autant il est intéressant de ressusciter un Monteverdi injustement oublié, autant il est dérisoire de déterrer des ouvrages anodins que le temps avait éliminés justement. Les formules dont ils sont faits choquent, et ils ne contiennent pas assez de beauté pour faire oublier ces formules. Aussi ce ne sont là, en pareil cas, que des réapparitions toutes passagères.

Dans les œuvres vraiment belles et grandes, au contraire, cette compensation existe. On y retrouve, c'est inévitable, des formules qui ont vieilli (le compositeur, quel qu'il soit, est toujours un homme, un homme d'une époque déterminée, et il ne saurait échapper aux contingences de son époque ; il en résulte des procédés qui se démodent et qui datent⁽¹⁾) ; mais en dépit de ces

(1) Remarquons que, parmi les formules musicales, celles qui datent le plus sont les formules *harmoniques*. Telle trouvaille de cet ordre qui paraît d'abord extrêmement neuve, et est adoptée par tout le monde, semblera de ce fait démodée au bout de peu de temps. On en sera saturé avec raison. C'est surtout l'harmonie qui trahit l'âge d'une œuvre, tandis que la mélodie révèle l'homme. La belle mélodie ne vieillit pas ; le choix des thèmes, la ligne, l'expression de la pensée, voilà par où l'homme de génie se traduit lui-même en chantant. Ce qui est revêtu ne change pas, tandis que *l'habit* est mangé des vers : il est, en soi-même, une chose morte, et les ors les plus merveilleux ne le feront pas vivre. Le compositeur doit tâcher de dégager sa propre personnalité par le mode d'expression qui lui convient le mieux ; pour cela, il est néfaste de se mettre à la remorque de la mode, quelle qu'elle soit. Naturellement, il ne faut pas, de parti pris, chercher à imiter des formules anciennes pour protester contre les nouvelles ; mais il n'est pas moins illusoire de prendre le contre-pied. Se choisir une mode à soi-même, voilà le meilleur parti à prendre. « Se faire une règle, et la suivre », disait Hans Sachs. On n'arrivera à rien en habillant une poupée quelconque avec les oripeaux des autres. Il n'y a de vrai, de vivant, que la souffrance personnelle, et c'est cela qu'il faut mettre dans la musique.

archaïsmes de langage, de telles œuvres touchent le cœur humain, parce qu'elles contiennent des accents vrais et émouvants, de la beauté communicative, qui survit toujours à l'influence destructive du temps.

III. CONSÉQUENCE

(Les Écoles du drame musical moderne)

L'art wagnérien eut une telle répercussion dans tous les pays que ce qui constitue l'époque conséquente de cette « floraison », c'est en somme l'art dramatique post-wagnérien, non seulement en Allemagne, mais dans toute l'Europe. Cette époque nous touchant de plus près que les précédentes, nous l'étudierons en détail dans ses plus importants centres musicaux toujours rencontrés dans l'histoire de l'Art : a) *France* ; b) *Allemagne* ; c) *Italie* ; auxquelles il faut ajouter une quatrième nation, où la musique est de floraison récente : d) *la Russie*.

Nous diviserons donc cette époque moderne en quatre écoles, et par nationalités. Époque *conséquente*, disons-nous, parce que, quoi qu'on en pense parfois, elle est essentiellement imprégnée des principes rénovateurs du grand mouvement Weber-Wagner : toutefois, peut-être l'avenir y décèlera-t-il, tant en France qu'en Russie, les premiers tâtonnements d'une nouvelle époque à l'état

L'histoire et les œuvres elles-mêmes nous retracent fidèlement les divers états de la mode harmonique. Pour ne parler que des temps modernes, nous avons eu l'appoggiature de la quinte dans l'accord de septième dominante, procédé cher à Gounod ; puis la gamme par tons entiers, avec les quintes augmentées qu'elle engendre ; puis la non-résolution de la neuvième et de diverses autres dissonances ; puis le système des notes « à-côté », juxtaposant effectivement plusieurs harmoniques élevés. Tout cela peut s'employer ; mais, de rien de tout cela, il ne faut faire des idoles, sous peine de tuer la poule aux œufs d'or. N'employer que des accords faux est un procédé qui ne donne pas plus de relief que l'emploi exclusif des accords parfaits... On tue les procédés d'exception en les convertissant en règle fondamentale, erreur très fréquente, hélas !

Le véritable esprit artistique ne consiste donc pas, avons-nous dit, à suivre la mode, mais à ne pas s'en soucier. En art, le snobisme n'a jamais porté bonheur à personne. Pendant la Renaissance, que de peinture médiocre pour avoir voulu imiter Raphaël ! Mais l'imitation est le plus souvent involontaire, et c'est ce qui en rend la tentation dangereuse ; certains auteurs copient en croyant être très personnels ! C'est la conscience artistique qui doit intervenir et remettre les choses au point.

En somme, adopter de parti pris les procédés en vogue, c'est *se déguiser* avec le vêtement que tout le monde porte ; or, si cela n'a pas une grande importance dans le domaine proprement vestimentaire, il n'en est pas de même en art, car l'Artiste est fait pour dire *sa Vérité*.

Et d'ailleurs, rappelons que, d'une façon générale, il est illusoire d'attacher une importance foncière aux procédés ; voici pourquoi : ou on est génial, ou on ne l'est pas. Si on ne l'est pas, inutile de se mettre à la remorque des autres avec un talent moindre que le leur ; et si on l'est, *on trouve autre chose*, car le génie consiste précisément en cela.

préparatoire. Nous réserverons toute opinion sur ce point, qui ne pourra être tranché que plus tard ⁽¹⁾.

Dans les écoles française, allemande et italienne, nous ferons une distinction en deux périodes de tendance différente : 1^o celle des musiciens qui, ayant connu Wagner et subi son influence, ne surent cependant pas se dégager complètement des errements de l'école judaïque, et ne parvinrent pas à se frayer franchement une voie nouvelle ; 2^o d'autres compositeurs, nés à l'art sous l'influence du mouvement wagnérien, s'en assimilèrent la substance et se dégagèrent peu à peu d'une emprise trop étroite pour chercher de nouvelles formes, adaptées à de nouvelles idées. Ces deux tendances sont sensibles dans l'école allemande, et bien plus encore dans l'école française, qui semble, au début du xx^e siècle, absorber en elle le véritable mouvement en avant de l'art dramatique.

Quant à l'école italienne, de même que dans l'art sculptural et pictural, elle paraît agoniser dans les impasses du vérisme. Depuis *Otello* et *Falstaff*, aucun musicien italien n'a rien pu faire qui surpasse, ni même qui égale les qualités de ces deux modèles.

LE DRAME MUSICAL MODERNE

A. ÉCOLE FRANÇAISE

1^{re} Période.

ERNEST REYER (REY).....	1823 † 1909
ÉDOUARD LALO.....	1823 † 1892
CAMILLE SAINT-SAËNS.....	1835 † 1921
LÉO DELIBES.....	1836 † 1891
GEORGES BIZET.....	1838 † 1875
JULES MASSENET.....	1842 † 1912

REYER (de son vrai nom Ernest Rey) fut d'abord employé des finances en Algérie. Il eut pendant longtemps la réputation d'être « le musicien qui a connu Berlioz », ce qui n'a pas peu contribué à le faire connaître lui-même. Il était l'arbitre désigné dans toutes les questions concernant l'auteur de la *Damnation de Faust*. Son style est inégal, son écriture souvent défectueuse et surtout trop harmonique : l'orchestre présente deux lignes soignées, la partie supérieure et la basse, mais le reste est un « bourrage » sans solidité, une pâte

(1) Les classifications historiques, alors que l'histoire continue, ne peuvent être que provisoires. Ainsi que nous l'avons déjà dit au début de ce livre (p. 7, note), il serait légitime, étant donné que les diverses écoles se sont maintenant beaucoup écartées des principes wagnériens, de considérer une quatrième grande époque, internationale celle-ci, comme étant déjà commencée. Néanmoins, nous nous faisons un devoir de conserver ici la classification établie par d'Indy au moment de l'élaboration de son cours. (G.L.)

molle. Malgré ces défauts, il montra quelques éclairs de génie parce qu'il laissait la plupart du temps parler sincèrement son cœur. Il écrivit 5 opéras :

Maître Wolfram (1854), en un acte ;

La Statue (1860), en 3 actes ;

Erostrate (1862), en 2 actes ;

Sigurd (1872), représenté seulement en 1884, à Bruxelles ;

Salammbô (1889, représentée à Bruxelles en 1890).

Sigurd est un opéra en 4 actes, écrit sur le sujet de la Tétralogie (Sigurd n'est autre que Siegfried). L'*Ouverture* n'est pas sans parenté avec l'Interlude du second Acte de *Tannhäuser*, mâtiné du style de Berlioz.

Dans l'*Acte I^{er}*, on remarquera un grand nombre d'exemples de fausse diction. On se piquait peu de prosodie, à cette époque ; mais il apparaît trop clairement que la mélodie est composée indépendamment du texte, et que celui-ci est ensuite adapté tant bien que mal... Dans l'air d'Uta ⁽¹⁾, notamment, la période est toujours arrêtée selon le vers, et sans tenir compte de la déclamation ni du sens de la phrase. C'est le prototype de la romance, et, comme, par surcroît, l'écriture est assez négligée, on se trouve en plein style mélodico-judaïque. L'entrée de Sigurd (p. 120) est également une phrase de romance. Le récit de Gunther (p. 131) module trop et sans raison (FA, *fa*, MI bémol, *sol*, FA). Dans la scène suivante, le « breuvage d'amour », sans être traité



aussi bien que chez Wagner, donne lieu à un leit-motiv assez agréable, et qu'on retrouvera souvent ; mais la prosodie est toujours mauvaise et les phrases mal coupées, vers par vers. Le leit-motiv est en général, chez Reyer, une phrase trop complète, comme dans le *Faust* de Gounod. Il en résulte une moindre possibilité de variations.

Acte II, 1^{er} tableau. — Le « sacrifice » est un lied un peu simplet (p. 170). L'arrivée des trois héros donne lieu à un trio assez vulgaire (p. 185) en FA, suivi d'un chœur qui n'est guère plus qu'orphéonique. L'oracle du Grand-Prêtre (p. 205 et 206) motive une bonne modulation de *fa* vers MI. Puis, grande scène en 5 parties de Sigurd seul (p. 233) ; il doit traverser une forêt inextricable et remplie de monstres, et l'on trouve à la fois chant, symphonie et danse, ce qui offre une certaine incohérence : *a*) récit partant de *sol* et cantilène en SOL bémol ; *b*) air en SOL bémol (Hilda, vierge au pâle sourire) avec le thème noté plus haut, suivi d'un récit en *mi bémol* et MI bémol ; *c*) en *si bémol*, intervention des Nornes, vis-à-vis desquelles Sigurd reste très insouciant et provoque une belle modulation. Un autre leit-motiv concerne le cor qui doit sauver le héros (FA). Développement très modulant ; *d*) chœur invisible en FA dièse (p. 248), et danse rappelant d'assez près le *Vénusberg*. Puis le thème du cor revient en FA ; *e*) retour au motif principal (*fa dièse, si bémol, FA dièse*) (p. 257). On a pu se rendre compte que cette scène n'est guère composée au point de vue des tonalités ; il y a vraiment trop d'oscillations, dont la justification n'apparaît point.

Le 2^e tableau reprend dans une ambiance semblable à celle de la fin du précédent. Le thème du cor vient en SOL, puis la mélodie de Brunehilde, thème complet en SOL bémol (p. 262) et le thème de charme déjà vu, également en SOL bémol (ce qui est excessif). Récit de Sigurd en SI bémol (p. 265), puis partie dramatique sur le thème du charme, toujours en FA dièse. La dernière scène (p. 267) est encore en FA dièse et RÉ bémol, et l'abus de ces deux tons est manifeste, d'autant plus qu'entre temps Bru-

(1) Ed. Heugel, p. 56.

nehilde s'est réveillée, ce qui devrait amener un changement. Pourtant il serait injuste de ne pas reconnaître que Reyer, qui a visé ici à la grandeur, et n'y est pas absolument parvenu, a fait un effort méritoire qui dépasse la moyenne des platitudes de l'époque.

L'Acte III est à passer sous silence. On y trouve, entre autres, un air de Hagen (Peuple, écoute), avec chœur (p. 338), vraiment au-dessous du médiocre.

Acte IV, 1^{er} tableau. — A citer ici l'« Incantation des fleurs », la meilleure scène de l'ouvrage, sans doute. Le thème d'incantation a de la poésie. Cette scène est en 3 parties : a) thème du charme (p. 464), exposé simplement en LA bémol, puis allant vers MI bémol ; b) thème d'incantation en MI bémol majeur et mineur (p. 468) ; c) thème de Brunehilde, bien en lumière, en UT, et thème d'amour d'*ut* à RÉ bémol, où, par malheur, se produit l'ensemble final des deux voix (p. 470) alors que l'on a été précédemment saturé de ce ton.

LALO fut d'abord altiste du quatuor Armaingaud. Il commença par écrire des pièces d'orchestre et de musique de chambre. Il fut ensuite l'auteur de 2 opéras :

Fiesque (1867) en 5 actes, sur un texte de Schiller, œuvre composée en vue d'un concours organisé par le Théâtre-Lyrique à l'occasion de l'Exposition Universelle, concours qui ne donna aucun résultat éclatant. (Ce fut la *Coupe du Roi de Thulé* de Diaz qui obtint le prix). *Fiesque* fut reçu à l'Opéra, et aussi à la Monnaie de Bruxelles, mais jamais représenté. Il y avait de bonnes choses dans cette partition, dont on joua seulement quelques fragments à la Société Nationale. Lalo dépeça alors son drame, et en employa les débris dans diverses autres œuvres : son ballet *Namouna*, un trio, un scherzo pour orchestre, et surtout le Concerto et la Symphonie en *sol*.

Signalons, pour mémoire un essai inachevé, *La Jacquerie*, dont la plus grande partie est due à Arthur Coquard qui le termina ; et arrivons à la principale œuvre dramatique de Lalo, *Le Roi d'Ys*, en 3 actes, écrit de 1872 à 1876 et représenté seulement en 1888 à l'Opéra-Comique. Cet opéra, contemporain de Sigurd, est très différent de celui de Reyer. Il est d'une écriture beaucoup plus soignée, et on y voit un constant souci d'éviter la banalité. Malgré cela, le style n'est pas absolument égal. Les chœurs y sont traités à l'ancienne manière conventionnelle. Bien que plein de charme, personnel et musical, *Le Roi d'Ys* conserve les formes de l'opéra de l'époque, et, à part des harmonies choisies et des rythmes bien vivants, il n'apporte pas les éléments d'un renouvellement véritable.

Son système tonal est, au fond, celui de Meyerbeer et de Gounod : la simple montée par tons ou par demi-tons, effet purement vocal, remplace les progressions tonales qui seraient vraiment dramatiques.

L'Ouverture est dans la forme classique, avec épisode.

Au 1^{er} Acte, signalons le duo entre Margared et Rozenn ⁽¹⁾, duo évidemment très conventionnel, mais contenant, en MI bémol, un heureux thème de douceur (p. 44),

(1) Ed. Hartmann, p. 40.

et une bonne modulation dramatique en *ré* (p. 43). Le cortège et l'entrée des femmes, à la fin de l'acte (p. 53), sont pleins de fraîcheur (c'est un emprunt à un entracte de Fiesque).

Acte II. — Scène et air de Margared, en UT (p. 96), avec une large phrase à la Weber, sans aucune modulation, ce qui est à la fois une force et une faiblesse... Cet air, qui est en forme lied, comporte un milieu en FA (l'amour de Rozenn) et une reprise en UT. Plus loin (p. 106), l'appel au combat de Mylio est intéressant : quatre trompettes, se relayant, tiennent pendant un temps très long un *la* ininterrompu, tandis que le reste de l'orchestre donne des accords détachés qui laissent bien transparaître ce *la*. A la fin de l'Acte, scène pleine de charme, et bons accents dramatiques pour l'apparition de Saint Corentin (p. 145).

Acte III, 1^{er} tableau. — La noce bretonne, sur un thème de genre populaire, adopte un peu le système gounodien, qui présente un même thème par expositions successives ascendantes, en marches d'escalier (v. le trio de la Prison dans *Faust*). L'aubade est d'abord pressentie en SOL, avant de s'exposer en LA (p. 162) ; elle a deux couplets. Rozenn apparaît, accompagnée par l'orgue (p. 165) ; puis thème populaire breton en SI bémol.

Le 2^e tableau (inondation), en UT, ne peut être considéré comme réussi. A l'orchestre, ce ne sont que traits de violon, mais ne donnant nulle impression de cataclysmes. Cependant, un chœur à 4 parties ne s'émeut pas le moins du monde et ne traduit aucunement l'angoisse (p. 207). Pour finir, il s'exprime en style résolument meyerbeerien. Cette dernière scène n'a rien de dramatique, ni même de musical, et reste très au-dessous du niveau général de l'œuvre.

SAINT-SAËNS, élève d'Halévy, Reber et Gounod, participa, en 1867, au même concours que Lalo, et n'eut pas davantage le prix. Il présentait *Le Timbre d'argent*, son premier opéra, qui ne fut représenté qu'en 1877. Il écrivit ensuite :

La Princesse jaune (1871), en un acte ;

Samson et Dalila (1872), qui fut d'abord donné en oratorio, puis représenté plus tard à Weimar par les soins de Liszt (1877) ; c'est l'opéra le plus célèbre de Saint-Saëns ;

Etienne-Marcel (1875), en 4 actes, joué à Lyon en 1879 ;

Henry VIII (1883), en 5 actes. Ces deux dernières pièces adoptent un sujet historique, selon la coutume meyerbeerienne. Ensuite Saint-Saëns se tourne vers la mythologie classique :

Proserpine (1887), en 4 actes ;

Ascanio (1890), en 5 actes ;

Phryné (1893), en 2 actes ;

Déjanire (1898), représentée aux Arènes de Béziers, et remaniée depuis ;

Les Barbares (1901) ;

Parysatis (1902) ;

Hélène (1904) ;

L'Ancêtre (1906).

Etienne Marcel, au point de vue de l'écriture, et dans les trois premières scènes surtout, semble révéler une certaine influence des *Maîtres-Chanteurs*. Même impression dans la Marche des Conjurés (il n'y a pas à proprement parler d'ouverture, et ceci en

tient lieu). Il faut signaler ensuite l'influence de l'opéra-comique français, manifeste dès le chœur de buveurs qui inaugure le 1^{er} Acte (1), et dans une ballade qui le suit (p. 11). On constate d'indéniables bonnes intentions, malheureusement peu réalisées, à cause de l'insuffisance mélodique. Que faire d'un thème comme celui qui est destiné à personnifier Étienne Marcel ?



Ce tableau est plein de cortèges d'hommes d'église ou d'échevins, qui ne sont pas sans évoquer, eux aussi, les *Maîtres-Chanteurs*, mais le style ne s'élève guère.

Au 2^e Tableau, qui dépeint la vie de famille d'Etienne Marcel, celui-ci entre (Scène II) en *fa*, et une préoccupation qui le tourmente amène une assez bonne modulation en *la* (p. 132). Plus loin, une autre modulation vers RÉ bémol, à l'occasion d'une sorte de feinte, est assez heureuse aussi. Mais l'ensemble en RÉ bémol, qui suit, est très commun (p. 139 et suivantes) : c'est le type du vieux « morceau d'opéra » italien, à effet et sans expression. Au milieu d'un langage musical assez digne par ailleurs, il est tout à fait disparate. Du reste, dans un autre ordre d'idées, les nombreux récits historiques manquent un peu d'intérêt artistique.

Le duo d'amour (p. 158) est terriblement froid, c'est un mélange de « glace et de pommade »... L'arrivée de Jean Maillard est le signal d'un grand ensemble très « vieux jeu », (p. 257 et suivantes), où se mêlent les styles de Meyerbeer, Wagner et Verdi.

La Scène V du 4^e Acte (p. 341) est un exemple de rare méconnaissance des besoins dramatiques. Un dialogue qui devrait être très expressif, des instances suppliantes, sont traités en un air purement musical, très indifférent, et truffé d'un « passetto » à l'italienne, qui paraît extrait d'un banal recueil de romances. La Scène V du 3^e Acte (p. 253) était d'ailleurs exactement dans le même cas.

Cet opéra ne présente guère de relief. Saint-Saëns était, au fond, très peu dramaturge. Dans cette pièce comme dans la plupart des autres — sauf peut-être *Samson*, qui n'était primitivement pas écrit pour le théâtre — il perd l'essentiel de ses qualités de symphoniste, pour ne rien gagner en échange dans le sens du drame. Il faut ajouter que l'assimilation très intelligente de tous les genres, de toutes les écoles, bien qu'indiquant des dons fort précieux, ne suffit pas à conférer au style une personnalité très nette...

LÉO DELIBES, qui fut élève de Bazin au Conservatoire, commença par s'adonner à l'opérette. Il fit un certain nombre d'œuvres de ce genre pour les Bouffes-Parisiens, entre autres *l'Omelette à la Follembuche*, *l'Écossais de Chatou*, *le Jardinier et son Seigneur*, etc. Il fut nommé professeur de composition au Conservatoire sans avoir jamais travaillé le contrepoint (2). Il écrivit, en dehors de nombreux ballets, les trois opéras-comiques suivants :

Le Roi l'a dit (1873) ;

Jean de Nivelle (1880) ;

Lakmé (1883).

Lakmé eût un grand succès ; c'est de la musique aimable, facile, mais, quelque peu banale et n'ayant joué aucun rôle dans le progrès de l'art dramatique.

(1) Ed. Durand, p. 5.

(2) Il confia à Chabrier que, de ce fait, tout comme Boïeldieu, il était un peu gêné pour l'enseigner aux autres.

BIZET, élève d'Halévy au Conservatoire, épousa la fille de son maître. Il fut prix de Rome en 1857 : il commença par l'opérette, et obtint le prix d'opérette au concours de l'Exposition de 1867 (avec *Le Docteur Miracle*). La plupart de ses œuvres ne connurent aucun succès de son vivant ; ce fait, ajouté à d'autres soucis, finit par avoir raison de son tempérament très nerveux : après l'échec de *Carmen*, il mourut découragé. Il fut l'auteur de quatre opéras :

Les Pêcheurs de perles (1863) ;

La Folie fille de Perth (1867) ;

Djamileh (1872), partition en un acte, qui contient de jolies choses, mais présentées à la mode du vieil opéra, non sans incliner parfois vers l'opérette.

Après l'insuccès absolu de ces deux dernières pièces Bizet écrivit quelques morceaux symphoniques assez mal faits, une symphonie : *Roma*, l'ouverture de *Patrie*, enfin la musique de scène de *l'Arlésienne*. Puis : *Carmen* (1873-1875), son chef-d'œuvre, qui fut jouée en 1875 à l'Opéra-Comique, et connut un « four » retentissant ⁽¹⁾. Après la mort de Bizet, une reprise de *Carmen* fut encore une chute ; mais plus tard, après de grands succès à Bruxelles et à Vienne, la partition eut enfin une glorieuse carrière à Paris.

Carmen, venue au monde en 1875, la même année qu'*Étienne Marcel*, est toute différente de cette dernière partition. Son échec n'est pas étonnant, car elle contient de réelles nouveautés, ce que le public, fidèle aux habitudes, n'aime pas. Pour la même raison, elle eut un grand retentissement dans le monde des musiciens. *Carmen* déclencha des batailles. Beaucoup de critiques accusèrent Bizet de wagnérisme servile, accusation très fautive, et qui le mettait à juste titre hors de lui. D'autres trouvaient la pièce immorale et la musique saugrenue. D'autres enfin la défendaient avec acharnement. Le temps a passé sur ces discussions comme sur bien d'autres. En réalité il y a, dans cette partition, d'excellentes choses, qui restent ; il y a aussi des passages qui ont mal résisté à l'épreuve des années. Mais c'était l'œuvre qu'il fallait pour élever le niveau de l'opéra-comique à ce moment-là.

Acte I. — Le chœur des soldats, en SI bémol ⁽²⁾, se distingue par son allure insouciant et par des modulations assez hardies pour l'époque. Arrivée de Micaëla, en la, puis MI s'affirme. Pantomime. L'entrée des Cigarières (p. 31) est d'une grâce nonchalante, avec de jolies harmonies et aussi quelques souvenirs meyerbeeriens (3 parties : a) de MI à LA bémol ; b) *ut dièse*, vers MI bémol ; c) retour à MI et cadence). La Habanera (p. 43) est sur un thème d'Yradier, que Bizet avait cru d'origine populaire espagnole. Le thème sauvage de *Carmen* s'établit (voir ci-dessous).



La chanson célèbre : « L'amour est enfant de Bohême » (refrain de la Habanera) est loin d'être une des meilleures pages de la partition. Quand Carmen aperçoit Don José

⁽¹⁾ L'auteur ayant envoyé deux billets pour la répétition générale à la classe d'orgue de Franck, d'Indy et Camille Benoit furent désignés pour en profiter. Ils trouvèrent l'œuvre aussi neuve, aussi révolutionnaire qu'on a pu, plus tard, juger *Pelléas*. Comme ils témoignaient leur enthousiasme à l'auteur, celui-ci, stupéfait, leur répondit : « Vous serez les seuls ». D'Indy réussit à se faire décerner un emploi : on le chargea de donner la note, sur l'harmonium, au chanteur qui devait clamer « Halte-là, dragon d'Alcala », et qui détonnait fortement. Il put de la sorte, à son grand bonheur, assister à 12 représentations.

⁽²⁾ Ed. Choudens, p. 5.

(p. 55), surgit à la basse le dessin sauvage, présenté maintenant en phrase d'allure très neuve qui fut honnie par les Beckmesser de l'époque. L'amour commençant à poindre dans le cœur de Don José se traduit par un thème à la Massenet. Le duo entre Micaëla et Don José est franchement ennuyeux. Le Chœur de la dispute (p. 76), pour voix de femmes, est très mouvementé, et l'on rencontre rarement dans un chœur un débit aussi rapide (1). Dans la Séguédille (p. 95), Bizet a essayé de faire de la musique espagnole. L'est-elle vraiment? c'est douteux; mais elle traduit au moins l'Espagne vue par Bizet, ce qui ne laisse pas d'être intéressant. Cette séguédille est construite en 3 parties, et selon une progression tonale fort bien réussie (peut-être plus instinctivement que scientifiquement, car Bizet n'était pas un grand architecte) : a) *si*, RÉ, *si*, puis dépression vers LA (p. 101); b) SI bémol, puis *si*, hésitation (p. 102); c) sentiment de libération en SI, dans la clarté (p. 103). On rencontre des successions tonales bien simples et logiques, que pourtant les professeurs du temps condamnaient à qui mieux mieux. La dernière petite scène, assez gentille, finit en LA.

Acte II. — Les couplets du Toréador (p. 130) sont, paraît-il, sur un air populaire espagnol, mais déformé et dérythmé. Dans « Toréador, en garde »! Bizet a cherché l'effet, et l'a manqué, du moins de son vivant : il n'a pas été récompensé de cette prime donnée au goût du public. Le petit Quintette qui suit (p. 148) est tout à fait joli, très « vieil opéra-comique français », d'après la filiation de Monsigny et Grétry; on y remarque une cadence dans un faux ton pour traduire un faux sentiment, ce qui est excellent (*fa*, p. 151). Les bassons, de leur côté, s'y livrent à des facéties très amusantes. Le duo entre Carmen et José (p. 179) contient d'assez bonnes choses, mais manque de cohérence au point de vue de l'équilibre tonal. Il est en 4 parties : a) danse populaire, en SI bémol (p. 180), avec castagnettes, puis Romance, coupée par une sonnerie de clairons : la retraite. Les interruptions qui parsèment la scène constituaient alors une innovation, en un temps où il était dans les habitudes d'attendre la fin d'un air pour passer à autre chose; b) Carmen se moque de José, qui veut partir pour répondre à l'appel (p. 184). Un thème fatal se fait entendre (injures en SOL, et thème sauvage de SI bémol à RÉ bémol); c) José chante, en RÉ bémol, une romance assez ordinaire (p. 190) et d'une prosodie pauvre, mais très bien orchestrée et contenant de jolies ascensions de violons; les harmonies qui la terminent (p. 193) paraissaient alors très neuves; d) en UT (p. 194) changement dramatique, séduction. La fin de l'acte est moins recommandable, et l'entracte, tout en étant assez musical, adopte un style qui serait mieux à sa place dans les casinos.

Acte III. — Le Chœur des Contrebandiers (p. 229) est écrit de façon audacieuse pour l'époque. Dans le trio qui suit (p. 247), en forme lied, il reste des formules d'opérette. Puis se trouvent un ensemble (p. 264), mieux établi, mais bien italien, où une seule partie est vraiment mélodique; un air très poncif (p. 278); la scène du combat, assez alerte (p. 287), où le toréador Escamillo est bien campé. Dans le Final, signalons que les mots : « Dût-il m'en coûter la vie, non je ne partirai pas! » évoquent musicalement, comme textuellement, ceux de l'*Orphée* de Gluck : « Dût-il m'en coûter la vie, non, je ne parlerai pas! »... C'est compréhensible et bien excusable...

Acte IV. — Le dernier Acte comprend les scènes les plus réussies. Le chœur initial (p. 315), bien exposé, est très espagnol; sans être populaire comme vocabulaire thématique, il a bien une couleur ibérique. L'arrivée de la quadrilla (p. 323) est très bien traitée aussi. Enfin la scène finale contient une très belle envolée dramatique. On peut la diviser en 5 parties : a) récit modulant pour les supplications; b) Carmen dit à José que tout est fini (p. 349); il ne sait s'il doit menacer ou prier. Cette hésitation est rendue très expressivement, en LA bémol; c) il supplie (p. 352) : le chant est très heureusement doublé à la basse (Mais moi, Carmen). Les tons de *si bémol* et RÉ bémol du premier duo sont rappelés. Carmen revient subitement à SOL (p. 354), et un chœur intervient. Tout ce qui suit offre un contraste très réussi entre le drame de la scène et les

(1) On en trouve cependant un bon exemple dans le *Domino noir* d'Auber (ah! quel malheur)!

trompettes aux tons clairs que l'on entend au dehors ; *d*) récit dramatique final (p. 357) et chœur en LA (p. 358) ; *e*) apparition du thème sauvage (p. 359), modulant ; Carmen use du ton de RÉ. José tue Carmen, et le quatuor d'orchestre, en FA dièse, se lamente sur tout cet amour et toute cette vie brisés. Il expose un chant désolé, cependant que dans le cirque les cuivres continuent leurs redondances, et que les chœurs célèbrent la victoire du toréador. La dernière interjection dramatique de Don José est admirable, et le retour au ton également (p. 363).

Tout, dans cette partition, était de conception nouvelle en 1875, surtout le mouvement, l'intensité d'expression, l'abandon de la coupe du « morceau de musique ». C'est ce qui la rend supérieure aux autres opéras français de la même époque. C'est aussi ce qui motiva son insuccès provisoire.

MASSENET, élève d'Ambroise Thomas au Conservatoire, obtint le prix de Rome en 1863 et fut nommé en 1878 professeur au Conservatoire.

Il commença sa carrière de compositeur par des suites orchestrales et vocales ; il prit part au Concours de 1867, avec *La Coupe du Roi de Thulé*, qui ne fut jamais représentée et depuis lors fut l'auteur d'une longue série d'opéras.

Grand'Tante (1865), en un acte ;

La Coupe du Roi de Thulé (1867), dont il remplaça des fragments dans plusieurs de ses œuvres postérieures ;

Méduse (1868), inédit ;

Don César de Bazan (1872), sa première partition représentée, en 3 actes ;

Le Roi de Lahore (1877) ;

Hérodiade (1881), dont la première eut lieu à Bruxelles ;

Manon (1884), qui obtint, surtout dix ans plus tard, un immense succès ;

Le Cid (1885) ;

Werther (1886), représenté à Vienne en 1892 ;

Esclarmonde (1889) composée après *Parsifal*, et sous cette influence ;

Le Mage (1891) ;

Thaïs (1894), d'où l'on extrait si souvent, à l'usage des mariages riches, la funeste « Méditation... »

La Navarraise (1894), en un acte, sous l'influence de *Cavalleria rusticana* ;

Le Portrait de Manon (1894), en un acte ;

Sapho (1897), remaniée en 1809 ;

Cendrillon (1899), après *Hänsel et Gretel* ;

Grisélidis (1901) ;

Le Jongleur de Notre-Dame (1902) ;

Chérubin (1905) ;

Ariane (1906) ;

Thérèse (1907) ;

Bacchus (1909) ;

Don Quichotte (1910) ;

Roma (1912) ;

Panurge (1913) ;

Cléopâtre (1914).

Dans la dernière période de sa production, Massenet écrivait à peu près deux opéras chaque année, un *pour* Monte-Carlo, l'autre *pour* l'Opéra de Paris.

Au point de vue du style, Massenet fut éminemment éclectique. Il avait pour lui un don mélodique indéniable, un certain charme caressant, mais il en a abusé et n'a jamais craint d'aller jusqu'à la vulgarité. Il chercha toujours à profiter des éléments de succès pour se les approprier. C'est ainsi qu'il fit le pendant de toutes les pièces qui réussissaient : *Esclarmonde* après *Parsifal*, *La Navarraise* après *Cavalleria rusticana*, *Cendrillon* après *Hänsel et Gretel*. Il alla jusqu'à se plagier lui-même et à vouloir recommencer *Manon* dans *Le Portrait de Manon*. Avec plus d'esprit et d'émotivité sensuelle, il fut le vrai continuateur et l'aboutissement direct de l'école judaïque, dont le but ne dépassait pas le succès, avec toutes ses conséquences pratiques. Il était d'ailleurs fort adroit, et savait à merveille ce qui « portait » sur le public. On ne trouve pas chez lui la sincérité de Reyer, qui tombait parfois dans la médiocrité, mais avec une pleine conviction. Massenet parsemait de temps à autres ses œuvres de quelques fleurs délicates à l'usage des musiciens, mais presque tout ne s'adressait qu'à la foule.

Ses deux meilleurs partitions sont *Manon* et *Werther...* mais, même là, pour quelques rares pages que l'on cite toujours avec raison, que de remplissage et de mièvreries!

Manon, opéra-comique en 5 actes, est un essai de fusion du *parlé*, repris de l'ancien opéra-comique, avec le chant, par le moyen de la musique de scène. Mais il faut avouer que cet essai n'est guère probant. Passons sur l'étrange rédaction du « libretto » de Meilhac et Ph. Gille, et arrivons au rôle du musicien. Ce qui domine dans l'examen d'ensemble que l'on peut faire de l'œuvre, c'est la constatation d'une connaissance trop approfondie de l'effet, qui mène à la méconnaissance de l'Art. L'effet passe... Cette recherche permanente, exaspérante, contamine toutes les scènes, même celles qui *seraient* bonnes en soi et bien exposées en leur début. Les meilleures sont, à cause de cela, les scènes épisodiques, destinées à passer plus inaperçues. Quand Massenet traite un sentiment, il ne fait jamais que l'*effleurer* ; aussi les personnages sont-ils traduits fort superficiellement : Des Grieux n'a jamais d'accents convaincus ; Manon n'est pas assez coquette ; le Comte est trop noble ; Lescaut trop honnête ; Guillot trop chargé (c'est un personnage d'opérette). Quant à l'Amour, il n'est jamais rien d'autre que la volupté.

L'*Introduction* expose divers éléments futurs de l'opéra, mais en style pot-pourri. Rien ne s'y relie, et sa seule raison semble être que le rideau ne peut se lever en silence.

Acte I. Dans son prélude, la fête est assez réussie, en tant que pastiche du XVIII^e siècle ; malheureusement elle se termine d'une manière trop conclusive, à l'instar des cadences de l'opéra meyerbeerien ⁽¹⁾. Le chant des archers (p. 2) n'est pas mal venu. Plus loin, un thème d'amour, en RÉ bémol (p. 3), est bien caractéristique de Massenet : comme schéma, il est pris dans la *Walkyrie*, mais il est entouré ici de toutes les ficelles propres à attirer l'applaudissement ; n'insistons pas sur sa conclusion ! La diligence et Manon entrent assez bien (p. 37), mais l'alertesse de ce passage est aussitôt gâtée par des appels à l'applaudissement. Avec Des Grieux apparaissent encore des phrases

(1) Ed. Heugel, p. 2.

très « massenétiques ». Celle qui personnifie la famille Des Grieux n'est vraiment pas géniale, et le contrepoint qui l'accompagne ne lui cède en rien. Le thème d'amour, assez prenant au point de vue des sens, mais pas très honnête, est rythmiquement trop voisin du précédent ; et, vis à vis de Des Grieux, la trop grande parenté musicale entre cette jolie fille et son vieux père est assez malheureuse.

Thème de la famille Des Grieux



Thème d'amour



Thème de Manon



L'Entracte (p. 123) est symbolique. Les thèmes de Manon et de Des Grieux alternent. Le ton de MI bémol est d'une persistance un peu lassante.

Dans l'Acte II, pas grand-chose à signaler, sauf la monotonie... et l'air connu « Adieu, notre petite table » (p. 166), en 2 couplets, dont le second, pour rester identique au premier, occasionne de très mauvaises prosodies.

Acte III, 1^{er} Tableau : *Le Cours la Reine*. — Passepiéd assez amusant, genre XVIII^e siècle (p. 178) puis Ballet avec chœur, qui est un véritable démarquage du 4^e Acte de *Carmen* ; L'air de bravoure de Manon (p. 215) renferme d'incroyables prosodies, et du reste le texte ne laisse pas d'être étrange en soi-même : « Je marche » ; « Mes chevaux courent à grands pas Devant ma vie aventureuse », le tout présenté, vers par vers comme dans une romance ! La scène entre Manon et le Comte (p. 233) est assez bien traitée sur le thème du passepiéd. Il est entremêlé de parlé. On y trouve le motif de la famille Des Grieux.

Au 2^e Tableau (Saint-Sulpice), le Comte donne des conseils moraux à son fils : « Épouse quelque brave fille, Deviens un père de famille ! » : c'est un lied ternaire (p. 265) de bien mauvais goût. La Romance connue de Des Grieux (MI bémol) frappe par ses périodes uniformément arrêtées, ce qui donne lieu à quelques quiproquos (et songez si j'ai bu...). Après un récit accompagné par le thème d'amour et par des banalités exécutées à l'orgue, la romance reprend (Ah ! fuyez !) (p. 269). Puis, « Magnificat » très ordinaire (p. 276), et enfin duo Manon-Des Grieux (n'est-ce plus ma main) qui est un exemple parfait du cabotinage à grand effet ⁽¹⁾ (p. 287).

A l'Acte IV, qui se passe à l'hôtel de Transylvanie, maison de jeux, on relève quelques détails attrayants, bien que de style franchement « opérette ». La déclaration de Des Grieux présente encore des prosodies funestes (Sphinx é—tonnant) (p. 317) et un style quelque peu paradoxal. La valse, en UT (p. 330) est vraiment vulgaire ; dans sa préparation, un roulement de baguettes sur les cymbales imite le bruit de l'or.

Acte V. — La chanson des Exempts (p. 370) est bien venue ; c'est peut-être la meilleure partie de l'œuvre... l'orchestration principale est appuyée sur 2 flûtes et 2 bassons. Le duo, en SI bémol, (p. 379) commence assez bien, mais finit par un ensemble horrible (p. 386). Les récits manquent totalement d'expression. Par contre, les modulations des archers étaient de bon aloi. La mort de Manon (p. 396) est trop rapide et tourne court.

L'instrumentation de cette partition est, en général, exagérée. Les accents sont tou-

(1) Et quelles paroles ! « Rends-moi ton amour — Non, il est mort pour vous. — L'est-il donc à ce point ? » etc...

jours formidables, et se produisent invariablement à grand renfort de cymbales, tam-tam et grosse caisse. A part ce défaut, qui est plutôt une erreur de style, l'orchestre est traité avec talent. En somme, *Manon*, comme tous les opéras de Massenet, et d'ailleurs la plupart de ceux de cette première période du drame moderne français, n'ont pas encore complètement répudié les errements de l'école judaïque, à laquelle ils restent attachés par la vanité de leurs poèmes, et surtout par l'insuffisance de leur musique. Tout en ayant abandonné les *assises tonales* symphoniques, ils ne sont pas suffisamment établis sur les découvertes modernes dans l'art dramatique.

2^e Période.

EMMANUEL CHABRIER.....	1841 † 1894
VINCENT D'INDY.....	1851 † 1931
ALFRED BRUNEAU.....	1857 † 1934
GEORGES HUE.....	1858 † 1948
GUSTAVE CHARPENTIER.....	1860
CLAUDE DEBUSSY.....	1862 † 1918
GABRIEL PIERNÉ.....	1863 † 1937
XAVIER LEROUX.....	1863 † 1919
CAMILLE ERLANGER.....	1863 † 1919
ALBÉRIC MAGNARD.....	1865 † 1914
PAUL DUKAS.....	1865 † 1935

CHABRIER, qui fut d'abord compositeur-amateur, en marge de ses fonctions d'employé au Ministère de l'Intérieur, travailla ensuite plus à fond avec un musicien modeste, mais méritant et excellent professeur, Hignard ⁽¹⁾.

Il écrivit d'abord deux opérettes, puis trois drames plus sérieux, dont un inachevé :

L'Etoile (1877), opérette jouée aux Bouffes-Parisiens ;

L'Education manquée (1879) ⁽²⁾ ;

Gwendoline (1885), représentée à Bruxelles en 1886 ;

Le Roi malgré lui (1886), créé à l'Opéra-Comique en 1887 ;

Briséis (1890), dont il ne put terminer que le premier acte. Les représentations des œuvres de Chabrier ont toujours rencontré une malchance que les superstitieux pourraient trouver impressionnante. *Gwendoline* fut donnée en mars 1886 : au début d'avril le théâtre faisait faillite. Après quelques représentations seulement du *Roi malgré lui*, l'Opéra-Comique brûlait...

Chabrier était un esprit primesautier, débordant, intarissable. Bien qu'Auvergnat, il représentait le type achevé du méridional. D'ailleurs plein de cœur autant que de verve, c'était le plus charmant des amis. Musicalement, bien que parfois un peu commun, il possédait un tour mélodique bien à lui, avec une mise en œuvre toute wagnérienne (il comptait parmi les fervents de

⁽¹⁾ Hignard fut l'auteur de plusieurs opéras-comiques et aussi de « Valses romantiques » pour 2 pianos, qui purent donner à son élève l'idée d'en faire à son tour.

⁽²⁾ Chabrier avait également commencé une troisième opérette, *Grisélidis*.

Wagner et des représentations de Bayreuth). Son *harmonie* a joué un grand rôle dans l'évolution de la musique ; elle a beaucoup fait pour préparer le langage moderne. Toutefois elle restait très caressante et il serait faux de dire que Chabrier serait l'ancêtre des outrances et des surenchères contemporaines. Il pensait surtout mélodiquement ; ses autographes en témoignent. Son atmosphère harmonique, où les neuvièmes sont fréquentes, était plutôt intuitive. Son rythme, et même ses rythmes fréquemment contrariés, sont variés et toujours caractéristiques. On peut seulement regretter chez lui, à côté de très grands dons, un certain manque d'éducation première : il s'égarait souvent dans le sens de la trivialité, et ne construisait pas toujours très bien (il modulait trop, notamment). Quoiqu'il en soit, il reste un compositeur extrêmement original et « dynamique ».

L'Étoile, est un opéra-bouffe » en 3 actes, sur un livret de Leterrier et Vanloo. L'*Ouverture* présente divers thèmes de la partition, et se termine sur un « chahut » très animé.

A l'*Acte I*, à signaler le chœur (On dit que par la ville) en UT, forme lied ; le quatuor des Employés ⁽¹⁾ ; la Romance de l'Étoile, en MI (p. 53) ; le chatouillement du dormeur, qui, réveillé en sursaut, donne une gifle au Roi : ceci se passe au cours d'un grand Final (p. 73), parodié des grands opéras judaïques.

Au 2^e *Acte*, le chœur de femmes (p. 94), les Couplets de Laoula (p. 115), le Trio avec vocalises (p. 119) ; le Chœur « nous allons donc voir » (p. 127), et le grand chœur pseudo-dramatique « d'opéra » : « Un coup de feu » (p. 131), la meilleure charge de ce genre qui soit.

Enfin, à l'*Acte III*, les couplets de « la Chartreuse verte » en duetto (p. 162), parodie italienne ; et la musique de scène (n^o 16 bis), à l'image de la *Favorite*.

Cette opérette, sur un sujet assez bizarre, il faut le reconnaître, n'a pas réussi. La musique en était trop fine pour le public de l'époque. Cependant il reste maintenant que Chabrier fut à peu près le seul fabricant d'opérette drôle et spirituelle.

Gwendoline est écrite sur une pièce en 2 actes et 3 tableaux de Catulle Mendès. L'*Ouverture* est violente et d'une construction tonale peu solide ; elle consiste en une introduction vive, et un morceau de sonate, dont la réexposition se fait par la seconde idée seule.

Acte I. — La *Scène I*, qui se passe au bord de la mer, est charmante et bien caractéristique de son auteur. Elle commence par une grande phrase mélodique, allant très bien de la tonique MI à sa dominante, comme une période de suite. Mais plus loin se trouvent des modulations excessives, sans raison : RÉ bémol, UT, SI, RÉ, tons qui vont mal ensemble. Enfin l'entrée de Gwendoline conduit le chœur en MI bémol ⁽²⁾, puis celui-ci revient en RÉ (p. 66). Comme musique, cette scène est charmante.

Scène II. — Le chœur de femmes en LA bémol, est la quintessence même de Chabrier ! La légende, en *ut*, est mélodiquement un peu meyerbeerienne. Elle contraste, en montrant la crainte qu'inspirent les Danois, avec le chœur ironique. C'est un lied, interrompu par le chœur, le milieu étant fourni par un sentiment de pitié (p. 85). Arrivée des Danois ; le coup de foudre reçu par Harald à la vue de Gwendoline est peut-être un peu exagéré dans sa soudaineté (p. 116). Le duo (p. 120) n'est pas très captivant (5 parties : a) Exposition en LA et *la* ; b) Harald, MI bémol (p. 125) ; puis thème

⁽¹⁾ Ed. Enoch, page 27.

⁽²⁾ Ed. Enoch, p. 63.

de l'Apparition (p. 130), entendu en RÉ bémol dans l'Ouverture ; *c*) diversion sur les fleurs (p. 135), FA, LA bémol, SOL bémol ; *d*) le rouet (p. 146), la et LA ; le terrible Harald file de la laine, *fa* ; *e*) reprise du rouet, et conclusion).

Acte II. — Au 1^{er} Tableau, l'Épithalame (SOL bémol) est un morceau bien fait, mais, hélas ! en vue de l'effet (p. 215). Il y a, sur les mots « Soyez unis » un élan regrettable ; sans ce passage très commun, appelant le « coup de gueule », le chœur serait charmant. Puis vient (p. 243) un duo en 3 parties interrompu par les Danois : *a*) en la et LA, puis chœur en UT, d'une esthétique ne dépassant guère celle d'un chœur de buveurs ; *b*) Ensemble (FA) et chant d'Harald, très insinuant, très chaud par endroits, mais dont la bonne impression est gâtée par des phrases beaucoup plus conventionnelles (p. 260) ; *c*) ensemble en RÉ bémol, légèrement dérivé de *Tristan* (p. 268).

En somme, *Gwendoline* contient de très intéressantes choses à tous points de vue, mais on ne peut prétendre que ce fût une partition très complète. Chabrier était plutôt fait pour les genres légers, comme l'opérette, ou pittoresques. Il a donné sa mesure entière dans les *Valses romantiques*, les *Pièces pittoresques* pour piano, *España*, la *Joyeuse Marche*, ou les lieder ironiques.

A retenir l'emploi très fréquent chez lui des accords de neuvième, alors à peu près inusités.

VINCENT D'INDY n'aborda sérieusement le drame, à l'égard duquel il avait une certaine méfiance, que longtemps après la symphonie. Nous ne parlons pas ici du *Chant de la Cloche*, destiné au concert, bien que le théâtre de la Monnaie l'ait monté à la scène. Pour le théâtre, d'Indy a écrit trois ouvrages importants, encadrés par deux pièces légères, qui ne sont que des hors-d'œuvre :

Attendez-moi sous l'orme (1881), opéra-comique en un acte, œuvre de jeunesse peu significative, dans laquelle la personnalité de l'auteur ne se dégage guère ;

Fervaal, op. 40 (1893-1896), action dramatique en 3 actes, jouée à Bruxelles en 1897 et beaucoup plus tard à Paris (Opéra-Comique, puis Opéra) ⁽¹⁾ ;

L'Etranger (1897-1900), en 2 actes, représenté également à Bruxelles (1903), puis à Paris ;

La Légende de Saint-Christophe, op. 67 (1908-1915), représentée à l'Opéra en 1920 ;

Le Rêve de Cinyras, comédie musicale en 3 actes, sur un livret de Xavier de Courville (1922-1923), représenté sur le théâtre de la « Petite Scène ».

A part cette dernière pièce, qui n'est pas fondamentale dans l'œuvre de V. d'Indy, celui-ci fut l'auteur de ses poèmes, considérant, comme l'avait fait Wagner, que c'était là une condition de parfaite unité.

Fervaal ⁽²⁾. — *Construction générale.* — En mettant à part le prologue, qui forme un morceau dramatique spécial, les trois actes se correspondent rythmiquement, en sorte

⁽¹⁾ Le sujet primitif provient de la légende d'« Axel », traitée par le pasteur suédois Tegener, mais V. d'Indy l'a combiné avec des traditions celtiques qu'on retrouve dans des légendes cévenoles. Le poème fut écrit vers 1878. Les *Echos de l'Ecole César Franck* ont publié le premier état du livret, sous le titre d'*Axel* (2^e année, n^{os} 1, 2 et 3).

⁽²⁾ A ses cours de composition, V. d'Indy donnait peu d'appréciations sur ses propres œuvres, sauf pour les critiquer. Nous avons généralement respecté cette sobriété. Dans les rares cas où nous nous en sommes départi, pour éviter une trop grande sécheresse, il faut y voir l'intervention de son collaborateur. (G.L.).

que, comme *Parsifal*, l'œuvre est un vaste *lied*. Le 1^{er} Acte forme l'exposition, et après le second, qui est différent, le 3^e Acte constitue une sorte de réexposition. Chaque acte a trois scènes, dont la disposition est analogue ; et nous ne pouvons mieux faire comprendre que par un tableau, dans lequel nous spécifions l'objet principal de chaque scène, l'adaptation de la forme-lied à la synthèse du drame.

1 ^{er} Acte (A)	2 ^e Acte (B)	3 ^e Acte (A bis)
1 ^{re} scène : <i>Religion, patrie</i> ;	1 ^{re} scène : <i>Religion, Oracle</i> ;	1 ^{re} scène : <i>Religion, sacrifice</i> ;
2 ^e scène : <i>Amour</i> ;	2 ^e scène : <i>Guerre</i> ;	2 ^e scène : <i>Amour et mort</i> ;
3 ^e scène : <i>Guerre</i> .	3 ^e scène : <i>Prédiction de victoire</i> .	3 ^e scène : <i>Victoire, lumière</i> .

Construction tonale. — L'ordre des tonalités constitue le fond essentiel du développement dramatique dans toute l'œuvre, qui est une marche vers la vraie lumière, caractérisée par le ton de RÉ. Voici la signification des principales tonalités employées :

RÉ : Amour, lumière véritable et planante.

SI et *si* : guerre, gloire, héroïsme, lumière extérieure.

SOL et *sol* : patrie (pays de Cravann).

MI bémol : oracle, religion celtique, fausse lumière.

LA bémol : inquiétude, douleur, rêve incertain.

Les tons de RÉ et de SI se rencontrent en FA dièse : amour.

Citons encore quelques tonalités plus accessoires :

SI bémol : vengeance.

FA : inconscience, jeunesse, grâce.

fa : ton hiératique (cérémonie druidique du 2^e Acte).

la bémol et *si bémol* : tons froids, mort (ré est également employé, pour s'opposer à RÉ).

LA : soleil, joie.

Construction thématique. — V. d'Indy adopte le système du leit-motiv wagnérien, de même que Debussy le fera dans *Pelléas*. Mais, tandis que celui-ci est revenu à la déclamation simple employée par Monteverdi et ses successeurs, d'Indy confie les accents yriques aux voix comme aux instruments et cherche toujours à les faire *chanter*.

Les thèmes expriment des états d'être et non précisément des personnages. Ils représentent une fonction, un sentiment, sont susceptibles de convenir à plusieurs personnages, et se modifient suivant la façon dont les personnages les revêtent. Distinguons des thèmes fondamentaux et accessoires.

1^o Thèmes *fondamentaux*, assez peu nombreux, mais se présentant dans beaucoup d'acceptions différentes, ce qui les varie en conséquence :

A (*thème héroïque masculin*)



A² (*guerre*)



A² est la principale modification du thème primordial. A et A² sont presque toujours en SI ou *si*.

Celui-ci est toujours appliqué à *Guilhen*, parce qu'elle seule le justifie.

B (*thème héroïque féminin*)



C est un thème de désir inassouvi et conserve partout quelque chose d'inquiet. Il donne naissance au dessin isolé C^a qui en provient directement.

C (*thème d'amour féminin*)



C^a (*angoisse*)



D (*désir, passion*)



Les quatre thèmes A, B, C et D sont de beaucoup les plus importants. Les trois suivants peuvent également être considérés comme constitutifs, ayant une part dans la trame générale de l'œuvre :

E (*thème sacré, druidique*)



F (*patrie, Cravann*)



etc.

G (*serment*) issu de A



E provient d'un ancien air populaire intitulé « le vin des Gaulois ».

2° Les thèmes *accessoires* sont nombreux. Il en est parmi eux d'assez importants, et qui jouent un rôle à tous les actes.

H (*thème du Pange lingua*)



V. d'Indy a fait appel à ce thème liturgique pour le couronnement de l'œuvre, **en pleine lumière**. Il symbolise la religion nouvelle, s'élevant sur les ruines des civilisations éteintes.

Le thème I est plus descriptif, dans son emploi, que le dessin A *bis* :

I (*guerre*)



J (*exteriorité, jardins enchantés*)



K (*rêverie*)



Le dessin K se trouve mêlé à l'exposition complète de J, dont il est une émanation.

L (*rêverie triste*)



M (*thème druidique*)



N (*appel*)



Le thème N est une chanson populaire ⁽¹⁾

O (*Kaïto*)



P (*lumière*)



Q (*pitié*)



Dans le dessin Q, il est permis de voir une forme variée de C *bis*, provenant lui-même du thème d'amour un peu angoissé, C.

(1) Voir *Cent Chansons du Vivarais*, par Vincent d'Indy, op. 52 (éd. Durand) : Mélodies sans paroles, n° 3.

R (*liturgie druidique*)

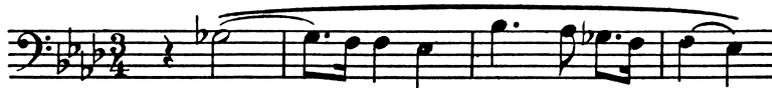


Ce thème, qui a une allure populaire, est cependant de d'Indy.

S (*cérémonie*)



S² (*sacrifice aux Dieux*)



S *bis*, qui n'est qu'une variation expressive, plus thématique, de S, apparaît au point culminant de la cérémonie druidique (Ed. Durand, p. 226).

T (*souvenir*)



T² (*amour fidèle et paternel*)



Ce dernier sentiment, éprouvé par Arfagard à l'égard de Fervaal, est issu de la tradition, du culte que le vieux druide professe pour la race sacrée à laquelle appartient le héros. C'est pourquoi T² provient de T. Le thème U est généralement employé pour la foule grouillante et houleuse des Sarrazins.

U (*dispute*)



U *bis* (*haine, agression, les Sarrazins*)



V (*caresse*)



X (*souffrance intense*)



Y (*l'Oracle*), thème harmonique.



Analyse de l'œuvre. — Le *Prologue*, comme chacun des trois actes d'ailleurs, est en 3 parties : 1^o action, combats, disputes, en *si*, avec les thèmes A et A², ainsi que U. Fervaal, qui poursuivait les Sarrazins, tombe frappé par eux, et *sol* s'impose alors (Ed. Durand, p. 6). Puis, passage très modulant. Quand Fervaal est blessé, A est déformé. B se fait présager (p. 9). Le ton de FA arrive pour l'entrée de Guilhen (p. 11) ; 2^o Ce ton de FA, très éloigné de *si*, sera toujours le sien en tant qu'héroïne guerrière. *Sol* vient ensuite, puis *si*, quand elle a aperçu Fervaal et a été émue de cette rencontre. Elle caresse du regard le héros (p. 14), et le thème C apparaît, causant chez elle une profonde transformation. En LA bémol, ton du désir inquiet, B s'amollit et C s'expose complètement. Retour à *si* (p. 18), où A devient marche funèbre (p. 19). On trouve aussi, simultanément, deux tentatives d'apparition des thèmes E et F, créant, dans cette présentation, une ambiance sacrée. 3^o Réveil de Fervaal (p. 19). Le thème du souvenir, T, se fait jour avec difficulté, puis G, au moins dans son rythme (p. 20). Quand Fervaal se lève (p. 21), on revient à *si* et SI avec le thème belliqueux. Mais il aperçoit Guilhen, et tout s'adoucit ; C paraît en FA dièse et D se dessine également. Le ton de FA dièse, que l'on voudrait fuir (p. 23), se retrouve toujours. Fervaal dit avoir renoncé à l'amour par serment, mais FA dièse revient encore (p. 25). Le blessé retombe, et on le croit mort. Arfagard se lamente (p. 26), sur les harmonies de E. Il refuse de laisser Fervaal aux mains de l'enchanteresse, et l'on voit s'exposer T *bis*, signifiant la protection tendre du vieux druide pour le descendant de ses Dieux. Prière de Guilhen, en LA bémol, par C (dans ce prologue, FA dièse s'applique à l'amour de Fervaal pour Guilhen et LA bémol à celui de Guilhen pour Fervaal). Plus loin, une variante de C a trait à l'art magique (p. 32). Arfagard regarde la magicienne (p. 33), ne voit en elle que la guerrière, et a confiance. Les deux thèmes féminins B et C s'unissent en LA bémol, puis, (p. 34) en *la* bémol ; A devient marche funèbre. On emporte Fervaal ; le thème s'amplifie. Enfin, Arfagard, resté seul dans son hiératisme (p. 35), fait apparaître E de très loin, en *la*. Il se décide à suivre le cortège.

Acte I. — Le *Prélude* ⁽¹⁾, en FA dièse, décrit un paysage amoureux, où le dessin d'extériorité J joue le plus grand rôle ; le thème de rêverie K s'y mêle (p. 37). Fervaal, endormi dans les jardins de Guilhen, voit en rêve, dans le ton hostile de SI bémol, cette figure de femme qu'il devrait haïr, puis on revient à FA dièse ; c'est un retour au paysage, et cette fois le thème d'amour D y apparaît. Au réveil, la tonalité change brusquement.

Scène I. — SOL transforme d'un seul coup l'atmosphère. Nous sommes maintenant dans l'ambiance de l'amour de la patrie, représenté par Arfagard. Mais Fervaal rentre en FA dièse, où il se complaisait dans ses rêves (p. 40). Arfagard veut le décider à partir, et lui fait toute l'histoire de la religion celtique de sa patrie, Cravann. On retrouve le thème du serment, d'abord seul (p. 42), puis combiné avec celui de patrie F (p. 43). Le récit d'Arfagard est fort important ; il comprend 3 parties : a) thème F devenu complet, en SOL définitivement acquis. Le thème épisodique I est également présenté. Cette partie, consacrée aux contingences, est une sorte de lied (SOL, RÉ, SOL) ; b) préceptes de religion donnés par le druide (p. 47), en *sol*, avec le thème sacré E. La tonalité est plus changeante. Après SI bémol, SOL, *mi*, vient SI, où se fait la consécration du thème héroïque A ; c) partie afférente aux dieux (p. 53), commençant par un conduit de tonalité incertaine. L'oracle amène les harmonies qui lui sont propres (p. 35) : le thème du « Pange Lingua » s'y mêle déjà, mais peu reconnaissable encore. Les modulations, qui sont vagues, conduisent vers MI bémol (p. 57). Fervaal, qui comprend mal, répète en se trompant de ton (p. 58). Puis on retrouve le thème sacré (p. 59), plus inquiet, varié, en *sol*. Il devient tout à fait haletant, avec celui de patrie comme basse. On passe par MI, qui sera au 2^e Acte le ton de l'élection du brenn, et l'acception est ici analogue. Puis, comme les deux personnages restent inquiets, la scène, au lieu de se

(1) C'est ce Prélude qui, joué isolément, figure souvent sur les programmes des grands concerts.

terminer apothéotiquement en SOL, bifurque vers *fa* (incertitude), qui sera le ton des chants hiératiques au 2^e Acte.

Scène II. — D'abord est une sorte d'intermède. Exaltation de Fervaal de LA à SI. Mais en voyant son épée, le héros se souvient de la femme qui la lui a donnée, et l'indécision ramène LA bémol (p. 67). Le thème de rêverie triste, L, apparaît (p. 68); D, C *bis*, sont également exposés. Mais tout change avec l'arrivée de Guilhen qui amène joyeusement FA (p. 69), et c'est ici que la scène, à proprement parler, commence. Elle est en 6 parties : *a*) entrée de Guilhen, sur le thème B (FA), mais B se heurte au thème rêveur et douloureux L, en LA bémol (p. 71). Voulant consoler Fervaal, Guilhen le caresse avec le thème V (p. 73); *b*) Fervaal raconte sa vie; et l'on peut remarquer ici que d'Indy ne craint pas de confier ses thèmes à la voix elle-même, dès que cela est possible. On trouve successivement trois ordres de joie, ce qui motive trois couplets se terminant sur une sorte de refrain joyeux, provenant de T (régnait la joie). C'est d'abord l'enfance, l'insouciance; puis la guerre; enfin la joie religieuse. Toutes trois finissent « héroïquement », en SI. Le thème M est aussi employé. Guilhen revient à l'assaut (p. 82). On retrouve le réveil du prologue dans des tons indéterminés, mais il y a évolution vers l'amour, avec le thème C en FA dièse (p. 83). Puis altération vers la douleur (LA bémol). Fervaal cherche à connaître le passé de Guilhen, et cela donne lieu (p. 86) à une question qui sera de nouveau entendue au 3^e Acte; *c*) contrepartie de la section précédente : Guilhen raconte à son tour sa vie passée (p. 87), et il y a, là aussi, trois subdivisions; d'abord inconscience, en FA, développement du thème B; puis (p. 91) le thème d'amour inquiet C apparaît en LA bémol; enfin (p. 93) retour au thème B dans le rêve, et restant en LA bémol. D apparaît pour la première fois d'une façon très certaine (désir); *d*) transition (p. 94). Fervaal s'approche de Guilhen (thème C en LA). V se développe et prend d'amples proportions (p. 96). Marche vers la joie, et après une courte modulation en UT (p. 97), déjà rencontrée dans le récit de Fervaal, aboutissement en FA dièse, avec D qui se montre dans toute sa force. Fervaal s'exalte, Guilhen s'alanguit. On remarquera que l'amour de Fervaal se teinte de beaucoup d'héroïsme. Quand il veut emporter sa bien-aimée sur son cheval, il emploie le thème A *bis*; *e*) ensemble (p. 102) par le thème D, en SOL bémol, UT, puis MI, pour conclure définitivement en FA dièse; *f*) Partie dramatique (p. 107). Appel d'Arfagard, au loin, en *ut*. La fin de la scène est très heurtée comme tonalités. Guilhen, pour partir avec celui qu'elle aime, retrouve son thème B, dans toute sa souplesse héroïque (p. 110). En même temps que l'incertitude, LA bémol revient, puis RÉ bémol. Guilhen essaie toutes ses séductions et chante un petit hors-d'œuvre que l'on retrouvera au 3^e Acte. Le ton lumineux de RÉ est employé en mauvaise part (p. 117) pour le thème de désir D : à ce moment, c'est ce que Fervaal envisage de plus lumineux; il ne voit rien au-dessus de cet amour. Nouvel appel d'Arfagard (*ut* dièse), toujours lointain, mais lancinant, et fuite de Fervaal (*si*).

Scène III. — Le héros a répondu à l'appel de son vieux maître et a abandonné Guilhen. Celle-ci, dans sa solitude, est hantée par le thème de guerre A *bis*, et par le thème de désir devenu cruellement insistant (*fa*, RÉ, FA dièse, *ré*). Mais la guerrière se réveille et exhale toute sa rage (W en *ré*, *fa* et *ré*). La suite de la scène est consacrée aux Sarrazins, que Guilhen ameute contre Cravann. On y revoit le dessin U, déjà rencontré dans le Prologue. Les agitations des hordes sarrazines et de nouvelles imprécations de Guilhen (*ré*, SI bémol) donnent lieu à de nombreux épisodes (avec U *bis*, variation de U).

Les assises tonales du 1^{er} Acte sont les suivantes : FA dièse (SOL bémol); puis SOL, SI, RÉ; et enfin SI bémol.

Acte II. — L'acte commence par une introduction orchestrale, dans laquelle de lentes gammes qui montent figurent des brouillards qui passent. L'action est à Cravann, au milieu des montagnes. A la basse (p. 155) se trouve incidemment le thème de patrie, F. Puis, ce thème s'accroît de plus en plus, quoique restant toujours voilé. Un incident,

par N, évoque l'appel d'Arfagard, enfin (p. 159), le brouillard reprend (*sol*) et la toile se lève.

Scène I. — Fervaal exprime l'état de son cœur, embrumé comme ce matin de montagne. L'amour change l'ambiance et ramène LA bémol (p. 161). L'appel N retentit. Fervaal le prend pour l'appel de la douleur, car c'est sur le même thème qu'Arfagard l'a obligé à quitter les palais enchantés de Guilhen. C'est, cette fois, un berger qui est allé convoquer les guerriers au conseil, et qui vient rendre compte de sa mission. Le berger entreprend le récit de son voyage, sur le thème populaire N lui-même, en *fa*. Le conseil amène I. Ensuite commence une longue partie hiératique, en MI bémol (p. 167). Les nuages s'amoncellent sur l'autel, et se traduisent par l'emploi de nombreuses gammes par tons entiers ⁽¹⁾ (p. 168). Les nuées se changent en des « formes primordiales », que le vent disperse. Ces apparitions sont en *mi bémol, fa, sol*. Enfin Kaito, elle-même, la déesse de la Terre, apparaît. Elle amène d'abord *la*, mais MI bémol revient très vite. Le dessin tortueux du serpent, O, forme le fond de la musique. Kaito parle, et l'on retrouve les accords de l'oracle (p. 176). Quand la déesse prédit l'ère nouvelle, c'est RÉ, ton de la vie, qui s'impose. Mais l'heure n'en est pas encore venue, et l'on retombe en *mi bémol*, avec le thème O et les dessins des nuées. La conscience du présent revient cependant à Arfagard, ce qui ramène *sol* (p. 183).

Scène II, consacrée entièrement à l'action. Les « clans » arrivent l'un après l'autre, d'*ut* à SOL. On retrouve des thèmes déjà vus : M, N. Le conseil commence (p. 195), sur un développement de N. Arfagard intervient alors, en une sorte de lied (MI, ²/_{ut} et MI). Il amène E et F ensemble. E a revêtu une forme tourmentée (p. 200). Arfagard annonce l'approche des Sarrazins, et l'on réentend le dessin U (p. 201). Après divers épisodes, le calme revient (p. 210). Arfagard, répète l'oracle, avec les harmonies appropriées (p. 211).

Scène III. — En SI, ton de l'héroïsme, Fervaal paraît (p. 214), et la cérémonie du sacrifice druidique va bientôt commencer. La scène est en 5 parties : *a*) entrée de Fervaal, en SI; les acclamations le saluent (thème A); récit en SOL et SI (patrie et héroïsme); *b*) cérémonie (*fa*). Le thème S est brièvement exposé, et de suite apparaît le chant religieux R, de style populaire. S² et M sont traités en même temps (p. 227). L'héroïsme ramène SI (p. 229). Le Barde de Fervaal commence à chanter (p. 232), sur un thème épisodique, lorsque l'appel de détresse retentit; *c*) alerte. Le messager, haletant, raconte ce qu'il a vu. On trouve (p. 233) le dessin qui avait servi à Guilhen pour exhaler sa colère, et aussi celui des Sarrazins (U et U *bis*). Les guerriers sont fort troublés. Une discussion confuse a lieu (UT). Fervaal leur répond, et ramène aussitôt *si*. Il organise la défense et donne ses ordres avec une énergie qui dissimule une blessure intérieure; *d*) Les guerriers disparus, Fervaal se confesse à Arfagard ⁽²⁾ (*la bémol* à RÉ). Les thèmes du serment et de la religion se combinent (p. 262). On retrouve aussi le thème O (p. 265) et celui du *Pange lingua* H, à propos de la nouvelle vie prédite (p. 266). *e*) Les chefs, prêts pour le combat, reviennent. De SI, on passe en LA pour l'évocation du soleil (p. 275), puis le chant de guerre, en SI, commence sur le thème I (p. 277). L'acte finit dans l'héroïsme. Seul, Arfagard, désespéré d'apprendre la violation du serment de Fervaal et entrevoyant la destruction de Cravann, se lamente brièvement vers *sol* (p. 292). L'acte se termine en *si*.

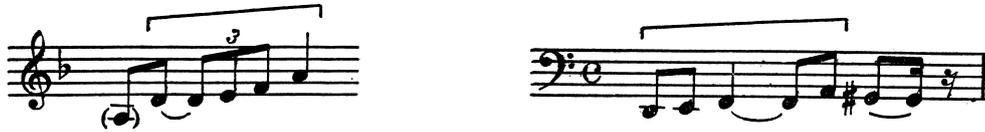
Les assises tonales de ce 2^e Acte sont : *sol*, MI bémol, *ut*, SI.

Acte III. — Le *Prélude* est assez complexe. A s'y développe, concurremment avec le thème U *bis* (caractérisant l'invasion des Sarrasins), et les harmonies de mort

⁽¹⁾ Ce procédé n'a pas été inauguré dans *Pelléas*, comme on l'a beaucoup dit avec quelque exagération.

⁽²⁾ V. d'Indy considérait cet épisode comme la partie la meilleure de l'acte, au double point de vue musical et dramatique.

entendues après la prédiction de Kaito au 2^e Acte. A est devenu phrase expressive. Il a perdu sa première note, et une autre lui a été adjointe, avatar qui rappelle celui du



thème de l'honneur au 3^e Acte de *Tristan*. Ce Prélude va de ré à si, et retourne à ré. De petits nuages errant sur les cîmes sont évoqués par la petite flûte.

Scène I, en 3 parties. — a) Récit de Fervaal, commençant en ré, ton d'aboutissement du prélude, et qui se mouvementera de plus en plus, vers RÉ. D'abord des voix de nature continuent le prélude et chantent aussi le thème A devenu désolé. Le héros prie silencieusement, et l'on entend le thème sacré, bien alourdi (p. 307). Arfagard cherche Fervaal parmi les blessés (thème de pitié Q) ; Fervaal se fait reconnaître. Le thème A reprend de l'ardeur quand le héros dit qu'il a tout fait pour mourir en combattant (p. 310) ; b) Arfagard répond (*fa*, puis SOL), et c'est alors que le thème de pitié Q prend toute son importance. Le vieux druide a le même élan d'affection qu'au prologue (p. 315 comme p. 26). Beaucoup de thèmes s'unissent : Q, A, G, E. Le baiser d'Arfagard combine le thème affectueux Q, le dessin hiératique M et une émanation contrapunctique des autres. Retour à SOL, avec les mêmes thèmes (p. 317), puis de nouveau (p. 318) *fa*, ton des sacrifices, à part une excursion vers le soleil (LA), par les thèmes P et H ; c) Guilhen appelle de loin son amant, et chez celui-ci, c'est une brusque révolution. De la dominante de ré, Fervaal, bouleversé, module vers FA dièse (désir), et vers d'autres tonalités plus imprécises. Aux tons clairs de l'amour, Arfagard tente d'opposer les tons sombre de son farouche hiératisme (p. 322). Mais Fervaal, affolé, et voulant à tout prix rejoindre Guilhen, le tue.

Scène II, en 6 parties. — a) commencement passionné en RÉ, sur le thème du désir ; b) très vite, apparaît un nouveau thème de souffrance, X. La sensation de froid éprouvée par Guilhen conduit dans les tons froids de si bémol et la bémol. Le thème U bis est tout à fait alangui (p. 329). Guilhen reprend courage (RÉ) ; c) Fervaal reste, en SI, dans les clartés amoureuses, mais D est maintenant moins violent et plus caressant (p. 331) ; d) Guilhen a de plus en plus froid (*la bémol*, écrit en sol dièse). C'est à peine si un élan de confiance ramène un instant l'espoir (RÉ) ; LA bémol revient avec les thèmes d'amour et de souffrance, D, X, et les harmonies de mort ; e) Fervaal, dans un récit où il veut espérer malgré tout par une sorte d'auto-suggestion, retourne à RÉ. Il chante à Guilhen le petit lied qu'elle chantait elle-même au 1^{er} Acte (p. 343, voir p. 115) ; f) Guilhen revoit toute sa vie (p. 344). En LA bémol (thème B comme au 1^{er} Acte, mais minorisé), elle en raconte brièvement les caractères. A remarquer (p. 348) la superposition des thèmes de l'oracle et de l'amour (celui-ci transformé). Par LA (soleil), Guilhen atteint *la bémol*, ton où se produit sa mort.

Scène III, en 3 grandes parties, très différentes de sentiment. — 1^o Fervaal, seul entre les deux cadavres, est halluciné. A distinguer 3 subdivisions : a) épisode du vent, en *fa dièse*. Fervaal demande au tonnerre de ne pas réveiller ses morts (Ils dorment) : l'harmonie de l'oracle est devenue phrase (p. 356), transformation déjà commencée lors du dernier adieu de Guilhen ; b) épisode des roses, en FA dièse, (souvenir), avec le thème des jardins J (p. 359). Puis les roses sont censées pour lui se teindre de sang, et le thème de désir D se change subitement en douleur (X) ; l'hallucination est vaincue (p. 361) ; c) par X et une transformation de C, LA bémol est quitté pour *ut dièse*. Malgré les modulations lointaines, cette première partie de la scène ne conduit, en résumé, que de *fa dièse* à sa dominante.

2^o Des voix se font entendre (p. 365), d'abord d'une façon et dans des tons assez indéterminés, puis en UT dièse, avec le thème du *Pange lingua*, cependant que Fervaal

invoque ses nouvelles étoiles. L'hallucination recommence. Fervaal se revoit chef guerrier, se remémore l'oracle, chante un hymne de victoire (MI bémol); mais soudain un immense éclair l'aveugle, et tout se calme.

3° La lumière s'annonce en LA, dominante de RÉ (p. 374). La mélodie du *Pange lingua*, choisie par l'auteur pour représenter le saint amour, est enfin réellement exposée en LA par les chœurs; puis en FA par Fervaal, à l'état de *mélodie-type* (p. 378). Elle se termine par le thème d'amour D, tout à fait épuré et dépouillé de son chromatisme (p. 379). Aussitôt cette exposition terminée, le chœur reprend le thème en RÉ, ton de la lumière définitive. Fervaal, pendant ce temps, se met en marche, gravissant la montagne avec le corps de Guilhen entre les bras, et vocalisant héroïquement sur le thème A. Une grande montée orchestrale part de RÉ pour retrouver le même RÉ (par SOL, LA bémol, RÉ bémol et SI). Dans la conclusion, on remarque A, P, et D, qui apparaît pour la première fois dans le ton de la Lumière, et aboutit cette fois à une harmonie conclusive.

Le plan tonal du 3^e Acte, tout en comportant beaucoup d'intermédiaires, conduit simplement de *ré* à RÉ, c'est-à-dire de la Mort à la Vie.

L'Étranger (1897-1900). Dans cette partition, écrite par une main plus expérimentée encore que Fervaal, d'Indy a fait preuve aussi d'une maturité plus grande sans doute, d'une personnalité plus dégagée de l'influence wagnérienne. Malgré cela, l'œuvre conserve manifestement les mêmes principes quant à l'entente du drame musical, et il y a lieu, pour elle aussi, de commencer par un aperçu général de la construction tonale et thématique.

Construction tonale. — Le plan d'ensemble est un triple appel de tonalités, en partant toujours d'un FA :

FA — LA bémol : charité et volonté.

fa — *la* : immensité, fatalité.

FA dièse — RÉ : lumière, amour (voir l'analogie avec Fervaal pour ces deux tons).

D'autres tonalités jouent encore un rôle, bien que moins importantes : SOL est applicable à Vita dans la première partie du drame, alors qu'elle est encore assez inconsciente ;

MI : conversation ; indifférence réelle ou affectée ;

SI bémol : frivolité (ton favori du douanier André) ;

si bémol : souffrance (ce ton est relié à la signification de *fa*)

fa dièse et *ut dièse* : haine (par opposition à FA dièse) ;

ut : réflexion.

si, relatif du ton lumineux RÉ : hallucination.

SI : gloire (ici encore, comparer avec Fervaal).

Construction thématique. — Les thèmes qui composent le fond mélodique de l'Étranger sont relativement peu nombreux. On en trouve cinq de première importance. D'autres jouent dans le drame un rôle moindre.

A (éternel mouvement, immensité de la mer)



B volonté (l'action du bien).



C (*charité, dévouement*)C²

Le thème C est d'origine liturgique. Il provient de l'antienne du jeudi Saint *Ubi caritas et amor* ⁽¹⁾. Il se présente avec bien des rythmes différents, notamment C².

Le suivant D, qui en est l'antithèse, revêt lui aussi, des rythmes divers, selon les acceptions et les personnages :

D (*haine, ironie, isolement*)D²D³ (*malheur*)E (*souffrance*). (La cellule initiale provient de B)E² (*douleur féminine*)

Voici maintenant les leit-motive moins importants :

F (*amour extérieur*)G (*aspiration, désir*).

On rencontre souvent les trois dernières notes de G (dérivées des trois premières), employées seules.

⁽¹⁾ V. d'Indy a toujours affectionné cette antienne, dont il a cité bien souvent le texte et la musique. Il en a encore employé le dessin initial dans sa Légende de Saint-Christophe, pour symboliser la Charité.

H (*amour féminin*)I (*amour masculin*)J (*frivolité*)

Le thème J est généralement appliqué au douanier André.

K, thème harmonique, accompagne toujours le passage d'un état d'esprit léger à un autre plus profond chez un autre personnage :

K (*réflexion*)L (*esprit « terre-à-terre »*)M (*la foule*)N (*attirance*)

Cette sorte de « complémentaire » d'autres thèmes (N), indique l'attrait mystérieux qu'exerce l'Étranger sur Vita (à la manière de *Lohengrin* et d'*Elsa*).

O (*confiance*)P (*chanson*)

Cette chanson, P, qui sert aux compagnes de Vita, est un thème populaire authentique, figurant dans le recueil des Chansons du Vivarais ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ *Cent Chansons du Vivarais*, op. 52 (éd. Durand), n° 64.

L'analogie du dessin fourni par les 6 premières notes avec le thème O paraît toute fortuite (G.L.).

Q (*attirance de la mort*)

Ce thème harmonique est la base même de la tempête par laquelle la partition se termine.

Analyse de l'œuvre. — Chacun des deux actes comporte trois scènes. Dans le *Prélude* s'exposent les thèmes A, B et C ; A (éternel mouvement) en *la* ; B (volonté) de *la* à LA bémol ; C (charité) de FA à LA bémol et *la*.

Scène I. — Après quelques épisodes de comparses, l'Étranger fait son entrée, et, à partir de ce moment, la scène est en 3 parties : *a*) le thème de souffrance E souligne l'arrivée de l'Étranger (Ed. Durand, p. 8) en *la dièse*, dominante de *ré dièse* (*si bémol*). On se moque de lui (thème D² en *fa dièse*) (p. 9). Il y a opposition dramatique entre ces deux thèmes, entre ces deux tons. A remarquer (p. 11) le regard de l'Étranger, vers *a*, par le thème E ; *b*) scène populaire (p. 19), avec les ouvrières (*ut*, LA bémol, FA), simple hors-d'œuvre. Les ouvrières chantent la chanson P (p. 20). Elles interpellent Vita sur un dessin ironique, tiré de la forme mélodique A (p. 22) : « Bonjour, Vita ». L'arrivée de Vita amène SOL. Apparition du thème caressant F (p. 26), qui caractérise son amour pour le douanier ; *c*) épisode des malheureux à qui l'Étranger donne sa pêche. Par une curieuse transformation, les enfants emploient le thème de la haine en raccourci D (p. 29). Le basson le tourne dans un sens ironique. On entend ensuite le thème de commisération E dans le ton haineux d'*ut dièse* (p. 33) : il tombe dans un milieu hostile. Enfin le thème D devient, lui aussi, tout autre (p. 34) ; il s'adoucit et tourne en bonté. L'Étranger reste seul (*la*) ; Vita ramène SOL (p. 36).

Scène II. — Cette scène, assez compliquée de construction, peut être considérée comme étant en 6 compartiments se correspondant deux à deux, ou plus exactement en 3 parties doubles, le tout étant terminé par une conclusion indépendante, dans le sens de l'action : 1^o *a*) Sorte de conversation, en MI, avec le thème O se rapportant ici à la mer (après LA bémol, retour à MI). On rencontre le thème H, cherchant encore sa tonalité véritable (p. 40) ; *b*) Vita s'affirme, en SOL (p. 41). Le thème G, attrait qu'elle ne s'explique pas à elle-même, fait éclore H, bien net, cette fois (p. 42). G est confié non pas seulement à l'orchestre, mais à la voix (p. 43). Toute cette première partie oscille autour de MI et de SOL. 2^o *a*) Récit de l'Étranger (p. 44), par le thème D, exprimant cette fois le délaissement (*fa dièse*, puis SOL et enfin FA dièse, où éclate (p. 47) le thème d'amour I) ; *b*) même évolution en ce qui concerne Vita (p. 48). De *la* elle passera par *fa* (avec C aux basses), puis une réponse de l'Étranger, en *fa dièse* (p. 49), aboutira encore à FA dièse (p. 50) où s'expose le thème de charité C. Le récit oscille ensuite entre *fa dièse* et LA, et revient une nouvelle fois à FA dièse (p. 56). Vita reste en FA dièse (p. 57), jusqu'au moment où elle dit à l'Étranger qu'elle le considère comme un père (p. 58), ce qui change brutalement la modalité ; on retombe alors dans le froid *fa dièse* (p. 59). 3^o *a*) De *fa dièse* (D), on retrouvera *mi* avec le thème O devenu mineur. La conversation revêt une impression de tristesse ; un changement est survenu dans l'état d'esprit de l'Étranger. Il veut badiner et essaie même du ton léger de SOL (p. 60), avec le thème de la chanson populaire ; *b*) Vita s'exalte de plus en plus (p. 61), en partant d'UT (G) vers FA dièse ; elle outrepassa même cette tonique et va jusqu'à UT dièse. Les deux thèmes s'unissent ensuite en FA dièse (H et I) (p. 63). Ensuite la scène proprement dite est terminée par une sorte de convulsion dramatique (p. 65), qui, après le dépit de Vita en SOL, fait tout retomber un instant en *fa* ; cette action n'est autre que la déclaration d'amour de l'Étranger à Vita, déchaînée par le thème

de souffrance (p. 68). Celui-ci se présente ici avec une grande acuité. Après l'aveu, il n'y a plus que trouble et silence, interrompu par l'arrivée d'André (1).

Scène III. — Le douanier est d'abord présenté en SI bémol, avec le thème de frivolité (p. 79). Il chante une chanson du Vivarais (Là-haut, sur la montagne) (2). Puis RÉ va s'établir (p. 72), parent à la fois de SOL (Vita), de FA dièse, ton longtemps cherché, et de SI bémol. Après l'épisode du contrebandier, Vita fait au jeune homme des réponses évasives et lointaines au ton froid de *fa* (p. 82), qui coupe court à tous ses espoirs. Tout à la fin, le thème d'amour féminin apparaît en LA, dominante de RÉ, où il s'établira définitivement plus tard.

Acte II. — L'*Entracte* est conçu lui-même assez dramatiquement, représentant le drame qui se passe dans l'âme de l'Étranger pendant la nuit qui sépare le 1^{er} Acte du second. Il est construit en 3 parties, qui s'équilibrent et contiennent chacune une opposition : 1^o *a*) En *fa*, ton de fatalité, ambiance de haine, de malheur pesant (thème D en exposition de fugue, dans sa forme lente D³ : d'ironique, ce thème est devenu accablant); *b*) par opposition, le thème d'amour I commence à sourdre vers *ré* (p. 86). 2^o *a*) Le thème D³ se rapproche des tons d'amour; il vient en *fa dièse*, avec des entrées plus serrées; *b*) thème I en FA (p. 87), avec période complémentaire et développement. 3^o *a*) Le thème I atteint RÉ (p. 88); on le voit pour la première fois en pleine lumière, toujours avec sa complémentaire; *b*) thème D, en *si bémol* (douleur), plus serré encore et très intense (p. 91); puis E (charité souffrante) en *ré*.

Scène I, d'essence populaire, en 3 parties. — *a*) Matelots (LA) (p. 93); thème de foule (*ré*) (p. 94); *b*) les ouvrières (FA) (p. 97); *c*) scène entre Vita et sa mère (p. 101), avec le thème accessoire de fureur comique, M. Chaque fois que Vita demande à réfléchir avant d'épouser André, survient subitement la formule K vers *ut*.

Scène II. — Invocation à la mer (p. 108), en LA bémol, puis FA. Le mouvement A finit par créer, en FA, une phrase mélodique (3). A chaque fragment de phrase de Vita, la mer répond par la voix de l'orchestre qui fait des sortes d'échos. L'Étranger paraît, en *fa* (p. 115), ton où on l'avait quitté au 1^{er} Acte. Le thème D se développe (*fa dièse*); il signifie maintenant plutôt malheur que haine (p. 116). Puis l'on entend I, qui se brise, G (p. 118), enfin N. Alors commence la seconde grande scène entre Vita et l'Étranger, scène qui se subdivise, comme celle du 1^{er} Acte, en 6 parties se correspondant, mais d'une manière différente (1 et 4, 2 et 5, 3 et 6), ce qui fait qu'elle peut être considérée comme en 2 grandes parties de 3 subdivisions chacune : 1^o La scène commence vraiment au récit de l'Étranger (p. 119) : *a*) la Mission — thème de charité, C, en FA, LA bémol et FA; épanouissement vers l'amour, qui, de LA (p. 122), grandit, plus lumineux, en FA dièse, et s'établit en RÉ (p. 125). Vita, encore vers SOL, est émue, et demande à l'Étranger de rester; cela amène la formule K et le ton profond d'*ut* (p. 127); *b*) récit de l'Étranger, dans ce ton; plus loin, le thème de souffrance exacerbé se transforme pour Vita en fatalité E², en *la* (p. 129); retour à *ut* (p. 130); *c*) en *fa*, récit de la pierre de Volonté (p. 133), par le thème B. Plus loin, une sorte de rayonnement dans la lumière confuse d'UT s'éteint par les sous-dominantes, et l'on se retrouve en *fa* (p. 137). L'Étranger prend sa décision, et le thème d'aspiration le conduit un instant en RÉ (p. 139), mais, accablé, il retombe encore en *fa*. 2^o Les trois subdivisions sont corrélatives de celles de la 1^{re} partie : *a*) Adieux de l'Étranger (p. 141), en FA, LA bémol et FA, comme dans la 1^{re} partie; les thèmes B et C sont superposés; *b*) supplications de Vita, par I en FA (p. 143); puis par le thème de désir G, très agrandi, en SOL (p. 144). On retrouve *la bémol*, rencontré déjà dans la 1^{re} partie, par E²;

(1) André, *homme* quelconque, du grec *andros*. Tous les personnages de ce drame sont d'ailleurs, non pas des abstractions si l'on veut, mais des types généraux. Il en est en effet de même de l'Étranger, de Vita (la Vie).

(2) *Cent Chansons du Vivarais*, op. 52 (éd. Durand), n^o 44.

(3) C'est ce mouvement que l'on retrouve dans les grands intervalles confiés à la voix (bue ma jeunesse implorait — tu vois en mon âme — tu es douce pour moi — seule entre tous).

puis, de nouveau le thème de désir en SI, puis SOL. L'Étranger ramène E (p. 146) en *fa* (fatalité) ; *c*) adieu définitif en *fa*, par le thème D³ (séparation) (p. 147) ; court épisode de souvenir (I, en RÉ), puis retour à FA, LA bémol et *fa*, par C, solennel.

Scène III. — Comme la précédente, cette scène est en 2 grandes parties, qu comportent chacune trois subdivisions.

1^o *a*) Vita se réveille, comme hallucinée (p. 150). Le thème de la mer A devient ornementation dans ses vocalises. Il est considéré ici comme une aspiration vers l'immensité, vers l'éternité. Le thème de volonté plane et s'éparpille. Cette partie va de *si* à *ut*. Les accords de la tempête apparaissent (p. 151). Les chœurs font partie de l'orchestre et ne sont là que pour corser la couleur. Un instant de calme amène UT (p. 156). Puis les gens commencent à se grouper, en *la* (p. 158). L'orage se déclare, et le rythme A apporte son agitation ; *b*) arrivée d'André ⁽¹⁾, en SI bémol (p. 163), ton absolument étranger au reste de la scène, employé pour montrer que le douanier n'est pas dans l'ambiance réelle du drame. On retrouve les thèmes de petite joie mesquine, celui d'indifférence, L (p. 164), déjà rencontré avec la mère de Vita. Vita se souvient du contrebandier du 1^{er} Acte, et on réentend l'harmonie de tierces graves (p. 168) qui avait servi à ce propos ; *c*) la tempête (p. 173) en *la*, où l'on revient comme s'il ne s'était rien passé depuis le début de la scène. Arrivée des pêcheurs et habitants, (p. 175), des fonctionnaires (p. 181), enfin de l'Étranger (p. 184), avec le thème C en FA dièse puis RÉ, tonalités vers lesquelles il a toujours tendu dans les deux actes. L'interjection de Vita : « Je t'aime » est le point culminant et terminal de cette première partie (p. 191).

2^o *a*) Épanouissement, en RÉ, du thème de l'Amour, apparaissant pour la première fois d'une façon complète (p. 192). Esquissé au 1^{er} Acte, déjà un peu complété dans l'Entracte, il ne trouve qu'ici sa forme définitive. Marche vers la mer avec ce thème I. Le ton de RÉ règne, calme et conscient, car les deux héros savent qu'ils vont vers la mort ; *b*) en *fa*, amour dans la tempête (p. 194) ; thème d'attraction de la mort, Q ; puis apparition de C, tout à fait en gloire (SI). Les deux mêmes thèmes s'opposent encore en *la bémol*, *ut*, SOL et enfin UT ; *c*) thème définitif de la mort, Q, en *fa* (p. 198). La catastrophe se produit ; la barque qui porte les deux héros est submergée. Un vieux pêcheur récite le « De profundis », et la foule répond. Les thèmes B et C (charité et volonté) se superposent en FA et *fa*, car la charité volontaire est la pierre angulaire de tout le drame.

La Légende de Saint Christophe, op. 67 (1908-1915), est l'œuvre maîtresse de Vincent d'Indy ⁽²⁾. Ce n'est pas seulement une partition musicale, mais une exposition de grandes idées générales, une *profession de foi* dans le domaine de la pensée comme dans celui de l'art. Au point de vue qui nous occupe particulièrement, celui des formes employées, elle ne laisse pas d'être fort complexe, car quoique *drame* avant tout, elle tient aussi de l'*oratorio* par les prologues récités devant le rideau, où la parole est à l'« Historicus », entouré d'une sorte de chœur antique — ainsi que par le caractère épique de sa conception et de son développement ⁽³⁾, et par le sens sacré de son sujet. Elle tient encore de la *musique de scène* dans la scène d'orgie du 1^{er} tableau, où la danse joue un rôle, ainsi que du *poème symphonique* dans le morceau d'orchestre à programme : la « Queste de Dieu ».

Ainsi que nous venons de le dire, un certain nombre de tableaux sont précédés

(1) A l'Opéra, on coupait cette partie. D'Indy n'approuvait pas cette coupure, à cause du pendant que forme cet épisode avec la scène d'André au premier acte.

(2) Le sujet est tiré de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (xv^e siècle). Si l'on a cru pouvoir remarquer une influence wagnérienne dans les œuvres précédentes, au point de vue du livret, et signaler une parenté plus ou moins lointaine entre le *Chant de la Cloche* et les *Maîtres-Chanteurs*, entre *Fervaal* et *Parsifal*, entre l'*Etranger* et le *Vaisseau fantôme*, ici rien de tel. Les analogies qu'on peut relever avec *Tannhauser* (orgie du 1^{er} tableau et miracle du bois se couvrant subitement de fleurs) sont fortuites et accessoires. (G.L.).

(3) V. p. 274 et suivantes la théorie de l'*oratorio* moderne rattaché à l'épopée.

d'un *prologue*, dans lequel l'Historien et un chœur spécial chantent devant le rideau fermé, racontant les parties de l'action qui ne peuvent être vues ou expliquant à l'avance celles que l'on verra. D'autre part, tout un tableau (le premier du 2^e Acte) est remplacé par une « symphonie descriptive », qui évoque les péripéties du voyage d'Auférus, impossible à représenter scéniquement en un seul tableau, puisqu'il se déroule dans l'espace. Ce sont là des particularités très spéciales à cette œuvre. Une autre est l'emploi, en nombre inusité, des thèmes grégoriens : ceux-ci jouent un rôle important dans l'arsenal des leit-motive, ainsi que nous allons le montrer ⁽¹⁾.

Construction tonale. — Le principe wagnérien de l'adaptation des tonalités au drame est bien conservé ici, comme il l'était dans *Fervaal* et *l'Etranger*, mais il est élargi et varié : à part quelques tonalités, dont le sens est certain et invariable, il en est d'autres dont l'acception se modifie tant soit peu par rapport à celles qui les entourent, et sont employées souvent pour les contrastes qu'elles offrent, plus que pour elles-mêmes ; il résulte de cette méthode que bien des tons accessoires n'ont pas toujours strictement la même signification. Voici cependant des constatations que l'on peut faire :

Si et *SI* : cette tonique est la principale de l'œuvre, qui commence en *si* et finit en *SI*. Ce sont les tonalités où l'on rencontre le plus souvent le personnage d'Auférus-Christophore, centre du drame :

Si s'applique surtout à Auférus (serment, recherche de la vraie lumière),

SI sera le ton de Christophore (épanouissement véritable) ;

RÉ : sainteté, vie profonde et complète ; accessoirement : royauté ;

FA dièse : saint Amour ;

fa dièse : recherche de ce saint Amour (même rapport avec *FA* dièse, que *si* avec *SI*) ;

MI : patrie (d'abord les montagnes ; plus tard la patrie céleste) ;

mi : haine (on le rencontre pourtant dans un tout autre sens à la fin de la scène de l'Ermite ; mais là, il est employé par opposition à *MI*, pour un effet d'éloignement) ;

SOL : sens pratique, arrivisme, légèreté en ce qui concerne les valeurs véritables (c'est le ton favori du Roi de l'Or) ;

SI bémol : guerre ;

SOL bémol : volupté (ton enharmonique de *FA* dièse, comme l'amour sensue. est la caricature de l'amour véritable) ;

MI bémol : attrait (tonalité employée dans des cas bien différents, notamment pour le charme de la Reine de Volupté, pour la fausse lumière provenant du ruissellement de l'or, etc.) ;

ut : ton froid, qui est le plus souvent celui du Mal. C'est pourtant celui qu'emploiera l'Ermite, tant qu'il n'aura pas réussi à donner à Auférus la lumière de la foi. Celle-ci apparaîtra en *UT* (ici, il s'agit donc bien encore de la préparation d'un contraste) ;

UT : lumière de la foi, vérité ;

FA : gloire, cloches de Pâques ; plus tard ton de la mission de Christophe. Quelquefois « mensonge », mais alors *FA* n'est plus employé en lui-même ; il ne fait que prendre sa place dans un relief général ;

LA bémol : parfois ton de l'illusion de l'esprit (faux-savants, faux amour intellec-

⁽¹⁾ Une autre encore, pourrait-on ajouter, est le rattachement à la tradition classique de l'oratorio, par l'emploi de matériaux empruntés au style de Bach (procédés contrapunctiques des chœurs de foule), à celui de Beethoven (*Agnus Dei* de la Messe en *ré*, avec la même signification de guerre et de victoire, p. 133), etc... Chose curieuse, cette collaboration avec les maîtres de tous les temps, y compris les grands anonymes du chant grégorien, n'amène pas de disparate et constitue une originalité de plus, parce que la personnalité de l'auteur y préside.

Spécifions enfin que la présence, dans cette œuvre de sainteté, de quelques figures lascives, comme celle de la Reine de Volupté, ou grimaçantes, comme celles du Roi de l'Or et du Prince du mal, apparente encore davantage la légende à l'art des cathédrales, où l'on remarque des chapiteaux d'un esprit analogue. (G.L.).

tuel de la Reine de Volupté). Sert aussi pour l'atmosphère de montagne ; mais, en ce cas, c'est plutôt une enharmonie de SOL dièse, par rapport à MI ;

ré en 1^{er} mode : prophétie ;

si bémol et *mi bémol* : fureur ;

ut dièse : malédiction.

Les dix premiers de ces tons ont une acception constante et manifeste ; les autres sont employés sans rigidité.

Construction thématique. — 1^o *Thèmes principaux :*

A (*la grandeur* : applicable à Auférus)



A² (*soumission*) renversement de A



B (*puissance* : applicable également à Auférus)

Ce thème se trouve aussi renversé.



C (*volupté*)



C² (*volupté*)



D (*le Roi de l'Or*)



E (*la Montagne*)



F (*le Mal*)



F²



F³



La forme F³ emprunte à N l'accent de la passion, ici tournée vers la haine.

G (*la Croix*)

C'est le premier des thèmes liturgiques que présente la partition. Cette mélodie est celle de l'hymne « Vexilla Regis » (O crux ave, Spes unica) ⁽¹⁾.

H (*haine*)I (*guerre*)J (*prophétie*)

Le thème J, qui est exposé intégralement dans le Prologue du 2^e Acte, est tiré de l'Alleluia « Posuisti », extrait de l'office d'un Martyr pendant le temps pascal : il fait partie des chants liturgiques de la fête de Saint Christophe de même que le suivant K et la vocalise Z. Le thème K est, note pour note, la Communion « Qui vult venire » du même office.

K (*prière*)L (*le Roi du Ciel*)L² (*complémentaire de L : présence divine*)M (*amour divin*)

dont le thème du Mal F³ n'est que le renversement.

⁽¹⁾ Le mode de l'hymne a été ici altéré par l'adjonction constante d'un *mi bémol* — (un *mi naturel* dans la transposition adoptée), qui le modernise.

2° *Thèmes accessoires*, pouvant être d'une certaine importance, mais ne jouant qu'un rôle limité à l'un des tableaux :

N (*désir*), cellule s'incorporant souvent à d'autres thèmes de même esprit.



O (*volupté*) variation de C



P (*volupté*) directement dérivé de C



Q *fausse solennité, (formule judaïque) (Meyerbeer)*



R (*rire ironique*)



S (*l'Or*)



T (*air de berger*).



U (*marche, « quête », voyage*)



V (*royauté*)



W (*miracle*)



X (*admiration*)



Y (*Pâques*)



Le thème Y n'est autre que celui du Graduel du Jour de Pâques, « *Hæc dies* » mais revêtu d'un rythme de marche triomphale ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Les périodes du graduel qui ont servi à constituer la phrase sont la première, *Hæc dies*, et la conclusion du répons : *in ea*.

Z (*hymne à la Mort*)

Ce thème, tiré du 1^{er} Alléluia (Confitebuntur) de la Messe d'un martyr pendant le temps pascal, est fort important dans la dernière scène de l'œuvre.

AA (*le Torrent*)

AB (*Echec de la recherche*), dessin employé dans la « Queste de Dieu », quand Auférus s'adresse à de faux maîtres (déformation des trois premières notes de L).



Signalons enfin l'emploi répété — et donc cyclique — de certaines harmonies caractéristiques : l'une a le sens général de régénération, de purification (p. 78, éd. Rouart-Lerolle, mesure 4 à 8) ; une autre implique un changement d'état, une transformation spirituelle (dernières mesures de la page 192).

Au point de vue du répertoire *grégorien*, en dehors des trois thèmes principaux G, J, K, et des thèmes accessoires Y et Z, on trouve encore l'antienne du Jeudi-Saint, « Ubi caritas », employée par deux fois, avec la signification de charité, comme dans *l'Étranger* ; et l'intonation du Credo I du Kyrieale vatican, pour représenter la foi. Ces deux derniers thèmes ne sont pas à proprement parler des leit-motive, mais des citations dont le sens est absolument clair.

Analyse de l'œuvre. — La synthèse de l'œuvre est une consécration de la formule trinitaire, déjà adoptée par l'auteur dans *Fervaal* : 3 actes en 3 scènes chacun, compte non tenu des Prologues qui sont en supplément de la construction dramatique. Chaque scène est en réalité un tableau différent, comme cela a lieu dans *Pelléas*, avec cette différence qu'ici, malgré le changement de décor, il y a enchaînement au point de vue du drame, et que chacune est issue logiquement de l'action de la précédente.

Acte I. — Prologue. La tonalité générale est *si*. Présentation des thèmes A et B, qui caractérisent le géant Auférus ; récit de son serment : il a juré, sur l'autel du dieu Tonnerre, de servir le Maître le plus puissant du monde. Dans les tableaux du 1^{er} Acte, il servira successivement la Volupté, l'Or et le Mal. Pour la Volupté (p. 8), thème C en FA dièse (pour SOL bémol), puis chœur par A² (soumission) et conclusion en *si* avec A et B.

Scène I (le palais de la Reine de Volupté). Auférus est donc au service de la Volupté, qu'on lui a représentée comme la plus grande force de la terre. Cette scène comporte trois grandes parties : 1^o Les sens (danses et chœurs) : *a*) le goût (C² et N en SOL bémol) ; *b*) l'odorat (O en SI bémol) ; retour de C en SOL bémol (p. 15), hommage à la Reine et O en MI bémol (p. 16), puis C en FA et O en SOL ; *c*) l'ouïe avec une préparation du dessin P (p. 17) accompagnée par des broderies de flûtes de Pan, en FA ; *d*) la vue, en FA : le même thème est présenté mélodiquement par le cor (p. 19) ; puis, en MI bémol, mélange de C, O, P. 2^o La Reine (p. 22), en MI bémol ; développement des motifs déjà présentés, et exposition complète de C en SOL bémol (p. 26). Auférus répond aux avan-

ces de la Reine en lui rappelant le serment qu'il a prêté, et cela amène plusieurs fois le contraste entre SOL bémol (la Reine) et *si*. Ensuite (p. 34), la glorification des sens se complète par une partie afférente au toucher (C² et N, autour de LA) ; la frénésie augmente sans cesse, par O, puis par une variation rythmique de P. 3^o Au point culminant de l'orgie, arrivée du Roi de l'Or (p. 45), petit homme aux cheveux crépus, au nez busqué, en habit noir et cravate blanche. Il entre avec les dessins Q et R (UT). Il achète le palais, les serviteurs et la Reine elle-même. L'or, qui ruisselle dans ses mains, amène S, en MI bémol (p. 48 et 52). Le serment fait retrouver *si* (p. 54). La fin qui aboutit à *si*, comporte les thèmes A, S, R, C et B (p. 55).

Scène II (le palais du Roi de l'Or). — Auférus sert maintenant ce nouveau Maître, en attendant de constater sa faiblesse en face de Satan. D'où, deux parties dans la scène : 1^o Exposition du thème du Roi de l'Or, D, en SOL. Développement du même thème, avec Q, R, S, vers MI bémol et *mi bémol*. Dans un brouhaha de téléphones et un va-et-vient de garçons de bureau, le Roi explique sa puissance. Mais Auférus préfère le charme de ses montagnes à l'éblouissement de l'or, et c'est une diversion vers MI, par E (p. 64). On rencontre aussi A² (p. 63 à 66). 2^o Apparition (p. 69) du thème accessoire T ⁽¹⁾, en UT, puis LA. Ce thème est d'abord très timide, mais prend peu à peu de la force jusqu'à devenir une obsession affreuse, cependant qu'une tête de bouc ricanant apparaît dans une lueur rouge. Le thème du mal F, en *ut dièse*, s'ensuit (p. 71) ; et le Roi de l'Or, lié par le serment d'Hiram, est aussitôt en déroute. F s'impose de plus en plus. Le bouc ayant ricané, tout l'or se liquéfie (p. 73). Auférus, fidèle à son serment, entre au service du Prince du Mal. Il ramène encore *si*, avec A, B², F³.

Ici se place un *Prologue*, le 2^e de la partition. Auférus étant soumis au mal, ainsi que le raconte l'historien, A est renversé dans sa forme A², et B paraît également renversé, en *si*. Puis, à l'état d'espérance encore lointaine, et sur des harmonies indécises, G se fait entendre de loin vers FA dièse. Un chœur commente cette pensée de la Croix.

Scène III, en 3 grandes parties. — Le décor représente un col de montagne, d'où la vue s'étend sur des vallées et des villes. 1^o La Haine : thème H, puis F³ en *mi*, exposés et développés à l'orchestre (p. 80). Le Prince du Mal chante ensuite un récit, en 3 subdivisions, où dominent des succédanés de F³ : a) *mi*, et beaucoup de modulations ; b) mensonge (FA) ; il raconte à sa manière l'histoire de la révolte des Anges (p. 86) ; c) la haine (p. 88) ; A se change en F³, conclusion très provisoire en *mi* (p. 90). A remarquer la petite flûte qui caractérise l'ignominie du gibet, selon une antique tradition. 2^o Défilé de l'armée du Mal ; nous voyons successivement, sous forme de nuées : a) de faux penseurs, par H diminué (p. 91), en *ut* ; b) de faux savants (p. 92), en LA bémol ; c) de faux socialistes (p. 94), en *ut*, amenant un dessin agogique qui développe I ; d) des arrivistes (p. 98), avec un motif très plat en SOL ; e) de faux artistes, sans tonalité (p. 99), avec une conclusion tirée de la « Mère Michel » et tout l'attirail des percussions à la mode : grosse caisse, cymbales, tambour de basque, tambour, célesta, harpe, xylophone, etc. Toute cette armée se réunit (p. 103) pour crier sa haine envers le Christ et la Charité, sur les thèmes F³ et H, en *ut*. Entre temps, transparait le thème de la croix, G (p. 105), chanté de très loin, dans le ton très lointain lui-même de FA dièse. Cette intervention se produit plusieurs fois, et avec une insistance croissante. 3^o Thème de la Croix, s'imposant complètement, en FA dièse (p. 109), avec un chœur complet, cependant que se profile l'ombre de la croix, qui surmonte une cathédrale lointaine. Retour à *mi* (p. 112), le Prince du Mal essayant de détourner Auférus de cette influence. Combat entre F et G, entre *mi* et FA dièse. Le Prince du Mal est contraint d'avouer son mensonge (p. 115) ; il disparaît (p. 118). Auférus, resté seul, appelle le Roi du Ciel, qui a mis en déroute son précédent Maître. Il le fait en chantant lui-même sur G. Seul un chœur d'enfants répond par le thème G, en FA dièse, mais sans aboutissement bien net (p. 119).

(1) Ce thème est un chant de berger entendu par V. d'Indy dans la campagne romaine

Acte II. — Un *Prologue* (le 3^e) donne l'explication littéraire et le résumé musical du 1^{er} tableau, qui sera uniquement symphonique (1). Il s'agit du voyage long et décevant entrepris par Auférus pour rencontrer le Roi du Ciel, la « quête de Dieu ». Il est en FA dièse, et surtout *fa dièse*. Le thème de marche U apparaît entre chacune des étapes où s'arrête le voyageur. On trouve d'abord A en FA dièse (p. 120); puis U en *fa dièse* (p. 121); cette première partie du voyage conduit à V, en SOL (les Rois de la Terre). Ceux-ci répondent négativement à la question d'Auférus, sur le dessin de trois notes AB, déjà employé par l'auteur dans *Istar* (2), pour délimiter entre elles les diverses variations. Ensuite reprise de la marche (U) en *si* (p. 122) aboutissant à I en SI bémol (les Conquérants). Même réponse négative de leur part (p. 123). En *fa*, thème U, conduisant cette fois à Rome, parmi les cloches qui tintent de toutes parts. Auférus interroge le souverain Pontife. La réponse de celui-ci est une prophétie (p. 125), par le thème grégorien J (1^{er} ton, en *ré*). Auférus se décourage et retourne dans son pays natal (*fa dièse*) par U et le thème A fatigué (p. 126).

Scène I. — La « Quête de Dieu », symphonie descriptive, remplace ici l'action dramatique, et commente, en les développant, les éléments exposés dans le prologue. Ce morceau comprend 5 parties, suivant d'ailleurs le plan du prologue, qu'il se contente d'élargir et d'orner. *a)* départ joyeux, en FA dièse, par A, G et B. — *b)* Marche U en *fa dièse* (p. 128), canon à 3 parties; puis B. Les Rois en RÉ, par V (p. 129). Question d'Auférus par G, et réponse par le dessin AB employé dans le prologue; *c)* marche, U, en *si* (p. 130): le canon n'est plus qu'à deux voix, l'une des solutions ayant été éliminée; guerre, en SI bémol, par I (p. 131); puis question et réponse, comme dans la partie précédente (p. 134); *d)* marche, U, en *ré*, sans canon (p. 135). Arrivée à Rome; effet de cloches produit par les attaques successives de 4 cors (p. 135); solennité de Pâques, en FA, par le thème Y (Hæc dies), traité joyeusement dans diverses combinaisons rythmiques (p. 136). La question d'Auférus (p. 138) amène, en réponse, un simple souvenir de la prophétie (J); Auférus essaie de la répéter sans la comprendre; il se trompe et renonce; *e)* marche U en *fa dièse*, retour au pays natal, avec une courte vision de E en FA dièse. Fin en *fa dièse*.

Avant la scène II est un 4^e *prologue*, court, en MI, situant l'action dans les montagnes, qui sont censées être le pays natal d'Auférus. Au début, on peut remarquer un



dessin, qui est un rappel du *Poème des Montagnes*, op. 15, de V. d'Indy (Brouillard) (3).

Scène II, en LA bémol, *ut* et MI. — Un court prélude se présente sous la forme d'un double lied, où alternent les thèmes E (la montagne, considérée comme l'œuvre de Dieu) et K, prière, qui sera la cheville ouvrière de la scène. Voici le plan de ce prélude: *a)* E en LA bémol et K en *mi bémol*; *b)* E en MI et K en *si bémol*; *c)* E en LA bémol et K en LA bémol. La scène commence à l'entrée d'Auférus, entre le héros et un Ermite priant à côté de l'autel renversé du dieu Tonnerre. Elle est en 3 parties: *a)* Auférus arrive (p. 142), avec A et B. L'Ermite s'explique en *ut* par K, encore très varié et mal défini. Dialogue par LA bémol. Auférus raconte les péripéties de sa recherche

(1) Au point de vue du poème symphonique envisagé en soi, cette explication préalable, donnant le plan littéraire et musical à la fois des éléments qui seront entendus, constitue une innovation des plus intéressantes. L'auditeur a ici un fil conducteur qui lui manque dans les poèmes isolés. (G.L.).

(2) Voir 2^e Cours 1^{re} partie, page 485.

(3) Ed. Hamelle, p. 6. V. d'Indy a prêté pour patrie à S. Christophe (au moins musicalement) les montagnes cévenoles, berceau de sa propre famille. En le faisant, il s'est peu soucié de vérité historique, mais a adopté la solution qui lui permettait le mieux de donner à son héros des accents sincères. Nous signalerons la profonde poésie qui, avec une grande simplicité de moyens, émane de la cadence inattendue de la fin ce prologue. (G.L.).

de Dieu, avec les thèmes U (p. 145), V, I, J (p. 146), dans les tons choisis pour la « Queste de Dieu », dont ce passage est un vrai résumé. Puis, on rencontre, en *ut*, un second état en K (p. 147) ; les autres périodes de la communion « Qui vult » apparaissent à leur tour (p. 151). La fin de ce dialogue est très mouvementée et modulante, Auférus étant encore éloigné de la foi, mais très troublé par ce qu'il entend ; *b*) récit véridique de l'Ermite (p. 153), en *ut*, par K. La foi est en UT, avec le thème de l'intonation du Credo (p. 154), auquel l'orchestre répond en continuant la mélodie liturgique (Patrem omnipotentem). Pour l'espérance, c'est le thème G qui est tout indiqué, en SOL (O crux ave, spes unica) ; le souvenir de la Croix fait tressaillir Auférus (p. 155). Enfin le thème Ubi Caritas représente la Charité. La conclusion de ces vérités premières de la religion est en UT (foi). En MI, appel du Roi du Ciel, avec le motif L (p. 157) ; *c*) confession d'Auférus, précédée de l'appel aux témoins (p. 158), animaux, arbres, astres, en MI, *ut dièse* et SOL. Après l'aveu (p. 162), infiltration de la prière dans l'âme d'Auférus (p. 163) ; le thème K se fait très insinuant à l'orchestre (violoncelles). Le thème de l'amour divin, M, tend à s'esquisser aussi (p. 165), puis L s'affirme. Enfin l'Ermite donne sa pénitence à Auférus : il lui impose une mission de passeur bénévole d'un bord à l'autre du torrent proche (FA). Le dessin AA s'en suit (p. 165). On rencontre pour la seconde fois la mélodie de l'antienne Ubi Caritas (p. 167), puis K en UT ; enfin B, A, L, L² (p. 168). Un chœur céleste chante, en *mi*, toute la communion « Qui vult venire », thème K, dans son intégrité (p. 169), tant au point de vue de la musique qu'à celui du texte, fidèlement traduit. Conclusion en MI par E et K se combinant (prière et nature) (p. 170).

Scène III (le Torrent), si souvent popularisée par l'image. Elle est en 3 parties : *a*) partie afférente au torrent lui-même, description. Dessin chromatique obstiné, en FA. (Ce dessin règnera d'ailleurs sur presque toute la scène) ⁽¹⁾. Successivement se présentent pour demander le passage : un amant (variation de N renversé) : Auférus l'éconduit par L et L² (p. 175) ; un marchand (SOL), avec le thème D (p. 176) : réponse d'Auférus en FA dièse (p. 177) ; un empereur (avec toute son armée !) vers FA et SI bémol, par le dessin I (p. 178) : réponse en RÉ bémol (UT dièse), toujours avec L (p. 180). Après quelques répliques, ces personnages disparaissent ; *b*) la Tempête (p. 182) ; thème chromatique du torrent, AA, avec une vigueur redoublée, en *la*, en *ut*. Apparition d'un enfant qui demande à son tour le passage (p. 183). Auférus se fait prier, mais le thème L apparaît en FA dièse (p. 187), et le géant se décide (thème B). Lutte avec le torrent, *fa*, sur le dessin AA (p. 188). Accalmie, par MI bémol (p. 191). Thème L², complet (présence de Dieu) de MI à FA dièse ; *c*) thème de l'amour divin M, en FA dièse (p. 192). Quelques accords caractéristiques sont affectés au passage de la vie ancienne à la vie nouvelle (SOL bémol à MI bémol) ; baptême d'Auférus devenu Christophore (porte-Christ). Accomplissement de la prophétie : fragments du thème J en RÉ, en pleine action (p. 194). Alors le thème A prend une forme complète, en se dépouillant de toute altération à base de chromatisme. Il se présente ainsi, après une période de préparation, en RÉ, ton de la vie. Le thème A prend cette nouvelle forme, moins altérée et plus affirmative, par une transformation analogue à celle que le thème du Graal subit au 3^e Acte de *Parsifal* :



Chœur céleste, concluant, par L et L², en FA dièse (p. 195).

Acte III. — Prologue (le 5^e et dernier), au ton de FA dièse. Combinaison des thèmes A et U. Un chœur, en RÉ, par L (p. 198), répond à un premier récit de l'historien.

(¹) V. d'Indy disait avoir remarqué que le mugissement d'un torrent ne se meut guère que dans l'ambitus d'une quinte diminuée, alors que celui de la mer embrasserait deux octaves. Aussi est-il intéressant de comparer ce dessin du torrent avec celui de la mer dans *l'Étranger*

Celui-ci continue sa narration, interrompue par un autre chœur (chœur de soldats, derrière le rideau (p. 201) ; il est en *sol*. Reprise du récit modulant au cours duquel toutes les répliques de Christophe reviennent à FA dièse. Une courte intervention du chœur céleste (p. 205) ramène SI, puis la dernière phrase de l'Historien (p. 206) se dirige vers SOL, avec F³.

Scène I, en 2 parties. — *a*) Le Grand Juge (ex Roi de l'Or) en SOL, avec D varié, et R. L'entrée de Sathanael (le Prince du Mal), amène F qui se développe en *mi* sous la forme F² (p. 208). Dialogue modulant, avec ces 3 thèmes, ainsi que F³ ; *b*) entrée de la Reine de volupté (p. 215), par C (*mi bémol*). Dialogue avec le Grand Juge par D, Q, N, N renversé, puis C en SOL bémol (p. 222). Conclusion en *sol* par le rire, R (p. 223).

La *Scène II* (la Prison), d'une importance capitale au point de vue moral et musical, est encadrée par un prélude et une coda. — Le *Prélude* est consacré à la prière de Christophe, par le thème K en FA dièse, devenu une longue phrase et se terminant par un succédané, W. A partir de l'arrivée de la Reine (p. 226), la scène est en 3 parties, correspondant aux trois ordres d'amours : amour des sens, amour des âmes, amour de Dieu. *a*) Entrée de la Reine, par N renversé (désir), en MI bémol. Réponse de Christophe, en *si*, par L (p. 226) ; la Reine, par le thème C, en MI bémol, puis UT et MI bémol ; Christophe (p. 233), de *si* conduit par les accords de Vie, à SI, où apparaît (p. 234) le motif M (amour divin). Mais la Reine ne peut comprendre encore ; *b*) amour des âmes. Thème C en MI bémol (p. 235) et SOL bémol (p. 236). Développement de N en MI (p. 239), puis de C, S, etc. C et N se soudent souvent en un seul thème. On retrouve LA bémol par C varié (p. 241). Christophe ramène K en FA dièse (p. 244), en MI bémol, et L en MI. K revient très complet en *sol dièse* (p. 245). Révolte de la Reine en SOL, par N (p. 246). Une phrase de Christophe rentre en SI pour la 3^e partie de la scène (p. 247). *c*) thème du miracle W en SI (p. 248). Au cours d'un développement de ce motif, les accords de vie paraissent encore une fois (p. 249). Nicéa (ex-Reine de Volupté) revoit sa vie passée (p. 250), avec le renversement de N (désir), des fragments de C, qui s'éliminent ; puis soudain, un grand élan la porte, elle aussi, en SI, par des fragments de K et de W (p. 251), et c'est la conversion. Christophe lui répond, en RÉ (p. 253), par une variation de W ; et la conclusion, en SI (p. 255), expose définitivement le thème de prière K, avec L et W. Une coda, d'ordre dramatique, termine la scène (p. 256). L'officier venant chercher Christophe pour le conduire au supplice, motive l'apparition altérée du thème I. Christophe répond par L (p. 257). Marche à la mort en RÉ par A transformé et érigé en phrase. Nicéa reste seule, et, vers SI, se rencontrent les thèmes K, L et W.

Scène III (la grande place de la ville, scène du *supplice*), en 3 parties. — *a*) La foule ; thèmes I (p. 258) et H (p. 259) (celui-ci devenu dessin rythmique), en *mi bémol*, puis modulants. Arrivée des bourgeois (p. 261), qui cherchent à bien se placer (variations de H). Appels de trompettes en RÉ, annonçant l'arrivée du Grand Juge (p. 264). Après la proclamation du héraut, et les commentaires de la foule, le Grand Juge se présente en *sol* (p. 268). Il interroge Nicéa, et tour à tour se font entendre les thèmes H, W, N (celui-ci chanté par Nicéa) ; *b*) marche à la mort joyeuse. Christophe paraît. Il chante, avec les thèmes A et J, en SI (p. 270). La foule, pleine d'admiration pour sa force et son courage, répond à chacune de ses strophes par des exclamations successives sur le thème X (p. 270), de plus en plus enthousiaste. La scène est conçue — décorativement parlant — dans le souvenir du tableau de Mantegna ⁽¹⁾, qui représente le martyr de Saint Christophe. De nombreux épisodes se succèdent ; la foule raconte l'action, que l'on ne voit pas : les premiers supplices sont sans effet ; la cuirasse incandescente éclate sans que le condamné soit brûlé ; les flèches ne l'atteignent pas ⁽²⁾. A chaque fois, la foule est

(1) Aux Eremitani, de Padoue.

(2) Remarquer l'intervention du chœur, qui, pendant que l'orchestre se livre à des sifflements imitatifs, participe également à la description (277). Il se sert d'onomatopées sifflantes et de mots comme ceux-ci : « les traits s'émoussent sur sa peau. »

de plus en plus sympathique à Christophe ; celui-ci vocalise (depuis la p. 271) sur les mêmes thèmes et sur le thème Z, dans les tons clairs ; le Grand Juge s'impatiente. Le chef des archers vient à son tour (p. 279), tandis que Christophe continue son chant, en UT dièse, accompagné par le chœur céleste (thème K). La flèche du capitaine, destinée à Christophe, dévie de sa route et atteint l'œil du Grand Juge (p. 280) qui meurt (dans toute cette partie, continuation, pour chacun des personnages, du même système musical). Christophe, qu'on a emmené hors de la scène, et qui vocalisait toujours, s'arrête brusquement (p. 284), et ce silence signifie que le bourreau a fait son office ; c) Nicéa reprend les vocalises de Christophe où il les a laissées (p. 285), dans l'aigu de la voix de ténor, c'est-à-dire dans le grave de sa voix féminine, et les porte jusqu'à un registre où la voix d'homme ne pourrait atteindre. Elle emploie aussi Z et A. A partir de ce moment, l'orchestre se tait et seul le chœur accompagne. Il prend à son tour la parole par L, L² (p. 286) aboutissant aux accords de Vie vers RÉ, puis M en SI (p. 289). Dernier récit de Nicéa, s'adressant aux hommes, et, par le thème K (prière), conduisant du ton humain de MI bémol (p. 290) jusqu'à un SI définitif (p. 292). Conclusion triomphante en SI, par L, puis A dans la forme affirmative entrevue à la fin du 2^e Acte, sur l'invocation : « Saint Christophe, priez pour nous. » L'orchestre reparait pour soutenir seulement les trois dernières mesures de l'œuvre.

ALFRED BRUNEAU (1857-1934), élève de Massenet au Conservatoire, et violoncelliste, s'est senti toute sa vie d'avoir étudié la composition d'une manière un peu incomplète. Il chercha à implanter dans l'art français un pendant du *vérisme* qui sévissait en Italie, sous prétexte de traduire la *vie*. La vie n'existant pour lui qu'à l'époque moderne, il se crut obligé de traiter des sujets actuels (voir l'origine lointaine de cette tendance chez les Napolitains, puis chez les auteurs d'opéras-comiques, p. 72). Il recruta donc ses personnages parmi les artistes montmartrois ou les « trottins », plus volontiers que dans le monde des héroïnes de l'histoire ou des enchanteresses légendaires, telles qu'*Armide*. Il fit de son mieux pour s'exprimer sincèrement, mais on aurait pu lui souhaiter plus de *musique* et d'expression. Bruneau écrivit 11 partitions dramatiques :

Kerim (1886), en 3 actes, de tendances peu affirmées encore.

Ensuite Bruneau s'attacha à Zola, qui écrivit ou inspira presque tous ses livrets :

Le Rêve (1890), en 4 actes ;

L'Attaque du Moulin (1892) ;

Messidor (1895) ;

L'Ouragan (1900) ;

L'Enfant-Roi (1904) ;

Naïs Micoulin, représentée à Monte-Carlo en 1907 ;

La Faute de l'Abbé Mouret (Opéra, 1907) ;

Les Quatre Journées (1917) ;

Le Roi Candaule (1920) ;

Le Jardin de Paradis (1921), opéra-ballet.

Le Rêve, en 4 actes et 8 tableaux, est une partition d'influence incontestablement wagnérienne ; on y trouve un réseau de thèmes conducteurs, régissant toute l'œuvre.

Mais la réalisation n'a pas la cohérence qu'on peut observer chez le Maître de Bayreuth. La construction n'est pas coordonnée ; les modulations sont incessantes et sans cause ; l'agencement est quelconque. Quant aux thèmes, leurs qualités ne sont pas suffisantes pour pallier ces faiblesses. Le plus grand mérite de Bruneau est son obstination sincère à se draper dans le manteau d'art qu'il s'est choisi, sans faire de concession au succès de mauvais aloi.

Nous ne ferons pas une analyse détaillée de ce drame ; signalons-en seulement les passages les plus caractéristiques. Et d'abord, 3 thèmes importants (ce ne sont pas les seuls leit-motive) :

A (*les saintes*)B (*la légende*)C (*désir*)

Acte I. — Au 1^{er} tableau, Angélique et les Saintes se présentent sur A en MI bémol ⁽¹⁾ ; les parents en SI (p. 13 à 16), l'Évêque en *mi* (p. 16), les Hautecœur en *ut dièse* (p. 20). La lecture de la Légende dorée avec A et B en SI, et *fa dièse*, amène un passage plein de fraîcheur.

Au 2^e tableau, chanson française en SOL, avec modulation en MI. La cantilène (p. 54), qui n'est autre chose qu'une romance, est semblable en tout aux romances habituelles à périodes symétriques. Le goût n'en est pas des plus raffinés. A remarquer une bonne modulation dramatique, illuminatrice, de *sol* à SI par le thème A (p. 56 à 57). Plus loin dialogue avec Félicien (p. 60), par le même thème, en UT ; puis (p. 62) une autre vraie romance, maquillée d'agréables harmonies (C'est un soir, dans votre jardin). Il y a d'ailleurs trop de romances dans la partition, et cet abus d'un procédé de l'opéra périmé se concilie mal avec le désir de rénovation. Enfin, duo en LA bémol, et ensemble en FA (p. 68), avec chant liturgique (*Ave verum*).

Acte II. — Le thème initial, en *fa dièse*, est bien peu caractérisé. Plus loin, on remarquera la procession, traitée comme une véritable *photographie* musicale (p. 93 et suiv.).

Au 4^e tableau, citons le monologue de l'Évêque (p. 105), puis *un lied* en 3 parties, formé de : *a*) entracte dur et inutilement heurté ; phrase saccadée de l'Évêque en *fa dièse* ; *b*) partie afférente à la mère (RE bémol) ; *c*) conclusion (FA dièse). La scène entre le père et le fils (p. 118) est bien froide. Celle entre l'Évêque et Angélique (p. 125), est plus émue, mais incohérente.

Acte III. — *Entracte* en SI — par un thème rencontré dès le 1^{er} Acte (p. 26). Duo entre Angélique et Félicien, coupé en 4 parties : *a*) entrée de Félicien, MI bémol, thème C ; *b*) réveil d'Angélique, FA (p. 136) ; *c*) ensemble (même ton) (p. 138 ; *d*) « mourir » (p. 142) ; cantilène en SOL bémol bien déhanchée vocalement. Ex. :



sou-ri-ante en vos bras

Un second duo succède au premier (p. 151). Sa construction tonale est absolument hétéroclite ; les modulations sont incessantes et complètement inutiles, dans cette longue

(1) Éd. Choudens, p. 4 à 11.

scène où le sentiment ne change pas. Les rappels thématiques sont entraînés dans un kaléidoscope de tonalités accusées et établies successivement, aussi la dernière tonique SI, oubliée depuis bien longtemps, n'a plus aucune valeur quand on y revient (p. 166).

Acte IV. — L'Évêque ramène le thème syncopé (en *fa dièse*) qui l'accompagnait déjà au second acte (p. 106). — Cantilène en RÉ bémol (p. 168). La scène entre le père et le fils est la meilleure de l'œuvre. « Vous n'avez jamais aimé » inspire une mélodie (p. 178) qui est bonne et effective (*mi* et *MI*). Au 7^e *tableau*, la scène de l'Extrême-Onction avec l'*Asperges me* en choral à la basse et une diction inexpressive des clercs, rentre, comme celle de la procession, dans la catégorie de l'imitation musicale (p. 186). Un morceau d'ensemble en RÉ sort quelque peu de l'esprit liturgique de la scène. Le 8^e *tableau* (mariage, *MI* ; mort, *FA*) est étriqué ; il n'est guère qu'un « fait divers », comme en traitent volontiers les véristes italiens. A signaler la mélodie en *FA dièse* : « Ne pleure pas » (205).

GUSTAVE CHARPENTIER, lui aussi élève de Massenet au Conservatoire, obtint le prix de Rome en 1887. Il fut toujours un spécialiste des milieux populaires et surtout « bohêmes », ce qui ne l'empêcha pas d'entrer à l'Institut, en remplacement de son ancien maître. Il produisit assez peu, mais attira beaucoup l'attention. Il fut l'auteur de deux ouvrages dramatiques :

Louise (1893), « roman musical » en 4 actes et 6 tableaux, représenté seulement en 1900 ;

Julien (1913), drame lyrique en 5 actes, s'inspirant de *Louise*.

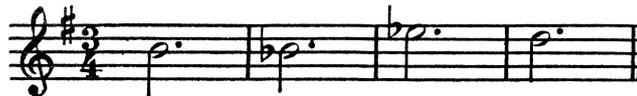
Louise, qui en son temps fit couler beaucoup d'encre, est un drame indiscutablement wagnérien de système. Les thèmes sont de Paris, pour la plupart, mais la mise en œuvre est celle des *Maîtres-Chanteurs*, avec toutefois une habileté moindre. Dans *Louise* comme dans le *Rêve*, ce qui manque au compositeur, c'est de bien connaître son métier d'*artiste* ; de construire, et de bien savoir pourquoi il construit. Il manque de discernement dans le choix des thèmes dont la valeur intrinsèque n'est pas toujours suffisante ; défaut qui doit provenir de négligence dans l'éducation première. Mais, chez Charpentier comme chez Bruneau, les moyens restent wagnériens — et c'est un éloge.

Dans *Louise*, bien que le personnage principal, Julien, soit un héros poncif, déclamatoire et à peu près inexistant, on trouve plus de coordination, plus de cœur et de sentiment vrai aussi que dans le *Rêve*. C'est que, parmi les personnages falots qui s'agitent sans vivre dans le drame, deux caractères sont bien sentis, bien traités et émouvants : le père et la fille. Le père est touchant, et caractéristique en ce qu'il reste immuable d'un bout à l'autre de la pièce, de par la volonté du poète : préjugé ou expérience, tradition ou routine... Louise, au contraire, commence en poésie, et décline peu à peu sous l'empire des théories desséchantes de Julien, jusqu'à devenir la Fille, qui court non à l'amour, mais au trottoir. Étrange résultat de l'apothéotique « amour libre ». Ces deux caractères seuls suffisent pour donner à l'œuvre une certaine harmonie, une certaine beauté. Ce qui se rapporte à eux, et seulement cela, est beau et parfois même émouvant à un haut degré — malgré les vulgarités de musique et d'expression.

Citons quelques thèmes :

A (*l'amour triomphant*) et autres formes rythmiques.



B (*rêverie d'amour*)C (*le plaisir*)D (*liberté de l'amour*)E (*souveraineté de l'amour*)

Spécifions bien que, dans cette partition, quand nous employons le mot *amour* c'est en réalité *plaisir* qu'il faut lire.

Le *Prélude*, en UT, est une page minime.

Acte I, scène I. — Julien chante une phrase de romance dérivée de A, déjà indiquée dans le prélude et signifiant l'amour triomphant. Cette phrase donne lieu à des progressions trois fois répétées. L'histoire de l'amour naissant ⁽¹⁾, par le même thème, est précédée d'une ritournelle qui semble issue des *Maitres-Chanteurs*.

La *scène II* est mal nommée, car elle commence bien à l'entrée d'un nouveau personnage (p. 21), mais rien ne change dans l'ambiance. Elle débute en FA. Une apparition lointaine de l'amour est bien située en RÉ bémol, lointain, mais corrélatif de FA. La musique est, dans tout ce début d'acte, bien sentie, empreinte de poésie, et équilibrée sur des tonalités judicieuses et motivées. mais malheureusement non exempte de vulgarités.

L'intervention de la Mère, ramène UT. On rencontre le thème initial tourné en dérision.

Scène III, entre Louise et sa mère (p. 32) : peu de chose à signaler.

Scène IV, le Père (RÉ bémol) (p. 42). Lecture de la lettre de Julien. Un nouveau thème d'amour, B, se forge ; ce n'est plus l'amour triomphant du début. Partie de pantomime (RÉ bémol). Conversation, et mélodie du Père, sur le bonheur. Aux mots : « Je suis heureux », UT revient. Après le soufflet du Père, incident un peu ridicule (p. 62), Louise rêve de nouveau, et le thème rêveur s'applique aussi bien à l'un qu'à l'autre des personnages — ce qui est du wagnérisme de bon aloi. Remarquer la modulation dramatique de MI bémol à LA (A ton âge). Après diverses étapes, la scène se

(1) Éd. Heugel, p. 11.

termine en RÉ bémol, achevant l'acte d'une manière intéressante. Le second sera moins réussi.

Acte II, 1^{er} tableau, scène I. — Le *Prélude* donne un avant-goût des cris de Paris. L'épisode du Noctambule, personnage de féerie, un peu « vieux jeu », est inutile à l'action. Il chante un scherzando de mauvais goût. Le thème du plaisir, C, apparaît dans ses deux périodes, dont la seconde est une figure mélodique inversée de la première, ce qui, musicalement, est la clef du drame. En effet, le thème prend une direction différente suivant qu'il concerne le noctambule ou les principaux personnages. Par malheur, le style, tant musical que littéraire ou scénique, n'a rien de recommandable, et se réduit à l'esthétique de la valse. La scène des Bohèmes n'offre pas grand intérêt.

Scène IV. Julien, qui est tout au plaisir (thème C¹, est interrompu par les « cris de Paris », dont la présentation adroite se réduit à de la photographie musicale. Comme scène, la construction est bien complète.

La *scène V* est à comparer avec celle des filles-fleurs de *Parsifal*...

Scènes VI à VIII. — Arrivée de Louise : thème C en SI. Les *Maitres-Chanteurs* ne sont pas oubliés. Bonne modulation dramatique en SI bémol. L'influence wagnérienne règne avec évidence. A remarquer (à partir de la p. 132) le développement de la scène au milieu des cris de Paris, et la progression sur divers degrés jusqu'à SOL, où se produit le baiser. Fin sur la dominante de LA et celle de RÉ.

2^e Tableau (l'Atelier). — La scène est peu musicale. La sérénade donnée par Julien est une romance de fort mauvais aloi, et ceci est intentionnel, ce qui ne laisse pas d'être peu artistique... L'ensemble des ouvrières présente des paroles amusantes, qu'il est malheureusement impossible d'entendre. Le départ de Louise, qui devrait être le point culminant du drame, est fort peu accusé ; il ne prend pas l'importance qu'il devrait avoir pour le spectateur. La musique, au lieu d'indiquer l'évolution intime que Louise a subie pendant la sérénade, se borne à exposer un thème montmartrois. Le défaut de tout ce second acte, à l'exception des passages musicaux de Julien et de Louise, est d'être presque en entier un *hors-d'œuvre* dramatique. Ceci provient du parti pris vériste, qui attache une importance excessive aux détails extérieurs à l'action. A part la scène du baiser, le drame intérieur ne progresse pas, les modifications ne sont pas indiquées *musicalement*, et l'auditeur doit y suppléer par sa propre compréhension, que rien ne vient aider. Une partie du premier tableau et tout le second relèvent de l'art du cinéma, qui a pour but de *reproduire*, bien plutôt que du drame musical, qui doit *interpréter* en dépassant la matérialité des faits. Ce défaut est celui que nous avons constaté déjà dans le *Rêve*. Mais il y a ici cependant plus d'intentions et plus de réalisation dans le sens de l'harmonie.

Acte III. — Apologie de la liberté et de la souveraineté de l'amour. Le prélude présente les thèmes D et E. D semble provenir de la sérénade. Modulation vers UT (séduction). Le thème principal se répète sans se développer.

1^{er} Tableau. — Air de Louise en SOL, le plus connu et le plus mauvais de la partition. Il comporte une modulation peu heureuse en LA, puis, par RÉ, revient à SOL (par quintes). La forme lied y règne, mais peu caractérisée, et la mélodie est bien prétextuellement vulgaire. Le duo entre Julien et Louise est en 5 parties : *a*) récit rétrospectif de Louise (UT) ; *b*) récit en LA, rappelant le 1^{er} Acte et aboutissant à la « souveraineté de l'amour », par E, vers UT dièse ; *c*) couplets de Julien sur l'« Expérience », un tantinet vieillots de termes et peu musicaux ; ils atteignent *ut* ; *d*) « Tout être à le droit d'être libre », dissertation en UT par le thème D. Autre dissertation sur l'égoïsme, en MI. Puis valse sur C², vraiment trop « valse » pour un drame ; *e*) prière à Paris, qui relève d'une conception religieuse au moins bizarre. Voir le crescendo très caractérisé (p. 245), par UT, MI, LA bémol, qui aboutit à la « souveraineté libre », thème E (MI, LA, RÉ). Il y a là un élan de vrai enthousiasme, mais hélas ! on retombe dans la valse. N'insistons pas sur la possibilité de découvrir une parodie de *Parsifal* (p. 252) ou de

Tristan (p. 254), ni sur certains vers de « mirliton ». La musique des baisers incline plutôt vers le style de Massenet (*Manon*). Après un éclat en SI, la scène se termine en SOL.

2^e *Tableau*. — La Fête de la Muse — hors-d'œuvre vraiment commun et inutile. Certains passages semblent prendre un bon essor, mais croulent toujours sous la vulgarité. Au moment de l'intervention de la Mère, le drame recommence. Après les « chahuts » montmartrois, cet élément simple améliore beaucoup la qualité. Le récit de la Mère (*mi, la, mi*) est bien construit ; mais la scène est reconquise ensuite par la fête dite « populaire »...

Acte IV. — Un Prélude désolé, assez prenant, ouvre cet acte, qui est le meilleur. Il est établi sur un thème nouveau, qui semble provenir de B, mais est empreint d'une certaine expression. De *sol*, il va vers *ut*. Le thème de la valse reparait comme un regret, en SOL : alors qu'il était commun en tant que valse, il s'améliore beaucoup à l'éloignement. La scène avec le Père, que précède un récit est bonne. Elle se divise en 3 parties : a) description des enfants par le Père, déclamation en *ré* (thème F), s'achevant en *ut* ; b) thème des enfants, FA dièse, LA, UT ; passage consacré à la séduction (LA bémol, modulations et cadence en UT) puis retombée dans le thème F en *ut* : toute cette partie est construite comme un petit lied ; c) berceuse du Père, dans les tonalités douloureuses, *sol* et *ut* ; dernière prière du Père (p. 383), en SI bémol. Cette scène est bien faite et établie sur les meilleurs thèmes de la partition.

Louise prend alors la parole pour répéter, avec l'inexpression d'un perroquet, les théories qu'elle tient de Julien. Cette récitation produit un singulier effet de réflexe, de rôle appris. On ne sait trop le pourquoi de cette pauvreté. L'auteur a peut-être cherché à ne pas rendre son héroïne trop sympathique, ou trop personnelle.... Après la réplique « Non, ce n'est pas toi » (SI bémol), retour de la valse attirante (thème C² en RÉ, FA dièse, LA, UT, mêmes tonalités que pour la description de l'enfant — ce qui est étrange — puis RÉ bémol et retour à LA).

Apparition en force du thème B (thème d'amour ? ici bien plutôt appel du *plaisir*). Le Père ouvre la porte et Louise s'en va. « O Paris ! » La fin est en *la*. Toute cette conclusion est bien traitée, et serait belle, si les thèmes étaient d'une qualité plus choisie. C'est, du reste, l'observation générale que commande l'ensemble de cette partition : il y a de très bons accents chaque fois que l'auteur se laisse aller à son émotion ; ce qui abaisse le niveau, c'est la vulgarité de la plupart des motifs.

CLAUDE DEBUSSY, élève de Guiraud au Conservatoire, obtint le prix de Rome en 1884 avec sa cantate *L'Enfant prodigue*. Son envoi de Rome, *La Damoiselle élue*, fut refusé par la section des Beaux-Arts de l'Institut comme sortant exagérément des sentiers battus. Son unique ouvrage dramatique, *Pelléas et Mélisande* (1895), représenté en 1901 à l'Opéra-Comique, et contenant des éléments d'une nouveauté sensationnelle, joua un rôle considérable dans l'esprit des musiciens de l'époque — peut-être plus grand encore que de raison, car beaucoup des caractères qui le faisaient paraître révolutionnaire portaient plutôt sur l'extérieur que sur le fond : l'avenir, du reste, tranchera cette question.

Pelléas et Mélisande est une pièce en 5 actes, dont le texte est de Maurice Maeterlinck. Il n'y faut pas voir précisément un drame, car il n'y a pas enchaînement fatal des scènes ; mais une suite de *tableaux* dramatiques. Au point de vue musical, ce n'est guère plus qu'une sorte d'enluminure constituée par une ambiance de musique ténue et très choisie, autour d'une déclamation alerte,

juste et vraie ⁽¹⁾. Les éléments proprement musicaux, de teintes pâles et sans contours précis, y jouent à peu près le rôle des couleurs dans un missel ; ils créent une atmosphère et rehaussent l'action, sans avoir une expression entière par eux-mêmes et *en soi*. Ils sont complètement sacrifiés à la déclamation : C'est là un retour — *mutatis mutandis* — à l'« arte recitativo » des anciens florentins. C'est le drame qui crée la musique et non la musique qui crée le drame. Disons de suite, néanmoins, que les harmonies sont souvent exquises, toujours très recherchées, et que l'œuvre réalise admirablement le but qu'elle se propose. En somme, il s'agit d'un autre art que l'art dramatique, mais appuyé cependant sur le principe wagnérien du canevas thématique, toutes les fois qu'il y a thème et non simple ambiance harmonique.

Pelléas n'est pas, comme on pourrait le croire, et comme on l'a beaucoup dit, le point de départ d'un art nouveau, mais l'aboutissement d'un art ancien, combiné avec le résultat d'une très grande — trop grande peut-être — culture harmonique ⁽²⁾.

Malgré l'immense talent dont Debussy témoigne dans *Pelléas*, son esthétique est une esthétique de *sensation*, et c'est là un principe peu compatible avec le but véritable du grand art. Il peut être le fait de tendances d'exception, et réaliser admirablement ces tendances : il ne peut faire école, ni constituer un pas *en avant*. S'il était traité sans talent (ce qui n'est pas le cas, Dieu merci !), il ramènerait le « sensationnisme » italien des Napolitains et de la troisième Renaissance au XIX^e siècle. Debussy a été un apôtre du sensationnisme harmonique, tout comme Rossini l'avait été dans le domaine mélodique. Et malgré tout l'intérêt qui s'attache au langage debussyste, il faut bien avouer que ses harmonies, pour délicatement choisies qu'elles soient, n'ont pas davantage élevé les esprits et les cœurs que les cavatines du *Barbier*, écrites pour faire valoir le charme et l'agilité d'une voix. En cela, cet art est inférieur, malgré son raffine-

⁽¹⁾ La prosodie n'y est pas partout irréprochable dans le détail des mots, et ceci est certainement voulu, dans le désir d'une plus grande souplesse ; mais la discrétion des accents mélodiques corrige cette lacune, et le phrasé général est très vivant et expressif.

⁽²⁾ Parmi les trois éléments de la musique, le *rythme* a été le moins cultivé depuis le début de la troisième grande époque jusqu'aux âges modernes. A ce point de vue, on peut trouver au XVI^e siècle des recherches tout aussi frappantes qu'au XIX^e et au début du XX^e, tout au moins jusqu'à la guerre de 1914. Quant à la *mélodie*, au point de vue de son emploi dramatique, elle a bien dégénéré au XIX^e, et a été ensuite traitée d'une manière assez brisée : Wagner lui-même n'employait que des fragments — nous avons dit pourquoi. L'*harmonie*, au contraire, a été recherchée de façon ininterrompue. Elle n'a cessé d'évoluer, et de manière à ne pas toujours faire aux deux autres éléments la part qui leur revient : dès le XVIII^e siècle, tous les efforts ont porté dans ce sens. Gluck et ses contemporains ont trouvé des accords nouveaux qui ont frappé les esprits. Au temps de Meyerbeer, les septièmes diminuées donnaient le frisson aux foules. A ce point de vue, *Pelléas* est une conséquence de la même tendance. Dans certaines œuvres plus modernes encore, la recherche « harmonique » est plutôt dirigée vers l'inharmonie, et va de pair avec le mépris absolu des principes. Ce n'est pas là non plus une nouvelle poussée d'art. Quand un art nouveau apparaîtra vraiment, il sera, bien probablement, plus simple et plus spontanément senti.

ment et son charme, et il est inévitable que certains de ses éléments vieillissent, comme tous les procédés qui datent ⁽¹⁾.

Pelléas et Mélisande. — *Construction générale.* — L'œuvre est établie, dans l'ensemble, sans appui tonal. Tout au plus peut-on citer certains rappels de tons déjà employés dans des circonstances analogues, et qui rétablissent bien une atmosphère déjà connue ; mais il n'existe pas, à ce point de vue, de plan synthétique véritable, et il serait oiseux d'en tenter la recherche.

En revanche, la déclamation est soutenue et solidement appuyée sur des *thèmes-pivots*, de système wagnérien, bien que d'une inspiration extrêmement différente. Ces thèmes remplacent jusqu'à un certain point l'appui tonal. Il émane d'eux des harmonies, et l'on rencontre ainsi des alternances de motifs dûment exprimés et de simples ambiances harmoniques. Certaines agrégations sont d'ailleurs très reconnaissables, et prennent aisément leur signification dans le drame.

A (*la forêt*)



Ce thème n'est pas le plus important de la partition, mais il est celui qui s'expose le premier. Il engendre la forme A², thème d'extériorité, lui aussi :

A²



B (*tristesse féminine, Mélisande*)



⁽¹⁾ L'apparition de *Pelléas* a provoqué de vives réactions en sens divers, et les musiciens qui appartenaient alors à la jeune génération subirent son emprise avec enthousiasme. Il leur semblait que l'œuvre était nouvelle en tout : ce langage si inusité (notamment en ce qui concerne l'emploi des neuvièmes non résolues et des accords résultant de la gamme par tons entiers), cette imprécision voulue et subtile, du milieu de laquelle le moindre détail un peu plus précis émerge avec un relief étincelant, ces satisfactions accordées à la sensibilité, suscitèrent de nombreux admirateurs, voire des adorateurs. Il semblait qu'on s'était, du coup, débarrassé de la tutelle wagnérienne. C'est que l'on ne voulait voir que les différences, très apparentes à la vérité, et l'on jouissait de cette trame musicale, harmonique avant tout ; de cette discrétion parfaite de l'orchestre, permettant à la parole d'être toujours comprise ; de la simplicité de ce récitatif presque parlé, etc... Mais, par ailleurs, on oubliait que le principe même de Wagner était conservé : récit dramatique et plan général de la musique établi d'après un choix de leitmotif. Le système du géant de Bayreuth n'a donc pas été répudié de fond en comble, comme on s'est plu à le dire.

Une autre influence est à signaler aussi, c'est celle des premiers auteurs dramatiques russes, Glinka et Dargomyzsky, que Debussy connaissait bien. Cette influence apparaît nettement en ce qui concerne le style récitatif, ainsi que l'emploi fréquent de la gamme hexaphone.

Notons enfin que Debussy n'a pas précisément inventé d'harmonies nouvelles : il s'est borné à généraliser, pour s'en faire un style, des procédés qui jusqu'à lui passaient pour exceptionnels. Rappelons notamment les frappants emplois de la gamme par tons dans *Fervaal*. (G.L.).

C (*indécision : (Golaud)*)



Les thèmes B et C se rencontrent variés de nombreuses manières. Ils sont tous deux d'une très grande importance — les plus importants avec E.

D (*plainte*)



D² (*participant harmoniquement du précédent*)



D³ (*condensation harmonique de D*)



E (*tristesse masculine, Pelléas*)



E² (*variation d'E, qui participe en même temps de l'indécision de C.*)



F (*la fontaine*)



G (*désir*)



H (*amour*)



I (*l'enfance, le petit Yniold*)



J (*amour*)



K (*amour*) — dérivé de H



L (*la crainte de la mort*)



M (*l'Ame*)N (*réflexion*)

Acte I, Scène I. — En 3 parties : a) Dès le début sont exposés le thème profond de la forêt (*ré*), A, celui qui caractérise le caractère indécis et changeant de Golaud, C, celui de Mélisande, B, d'abord altéré, car dans le début du drame, son personnage demeure plus que mystérieux ; b) Golaud aperçoit Mélisande ⁽¹⁾, qui se plaint (D). Plus loin (p. 9), ce thème prend la forme D². Le thème de Mélisande se précise (p. 12) ; c) C et D se mêlent, et il se produit une sorte de développement par condensation, selon le système beethovénien. Le dessin de la forêt revient (p. 21).

Scène II. — Lecture des lettres : scène se tenant par la seule déclamation — d'ailleurs très expressive — à part l'entrée de Pelléas, unique partie amenant de la musique (E, p. 30).

Scène III, sur la terrasse. — On trouve d'abord une sorte de lied : a) thème B ; b) conversation en UT (p. 35) ; c) retour à B et aux tons plus clairs (p. 36). Entrée de Pelléas, avec E, et l'on remarque (p. 36 et 37) une pédale de LA dièse — SI bémol obstiné d'un charmant effet. Plus loin (p. 39), le thème d'indécision, par extraordinaire, ne semble pas appliqué à Golaud ⁽²⁾. Combinaison excellente (p. 43) des thèmes B et C. Toutes les fois que ces thèmes apparaissent, d'ailleurs, ce sont des rayons de lumière.

Acte II, Scène I (la fontaine). — Celle-ci a une construction tonale, et l'on trouve MI par trois fois. Elle commence par E, puis F, accompagné de « glouglous » de harpes, d'une atmosphère très liquide. On distingue 3 parties : a) conversation (ton général MI) ; b) souvenir de Golaud (thème C) (p. 56) ; opposition de E bis et de C, Pelléas et Golaud (p. 57) ; puis jeu de l'anneau (thème C dans les deux sens) ; c) l'anneau tombe dans l'eau (p. 59) : le thème C se développe toujours en UT ; puis retour à MI par le thème F.

Scène II. — Dans la conversation entre Mélisande et Golaud, sont rappelés tous les principaux thèmes déjà connus, A, B, C, D. Dans le récit de Golaud, l'allusion à *midi* (heure fatidique qui reparait souvent) amène un souvenir du thème E bis en UT, comme dans le duo. Remarquer l'épisode du soupir, par le thème B (p. 71) ; celui de l'allusion à Pelléas, donnée par la musique (C), quand Mélisande répond « C'est quelque chose qui est plus fort que moi » (p. 75). Lorsqu'elle ment, le thème de la fontaine F, vu dans la scène précédente, est altéré (p. 86). Cette scène, pleine d'intérêt, manque cependant un peu d'expression *vocale*.

Scène III (la grotte). — Ce tableau vaut plus par le texte harmonisé que par l'apport musical en soi. L'expression du texte se substitue complètement à celle de la musique. Tout au plus trouve-t-on quelques harmonies volontairement effacées, et la mélodie est absente : les paroles sont notées sur un récit équivalant à peu près à du parlé.

Acte III. — La *Scène I (la tour)* est très intéressante. Elle se divise en 5 parties : a) début en *mi* par une altération de D. La chanson de Mélisande, sans accompagnement, commence par ce qui serait la « réponse » du thème de la forêt, et continue par une sorte de renversement de D ; b) Arrivée de Pelléas ; développement plus déterminé de D, et exposition (p. 107) du thème de désir G, qui apparaît pour la première fois. Plus loin combinaison des éléments de C et G (p. 112) ; c) épisode des cheveux (p. 113). Apparition du thème d'amour H (p. 114), où l'on retrouve le rythme de G et une cellule de la mélodie initiale de Mélisande ; d) en SOL bémol (p. 118), fragments de H, puis grand crescendo, superbe d'envolée, jusqu'à l'épisode des colombes (p. 120), où B est prépondérant ; e) arrivée de Golaud (p. 122), dont l'ombre allonge la forme

⁽¹⁾ Éd. Durand 1902, p. 6.

⁽²⁾ A moins qu'il ne s'agisse de quelque obscur symbolisme.

ce qui se retrouve dans une augmentation de son thème, C. Combinaisons, à l'orchestre, de B et C (p. 124), puis de B et E (p. 125). Toutes les parties de cette scène trouveront leur correspondance exacte dans la grande scène finale de l'acte suivant.

Scène II (le Souterrain). — Le récit ne contient que peu de musique, mais est assez émouvant. Les harmonies par tons entiers y règnent seules. Tout est d'une grande sobriété. Les agrégations vaseuses et flasques qui durent pendant toute la scène sont impressionnantes.

Scène III. — Le retour à la lumière n'en a que plus de fraîcheur. Le thème B y contribue. Un grand crescendo est fort bien ménagé, jusqu'aux trombones fortissimo. La scène est purement descriptive.

Scène IV. — Apparition du thème enfantin I, (p. 140), avec le petit Yniold. Cette scène est vraiment déplaisante comme situation et comme paroles. Golaud y fait jouer à l'enfant un rôle d'espion. On y trouve les thèmes N, D³, C, des déformations de B, E, E², et surtout I.

Acte IV, Scène I. — Peu importante, mais contenant de jolis passages de récit. On y retrouve le thème E et le dessin F.

Scène II. — La pitié du vieil Arkel pour Mélisande donne lieu à des passages musicaux vraiment touchants (thème B très répété). Puis fureur de Golaud, où celui-ci se montre de la dernière brutalité; il traîne Mélisande par les cheveux, et son épée brandie amène une variation énergique du thème indécis. Belle réflexion finale d'Arkel (Si j'étais Dieu, p. 198).

Scène III. — Le petit Yniold ne peut soulever une pierre trop lourde; puis il assiste au passage d'un troupeau: tout cela est descriptif et énigmatique. Le thème I y est souvent employé et varié. Cette scène est supprimée au théâtre, et cependant elle est loin de manquer d'intérêt. De toutes, c'est peut-être celle où paroles et musique traduisent le plus éloquemment la tristesse de la condition humaine, telle que l'envisage un déterminisme intégral!

Scène IV. — Très importante et belle, le pendant absolu de la première de l'Acte III, dans ses 5 parties (1). C'est une scène d'amour conscient, succédant à une scène d'amour inconscient; elle commence par un monologue de Pelléas (correspondant à celui de Mélisande), comporte ensuite une longue partie de conversation à deux, et se termine également par l'arrivée de Golaud. Mais cette fois, le drame bat son plein. Dans le début (Pelléas seul), on remarquera une charmante altération du thème de Mélisande, dont Pelléas dit n'avoir pas encore vu le regard (p. 211). Arrivée de Mélisande (p. 212), très expressive, et montée par quartes vers la lumière, déjà employée une fois à la sortie du souterrain. On parvient à FA dièse par le thème J très joliment présenté (p. 221). La comparaison avec l'eau pure amène le dessin F (p. 224). Plus loin (p. 232), un nouveau thème d'amour, K, plus agité, s'élève sur un rythme ternaire également nouveau ici. La scène se termine par le drame dans toute sa violence. Golaud apparaît: son ombre est présentée d'abord par les contrebasses, puis le thème C agrandi l'impose davantage. Enfin étreinte et mort: Golaud assassine Pelléas, et Mélisande s'enfuit, éperdue, comme une pauvre bête traquée, poursuivie, elle aussi, par Golaud.

Acte V. — Ici un seul tableau, mais important. Mélisande est très malade, et l'altération que subit son thème (B) l'indique à n'en pouvoir douter... Il est lamentable



dans cette nouvelle forme. Plus tard, entre une nouvelle mélodie, L, caractérisant le mensonge de la mort à laquelle on ne veut pas croire (p. 249). Puis montée vers le

(1) Les cinq divisions commencent aux pages 208, 212, 221, 231 et 236.

soleil ; thème de la forêt (p. 254). Dans une seconde partie de la scène (p. 256), Golaud reste seul avec la mourante. Ses questions amènent une déformation du thème de Pelléas (p. 262).

Toute la scène est très dramatique et mouvementée. Le thème B devient tout petit pour s'appliquer à la petite fille (p. 271). Les servantes entrent aux derniers moments de Mélisande : le thème B prend un aspect fatal (p. 272). Plus loin encore (p. 278), le thème de l'âme, M, s'impose ; il est parent à la fois de B et de L. Mélisande meurt simplement et sans bruit (p. 279) ; et ceci est évidemment très différent de la formidable mort d'Isolde. Arkel emploie dans sa conclusion les thèmes B et L mêlés, et termine la partition en UT dièse (p. 283).

On voit que, jusqu'à la fin, de nouveaux thèmes apparaissent, sans que les motifs primordiaux aient fait une évolution bien nette. Cela et d'autres caractères (comme l'absence de construction tonale) donne à l'audition une impression de vague, d'*improvisation*, adaptée avec goût aux paroles. Il faut dire que les personnages sont tous présentés comme des jouets du destin, constatant les événements sans jamais leur commander, traversant la vie avec une inconscience résignée. Et, par ailleurs, un mystère profond plane sur les esprits et les cœurs ; ce qui s'est passé reste même souvent à l'état d'énigme. Dans ces conditions, un certain « flou » était de rigueur, sous peine de trahir les intentions du poète. Toutefois, il faut les qualités exceptionnelles d'un Debussy pour qu'un tel art de sensation puisse demeurer à la fois haut et grand artistiquement. Si l'on faisait abstraction de ces qualités, il ne resterait que du « sensationnisme », comparable à celui de Scarlatti ou même des cosmopolites du XIX^e siècle. L'œuvre est donc belle, mais la tendance serait dangereuse, si elle devait être suivie (1).

ALBÉRIC MAGNARD, élève de Massenet et de d'Indy écrit :

Yolande (1892), représentée à Bruxelles quelques années plus tard ;

Guerceur (1900) ;

Bérénice (1911).

Ces pièces sont d'inspiration élevée et pleines de musique — peut-être même exagérément, car le développement symphonique alourdit un peu l'essor du drame. Les conceptions littéraires (Magnard fut toujours son propre librettiste), comportant beaucoup de personnages abstraits, notamment dans *Guerceur*, ne sont pas très aisément comprises du public, qui n'a pas toujours rendu pleine justice à ce vrai musicien.

PAUL DUKAS n'a donné, pour le théâtre, que son *Ariane et Barbe-Bleue* (1907), écrite, comme *Pelléas*, sur un drame de Maeterlinck. C'est une œuvre curieuse et pleine de beautés, qui a eu un très grand et légitime retentissement lors de sa création, et dont les qualités sont demeurées aussi frappantes que le premier jour. Elle marie, dans une certaine mesure, le meilleur style symphonique de son époque avec la récitation debussyste.

En dehors des compositeurs dont nous avons parlé plus haut, et qui ont eu une réelle influence sur la marche de l'art dramatique, il en est encore bien d'autres, dans cette période moderne de l'école française. Nous citerons notamment :

GEORGES HUE (1858-1949) (*Le Roi de Paris, Titania, Le Miracle, Dans l'ombre de la Cathédrale, Riquet à la houppe*) ;

(1) Elle ne l'a guère été, et ne pouvait guère l'être.

GABRIEL PIERNÉ (1863-1937) (plusieurs opéras-comiques, opéras et comédies lyriques) ;

XAVIER LEROUX (1863-1919) (12 opéras, dont les plus connus sont *La Reine Fiammette et le Chemineau*) ;

CAMILLE ERLANGER (1863-1919) (7 opéras, dont *Le Juif polonais*, *Le Fils de l'Étoile*, *Aphrodite*).

Nous arrêtons ici une liste qui pourrait être bien plus longue, et nous espérons que les générations à venir apporteront une contribution de plus en plus riche à notre musique dramatique française, déjà abondamment féconde en belles œuvres, ainsi que nous avons pu en juger ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Nous ajouterons encore les noms suivants :

CÉSAR FRANCK (1822-1890) — *Hulda* 1885, *Ghiselle* 1886 ;

THÉODORE DUBOIS (1837-1924) — *Aben-Hamet*, *Frithjof* ;

ÉMILE PALADILHE (1844-1926) — 4 opéras-comiques, et un opéra : *Patrie* ;

CHARLES-MARIE-WIDOR (1845-1937) — 3 opéras, dont *Maître Ambros* ;

AUGUSTA HOLMÈS (1847-1903) — 4 opéras, dont la *Montagne noire* ;

BENJAMIN GODARD (1849-1895) — 6 opéras, dont *Jocelyn* ;

ALEXANDRE GEORGES (1850-1938), 7 pièces, dont *Miarka*.

Puis nous arrivons aux compositeurs dont les œuvres dramatiques marquantes ont été écrites ou exécutées postérieurement à l'élaboration primitive du cours de composition. Cette circonstance explique l'absence dans la liste établie par V. d'Indy, de partitions de premier plan, telles que *Pénélope*. Complétons dans une certaine mesure cette liste, tout en sachant fort bien que ce n'est encore qu'un travail provisoire :

GABRIEL FAURÉ (1845-1924) : *Prométhée* (1900) ; *Pénélope* (Monte-Carlo, 1913). Cette dernière partition est sans doute plus musicale que dramatique, mais elle est pleine d'une admirable musique, aussi riche que personnelle ;

ERNEST CHAUSSON (1855-1899) : *Le Roi Arthur*, (1900), représenté à Bruxelles en 1903, drame écrit sous une influence wagnérienne évidente, mais qui laissait présager une fort belle carrière, fauchée prématurément, comme nous l'avons dit (2^e Livre, 2^e partie, p. 176) ;

PIERRE DE BRÉVILLE (1861-1949) : *Eros vainqueur*, joué à Bruxelles en 1910, et plus tard à l'Opéra-Comique ;

CHARLES BORDES (1863-1909), auteur d'un drame inachevé : *Les Trois vagues* ;

ALFRED BACHELET (1864-1943) : *Scemo* ; *Quand la cloche sonnera* ;

J. GUY ROPARTZ (1864) : *Le Diable courrier* ; *Pêcheurs d'Islande* ; *Le Pays* ;

GEORGES MARTIN-WITKOWSKI (1867-1943) : *La Princesse lointaine* ;

ALBERT ROUSSEL (1869-1937) : *Padmâvatî*, opéra-ballet, comprenant des parties chantées et de nombreuses parties dansées ayant rapport à l'action, comme chez Campra ou Des-touches ;

CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939) : *Les Dieux sont morts* ;

DÉODAT DE SÉVERAC (1873-1921) : *Le Mirage*, *Le Cœur du Moulin*, *Héliogabale* (cette dernière œuvre créée aux Arènes de Béziers) ;

MAURICE RAVEL (1875-1937) auteur d'une charmante comédie musicale : *L'Heure espagnole* ;

MARCEL LABEY (1875) : *Bérenère* ;

HENRI FÉVRIER (1875) : 6 pièces, dont *Monna Vanna* ;

MAX D'OLONNE (1875) : 4 pièces, dont *Arlequin* ;

JEAN GRAS (1879-1932) : *Polyphème* (prix de la Ville de Paris) ;

JOSEPH CANTELOUBE (1879) : *Le Mas* (prix Heugel) ; *Vercingétorix*, donnés tous deux à l'Opéra ; plus une opérette ;

JACQUES IBERT (1890) : *Angélique*, « farce » (1927) ;

ARTHUR HONEGGER (1892) : *Antigone*, drame lyrique (Bruxelles, 1928).

Que dire de l'avenir du drame musical français ? Comme en tous les pays, il traverse une crise, provenant pour une part de raisons matérielles, et, par ailleurs, du mouvement accéléré de la vie moderne, que l'opéra ne peut suivre, la musique ralentissant forcément l'action : en cela, le cinéma fait au drame lyrique une concurrence redoutable auprès du public. Toutefois nous

LE DRAME MUSICAL MODERNE

B. ÉCOLE ALLEMANDE

1^{re} Période.

Comme pour l'école française moderne, nous distinguerons dans le drame allemand (1) deux périodes. La première comprend des compositeurs de tous les pays allemands et limitrophes n'ayant pas assez assimilé les conquêtes wagnériennes pour faire, grâce à elles, de nouveaux pas en avant. Cette période ne dénote aucun style fixé, aucun progrès réalisé. C'est le judaïsme cosmopolite, qui, après avoir régné sur la France, s'est installé en Allemagne et y a repris le rôle joué antérieurement par l'italianisme — dont le grand mouvement wagnérien avait par ailleurs triomphé.

PETER CORNELIUS.....	1824 † 1874
FRIEDRICH SMETANA.....	1824 † 1884
KARL GOLDMARK.....	1830 † 1915
PETER BENOIT.....	1834 † 1901
MAX BRUCH.....	1838 † 1920

CORNELIUS, parent du peintre du même nom, fut nommé en 1865 professeur au Conservatoire de Munich. Ce n'était pas un génie, mais il joua un rôle dans le mouvement wagnérien. Très attaché à Liszt et à Wagner, il fut toujours soutenu par eux.

Der Barbier von Bagdad (le Barbier de Bagdad, 1858) fut représenté à Weimar, sous la direction de Liszt, et n'obtint aucun succès, par suite d'une cabale dirigée précisément contre Liszt. Depuis lors, la pièce fit le tour de l'Allemagne et devint très populaire ;

Der Cid (1865) ;

Gunlœd (1874), est écrit sur une affabulation tirée de l'Edda, et à l'imitation de Wagner. La partition resta inachevée, et fut terminée par Hofbauer et Lassen.

SMETANA, Tchèque, est le compositeur national de la Bohême. Élève de Proksch et de Liszt, il s'établit à Prague, où il fonda une école de musique.

croyons que le genre conserve encore bien des raisons de vivre ; ce n'est qu'une question d'adaptation à trouver. Certes, l'ère des drames « intérieurs », à action lente, qui s'entouraient de longs commentaires orchestraux, est peut-être révolue. Mais il y a place, même à l'heure actuelle, pour une musique dramatique alerte, vivante, riche de relief, et serrant de près l'action. Malgré la fortune actuelle du ballet, qui éclipse jusqu'à un certain point celle du drame et tend à accaparer la plupart des programmes de théâtre, le drame musical doit fournir encore une belle carrière. Il serait regrettable et inadmissible que l'art du geste étouffât ici l'art de la parole, car c'est celui-ci avant tout qui est le langage de l'esprit et du cœur. (G.L.).

(1) Rappelons que nous englobons dans l'école allemande les autres pays de l'Europe centrale, de langue et de culture allemande, et qui, consciemment ou non, furent soumis à l'influence germano-wagnérienne. Certains des musiciens que nous citerons n'en ont d'ailleurs que très peu profité.

Puis il devint sourd, et finalement mourut fou. Il fut l'auteur de 8 opéras, parmi lesquels :

La Fiancée vendue (1866);

Dalibor (1868);

Libussa (1881).

GOLDMARCK, Hongrois, fit de la musique tendant à la couleur, mais en réalité assez vulgaire. Parmi ses 6 opéras :

Die Kœnigin von Saba (la Reine de Saba, 1875), grand succès en Allemagne ;

Merlin (1886), sur le même sujet que le Roi Arthus, de Chausson.

Peter BENOIT n'était pas Allemand, mais Flamand, il écrivit le *Roi des Aulnes*, en français, et trois autres opéras en flamand.

Max BRUCH fut l'auteur de trois opéras assez peu remarquables.

2^e Période.

ENGELBERT HUMPERDINCK.....	1854 † 1921
LUDWIG THUILLE.....	1861 † 1907
FÉLIX WEINGARTNER.....	1863 † 1942
RICHARD STRAUSS.....	1864 † 1949
MAX SCHILLINGS.....	1868 † 1933

Dans cette seconde période, nous rencontrons des compositeurs de tendances plus franchement wagnériennes ; mais cette école moderne pêche généralement par le manque de distinction et n'apporte pas de nouveautés vraiment marquantes, malgré le bruit fait autour du nom de certains de ses représentants (1).

HUMPERDINCK, présent à Bayreuth depuis la fondation du théâtre wagnérien, fut un fils spirituel de ce mouvement. Il essaya toute une rénovation du drame musical allemand par la simplification. Il s'est beaucoup servi de thèmes populaires, sans abandonner les moyens wagnériens, en ce qui concerne notamment le leit-motiv et l'orchestration. Il a d'ailleurs souvent dépassé la mesure, et cela de deux manières opposées. D'abord, les moyens sont parfois trop complexes, l'exécution trop riche de contrepoint et d'orchestre pour les sujets

(1) Comme pour l'école française, il y aurait évidemment une importante liste supplémentaire à établir. Bornons-nous à ces quelques noms :

NIELS GADE (1817-1890), danois, un opéra : *Mariotta* (1850) ;

ARNOLD SCHÖENBERG (1874) viennois, dont les théories atonales — d'ailleurs résolument mises en pratique — ont beaucoup attiré la curiosité des jeunes. Il écrivit deux drames : *Erwartung* (Attente, 1917) et *Die glückliche Hand* (La main heureuse, 1918).

ALBAN BERG (1885-1938) élève de Schönberg et propagateur des théories de son maître, 1 opéra : *Wozzek* (1922) ;

PAUL HINDEMITH (1891), auteur de quelques opéras et d'une pièce pour théâtre de marionnettes. (G.L.).

traités, dont l'ambiance est très familière. Et d'autre part, les thèmes manquent trop de valeur ; ils confinent fréquemment à l'opérette bouffe viennoise.

Hänsel und Gretel (1893), opéra féerie sur des thèmes enfantins, parut un moment constituer une véritable renaissance de la musique populaire allemande, au lendemain de l'épopée wagnérienne.

Die Kœnigskinder (les Enfants du roi, 1896) inspirés par la même tendance, mais avec une réalisation différente : le parlé est noté rythmiquement sur la musique, mais sans indication de notes, c'est-à-dire non mélodiquement. L'interprète devait réciter très exactement selon la notation rythmique des syllabes, et l'orchestre seul était chargé de donner le sentiment au moyen de la musique. C'est le genre qui a fait fortune... mais une fortune peu recommandable en général, sous les noms « d'adaptation musicale » ou de « mélodrame ». Son défaut est le manque de fusion. Les paroles n'étant pas musicalisées sous les espèces du chant, elles combattent la musique et réciproquement. (Debussy, qui partait d'un principe analogue dans *Pelléas*, a bien mieux réussi, parce qu'il s'est gardé de pousser les choses à l'extrême et a noté le récit, ce qui le fait entrer dans l'ambiance musicale). Humperdinck ayant d'ailleurs constaté l'échec de cette pièce, en refit dix ans plus tard une seconde version en opéra, où les récits sont rendus mélodiques.

Hänsel et Gretel mérite qu'on s'y arrête. L'Allemagne a voulu présenter cette œuvre comme un affranchissement du wagnérisme par la musique « echt Deutsch » populaire. Rien n'est plus faux : tout est wagnérien, du moins dans la construction. Les thèmes seuls sont d'essence différente ; et nous devons ajouter que ceux qu'on doit à Humperdinck paraissent simplement communs. La pièce est en 3 actes. L'*Ouverture*, de forme andante-allegro, s'établit sur 3 thèmes, dont l'un est une chanson populaire.

Acte I. — La scène entre les deux enfants commence aussi dans le style du chant populaire. Mais dans la 3^e partie de cette scène (après l'ensemble), la valse viennoise prend le dessus, et l'on pense à la fois à Johann Strauss et à Offenbach. La scène entre le père et la mère (la 3^e) est plus « opéra ».

Acte II (les enfants dans la forêt). — La scène du coucou est charmante de poésie enfantine : *a*) la nuit (SI bémol) ; appels du coucou et échos ; *b*) la prière des enfants (RÉ) ; *c*) intervention des anges, par marche ascendante (MI bémol, MI, FA), selon le procédé gounodien (« Anges purs », dans *Faust*), et aboutissant à FA, ton enfantin — car ici, comme chez Wagner, les tonalités ont un sens et une construction générale.

Acte III (l'homme à la rosée). — L'influence de la valse viennoise reprend le dessus, et tout le développement de cette scène ne dépasse guère le niveau artistique d'Auber. Voir, plus loin, l'« incantation », et ensuite son interversion pour le « désenchantement », ce qui est d'une grande logique musicale.

THUILLE était tyrolien d'origine, et devint professeur à Munich. Il fut l'auteur de trois opéras :

Theuerdank (1896) ;

Gugeline (1897) ;

Lobetanz (1898).

WEINGARTNER, dalmate, étudia la musique au Conservatoire de Leipzig. Par la suite, il fit la plus brillante carrière de chef d'orchestre, et dirigea les grands concerts de Berlin et de Munich. Il écrivit une douzaine d'opéras, parmi lesquels nous citerons :

Sakuntala (1884), très influencé par *Parsifal* ;
Malawika (1886) ;
Genesius (1893) ;
Orestes (1902), trilogie d'après *Eschyle* ;
Golgotha (1908), drame en deux parties.

R. STRAUSS fut l'auteur de dix opéras. Mentionnons :

Guntram (1894) ;
Feuersnot (1901) ;
Salomé (1906), drame en un acte, joué à Dresde en 1909 ;
Elektra (1909), qui n'est certainement pas sa meilleure œuvre ;
Der Rosenkavalier (Le Chevalier à la Rose), 1911 ;
Ariadne auf Naxos (Ariane à Naxos), 1912.
Intermezzo (1925) ;
Arabella (1929).

Strauss a acquis en Allemagne et dans le monde entier une juste célébrité ; mais il la doit davantage à sa prodigieuse technique qu'à ses dons d'invention. En général les thèmes dont il se sert sont inférieurs à l'excellente mise en œuvre qu'il leur donne.

Salomé atteste les dons de puissance de son auteur, mais l'on regrette souvent qu'il n'en ait pas fait un meilleur usage. Cette force, à laquelle s'ajoute un talent très certain de composition et de disposition, ne donne pas son plein rendement à cause du manque de sélection (Strauss accepte trop facilement tout ce qui lui vient à l'esprit), et de la méconnaissance absolue des proportions. D'où abus de vulgarités et de longueurs. Le sentiment du drame, qui ici est repoussant, était certes un écueil, mais cet écueil n'a pas été évité. Il y a aussi des disparates : à côté de passages très compliqués, d'autres ne sont que des platitudes, d'où absence de tout style homogène. L'œuvre est très intéressante, mais extrêmement inégale, et plus « à effet » que foncièrement artistique. Il n'y a qu'un seul acte.

Scène I. — En fin de la scène, la voix de Jochanaan sort de la citerne où il est prisonnier, sur un thème plutôt harmonique qui lui est propre.



Scène II. — Salomé entre, et c'est la valse viennoise ! Intervention de Jochanaan et séduction de Narraboth.

Scène III. — Entrée de Jochanaan, que Salomé admire fort. Apparition d'un thème de désir, qui se changera d'ailleurs plus tard, « en sonnerie de clairons », Salomé, amou-

reuse et même bestiale, chante le thème de Jochanaan, accompagné par son propre



dessin (la valse viennoise). L'apparition du Christ serait assez dramatique, mais elle est entourée de trop de banalités : jamais la cadence vulgaire n'est évitée. Rien, d'ailleurs, n'a l'air d'être très assuré. De nombreuses modulations inutiles se produisent sans que le sentiment change, et l'on a l'impression d'une vaste improvisation. Comme drame, ce sont surtout les artifices meyerbeeriens qui règnent, et il ne semble pas que les conquêtes déjà réalisées en 1905 aient profité à Strauss. A la fin de la scène, *symphonie* sur les thèmes de « la bouche » et de Jochanaan. Il y a d'ailleurs dans tout cela trop, beaucoup trop de « bouche » !

Scène IV et dernière. — Scène entre Hérode et Hérodiad : les paroles disparaissent, couvertes par un orchestre trop puissant. Invitation à la danse ; serment d'Hérode (trop long). Danse de Salomé, assez brève, et après laquelle la scène capitale se joue. Hérode, très enflammé, et d'ailleurs ivre, offre à Salomé mille présents ; elle répond — après un trille assez lancinant — qu'elle veut la tête de Jochanaan. Le malheur veut qu'elle le dise cinq fois ; et que, chaque fois, Hérode s'indigne et résiste d'une manière analogue : cette scène est délayée et manque de tout sentiment des proportions. Cependant Hérode, s'apercevant qu'on lui a pris son anneau et que son verre est vide, change d'avis, et fait appeler le bourreau. Salomé se dirige vers la citerne, et les harmoniques de contrebasses indiquent on ne sait quelles « sensations rares »... le moment du supplice est angoissant, mais sans que la musique entre pour beaucoup dans cette angoisse. Le thème de Jochanaan est présenté altéré. Mais, dès que Salomé s'exalte — c'est la scène finale — on ne sort plus du « flonflon » que pour tomber dans un italianisme éperdu. Elle s'écrie « ton corps était un arbre d'ivoire plein de pigeons » ! sur des formules alla Pucini. Les trilles deviennent plus acerbes et plus insistants que jamais ; puis une cadence très plate, représente le « bonheur parfait » ! (qui consiste à embrasser une tête coupée...). Le thème ci-dessous, très italien, et provenant du thème du désir, déjà vu,



évoque le désir assouvi ⁽¹⁾. Pour finir, Hérodiad tue Salomé : cela amène *ut* qui s'oppose brutalement à UT dièse. Cette partition, en un seul acte, paraît très longue, en partie à cause de cette continuité. En nous résumant, nous sommes obligés de reconnaître un certain nombre de défauts importants : les thèmes ne sont pas prenants, à cause d'une qualité insuffisante ; les tonalités sont employées sans le discernement qui convient, et les modulations sont incessantes, sans raison dramatique les justifiant ; le rythme n'est pas assez divers ; la déclamation est en général solennelle et lente. En revanche l'orchestre est incontestablement bien conduit.

SCHILLINGS, qui fut d'abord juriste et philosophe, s'adonna ensuite à la musique. Le comte Sporck lui donna à traiter son premier poème. Schillings fut répétiteur au théâtre de Bayreuth, avant de devenir directeur à Stuttgart, puis à Berlin. Il écrivit quatre opéras :

Ingwilde (1892), joué à Karlsruhe, avec succès, en 1894 ;

Der Pfeifertag (1899), comédie lyrique ;

Moloch (1906) ;

Mona Lisa (1915).

(1) Éd. Fürstner, p. 183.

Ingwelde, opéra en 3 actes, est une œuvre assez indigeste, le pendant dramatique des symphonies de Brahms, mais d'une indiscutable provenance wagnérienne. On y relève un curieux emploi des tonalités adaptées au drame, par endroits. Malheureusement le style est extrêmement compact et manque d'air ; le texte et même la voix sont étouffés sous la musique, qui est une symphonie continue, sans plan apparent. Les thèmes manquent aussi trop souvent de distinction.

Dans l'*Acte I*, seuls les tons diésés sont employés. Les thèmes caractéristiques s'affirment dans leur acception générale.

Après le *Prélude*, qui expose une phrase mélodique (Bran), l'*Acte II* commence par une introduction, en 3 parties, bien composée (lied, dont la reprise est un peu amplifiée). Tout le commencement de l'acte (jusqu'à la fin de la *Scène II*) est dans des tonalités à bémols. Dans la *Scène III*, après la rêverie de Bran (FA dièse), après son anxiété jusqu'à l'enchantement (trompettes), un chant d'amour vers Ingwelde peut s'analyser comme un lied en 5 parties, de construction toute beethovenienne (*a*) FA dièse, cadence en SI, avec motif de Bran ; *b*) SI : *c*) reprise de *a*) avec cadence en UT dièse ; *d*) partie modulante (désir) vers LA ; *e*) retour vers le thème de Bran par SI, et cadence en FA dièse). L'acte comporte encore l'apparition d'un spectre, une marche funèbre, un serment vengeur, et autres éléments tout à fait dramatiques.

Acte III. — Remarquer la scène entre Gest et Ingwelde, partant des tons bémols pour aboutir aux tons diésés (SOL et LA).

Plus loin (*Scène III*), les hésitations de Bran, qui va immoler Ingwelde, et qui, troublé par le rayon de lune, laisse tomber la hache, et se livre à la contemplation amoureuse.

La scène de Bran et d'Ingwelde est curieuse par ses antithèses : *a*) voix de Klaufe, le fiancé mort d'Ingwelde (SI à SI bémol) ; souvenirs, attendrissement ; *b*) voix de Klaufe (2^e fois), d'UT à SI ; regard d'amour, destinée commune dans la mort ; *c*) voix de Klaufe (3^e fois), d'UT à SI, pendant l'ensemble des deux autres personnages.

A signaler encore le chœur du convoi de Gest, le chœur des Nornes, enfin la conclusion dans le pardon et la paix : union dans la mort, thème « des deux races », disparition des haines.

Le sujet est dramatique à souhait, et la partition est composée d'une manière certainement très consciente ; il est regrettable que la nature trop pâteuse de la musique la prive de nerf, d'accent, de relief.

LE DRAME MUSICAL MODERNE

C. ÉCOLE ITALIENNE

1^{re} Période.

Cette première période est intermédiaire entre le Verdi de la 2^e manière et l'école contemporaine. Elle témoigne parfois de l'influence wagnérienne, mais sans renier pour cela le goût italien.

AMILCARE PONCHIELLI.....	1834 † 1886
ARRIGO BOITO.....	1842 † 1918

PONCHIELLI fit ses études au Conservatoire de Milan, et c'est dans cette ville que se jouèrent la plupart de ses œuvres. Il écrivit 12 opéras, parmi lesquels :

I promessi sposi (1856), remanié en 1872 ;
Gioconda (1876) ;
Marion Delorme (1885).

Son style participe de l'écriture wagnérienne et de l'ancien style italien de Verdi.

BOÏTO, également élève du Conservatoire de Milan, se fit connaître d'abord comme auteur de cantates. Puis il composa des opéras, et aussi des poèmes et des livrets. Il écrivit ceux d'*Otello* et de *Falstaff*, pour Verdi, ainsi que de la *Gioconda* de Ponchielli. Il voyagea beaucoup, notamment en Allemagne, où il put s'initier aux méthodes et aux réalisations wagnériennes.

En dehors de *Nerone*, qui fut joué seulement en 1924 à la Scala de Milan, et de *Orestiaide*, qui ne le fut pas du tout, Boïto écrivit un *Mefistofele*, d'après le *Faust* de Goëthe (1868), qui après sept ans d'indifférence absolue finit par connaître de grands succès. C'est une œuvre très inégale, contenant de bons passages, mais d'autres de fort mauvais goût, notamment une *scène du jardin* qui passe les bornes de la trivialité.

2^e Période (L'École Vériste).

RUGGIERO LEONCAVALLO.....	1858 † 1919
GIACOMO PUCCINI.....	1858 † 1924
PIETRO MASCAGNI.....	1863 † 1945
UMBERTO GIORDANO.....	1867 † 1948

Ici commence un « art nouveau », consistant à retracer la vie dans la « vérité » de ses moindres détails : la *nouveauté* de cette tendance fera sourire nos lecteurs, qui l'ont déjà maintes fois rencontrée. Chronologiquement, le point de départ est l'institution d'un concours, le *Prix Sonzogno*, institué par les éditeurs italiens de ce nom. *Cavalleria rusticana* fut la première en date des œuvres couronnées, ce qui révéla Mascagni. Dès lors, tous les condisciples de celui-ci n'eurent de cesse qu'ils se fussent assimilés les mêmes procédés pour connaître le même triomphe. L'art vériste est sans la moindre profondeur ; il s'adresse à l'épiderme, et consiste à habiller des raccourcis de drame avec des raccourcis de sentiment et des raccourcis de musique. Croyant se rattacher à *Falstaff*, les compositeurs véristes ont au contraire rétrogradé vers l'ancien italianisme, avec moins de musique. L'inspiration est largement aussi plate et vulgaire que celle de Donizetti. Le style n'a ni vérité, ni caractère ; il est condamné à une prompt disparition. Cependant le genre

vériste a exercé une influence sur certains français (Bruneau, Charpentier, etc.) et a engendré chez nous le drame « fait-divers ».

LEONCAVALLO, napolitain de tempérament excessif, mais sans le moindre talent véritable, écrivit une quinzaine d'opéras, dont une trilogie : *Crepusculum*. Les deux plus connus eurent des succès sans précédent. Ce sont :

Pagliacci (Paillasse) (1892);

La Bohême (1897), composé à l'imitation de la Vie de Bohême de Puccini, qui avait réussi brillamment l'année précédente...

PUCCHINI, toscan, était l'élève de Ponchielli. Il fit 12 opéras, sans personnalité, et ne dissimulant aucun des défauts de l'école vériste. Toutefois son style est peut-être moins abominablement commun que celui de Leoncavallo. Citons :

Manon Lescaut (1893);

La Vie de Bohême (1896);

La Tosca (1900);

Madame Butterfly (1904);

Turandot (1926), terminé par F. Alfano.

La Tosca, partition en 3 actes, est assez difficile à analyser, au sens propre de ce mot, car elle offre, à la vérité, peu de prise à l'analyse. Le début présente déjà des paroles de ce genre : « Ah ! je respire, (Fut-il terreur pire ?), Je voyais partout la face d'un sbire ! » Ce sont les premiers mots de la pièce ! Il est vrai qu'il s'agit d'une traduction.

Plus loin est une description de femmes sur une sorte de « pathos » bien peu distingué ⁽¹⁾. Les tonalités n'ont aucun sens dramatique. Puis une valse, notée à 6/4 (p. 52), mais terriblement « valse » quand même. A remarquer une nouvelle disposition du ralenti à effet : au lieu du point d'orgue usuel sur l'avant-dernière note, c'est l'*avant-dernière période* qui comporte ce procédé (p. 53). Aux deux premiers actes, airs de Scarpia répugnants. Ceux de Tosca également. Une phrase de romance, qui pourrait être signée Gounod..., ou même Clapisson, aboutit soudain à une énorme déchaînement d'orchestre, avec tuba, grosse caisse, etc., suivi lui-même non moins soudainement d'un pianissimo conclusif. Et ces nuances n'ont aucun motif avouable ; ce sont des effets totalement dépourvus de sens. On trouve des parties dramatiques ; des récits sans aucun intérêt, notés sans recherche : c'est un retour au vieux recitativo secco. Ces récits sont interrompus seulement à diverses reprises par quelques accords plaqués, qui tombent là sans que l'on sache pourquoi.

Après une romance mendelssohnienne, la Tosca tue Scarpia (p. 242). Le pardon qui suit cette exécution amène une sorte de danse en tutti (p. 247), dans laquelle les pistons jouent le rôle principal. Puis, tout à coup, les violons avec sourdines restent seuls. Pourquoi ? Trois accords parfaits (p. 250) ont la signification de « musique religieuse »...

Enfin, dans le dernier duo (3^e Acte), l'amoureux, contemplant les mains qui viennent de tuer, est saisi d'attendrissement : « O douces mains, si blanches et si pures » (p. 279). Ce duo contient quelques « amorosi » d'un style incroyable. Il est terminé par un Osanna à l'unisson (p. 294). La fin est dramatique : récit sur une note ; entrée des soldats (p. 298) ; mort de Mario ; enfin chœur parlé assez mouvementé, mais assez incohérent aussi, noté sur des queues de notes seulement (p. 305). Nous n'insisterons pas davantage sur cette partition, dont le grand succès n'est certainement pas à l'honneur du goût public.

(1) Éd. Ricordi, page 16.

MASCAGNI était toscan comme Puccini, et comme lui élève de Ponchielli. Il obtint en 1890 le premier prix du Concours Sonzogno avec *Cavalleria rusticana*, que tous les italiens du moment se mirent à imiter à qui mieux mieux. Ses autres œuvres n'eurent pas la même fortune, et furent d'ailleurs de moins en moins bonnes. Mascagni avait de l'entente dramatique, mais la musique lui faisait cruellement défaut. Ses idées sont vulgaires et son talent bien contestable. Il écrivit une quinzaine d'opéras, dont l'intérêt va toujours en s'aminçant. Citons :

Cavalleria rusticana (1890);

L'Amico Fritz (1891);

Die Rantzau (1892);

Amica (1905), joué à Monte-Carlo, où les véristes avaient leurs grandes entrées ;

Parisina (1913).

Cavalleria rusticana fut, comme nous l'avons dit, le point de départ du vérisme, et c'est à ce point de vue seul que la partition présente un intérêt. Comme sujet, il ne s'agit que d'un fait-divers des plus vulgaires, ainsi qu'on peut en juger : Torido abandonne sa maîtresse Santuzza pour Lola, femme d'Alfio. Santuzza, jalouse, avertit Alfio, qui tue Torido. C'est simple, de bon goût, et original !...

L'*Ouverture*, constamment en FA, renferme une sicilienne chantée. Les cadences plates y abondent. Comme chez Puccini, une grosse caisse *ff.* amène sans transition un *pp.*, et le morceau s'achève sur deux mesures d'orgue. Certes, les thèmes ne valent pas grand'chose, mais on pouvait néanmoins les présenter d'une manière moins incohérente. Le 1^{er} chœur est analogue à ceux que l'on trouve dans le répertoire de tous les orphéons. La scène qui suit est pleine de modulations incessantes et sans but ; dans les couplets d'Alfio est également une modulation subite et antimusicale de *mi* en MI bémol. Plus loin, on trouve un chœur, prétendu *religieux*, et vraiment surprenant de la part d'un compatriote de Palestrina. C'est un Regina Cœli entièrement plaqué, et dans quel style ! Des *coupures facultatives* y sont indiquées. L'alleluia n'eût pas été renié par Meyerbeer. Dans le duo de Santuzza et Torido, deux sentiments qui s'opposent violemment n'amènent nul changement de rythme, et plus loin, même, les deux partenaires chantent à l'unisson des paroles exactement contradictoires. N'insistons pas sur le fameux « intermezzo », triomphe du « napolitanisme ». Là scène de la bénédiction de la Mère est un peu meilleure, mais sans s'élever toutefois à une grande hauteur. La fin est brusquée. On ne trouve dans tout cela aucun essai de forme ni de fond ; ce n'est ni du drame ni de la musique. Rien que de petites interjections, des « passetti », des romances infabables, des sonneries de clairons, des effets de contrastes purement matériels ; en somme de grosses ficelles théâtrales, mais aucun art. Et voilà pourtant ce qui provoqua l'enthousiasme, et — ce qui est pire — fit école, en Italie et ailleurs... De telles productions sont à la musique dramatique, ce que le reportage de journal est à la poésie. La valeur artistique est au-dessous de zéro.

GIORDANO fut l'auteur de dix opéras, dont le style n'est pas plus relevé que celui des précédents musiciens. Signalons :

Mala vita (1892);

Andrea Chénier (1896);

Madame Sans-Gêne (1915).

Les Italiens de cette école sont dégénérés à un point qui paraîtra extraordinaire, si l'on veut bien se rappeler que l'opéra est originaire d'Italie, et que, presque dès le début, Monteverdi avait atteint dans ce genre des hauteurs bien rarement égalées par la suite ⁽¹⁾.

LE DRAME MUSICAL MODERNE

D. ÉCOLE RUSSE

1^{re} Période.

MICHEL GLINKA..... 1804 † 1857

L'École Russe est de beaucoup la dernière en date des grandes écoles musicales. Sa naissance, toute moderne, fut suivie d'une croissance sans doute un peu trop rapide, qui lui conféra un caractère de fleur de serre, éclos dans une atmosphère surchauffée. Elle est apparue presque spontanément, grâce à un seul compositeur, Glinka, qui, vers 1840, tenta d'allier à la mélodie de terroir les formes de l'opéra weberien. Il fut le seul représentant de ce que nous appellerons la 1^{re} période, par analogie avec les autres écoles. Il subit l'influence italo-allemande, mais ignora le mouvement wagnérien. D'ailleurs, il sut rester original, en raison de sa nature sincèrement populaire.

Glinka, qui était allé en Italie pour raison de santé, et s'y porta fort bien, y entendit beaucoup d'opéras et y travailla la musique. Puis il partit pour Berlin, où il rencontra, en 1834, Dehn, qui lui apprit la composition et lui conseilla de faire de la *musique russe*, en utilisant les thèmes populaires de son

(1) Les noms qu'il nous reste à ajouter sont ceux d'auteurs ayant heureusement répudié le vérisme ; il en résulte un grand progrès dans l'esthétique de l'école contemporaine italienne, par rapport à la génération précédente.

FRANCO ALFANO (1878) : 3 opéras, dont *Sakuntala* ;

OTTORINO RESPIGHI (1879-1936) : 4 opéras ;

ILDEBRANDO PIZETTI (1880) : 3 opéras ;

FRANCESCO MALIPIERO (1882) : une quinzaine d'opéras, dont 2 trilogies.

* * *

Indiquons ici les noms de quelques compositeurs modernes des autres pays latins, et que nous ne devons pas passer sous silence :

En Espagne :

FELIPE PEDRELL (1841-1922) : 8 opéras, dont une trilogie : *Les Pyrénées* ;

ISAAC ALBENIZ (1860-1909), catalan, qui travailla sous la direction de Vincent d'Indy et fut l'un des collaborateurs de la première heure à la Schola Cantorum. En dehors de 2 pièces peu importantes, il écrivit une grande trilogie dramatique : *Le Roi Artus* ;

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916), victime, pendant la grande guerre, du torpillage du *Sussex*. Il fut l'auteur de 3 opéras.

MANUEL DE FALLA (1876-1946) : deux opéras, dont la *Vie brève*.

En Roumanie :

GEORGES ENESCO (1881), violoniste universellement connu, est également un compositeur ayant cultivé toutes les branches de son art. Il a écrit un drame lyrique : *Œdipe*.

pays. L'avis était bon ; Glinka en fut frappé et le mit à profit. Il composa deux opéras seulement, mais créa toute une école.

La Vie pour le Tsar (1836) ;

Rousslan et Ludmila (1837-1842).

La Vie pour le Tsar, connue aussi sous le nom d'*Ivan Soussassine*, fit sensation, et c'est compréhensible. Depuis le XVII^e siècle, la Russie ne jouait que de la musique italienne, et la capitale ne possédait qu'un opéra italien. Le patriotisme entra pour une part dans le succès de la pièce, comme il était arrivé pour les opéras de Weber sur des légendes allemandes au lendemain des guerres de Napoléon. On rencontre dans l'œuvre une préoccupation nationale évidente ; l'antagonisme traditionnel entre éléments russes et polonais s'y trouve exposé. Le sujet sort de cet antagonisme, et le caractère des thèmes s'y adapte. Pour faire antithèse aux motifs populaires polonais, il fallait aller à l'est chercher des matériaux. Aussi, dans la *Vie pour le Tsar* comme dans bien d'autres œuvres postérieures, les thèmes russes sont souvent plutôt orientaux. A signaler une romance, chantée par l'orphelin Vania. C'est une jolie mélodie, bien simple, un peu italo-weberienne, mais d'un caractère rythmique intéressant. Les successions de phrases de 7 mesures, par 3 et 4, y sont fréquentes. Ici, c'est plutôt Weber qui domine ; ailleurs, ce sera plutôt l'italianisme.

Rousslan et Ludmila est écrit sur un poème de Pouchkine, interprété par des adaptateurs. C'est une œuvre « orientale », dans laquelle on rencontre pour la première fois la gamme par tons entiers et sans tonalité (qui a fait son chemin depuis lors !). Glinka l'a employée pour caractériser un enchanteur, une sorte de Klingsor ; et il l'a réservée exclusivement à cet emploi. Le sujet n'est autre que celui de Dardanus.

L'*Ouverture* est un mélange de styles assez déroutant. Elle débute en ouverture d'opéra-comique, genre Halévy ; puis elle emprunte l'aspect berliozien (*Ouverture des Francs-Juges*). Ensuite règne la gamme par tons entiers. L'ensemble du morceau est formé, comme on le voit, d'un amalgame peu solide.

On remarque dans la partition un certain nombre d'airs populaires assez voisins de ceux que Beethoven a traités dans ses quatuors (7^e et 8^e). Ils sont présentés par couplets.

La *Vie pour le Tsar* étant apparue en Russie comme un événement, dès lors un groupe de musiciens, non pas élèves mais sectateurs de Glinka, se forma, et travailla dans le même sens que lui, c'est-à-dire dans l'esprit de la musique populaire russe. D'aucuns même exagérèrent ⁽¹⁾.

2^e Période.

ALEXANDRE DARGOMYSZSKI	1813 † 1869
ALEXANDRE SEROW.....	1820 † 1871
ANTON RUBINSTEIN.....	1830 † 1894
ALEXANDRE BORODINE.....	1834 † 1887
CÉSAR CUI.....	1835 † 1918
MODESTE MOUSSORGSKI.....	1835 † 1881
PIERRE TCHAIKOWSKY	1840 † 1893
NICOLAS RIMSKY-KORSAKOW.....	1844 † 1908

(1) César Cui a, dans plusieurs écrits, retracé tout l'historique et dégagé les tendances de ce mouvement.

Les successeurs de Glinka se sont divisés en deux camps : l'un édulcora quelque peu la manière russe et réalisa une sorte de compromis russo-allemand ; c'est « l'école de Moscou ». (Serow, Borodine, Cui, Tchaïkowsky). L'autre, « l'école de Saint-Pétersbourg », traita la mélodie populaire, sans s'occuper en aucune façon des directives wagnériennes. Elle se tourna de plus en plus vers l'Orient (Dargomyzski, Moussorgski, Rimsky-Korsakow). Ce fut un art proprement aristocratique, dont la naissance n'est pas sans évoquer celle de l'opéra des académies florentines. On y retrouve la même préoccupation de *style récitatif*, affirmée cependant avec plus de sauvagerie, le tempérament slave n'étant pas celui des Italiens. En dehors de ce style récitatif, il faut signaler l'influence voulue du style populaire, qui donne un caractère spécial, mais ne favorise pas l'expression dramatique, car il introduit dans la musique l'élément symétrique provenant de l'art du geste. Aussi rien de cette école, malgré tout son intérêt, n'atteint l'intensité expressive que l'on rencontre dans le très primitif *Orfeo* de Monteverdi.

Cette floraison d'un art jeune fut extrêmement vivace, et en dehors des noms cités plus haut, il y en aurait encore bien d'autres. Mais certains compositeurs, comme Balakirew, Liapounow, Liadow, Glazounow, ne se sont pas adonnés au théâtre. D'autres sont plus contemporains et de tendances quelque peu différentes ⁽¹⁾. Il a été beaucoup question des fameux « Cinq » (qui d'ailleurs ne sont pas toujours les mêmes). D'après la version la plus officielle, les Cinq, dont les assises se tenaient à Saint-Pétersbourg, chez Balakirew, étaient, outre le maître de la maison, Borodine, Cui, Moussorgski et Rimsky-Korsakow.

DARGOMYSZSKI peut être envisagé comme le véritable créateur de l'école russe moderne, si l'on considère Glinka comme un initiateur, un précurseur. Il fut le contemporain de Wagner, mais ne le connut pas. C'est en pleine époque des succès rossiniens et meyerbeeriens qu'il défricha des champs tout à fait différents, ceux du style récitatif, qu'on peut, ainsi que nous l'avons dit, rattacher à celui des premiers auteurs d'opéras italiens, et dont s'est ensuite beaucoup inspiré Debussy. Dargomyzski a écrit trois drames (le premier seulement peut être nommé « opéra ») :

⁽¹⁾ Ce sont pour la plupart des auteurs élevés dans l'atmosphère des fameux « ballets russes », qui ont donné une autre direction au théâtre musical. Certains d'entre eux, cependant, ont écrit des opéras. Mais leurs tendances sont très différentes de celles de leurs devanciers (qui se sont plutôt continuées en France, notamment avec Debussy.)

Citons : SERGE TANÉIEFF (1856-1915) : une trilogie, *Oreste* ;

ALEXANDRE GRETCHANINOFF (1864) : 2 opéras ;

SERGE RACHMANINOFF (1873-1943) : 3 opéras ;

TEODOR AKIMENKO (1876-1945) : *La Reine des Neiges* ;

IGOR STRAWINSKI (1882), musicien très célèbre, naturalisé français, puis américain, et qui attira vivement l'attention par la hardiesse de son écriture, son « dynamisme » et ses continuelles recherches de procédés nouveaux. Dans son œuvre très variée, on trouve 3 opéras : *Mavra*, *Œdipe-Roi*, et le *Rossignol* (dont une partie a été ensuite transformée en ballet).

SERGE PROKOFIEFF (1891) : 4 opéras, dont l'*Amour des trois oranges*.

Esmeralda (1839), sur le sujet de Notre-Dame de Paris, et dont la musique adoptait les errements des contemporains occidentaux ; cette pièce ne fut représentée qu'en 1847 ;

La Roussalka (1855), d'après Pouchkine. C'est ici que, renonçant aux formes de la musique instrumentale, le compositeur s'en tient à une notation très serrée de la parole, avec le secours de l'apport populaire ; on regrette parfois que le chant ne s'y élève jamais jusqu'à la mélodie.

Kammenoi-gost (le Convive de Pierre), 1865, d'après le *Don Juan* de Pouchkine. Ici l'auteur outra encore son système. Comme il mourut avant d'avoir terminé l'orchestration, c'est Rimsky-Korsakow qui l'acheva. La pièce fut représentée en 1872.

Le Convive de pierre, antérieur à beaucoup d'œuvres théâtrales plus connues, ne leur cède en rien sous le rapport de l'expression dramatique. C'est une pièce en 3 actes, où l'on ne rencontre pas un seul chœur véritable (il y a seulement quelques ensembles). Tout est noté en UT, sans aucune altération à la clé. En dehors de cette innovation, toute apparente, on peut en relever bien d'autres plus réelles. Les voix ne servent qu'à la déclamation, sans recherche de mélodie. Il n'y a en tout et pour tout que deux exceptions : les deux airs espagnols de Laura, qui d'ailleurs ne sont pas remarquables, surtout le premier. Le second est un boléro, un peu plus caractéristique. Chaque personnage ou chaque situation a sa *ritournelle* propre, qui sert à déterminer son ambiance musicale. L'adaptation du livret conserve le drame de Pouchkine tout entier, sans omettre un seul mot. L'affabulation, tout en suivant les grandes lignes de la pièce de Da Ponte, qui a servi à Mozart, en diffère néanmoins par bien des points.

Acte I. — Don Juan, banni pour avoir tué le Commandeur, s'éprend de Dona Anna, sa veuve. A citer dans le 1^{er} *Tableau*, une scène de Leporello et de Don Juan, pleine de verve ; une autre entre un moine très emphatique et Dona Anna, qui a un leit-motiv fort gracieux. Remarquons plus loin le thème caressant de Don Juan et le thème de paysage qui ouvre et clôt le premier tableau.

2^e *Tableau.* — Soirée chez Laura, cantatrice de café-concert. Laura chante les deux airs espagnols, dont il a été question plus haut, et d'ineptes invités applaudissent. Chaque invité a sa spécialité et son thème, certains se livrent à des commentaires grotesques. Quand les invités se sont retirés, la diva rêve aux étoiles. Ravissante atmosphère de poésie. Don Carlos, frère du Commandeur, revient déclarer sa flamme à Laura. Mais Don Juan paraît aussi : fureur de Don Carlos, que l'orchestre traduit assez bien. Duel, pendant lequel chacun des combattants conserve son thème. Les deux thèmes s'entrechoquent bien, et la scène est très vivante. Don Juan tue son rival et enjambe le cadavre pour aller retrouver Laura.

Acte II. — Le décor est lugubre : un cimetière, devant le monument funéraire du Commandeur. Don Juan raille la statue du mort. Il est rejoint par Dona Anna, dont l'arrivée est fort gracieuse encore, malgré le lieu. Cette scène comporte beaucoup de musique et aussi beaucoup de modulations. Don Juan, par l'entremise du poltron Leporello, convie la statue, ce qui amène le thème d'outre-tombe, par tons entiers. La statue répond sur deux notes (la tierce descendante : *si, sol*) qui jouent un grand rôle dans le drame et sont très développées dans tout cet acte. Don Juan renouvelle lui-même son invitation ; la statue fait encore le même geste de réponse sur ses deux notes. Il y a tout un développement sur cette situation, et l'ensemble de la scène est vraiment assez puissant. Remarquer le rôle de la gamme par tons entiers.

Acte III. — Scène de séduction dans l'appartement de Dona Anna, fidèle à son leit-motiv. L'expression, le charme sont à l'orchestre, que souligne seulement la déclai-

mation, ici particulièrement soignée : c'est là le système de l'œuvre à son apogée. Don Juan se fait connaître comme le meurtrier du Commandeur, mais Dona Anna, même sachant cela, est subjuguée. Remarquer une excellente modulation au moment où Don Juan se nomme. Le duo d'amour est de plus en plus pressant, lorsque l'on frappe à la porte, en même temps que la gamme par tons s'impose. Anna donne un autre rendez-vous, mais Don Juan ne peut partir : la statue entre, avec sa gamme par tons de plus en plus impérieuse et ses deux notes fatales. Elle vient prendre Don Juan par la main, et l'entraîne. Le dernier appel de Don Juan est poignant. La marche à l'abîme conclut l'œuvre. A l'orchestre est un trille obstiné d'*ut* qui dure extrêmement longtemps et forme une pédale souvent très inharmonique (la réduction du piano ne l'a pas conservée). Toute la dernière scène est terrifiante et d'une grande beauté.

Cette œuvre est absolument remarquable et particulière, surtout si l'on tient compte de sa date, antérieure à la dernière manière de Wagner. Elle est forte et d'une sauvagerie grandeur. Partout y règne la vie, et maints passages sont des plus originaux ⁽¹⁾. Saint-Saëns en a donné une audition chez lui, vers 1872 ; on remarquait beaucoup alors que la musique ne se termine pas sur un accord parfait. L'absence de tonalités indiquées par l'armure de la clé n'empêche pas le *régime tonal* et ses lois d'y tenir leur place ⁽²⁾. Aussi les modulations dramatiques très frappantes qui s'y produisent fréquemment obtiennent leur plein effet. Au reste, toutes les modulations sont au service de la phrase du texte, principe même de l'art dramatique moderne.

SEROW, juriste et conseiller d'État, entra d'abord dans la musique par la porte de la critique. Il fut assez violent dans ce rôle — et aussi violemment pris à partie par les négateurs des beautés de la musique moderne, dont il était un ardent propagandiste. Après deux opéras de jeunesse, il écrivit les trois suivants :

Judith (1863), qui eut beaucoup de succès et dont la Romance d'Holopherne demeura fort connue ;

Rogneda (1866), conçu selon le système de Dargomyszski ;

La Puissance de l'Anneau (1867-1870) (*Wrazyia-Sila*), d'après un conte d'Ostrowsky. Le 5^e acte, resté inachevé, fut terminé par Soloviev. La pièce fut exécutée en 1871 à Saint-Petersbourg. Elle avait été écrite sous l'influence wagnérienne, à l'encontre des précédentes, dans lesquelles cette influence n'est pas sensible.

La musique de Serow est beaucoup plus caractéristiquement russe que celle de Glinka. Il y a un grand pas entre ces deux compositeurs. Le principal défaut que l'on peut reprocher à Serow est une certaine monotonie au point de vue rythmique. Quand il adopte un rythme, il y persévère avec excès.

RUBINSTEIN, russe, mais de tendances cosmopolites, travailla la composition à Berlin, après d'immenses succès pianistiques. En 1859, il fonda à Saint-Petersbourg la « Société de Musique Russe » et en 1862 le Conservatoire de la même ville. Il écrivit 12 opéras. Citons :

Dimitri Donskoï (1852) ;

(1) Les parties ajoutées en *petites notes* qui figurent dans la partition représentent la version de Rimsky-Korsakow, qui a beaucoup « revu et arrangé ».

(2) Debussy, si inspiré par l'esthétique générale de cette pièce, a fait, à ce point de vue, exactement le contraire dans *Pelléas* : peu d'assises tonales, malgré les altérations qui figurent à la clé et se modifient.

Feramors (1863), sur le même sujet que *Lalla Roukh*, de Félicien David ; cette œuvre fut très jouée en Allemagne ;

Le Démon (1875) ; *Kalaschnikow der Kauffmann* (1880) ; *Sulamith* (1883), pièce biblique.

BORODINE, qui était professeur à l'Académie de médecine de Saint-Pétersbourg, travailla la musique avec Balakirew, dont il était l'ami. Il écrivit surtout des œuvres symphoniques, mais fut cependant l'auteur d'un drame, *Le Prince Igor* (1885), représenté en 1890, et qui, resté inachevé, fut terminé par Rimsky-Korsakow — surtout sous le rapport de l'orchestration ⁽¹⁾.

CUI, général du génie et professeur de fortifications militaires à l'Académie des Ingénieurs de Saint-Pétersbourg, travailla également avec Balakirew, ainsi qu'avec Moniuszko. Il fit beaucoup de critique et composa 9 opéras, dont :

Le Prisonnier du Caucase (1857), qui eut un grand succès ;

Angelo, tyran de Padoue (1876), d'après Victor Hugo ;

Le Flibustier (1889), sur le poème de Richepin.

MOUSSORGSKY, officier de la garde, fut l'ami et devint l'élève de Cui et de Balakirew. Il travailla peu régulièrement, et ne savait pas orchestrer... mais Rimsky-Korsakow, encore une fois, était là. Moussorgsky ne laissa qu'une esquisse complète, celle de *Boris Godounow* (1874), dans laquelle il se montre très personnel, sans nulle influence allemande. En dehors de cette partition, d'un très puissant intérêt, il a esquissé plusieurs autres œuvres inachevées : *la Messe de Sarotchin*, et surtout *la Khovantchina*.

Boris Godounow est un drame en 4 actes et un prologue, d'après Pouchkine. Il eut plusieurs éditions, qui comportent de nombreux remaniements. La partition est une combinaison de travail thématique à l'orchestre et de déclamation ; elle comprend assez peu de chant mélodique. C'est un art dramatique très différent de ce que nous avons coutume d'appeler ainsi. Les scènes ne s'engendrent nullement ; elles sont une suite de tableaux, différents d'aspect et d'intentions : c'est à cause de cela qu'on a pu si facilement procéder à des suppressions et à des interventions ⁽²⁾. Au milieu des grandes

⁽¹⁾ Cette partition contient d'excellentes choses. On en connaît surtout les Danses polovtsiennes, que les grands concerts exécutent assez souvent.

⁽²⁾ Vers 1868 ou 1869, chez des amis de l'auteur, avaient été exécutés des fragments de *Boris*. Il y avait alors en tout 7 tableaux : *a*) la foule ; *b*) le couronnement ; *c*) la cellule de Pimenn ; *d*) l'auberge ; *e*) les enfants et Chouisky ; *f*) la révolte ; *g*) la mort de Boris. Moussorgsky présenta d'abord ainsi sa pièce au théâtre, qui la refusa, sous prétexte qu'elle ne contenait pas assez d'airs, pas de ballet, pas de grand rôle et pas de femmes. Moussorgsky, selon cet avis, fit des adjonctions, notamment les personnages de Marina et de Rangoun. Le chœur des moines fut adjoint à la scène de la cellule. Des chansons furent introduites dans le tableau des enfants ; les deux tableaux polonais créés, la phrase de l'Innocent imaginée. Ainsi remanié, *Boris* fut accepté, moyennant quelques suppressions, dont la scène de Pimenn. La représentation eut lieu en 1874, sur ces bases, et sans aucun succès. La 1^{re} édition, conforme à cette version, est de 1875. Dans la *Revue Musicale*, César Cui publia une série d'articles sur la musique russe ; il y donne des détails fort précis sur l'œuvre qui nous occupe. Voici le sommaire des tableaux, tel qu'il les énumère : *a*) le peuple supplie Boris ; *b*) le cortège ; *c*) la scène de l'auberge, substitution à la barbe du policier et fuite ; *d*) Boris et ses enfants au palais du Kremlin ; *e*) les

beautés qui s'y trouvent, un procédé est cependant un peu fatigant, au point de vue musical : c'est la *répétition constante* des membres de phrases, dont un grand nombre est exposé régulièrement deux fois. C'est du reste là une habitude que Debussy s'est assimilée avec beaucoup d'autres procédés caractéristiques de l'art dramatique russe. Le drame comporte un grand nombre de personnages : le tsar Boris ; ses deux enfants Teodor et Xenia ; leur nourrice ; Grigori, qui se fait passer pour le petit Dimitri, héritier légitime de la couronne des tsars, assassiné par Boris ; le moine Pimenn ; le prince Chouisky. Du côté des polonais, le jésuite Rangoun, qui veut catholiciser la Russie et se sert de Marina pour réaliser ses dessins. Enfin, des quantités de personnages de moindre importance.

Sans dresser un catalogue thématique complet, citons quelques motifs, que l'on retrouve à diverses reprises et dans une acception bien déterminée (d'autres thèmes caractéristiques se rencontrent, mais n'ont point, comme ceux-ci, un rôle constitutif) :

A *Moscou* (thème harmonique)



B *Splendeur des tsars*



C *Travail du moine historien*



D *Xenia* (jeunesse, pureté)



E *Remords* de Boris.



appartements de Marina ; Rangoun ; f) scène de nuit dans les jardins ; g) Boris dans son palais, ses appréhensions et sa mort ; h) une clairière dans une forêt : des nihilistes humilient un boyard ; épisodes de mendiants, de missionnaires ; arrivée de Dimitri, libération des opprimés et départ de son cortège. L'opéra se terminait sur la prédiction de l'Innocent. En une seule page, ce mendiant donnait le fond même de l'esprit de la pièce, à savoir la versatilité naturelle du peuple russe, s'enthousiasmant facilement et s'en trouvant mal, ainsi que l'avènement de l'esprit de fausseté et ses suites à venir dans ce malheureux pays. Ce tableau d'ailleurs finissait ainsi d'une manière extraordinairement caractéristique.

Dans la même étude, Cui accusait Moussorsky de ne pas bien savoir composer, de conduire les modulations un peu au hasard, de n'avoir pas le sens symphonique. Mais il lui reconnaissait des qualités dramatiques de premier ordre. Il qualifiait de « chef d'œuvre » la scène de l'Auberge au 2^e Acte, qu'il proclamait la meilleure. Il louait aussi la scène polonaise et le trio du 5^e tableau, la fin du duo entre Marina et Dimitri ; en revanche, il n'appréciait guère le personnage du Jésuite, qu'il trouvait « mal équilibré sur ses grandes échasses ». La mort de Boris lui semblait pleine d'effets saisissants.

L'édition de 1875 (restée longtemps inconnue, même en Russie, puisque Diaghilew et son chef d'orchestre Blumenfeld venus à Paris quelque 35 ans plus tard n'en avaient ni l'un ni l'autre connaissance) fut suivie d'une seconde édition, contenant les modifications de Rimsky (1896), puis d'une troisième datant de 1908. C'est sous la forme remaniée que l'œuvre fut jouée d'abord à Paris : elle se termine par la mort de Boris que les spécialistes du théâtre trouvaient plus conclusive.

Signalons enfin que la 1^{re} édition, originale et authentique, celle de 1875, a été réimprimée en 1925.

F *Hallucination* (image de Dimitri)G *Dimitri*

Prologue. — Après une courte introduction en *ut dièse*, chœur populaire en *fa*, puis *fa dièse*, très russe. Il s'anime de plus en plus. Le récit ⁽¹⁾ est beau, et le chœur de pèlerins (p. 20) bien écrit. Le 2^e *Tableau* débute par un effet de cloches, sans doute dû à Rimsky, et d'ailleurs très heureux. Par le thème A, dont l'harmonie est figurée par des dessins de plus en plus agogiques, on croirait entendre, comme il arrivait tous les samedis à Moscou, la grosse cloche du Kremlin, celle de l'Église du Christ, et le carillon de toutes les autres églises de la ville. La ressemblance est d'ailleurs assez photographique. La scène qui suit comprend 3 parties (lied) : *a*) chœur en UT, thème russe connu (p. 28) ⁽²⁾; *b*) entrée de Boris (p. 36); *c*) reprise en force du chœur.

Acte I. — Le 1^{er} *Tableau* est consacré au moine Pimenn dans sa cellule. Le dessin C est excellent pour caractériser son labeur patient et évoque le grincement continu de la plume sur le papier (altos). Grigori (le faux Dimitri) prend part à la scène, le thème B est utilisé (p. 54 et suiv.). Une hymne coupe par deux fois la conversation. Ce tableau finit sur une menace (p. 64). Le 2^e *Tableau* se passe dans une auberge; la scène a beaucoup de mouvement, surtout dans sa dernière partie. Auparavant, on y trouve un certain nombre de chants populaires : celui de l'hôtesse (p. 66), celui de Varlaam (p. 74), en 4 couplets, avec des différences d'orchestration qui sont certainement de Rimsky. Ces couplets sentent le terroir et paraissent très russes. La scène suivante, entre Grigori, Varlaam et le Bailli est bien traitée, sans longueurs; les éléments dramatiques sont mis en œuvre avec brièveté et sobriété.

Acte II. — Scène des enfants. La plainte de Xenia est bien dans le caractère gémissant de beaucoup de jeunes filles russes (thème D). La nourrice est en *ré*. Elle chante un embryon de ballade, et du reste toute la scène est établie sur des motifs populaires. Chanson de la puce (p. 102); puis sorte de jeu de la main chaude, en chanson (p. 107), entre Teodor et la Nourrice (SOL, *mi*), qu'interrompt l'arrivée de Boris (p. 112), amenant des tonalités toutes différentes (MI bémol). Récit (*ré dièse*, puis LA bémol) (p. 117) suivi d'un air, adagio comportant 3 reprises du thème principal. Quand il est question du petit Dimitri assassiné, les dessins descendants de violons (F) commencent à apparaître (p. 122). La scène du perroquet (p. 127) est d'une assez jolie allure. Celle de Boris et de Chouisky (p. 131) qui se détestent, mais ont besoin l'un de l'autre, est curieuse. La fin d'acte est très belle : Boris, reste seul (p. 143), en proie à l'hallucination; E joue un grand rôle et F devient lancinant. C'est un des leit-motive principaux; et nous pouvons remarquer, en passant, que le matériel thématique consiste plutôt en des effets, en des dessins tout au plus, qu'en des mélodies.

Acte III. — Ici, l'on est transporté en Pologne. Au 1^{er} *Tableau* sont des chœurs populaires (jeunes filles de Sandomir), où parfois on n'est pas peu étonné de remarquer quelques affinités avec Chabrier. La *Krakowiak* (p. 150) est sur un rythme constant en syncopes. Récits de Marina (autour de SOL et de MI) puis air (monodie) en *mi*, par phrases répétées avec rythme constant (p. 159); enfin, en MI, une sorte de mazurka (p. 162). A signaler le changement assez heureux d'un thème amoureux en un des-

⁽¹⁾ Ed. de 1908 Bessel, p. 17.

⁽²⁾ Beethoven a employé ce thème dans son 8^e quatuor.

sin qui se crispe. Marina est interrompue par l'arrivée de Rangoun (p. 164), dont le récit a de l'accent. Ils se répondent alternativement, Marina conservant une ambiance rythmique de mazurka. Le tableau finit dramatiquement en FA. Dans le 2^e *Tableau*, la scène du jardin est précédée d'un charmant prélude (MI bémol), où la harpe fait entendre un dessin descendant obstiné, en syncopes, cependant que G s'affirme, par ailleurs. Après plusieurs épisodes, Marina entre et la scène d'amour, qui sera très développée, commence. De LA bémol (andante amoroso, p. 201), on passe en FA (p. 202), pour un thème guerrier populaire, qui a du caractère et qui revient à diverses reprises ; la conversation musicale est curieuse : Dimitri parle dans l'atmosphère selon son cœur et s'exprime en musique simplement humaine, tandis que Marina, restant toujours polonaise, répond invariablement en mazurka. Le dialogue est parfaitement saisi dans cette intention. De LA bémol, où l'on retombe plusieurs fois, la musique s'élève bien jusqu'à SI, où éclate l'hymne enthousiaste, déjà esquissé précédemment (p. 213). Là se trouve le point culminant de la scène. Ensuite vient une sorte de berceuse (MI bémol), pour un ensemble amoureux (p. 216). La qualité musicale, après un beau début et un élan bien ménagé et bien gradué, devient ici moins élevée.

Acte IV. — Le 1^{er} *Tableau* est une scène de révolte populaire contre un boyard. Tout d'abord l'*entr'acte* est d'une jolie sonorité, en même temps que de rythme très russe. Après un chœur (LA bémol) (p. 226), se trouve une chanson populaire ironique, puis reprise du chœur. Le vieux mendiant chante sa phrase, puis les chœurs de foule continuent à donner à la scène beaucoup de mouvement et de saveur. Arrivée des jésuites, chœur d'église russe, très harmonique (p. 251), et sans aucun rapport avec la musique dérivée du chant grégorien. On veut empêcher les jésuites de chanter, et une modulation, par enharmonie, ramène la tonalité où s'agitait précédemment le peuple révolté. Dimitri paraît à son tour (p. 260), avec G, très enthousiaste ici de RÉ bémol à FA. Le chœur passe par RÉ bémol, SI, UT ; les cuivres chantent G, en UT. Enfin quand la foule a quitté la scène, il ne reste plus que le vieux mendiant, l'innocent, seul en *la*. C'est à lui qu'incombe le soin de tirer la morale de la pièce, en une page fort belle, qui était en réalité l'aboutissement du drame, avant l'interversion de tableaux dont nous avons parlé.

Le deuxième et dernier *Tableau* a fait une impression considérable à Paris, grâce en partie à la prodigieuse maîtrise de la célèbre basse Chaliapine, qui incarnait alors le personnage de Boris. On entend d'abord des chœurs dans le palais (p. 265), puis Chouisky. Enfin Boris entre (p. 274) très troublé, accompagné par le dessin harcelant F. Pimenn vient lui raconter un rêve (p. 278), et au réveil le ton revient très heureusement. Il emploie B, G, et d'autres thèmes. Ce récit est magnifique. Boris, halluciné (F) s'évanouit. L'hymne des morts se fait entendre (p. 289), un peu trop photographiquement transcrite peut-être, après que le tsar coupable a fait ses dernières recommandations à son fils en quelques pages vraiment sublimes (p. 283). Puis Boris meurt et, dans une atmosphère impressionnante d'angoisse, le chœur conclut en RÉ bémol.

TCHAIKOWSKY, qui fut d'abord fonctionnaire des finances, n'embrassa qu'à 23 ans la carrière musicale. Il y remporta de grands succès et voyagea beaucoup, avant de mourir à 53 ans du choléra. Il fut l'auteur de 11 opéras, parmi lesquels nous citerons :

- Le Woïévode* (1868) ;
- Wakula le forgeron* (1876) ;
- Eugène Onéguine* (1879) ;
- La Dame de Pique* (1890) ;

Le style de Tchaïkowsky est russo-allemand ; ses tendances le rattachent à ce que nous avons appelé l'École de Moscou ⁽¹⁾.

RIMSKY-KORSAKOW fut d'abord officier de marine ; mais, quand il quitta cette carrière pour s'adonner à la musique, il fit des études très sérieuses et se révéla, en même temps que l'un des plus doués et des plus hardis, le plus fort technicien des compositeurs de sa génération. Il exerça longtemps le poste de professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Son influence fut immense. Il était lié d'amitié avec presque tous les musiciens russes. Remarquablement instruit en technique orchestrale ⁽²⁾, il acheva et orchestra les œuvres que ses amis n'avaient pas terminées, de sorte qu'une grande partie de la musique de son temps est un peu de lui... Personnellement, il écrivit une quinzaine d'opéras, dont

La Pskovitaine (Ivan le Terrible) 1873, partition pleine de puissance dramatique et de mouvement ;

La Nuit de mai (1880) ;

Snégourotchka (1882) ;

La Nuit de Noël (1895) ;

Sadko (1897), sujet déjà traité en poème symphonique en 1867 et 1891 ;

La Fiancée du Tsar (1899) ;

Le Tsar Saltan (1900) ;

Kiteje, la ville engloutie (1903) ;

Le Coq d'or (1908), d'abord interdit par la censure.

La Nuit de Mai (1880), pièce en 3 actes, adaptée d'un conte de Gogol par Rimsky lui-même, présente une succession de tableaux bien plus disparates encore que ceux de *Boris Godounow*. L'action, qui se passe dans le Caucase, roule sur une légende populaire et peint les mœurs locales. La musique, qui n'a pas de prétention au grand drame, est d'une excellente qualité. L'ouvrage est extrêmement remarquable et plein de charme, bien que non exempt de défauts. On y trouve des retours bizarres à l'ancien genre de l'opéra-comique, voire de l'opérette allemande ; on y remarque par contre, de très poétiques envolées. Le sentiment des nuits du Caucase est très frappant, ainsi que la peinture musicale des Cosaques. De plus l'entente des dispositions tonales est très particulière (voir, par exemple, l'emploi des tonalités de MI et RÉ bémol dans la scène des Nixes).

L'*Ouverture*, dont la musique est mi-européenne, mi-orientale, est de construction classique (système Beethoven-Weber) : a) introduction lente et expressive, en *la*. Un thème de 4 notes personnifie les Nixes et l'enchantement ; b) Allegro, avec 2^e Idée plus lente (MI, UT, SOL, RÉ) ; c) épisode et développement ; d) réexposition de la 2^e Idée seule ; e) coda agogique sans rapport thématique avec le reste.

L'*Acte I* est très mouvementé. Divertissement de jeunes gens, sur des thèmes populaires, avec deux chœurs. Puis Lewko donne une sérénade à Anna (5 couplets,

(1) Il est curieux de constater combien les opinions des russes diffèrent des nôtres en ce qui concerne leur propre musique et leur propre tempérament national. D'après César Cui — meilleur juge que nous, à vrai dire — Tchaïkowsky serait au contraire le seul musicien considéré comme chef d'école réellement *russe*. L'École de Saint-Pétersbourg, pour lui, serait plutôt d'inspiration asiatique...

(2) Son traité d'orchestration est l'un des meilleurs que l'on puisse recommander.

(3) Éd. Belaïew, p. 49.

avec FA dièse comme ton principal). Duo entre Lewko et Anna (p. 56) (on s'y raconte force histoires, tandis que peu à peu tombe la nuit, amenant beaucoup de poésie, en *mi* et *si*). Légende de la Fille du Capitaine et de la méchante belle-mère, très bien composée, avec modulations bien en place, et épisode savoureux. Ensuite, chœur de jeunes filles (p. 88), danse du Hopak, très caractéristique (p. 95), avec ses trois descentes sur un même couplet (*ré, ut, si*). Scène à trois entre le Bourgmestre (p. 113) ampoulé et suffisant, Anna, et Lewko caché. La déclaration du bourgmestre est d'un bon comique. La dernière partie de cette scène est consacrée à une irruption de jeunes gens (p. 134). Excitation à la révolte, chanson contre le bourgmestre ; la scène est d'une allure très frappante, très directe, sentant le terroir, avec son rythme cosaque. L'acte se termine en charivari.

Acte II. — Scène de vaudeville ; entrée grotesque du Bailli, avec le thème militaire déjà connu. Puis tableau confinant à l'opérette : siège comique de la hutte où la belle-sœur du bourgmestre est enfermée (recherche, diable, scène syllabique de la belle-sœur, caquetage...).

Acte III. — Ici, l'ambiance est tout autre. C'est la nuit, et même une nuit fantastique, (voir les 4 cors entrant successivement, en MI). Chant de Lewko (p. 233), plein de poésie. *a*) andante en MI, avec beaucoup de septièmes ; *b*) berceuse en LA, de forme binaire (p. 236) ; *c*) ballade à la lune (*ut dièse*) (p. 242), en 2 couplets. (Au premier, la Reine paraît à la fenêtre). Des Nixes dansent sur un étang. Elle chantent un chœur (A.B.A., avec milieu modulant) (p. 249) ; et la danse qui suit (p. 267) présente alternativement 3 refrains en RÉ bémol et 3 couplets en MI. Lewko reprend le thème de l'enchantement, avec les cors. Il chante pour faire danser les Nixes (RÉ et *ré*). Le chœur passe en RÉ bémol (p. 287). Puis, danse plus vive, en MI (p. 290) ; 1^{er} chant de la Reine (RÉ bémol), jeu du corbeau (*si*), par questions et réponses ; 2^e chant de la Reine (MI et RÉ bémol) (p. 300). Duo de la Reine et de Lewko (*d'ut dièse* à UT).

Au 2^e Tableau, après un lever de soleil (UT) (p. 318), lecture d'un écrit que Lewko a reçu d'une ondine (LA, *ré*). Chant de la Pentecôte dans le lointain ; joie et morceau d'ensemble en UT. Les félicitations générales à Anna et Lewko ramènent la 2^e Idée de l'Ouverture (p. 342). Enfin la paix règne partout et le soleil éclate. L'œuvre finit par un rondeau à refrains. Il y a, par moments, une abondance un peu excessive de chansons populaires et de danses rythmiques ; et cet abus est au détriment de la veine personnelle de l'auteur, dont on regrette l'abnégation.

Parmi les compositeurs russes dont nous avons parlé, Dargomyski, Moussorgsky et Rimsky-Korsakow sont ceux qui ont marché le plus en avant. Ils ont été suivis par une autre génération (v. p. 249, note) qui ne craint pas, elle non plus, d'aller de l'avant : l'avenir seul dira si c'est dans un bon sens ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Dans le carnet de notes personnelles de V. d'Indy, les pages concernant le drame musical se terminent par cette citation sur les *Ecoles*, qu'il faisait sienne, et que nous croyons devoir reproduire ici : « Le côté *éternel* du *métier* (art imaginaire mis à part) est la science de la composition (rythme), du dessin (mélodie), du coloris (harmonie) ; on ne saurait aller trop loin dans cette voie infiniment perfectible.

» Le côté *passager* du *métier* réside dans telle forme d'exécution qui est propre à tel grand artiste. Pas d'inconvénient à imiter les maîtres traditionnels : Appartenir à la tradition veut dire, en somme : « posséder des qualités durables ». Autrement grave est le pastiche d'un maître, quoique grand comme poète et visionnaire, mais *particulariste* quant au procédé.

» L'admiration irréfléchie pour un maître *particulariste* est très dangereuse, lorsqu'une solide préparation antérieure ne vient pas étayer le jugement de l'élève : le fortuit prend l'aspect de l'essentiel ; le *procédé* devient *principe*.

» C'est dans cette incapacité de séparer le métier du but suprême de l'Art que l'on doit placer l'apparition des *Ecoles*, depuis celle des Beaux-Arts (Conservatoire) jusqu'à...

» Toutes ces manifestations sont nées de l'imitation superficielle.

Louis de Mauguerre (Rénovation, juillet 1905).

II

L'ORATORIO ET LA CANTATE

DÉFINITION — DIVISION DE L'HISTOIRE

Nous avons étudié l'histoire et la technique de l'opéra et du drame musical. Trois genres *dramatiques* nous restent encore à traiter : l'*oratorio*, la *musique de scène* et le *lied*.

L'*Oratorio* est une forme de composition pour soli, chœurs et orchestre, dont le caractère particulier est d'être *dramatique*, quoique *non destiné à la représentation scénique* ⁽¹⁾. Cette forme participe à la fois du poème lyrique et du poème épique, transposés dans le domaine musical. Elle est plus stricte que celle du drame proprement dit, à cause de l'absence de la représentation effective. Celle-ci comporte de l'action réelle, perçue par les yeux, du mouvement, des jeux de scène, dont l'intervention s'oppose à des coupes symétriques. Ici, ces facteurs n'existant pas, la forme doit se fonder sur des éléments plus particulièrement musicaux en soi, et y trouver solidité et logique.

Au point de vue *historique*, nous distinguerons 3 grandes périodes dans l'évolution de l'*oratorio* — sans diviser notre étude par nationalités, comme nous l'avions fait pour le drame :

1^o *Époque primitive*, du XIV^e siècle au milieu du XVII^e, c'est-à-dire antérieure à la naissance de l'Opéra : l'*oratorio* consiste en une représentation scénique, bien plus rudimentaire que ne le sera l'opéra. La forme de l'*oratorio*, à ce moment de son histoire, n'est pas encore fixée comme elle l'a été par la suite.

2^o *Époque lyrique*, du milieu du XVII^e au milieu du XIX^e siècle : l'*oratorio* se constitue en un poème lyrique, doué d'accents dramatiques, mais rejetant toute adaptation scénique. Tout en conservant les principes du drame, il se fond avec la *cantate*.

(1) Cette définition, comme on le verra, correspond à la forme classique et moderne de l'*oratorio*, mais ne s'applique pas à l'*oratorio primitif*, genre qui comportait, au contraire, a représentation.

3^o *Époque épique*, depuis le milieu du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Avec l'époque moderne, l'oratorio prend, dans la musique, la succession de l'épopée littéraire disparue (1).

I. L'ORATORIO PRIMITIF

L'étude des origines de l'oratorio nous montre en ce genre musical deux états bien différents, relevant l'un de la première, l'autre de la seconde époque de la musique. C'est dire qu'avant de revêtir l'aspect de la musique moderne l'oratorio a été successivement monodique et polyphonique. La 1^{re} période est celle des *Mystères* ; la seconde coïncide avec la fondation de l'*Oratoire*, d'où le genre qui nous occupe a tiré son nom.

I. PÉRIODE DES MYSTÈRES

Bien avant les assemblées de l'Oratoire, les *mystères* représentés participaient à la fois de l'art populaire et de l'art religieux. Les très antiques *épîtres farcies* étaient déjà une manifestation de cette tendance (2). Les mystères la développèrent (3). La musique n'y joua tout d'abord qu'un rôle très effacé, ne visant qu'à rehausser la couleur. L'action se déroulait sans musique, et à la fin, après la morale conclusive, on voyait Dieu lui-même demander aux musiciens d'entonner un bel hymne en son honneur. Les sujets comportaient, en général, des personnages abstraits, comme le Temps, le Monde, la Joie, la Douleur, la Justice, la Religion. Le personnage principal était un récitant non chanteur. Les chants étaient d'ailleurs confiés, d'ordinaire, à des personnages tout à fait épisodiques, jouant un peu le rôle de témoins, comme le chœur antique, alors que les rôles les plus importants étaient simplement déclamés. Peu à peu, l'habitude se fixa d'adjoindre de la musique, non seulement à la « morale » conclusive, mais à d'autres parties de la pièce, et l'on en vint à faire chanter les personnages principaux de ces poèmes, comme dans les chansons de geste. Ce chant, du reste, était assez rudimentaire. Dérivé de la récitation pure et simple, il consistait en une sorte de psalmodie. Les mystères allemands furent presque tous chantés, dès l'origine.

(1) Cette assimilation des grands oratorios modernes comme la *Messe en RÉ* à l'épopée antique sera développée en temps et lieu (v. p. 274). On verra que d'Indy l'applique même à la grande légende des Niebelungen, bien que celle-ci soit représentée. C'est là une théorie qui a toujours hanté l'esprit du Maître ; on la trouve déjà exposée en tous ses détails, dans une lettre écrite par lui à l'âge de 19 ans. (G.L.).

(2) Les *épîtres farcies* s'exécutaient en plein air. L'épître de la fête du jour était récitée avec adjonction de commentaires, parfois fort pittoresques.

(3) En même temps que des ancêtres de l'oratorio, il est permis de voir aussi dans les mystères des ancêtres de l'opéra, auquel ils apportent le principe de la contribution musicale à une pièce représentée. Et, en fait, cette ascendance est particulièrement frappante en ce qui concerne les premiers opéras allemands, de tendance si nettement mystique.

Cette longue période, qui peut être nommée *époque monodique* de l'oratorio, est riche en exemples de ce genre d'art primitif ⁽¹⁾. Citons, au XIV^e siècle, *Marienklage*, (Plainte de Marie) oratorio monodique allemand, dont les thèmes sont tirés pour une part du chant grégorien et pour une autre du chant populaire ⁽²⁾. En France, la plupart des mystères avaient trait au Nouveau Testament, et surtout à la Vierge (on pourrait en citer une quarantaine concernant les miracles de la Vierge Marie). En 1402, Charles VI donna aux Confrères de la Passion le privilège de la représentation de ces mystères, parmi lesquels nous signalerons spécialement les mystères des *Vierges sages et des Vierges folles* (S. Martial de Limoges), de la *Résurrection* (Tours); les *Trois Clercs*, le *Juif volé*, l'*Adoration des Mages*, le *Massacre des Innocents*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Résurrection de Lazare* (Saint-Benoit-sur-Loire); le *Drame des trois Maries* (Origny-Sainte-Benoite). Certains sujets étaient des anecdotes tirées des Évangiles apocryphes. En 1548, le Parlement supprima le privilège des Confrères de la Passion et interdit les représentations à cause des abus qui s'y étaient glissés (personnages drôlatiques et même parfois épisodes licencieux).

Dans les pays protestants, les sujets, à partir de la Réforme, furent choisis dans l'Ancien Testament. Au XVI^e siècle, il faut citer Paulus *Rebhun*, de Zwickau, qui fit en 1535 l'histoire sacrée de Suzanne. Mais le style n'est plus purement monodique : ce mystère comporte deux *discants* ; c'est une transition qui prépare le second état de l'oratorio. *Rebhun* écrivait en notation proportionnelle.

II. NAISSANCE DE L'ORATORIO

On sait que Saint Philippe de Néri (1515-1595) est le fondateur de l'Association de l'Oratoire. Il se proposait de perfectionner l'éducation religieuse des prêtres séculiers, qui laissait à désirer (les réguliers étant, au contraire, très instruits), et la Société qu'il avait groupée dans ce but, fut approuvée en tant que congrégation par le Pape Grégoire XIII, en 1575. On y donna d'abord de simples conférences ; puis Saint Philippe, estimant la musique à sa juste valeur de principe éducatif ⁽³⁾, s'associa des musiciens, et les choisit d'ailleurs fort bien : ANIMUCCIA et PALESTRINA furent ses premiers collaborateurs. Le premier écrivit les *Laudi spirituali*, et le second les *Historiae sacrae*, commentées pour l'éducation des prêtres, et célébrées ensuite en musique. C'est, bien entendu, le style polyphonique qui régnait dans ces compositions.

⁽¹⁾ Consulter Coussemaker : *Drames liturgiques du moyen âge*.

⁽²⁾ Après un chant de Marie, on trouve un duo, toujours monodique, entre Marie et Jean. Quand il arrive au texte de devenir plus lyrique, Marie abandonne la langue latine et adopte une sorte de patois.

⁽³⁾ Comme l'avaient déjà fait les Grecs, qui appelaient *mousiké* l'éducation de l'âme.

Mais bientôt, la simple *récitation* ne suffit plus ; le *faste* italien réclamait quelque chose de plus tangible : la *représentation* effective. Ce mouvement coïncida avec l'établissement, à Florence, de l'opéra « académique » ; il ne semble pas, cependant, qu'il y ait eu influence réciproque entre ces deux floraisons simultanées.

EMILIO DEL CAVALIERI.....	vers 1550 † 1602
LUDOVICO VIADANA.....	1564 † 1645
JEAN-JÉRÔME VON KAPSBERGER.....	? † 1633
STEFFANO LANDI.....	1590 † 1655

Le premier oratorio *représenté* à l'Oratoire de S. Philippe de Néri, et ce avant l'établissement définitif de l'opéra florentin, fut la *Rappresentazione d'Anima e Corpo*, d'EMILIO DEL CAVALIERI (1600). Ce musicien qui vécut et mourut à Florence, se tint très probablement à l'écart du mouvement des Académies, mais il professait des idées analogues, et se disait « inimico del Contrapunto ». Contrairement à l'usage des premiers oratorios, dérivant instrumentalement du madrigal accompagné, il écrivait le « basso continuato » (la basse continue), et adjoignait à la partie vocale des agréments et ornements empruntés au style du luth. Cavalieri fit, en plus de l'oratorio signalé plus haut, 80 madrigaux, et 3 pastorales : *La Disperazione di Filena* (Le Désespoir de Philène) ; *Il Satira* (Le Satyre, 1590) ; *Il Giuoco della Cieca* (1595). Quant à la *Rappresentazione*, qui fut exécutée en 1600, elle est composée sur un texte de Guidetti. On a reproché à Cavalieri une déclamation imparfaite ; son style est cependant expressif.

VIADANA fut, ou passa pour l'initiateur du chant *concertant* à l'église. Il écrivait pour une ou deux voix avec continuo et instruments. En 1602, il fit l'*Opus musicum sacrorum concertuum*, sorte d'oratorio, réunissant des séries de psaumes ; puis les *Sinfoniae musicali*, à 8 voix, pour « toutes sortes d'instruments » (ogni sorte d'istrumenti). On voit que le mouvement de l'oratorio fut très rapide à ses débuts. Bien peu de temps s'était écoulé depuis celui de Cavalieri, et l'évolution est déjà très marquée. Viadana composa encore beaucoup d'œuvres de musique religieuse, et nous avons relaté par ailleurs (2^e livre 2^e partie, p. 81) son rôle prépondérant dans le *concert d'église*.

KAPSBERGER était d'origine allemande, mais vécut en Italie. On le trouve en 1604 à Venise ; il alla ensuite se fixer à Rome. C'était un virtuose du luth pour lequel il inventa une tablature, plus simple que celle qui était en usage de son temps. Après avoir écrit des œuvres profanes, comme les *Balli, gagliarde e correnti* (1615), les *Sinfonie* à 4 avec basse continue, il composa, en 1630, un oratorio en allemand : *Die Hirten von Bethleem bei der Geburt des Herren* (Les Bergers de Bethléem à la naissance du Seigneur), avec récitatifs dialogués ; et, plus tard, diverses *cantatas*.

LANDI était, en 1630, chantre de la Chapelle pontificale. Après avoir écrit des madrigaux à 5 et 6 voix, il s'adonna aussi à l'oratorio. Son *Sant' Alessio* (Saint Alexis) fut l'un des derniers représentés à l'Oratoire (1634). A noter, en marge, une pastorale (*La Morte d'Orfeo*).

Pendant toute cette époque, l'oratorio s'est distingué de l'opéra par la plus grande variété d'instruments qu'il emploie. Alors que l'opéra simplifie de plus en plus son orchestration (on peut le dire même de Monteverdi, malgré les recherches en ce sens que nous avons signalées : c'est en effet dans son premier ouvrage, *l'Orfeo*, que l'instrumentation est la plus riche ; dans le *Couronnement de Poppée*, l'orchestre est infiniment plus simple), l'oratorio la veut de plus en plus variée et emploie couramment l'orgue, le clavecin, le chittarone, la lyre, le violone, les flûtes et les violes. Il en est ainsi dans les exécutions de l'Oratoire. Et, en dehors des autres origines que nous avons indiquées, on voit ici l'influence du concert d'église sur le développement de l'oratorio en ce début du XVII^e siècle.

Mais une tradition ferme et précise ne tardera pas à se fixer grâce à laquelle l'oratorio classique va s'élever souvent jusqu'à la splendeur.

2. L'ORATORIO LYRIQUE

Dans cette seconde époque, l'oratorio ne sera plus représenté ⁽¹⁾. En conséquence, les faits de l'action, ne se passant plus sous les yeux de l'auditeur, devront être présentés par un personnage qui les raconte. Ce rôle, qui aurait pu être confié aux chœurs, toujours plus impersonnels, fut attribué à un chanteur soliste ⁽²⁾, qui n'avait pas d'autre mission dans l'œuvre. Ce soliste était appelé *Historicus* dans les oratorios les plus anciens ; *l'Évangéliste*, quand les sujets étaient tirés de l'Écriture sainte ; ou simplement *le Récitant* (parfois *Testis*).

C'est alors que l'oratorio se fondit avec la *cantata da chiesa*, dont il est bon de dire un mot.

LA CANTATE

Le mot *cantata*, dans sa plus ancienne acception, conforme au sens étymologique, se disait de tout air chanté, par opposition à *sonata*, pièce sonnée

(1) C'est au milieu du XVII^e siècle que les formes de l'opéra et de l'oratorio se fixèrent définitivement, et en sens contraire. L'opéra, issu du madrigal accompagné, purement lyrique, devient invariablement représenté ; l'oratorio, né des exécutions scéniques de l'Oratoire, passe uniquement au concert. Il y a là un échange de fonctions très curieux ; et c'est pourquoi il est bon de comparer les origines de ces deux grands genres musicaux, qui, s'ils sont restés étrangers l'un à l'autre, se sont pour le moins emprunté d'importants éléments. Par ailleurs, l'opéra tend à l'écriture en solo avec basse continue ; l'oratorio devient de plus en plus concertant. L'opéra s'approprie les sujets profanes, l'oratorio les sujets sacrés.

(2) Il ne faut pas oublier — et c'est le meilleur argument en faveur du « solisme », que le chœur donne une audition beaucoup moins distincte des paroles. (G.L.).

(par un violon ou un violoncelle) et à *toccata*, pièce touchée (au clavecin ou à l'orgue). Pendant toute la première moitié du XVII^e siècle, la cantate formait une classe à part. Elle s'écrivait toujours pour une voix seule, avec basse continue. Selon les sujets, on rencontrait des cantatas *da chiesa* (d'église) ou *da camera* (de chambre). Mais la forme, très rudimentaire, était la même dans les deux cas. Voici en quoi elle consistait : *Récit* d'un fait ; puis réflexions du soliste, en un ou plusieurs *airs*, sur le fait préalablement exposé. Le sujet n'était que lyrique, et excluait tout élément de drame agissant ; c'est en ce sens que la cantate se distingue de l'oratorio. Un peu plus tard, le chœur s'adjoignit à la cantate, et au lieu de la forme primitive « recitativo-aria », nous rencontrons en Italie et en Allemagne la structure suivante : 1^o chœur (qui est souvent un commentaire varié du choral final) ; 2^o récit et air ; 3^o choral (surtout en Allemagne). Telle est la forme de la cantate pendant l'époque lyrique dont nous avons à parler. C'est celle que J.-S. Bach a adoptée, mais en la développant et en l'augmentant : il emploie souvent plusieurs solistes ; les récits et les airs se multiplient ; parfois même on rencontre plusieurs chœurs. Des genres de cantates différents fleurirent dans d'autres pays. En Angleterre, l'*anthem* (d'un mot signifiant : antienne) présente des « full anthems » (chœurs) et des « verses » (soli), qui alternent parfois comme des couplets et des refrains. Dès 1599, on trouve des spécimens de ce genre.

Même disposition dans le *villancico* espagnol : l'« estribillo » est chanté par le chœur et la « copla » par un soliste.

En France, la cantate n'apparut que plus tard.

En son principe, la cantate est la manifestation lyrique d'un sentiment et non pas le récit d'une suite de faits, comme l'oratorio. Le protestantisme, adjoignant le choral au solo, contribua pour une forte part à la fusion de la cantate avec l'oratorio. La forme de celui-ci est souvent identique à celle de la cantate. la différence portant seulement sur les proportions.

HISTOIRE DE L'ORATORIO ET DE LA CANTATE

(2^e époque.)

HEINRICH SCHÜTZ, Allemand.....	1585 † 1672
GIACOMO CARISSIMI, Italien.....	1604 † 1674
MARC-ANTOINE CHARPENTIER, Français...	1634 † 1704
DIETRICH BUXTEHUDE, Allemand.....	1637 † 1707
HENRY PURCELL, Anglais.....	1658 † 1695
ALESSANDRO SCARLATTI, Italien.....	1659 † 1725
REINHOLD KEISER, Allemand.....	1673 † 1739
L. NICOLAS CLÉRAMBAULT, Français.....	1676 † 1749
JOHANN MATTHESON, Allemand.....	1681 † 1764

GEORG-PHILIPP TELEMANN, Allemand....	1681 † 1767
JOHANN-SEBASTIAN BACH, Allemand.....	1685 † 1750
GEORG-FRIEDRICH HÆNDEL, Allemand...	1685 † 1759
KARL-H. GRAUN, Allemand.....	1701 † 1759
GIOVANNI-BATTISTA PERGOLESE, Italien..	1710 † 1736
FRANZ-JOSEPH HAYDN, Autrichien.....	1732 † 1809
SALVATOR CHERUBINI, Italien.....	1760 † 1842
JEAN-FRANÇOIS LE SUEUR, Français.....	1760 † 1837
Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Allemand	1809 † 1847

Cette liste ne comprend pas tous les auteurs d'oratorios lyriques, c'est trop certain ; mais seulement les plus marquants. En parcourant successivement leurs œuvres, on peut se faire une idée assez complète de l'évolution de ce genre musical ⁽¹⁾.

SCHÜTZ fut le trait d'union entre le style du motet et celui de l'oratorio. Élève de Gabrieli, et d'abord assez italien de pensée, il prit en Allemagne la rigidité luthérienne, ce qui transparaît dans son écriture et dans son instrumentation. Il fit des cantates tenant encore un peu du motet, mais très instrumentées. A citer de lui : *Les Sept paroles du Christ sur la croix* ; *L'histoire de a Passion et de la Mort de Jésus-Christ* ; *4 Passions* ; enfin les *Petits Concerts sacrés* de 1 à 5 voix, écrits de 1636 à 1639. Tout ceci participe encore du motet dramatique, déjà de l'oratorio, et surtout de la cantate primitive.

Les Sept paroles du Christ méritent que l'on s'y arrête un instant ; si on les compare avec *Marienklage* ou une cantate de Rebhun, on se rend aisément compte du chemin parcouru. Instruit par l'école polyphonique, Schütz va incomparablement plus loin. Les Sept Paroles constituent déjà une sorte de petit oratorio par plusieurs points. L'Évangéliste récite, dans un style assez libre. La parole : « Mon Père, pardonnez-leur » est vraiment belle. Quand Jésus va mourir ⁽²⁾, c'est le chœur qui devient récitant aux lieu et place de l'Évangéliste, c'est là un héritage de l'époque où un personnage était interprété par un chœur. La phrase « Eli, lamma sabachtani » module de façon curieuse pour l'époque. Elle est répétée, traduite en allemand par Jésus lui-même...

Le premier oratorio complètement constitué devait être italien.

CARISSIMI, qu'on a baptisé le *père de l'Oratorio*, fut maître de chapelle à Assise, puis à Rome. La tradition veut qu'il eût été le premier à faire mouvoir la basse, à envisager mélodiquement la basse continue, condamnée aux gammes et aux intervalles de quarte et de quinte depuis la disparition du motet. Il a écrit des cantates à 2 et 3 voix, avec accompagnement obligé de 2 ou plusieurs

⁽¹⁾ A plus forte raison n'énumérons-nous pas ici les innombrables auteurs de *musique religieuse*, de pièces musicales destinées à l'office, et dans lesquelles le principe dramatique n'est que secondaire. Nous pourrions cependant citer, en France, HENRY DU MONT (1610-1684), MICHEL DE LA LANDE (1657-1726). JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764), pour leurs cantates, psaumes et messes, ainsi qu'ANDRÉ CAMPRA, BERNIER, MOURET, DESMARETS, BOISMORTIER, pour leurs charmantes cantates profanes. D'autre part MOZART (1756-1791) a composé 15 messes et son célèbre *Requiem*.

⁽²⁾ Éd. Schola Cantorum, page 19.

instruments, 10 cantates da camera ⁽¹⁾, et enfin 15 oratorios dont les plus remarquables sont : *Le Jugement de Salomon* et *Jephté*.

Dans cette dernière œuvre, qui inaugure l'oratorio de la seconde époque dans toute sa beauté, le récit prend une allure plus chantante ⁽²⁾, quoique restant toujours respectueux de la déclamation. Au chœur est dévolu un rôle effectif dans l'action ; dans certains cas, il pourrait presque être joué.

Jephté est divisé en deux parties, qui se correspondent rythmiquement, et forment un tout harmonieusement pondéré. Dans chacune, on peut distinguer : *a*) le drame, l'action ; *b*) et le commentaire lyrique du sentiment qui découle de l'action.

I^{re} partie. — *a*) action : vœu de Jephté (SOL), raconté par l'Historicus ⁽³⁾ ; chœur (imitation de la trompette) ⁽⁴⁾ ; air de basse, décrivant le combat (p. 5) ; chœur décrivant la fuite (p. 6), (*Fugite !*) *b*) scène de la « Figlia » (p. 10) ; aria (SOL, UT, SOL), où elle chante sa joie de voir revenir son père vainqueur (Psallite) ; puis chœur.

II. — *a*) action : l'historien raconte le fait (p. 18) ; Jephté se lamente d'avoir à sacrifier sa fille (ses plaintes sont très expressives). Scène entre Jephté et sa fille (p. 19), avec intervention du chœur. Enfin *b*) lamentation de la fille de Jephté (p. 12) avec échos des fins de phrases. La scène est en 4 parties (trois strophes et un chœur) ; la cadence des trois strophes est en *la*. Le chœur de déploration finale (*Lamentamini*) est magnifique (p. 27).

La musique de cet oratorio est fort belle, un peu plus efféminée peut-être que celle de Schütz, mais plus émotive. Les paroles sont entièrement latines. La construction tonale (SOL, *la*, SOL) évoque une cadence grégorienne.

M.-A. CHARPENTIER, l'un des plus grands maîtres du XVII^e siècle en France avait travaillé à Rome avec Carissimi avant de revenir se fixer à Paris. Il fut l'auteur de 18 oratorios et de 8 messes, sans compter de nombreuses autres œuvres de musique religieuse. A noter surtout les 3 « Histoires sacrées » : *Dialogue de Madeleine et de Jésus*, *La Peste de Milan* et *le Remiement de Saint Pierre*, d'un très beau style majestueux et expressif.

BUXTEHUDE, organiste de Lübeck, fut l'un des premiers en Allemagne chez qui se manifesta la volonté de continuer l'oratorio créé par Schütz.

Il fut l'animateur, à Lübeck, d'une sorte de réplique de l'Oratoire, dans le sens luthérien. Les *Abendmusike* furent très suivies et en grand renom. C'est pour y assister que J.-S. Bach vint à pied d'Arnstadt, s'il faut en croire une légende bien connue. Buxtehude écrivit 26 cantates pour une ou deux voix.

La cantate **Herr, ich lasse dich nicht** (Seigneur, je ne veux pas te quitter) commence par une *Sonata* qui est une Ouverture pour orgue et cordes, un peu dans le style de Hændel, ainsi que l'air de ténor qui la suit. Puis duo entre ténor et basse, assez vivant musicalement, et pourtant un peu long. Il finit bien par un « Alleluia » intéressant. Enfin, chœur terminal, où l'auteur fait figure de précurseur de Bach.

⁽¹⁾ Dont les manuscrits se trouvent à la Bibliothèque nationale.

⁽²⁾ Jusque-là, le récit était bien souvent quasi psalmodié, « una corda ».

⁽³⁾ L'Historicus est ici une voix d'alto ; son rôle est d'ailleurs peu important, la plus grande partie de l'action étant racontée par le chœur.

⁽⁴⁾ Éd. Novello, page 4.

La cantate **Ihr lieben Christen, freut euch nun** (Chrétiens aimés, réjouissez-vous maintenant) débute par une introduction avec trompettes, employées dans un registre suraigu, inexécutable de nos jours. Ensuite duo pour deux soprani, accompagné par deux trombones en sourdine. Puis choral au soprano solo, avec violes et un basson ; chœur, avec cornets doublant les violons, et trompettes en *ré* complétant le chœur (Bach devait plus tard les employer souvent ainsi) ; air de basse avec 2 trompettes en sourdine ⁽¹⁾ ; enfin chœur final. On voit qu'une cantate pouvait parfois comporter un assez grand développement.

PURCELL, le plus grand musicien anglais, qui écrivit une œuvre scénique remarquable *Didon et Enée*, fut également le représentant le plus autorisé du genre de l'*anthem* dans son pays. Il exerça une influence assez marquée sur Hændel.

Dans l'une de ses nombreuses cantates, d'ailleurs sans grand intérêt musical, **Unto thee will I cry**, on rencontre des dispositions analogues à celles des cantates de Bach, bien que dans un état plus rudimentaire. Après une « *Sinfonie* », véritable petite Ouverture, on trouve divers airs et chœurs. Dans un air de basse (*verse*) qui double la basse réelle, selon l'habitude du temps, la voix descend jusqu'au *ré grave*.

Une autre cantate : **Praise the Lord, o Jerusalem**, est presque entièrement chorale (full anthem).

ALESSANDRO SCARLATTI, qui s'adonna à tous les genres — et avec quelle abondance ! — écrivit une quinzaine d'oratorios, dont une Passion ⁽²⁾. L'influence du solisme y était tout à fait prépondérante. On y voit assez bien comment l'opéra, et les recherches de virtuosité vocale qu'il comportait alors en Italie, tua l'oratorio, soit par la concurrence soit en le dénaturant par son influence. Quand on retrouvera exceptionnellement l'oratorio après Scarlatti, il sera écourté et pompeux, dans le style dit « Jésuite ». Mais le genre resta très florissant, au contraire, en Angleterre et surtout en Allemagne.

KEISER, de même que Mattheson, Telemann et Hændel firent partie de l'École de Hambourg, dont nous avons parlé à propos de l'opéra (p. 125). Cette École tint également une place en vue dans l'histoire de l'oratorio. Keiser, pour sa part, fut l'auteur de quelques oratorios et d'un grand nombre de cantates.

CLÉRAMBAULT fut l'auteur de nombreuses cantates profanes, genre qui fut très florissant en France pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Citons notamment *L'Amour piqué par une abeille* et *Orphée*. Il fit aussi un oratorio latin dans le style de M.-A. Charpentier : *L'histoire de la femme adultère*.

MATTHESON, que nous avons déjà cité pour ses sonates (2^e livre, 1^{re} partie, p. 186) et pour ses opéras (p. 126), fit 24 oratorios et cantates, ainsi qu'une Passion.

⁽¹⁾ Procédé instrumental qui n'est donc pas, comme on pourrait le croire, une innovation des temps modernes.

⁽²⁾ M. Ennemond Trillat a fait paraître une sélection du *Martyre de sainte Ursule* (airs traduits en français, éd. Béal à Lyon).

TELEMANN fut le compositeur *de circonstance* par excellence ; sa plume était aussi féconde que facile. Il était bien plus connu de son temps que Bach, son contemporain. A la mort de Kuhnau, en 1722, le cantorat de Saint-Thomas, à Leipzig, lui fut d'abord proposé, et c'est après son refus qu'on l'offrit à J.-S. Bach. Les maîtres de chapelle avaient coutume alors d'écrire de la musique nouvelle à chaque fête : c'est ainsi que Telemann fit 12 séries annuelles de cantates pour tous les dimanches et fêtes de l'année, ce qui ne donne pas moins de 720 cantates... sans préjudice de 44 Passions et 110 autres oratorios, dont *la Mort de Jésus, Résurrection, Israël délivré, Le Jugement dernier*.

J.-S. BACH, le maître des maîtres, s'il n'écrivit pas pour le théâtre, brilla au premier rang en ce qui concerne l'oratorio. Il fit 5 séries annuelles de cantates pour tous les dimanches et fêtes, ce qui représente environ 300 cantates, dont une partie a été perdue. De plus, il a à son actif les œuvres suivantes :

Messe en si mineur ⁽¹⁾ et quatre autres messes brèves ;

5 *Passions* dont il reste la *Passion selon Saint Jean* et la *Passion selon Saint Matthieu*, deux monuments de la musique ;

Le Magnificat à 5 voix ;

L'Oratorio de Noël, en 6 parties, pour le temps de Noël et de l'Épiphanie ;

L'Oratorio de Pâques ;

L'Oratorio de l'Ascension.

Bien que toute l'œuvre de Bach soit digne d'être étudiée et approfondie, nous sommes obligés de nous borner à quelques exemples, et nous choisirons les cantates *Wer weiss* et *Ich hatte viel Bekümmerniss*, ainsi que la *Passion selon Saint Matthieu*.

La forme générale des cantates correspond à la définition que nous avons donnée plus haut : chœur, récit (histoire) ; récits et airs commentant le sentiment né du fait ; choral final.

La Cantate du XVI^e Dimanche après la Trinité (*Wer weiss wie nahe mir mein Ende?*) (Qui sait combien ma fin est proche?) composée sans doute vers 1715, comprend 4 morceaux : 1^o chœur, avec hautbois récitants. Le chœur chante un choral, entrecoupé par 3 récits (soprano, alto, puis ténor) ; 2^o après un récit de ténor (Ma vie n'a pas d'autre but), air d'alto (O mort, sois la bienvenue) avec hautbois de chasse et orgue, en forme lied (a avec cadence à la dominante, b avec cadence au relatif, a avec cadence à la tonique) ; 3^o récit de soprano, expressif, où le désir d'avoir des ailes comme l'oiseau motive des traits de violons appropriés ; puis bel air de basse (Bonne nuit), accompagné par le quatuor seul (4 parties, la dernière étant un retour concluant au sentiment de la première). La ritournelle est curieuse : elle offre une antithèse entre la paix céleste et l'agitation de ce monde, ce qui est d'ordre dramatique ; 4^o beau choral en SI bémol pour conclure.

La Cantate pour tous les temps (*Ich hatte viel Bekümmerniss*) (J'avais beaucoup d'affliction) est plus importante. Elle se divise en 2 parties.

⁽¹⁾ Nous examinerons la *Messe en si mineur* par rapport à la *Messe en ré* de Beethoven (voir plus loin les notes des p. 279 et suivantes).

1^{re} partie. — L'œuvre débute par une très belle *sinfonia*, avec hautbois, basson, quatuor et continuo. Une admirable variété mélodique y règne. — Chœur dramatique en 2 phases : a) état douloureux ; b) joie et envol des âmes. — Charmant petit aria de soprano, avec hautbois. — Récit, très beau, et air de ténor très descriptif et dramatique. Le chanteur lui-même se fait paysagiste quand il vocalise sur les mots : « La tempête et es vagues m'ont agité ». La cantate, ainsi traitée, se rattache au drame et s'écarte de la musique pure employée par la plupart des contemporains, dont Hændel. — Dernier chœur, assez haletant et entrecoupé, dont chaque période commence presque toujours par quelques mesures de solo.

2^e partie. — On retrouve l'ambiance poétique du début de la 1^{re} partie. Le duo de l'Ame et de Jésus, précédé d'un récit, est très dramatique, presque wagnérien. Chaque phrase à la tonique a sa réponse à la dominante. — Chœur, avec choral au ténor, puis au soprano, et dont l'orchestre finit par s'emparer. — Air joyeux de ténor. — Chœur de réjouissance avec trompettes et timbales. Un appel des basses, puis des autres parties est très saisissant. Il complète en pleine joie un dessin esquissé dans l'air précédent. Les trompettes le font entendre ensuite, cependant que le chœur vocalise. L'écriture des trompettes est très élevée. Cette grande cantate est loin d'être purement symphonique : elle contient un sens dramatique qui est le propre même de l'oratorio.

Par ces deux exemples et par d'innombrables autres que l'on pourrait choisir, on peut voir que Bach a mis en ordre les matériaux accumulés par ses devanciers, et a fait de ses cantates des œuvres tout à fait construites. Les airs sont d'une variété de coupe infinie, alors que des compositeurs d'une époque postérieure (voir Mozart dans *Don Juan*, par exemple) adoptèrent souvent pour tous une même forme issue de la sonate. A vrai dire les arias de Bach, par le retour final au thème initial (*da capo*), peuvent presque toujours se ramener au type-*lied*, mais la partie médiane est susceptible d'une conduite bien différente suivant les cas ; c'est : a) ou bien un élément nouveau : b) ou un développement : c) ou une série d'expositions partielles dans les tons voisins, suivant le procédé de la fugue ou du concert. En tous cas, rien d'uniforme ne s'impose, et la construction, quoique toujours logique, est conditionnée par le sentiment.

En ce qui concerne l'*orchestration*, on peu remarquer que dans chaque morceau, un *système* est adopté, et conservé jusqu'au bout. C'est du reste une règle générale de l'époque. On ne cherchait pas alors la diversité des timbres ; et les instruments récitants restaient les mêmes d'un bout à l'autre d'un même morceau.

La Passion selon Saint Matthieu (1729), qui emploie 2 chœurs et 2 orchestres, est un admirable chef-d'œuvre qu'on n'a guère dépassé. C'est un modèle d'oratorio ⁽¹⁾. A l'époque, toutes les « Passions » étaient présentées d'une manière assez dramatique. Les chœurs adoptaient les mouvements de l'âme humaine, et les airs étaient des commentaires. Chaque masse chorale de la *Matthæus-Passion* était placée dans une tribune différente : chacune avait son orchestre et ses solistes-récitants. Il y avait encore, en plus, les solistes généraux, ceux de l'Écriture Sainte. Le style est celui de la Cantate, mais avec l'adjonction de beaucoup de drame. Les chorals eux aussi sont beaucoup plus

(1) La Passion selon S. Jean, quoique moins somptueuse comme moyens d'exécution, ne lui cède en rien au point de vue de l'expression.

fréquents : dès qu'un choral se trouvait justifié par la situation, Bach l'intercalait. Il a, en somme, conservé la construction de son temps, sans chercher à se singulariser : s'il a fait plus grand, c'est qu'il était plus grand lui-même.

Au point de vue des genres de morceaux, on trouve, en supplément de ceux que comporte la cantate (chœurs lyriques, récits, airs et chorals), les récits du texte de Saint Matthieu, exécutés par « l'Évangéliste » et les différents personnages de l'action, y compris les chœurs de foule.

L'œuvre est en deux grandes parties.

1^{re} Partie. — Le premier chœur est une merveille d'architecture. Les deux chœurs y jouent un rôle différent : le premier chante, il est lyrique ; le second est dramatique ; il intervient sous forme d'interjections, coupant la parole au premier. Et un troisième chœur d'enfants s'ajoute encore aux deux autres : ce sont des « ripieni » qui exposent simplement les diverses périodes d'un choral sur l'agneau crucifié. L'ensemble du chœur comporte 3 divisions : *a*) prélude orchestral ; appel du 1^{er} chœur, avec interruptions du second (où ? quoi ? comment ? qui ?) de *mi* à SOL ; *b*) les interjections deviennent plus pressantes ⁽¹⁾, le drame se serre et le choral apparaît par-dessus le tout ; *c*) reprise de la partie initiale, en *mi* (p. 12) ; mais le second chœur, qui a pleinement compris ce qu'exprimait le premier, s'unit maintenant à lui pour pleurer le « fiancé » perdu par l'âme fidèle. — Récit et Air d'alto ⁽²⁾, accompagnés tous deux par 2 flûtes (p. 23). Le récit est en *si* ; l'air, de forme lied, en *fa dièse*, commence par l'imposition de la mélodie ; puis, tandis que les mêmes paroles se redisent, la phrase continue. Le milieu se termine à la dominante et il y a reprise pure et simple. — Le drame est ensuite fourni par le chœur : la scène du repas est très animée, notamment l'épisode des Apôtres demandant « Est-ce moi ? », en mettant la main au plat (p. 32). Le choral commente : « C'est moi... » Dans le récit, le Christ est accompagné par les cordes ; c'était une tradition en ce qui concerne les personnages de premier plan, alors que les autres se contentaient du continuo. Le choral est en principe chanté par tous (les deux chœurs s'y réunissent, ainsi que les solistes) et accompagné par tous les instruments (orgue, quatuor, hautbois, bassons). — Dans le récit, la phrase de l'institution de l'Eucharistie est admirable (p. 34), avec son ascension tonale par quintes (FA, UT, SOL), très inhabituelle, la cadence se faisant sur la quinte la plus lumineuse. Les mots sont magnifiquement exprimés ; la vocalise est parlante, et rassemble le monde entier autour de la table où se célèbre la Cène. C'est déjà du *Parsifal* ! — Récit de ténor (p. 43), accompagné par un choral douloureux sur tous les alentours de *fa* ; puis air de ténor, en *ut*, également avec choral. Le hautbois s'y enchevêtre curieusement avec la voix, en un contrepoint très libre. Il y a assombrissement jusqu'à *si bémol*, pour la pensée de la mort (p. 50). — Récit contenant la seconde prière du Christ, où l'on remarque les inflexions spéciales (p. 60) sur les mots « la chair est faible » et « le calice ». — Chœur prenant vraiment part à l'action (p. 64). Il est sans basse continue, c'est un unisson de tous les violons et des altos qui fait la basse. Les solistes du 1^{er} chœur (sop. et alto) se plaignent de voir Jésus prisonnier ; le second chœur, qui est le plus humain, réclame sa délivrance d'une façon plus vive (p. 65). Les deux chœurs s'unissent pour conjurer le tonnerre et tous les éléments (p. 69) en un ensemble énergique à 3/8. Tout ceci est fort beau, et d'ailleurs fort difficile d'exécution. Un très beau choral varié en MI, termine la 1^{re} Partie.

2^e Partie. — Dans le chœur où les serviteurs du Grand-Prêtre disent à Pierre que son langage le trahit (p. 109), une flûte jacasse curieusement en même temps que les voix chantent. Au moment du Reniement, l'Évangéliste esquisse une évocation du chant du coq par un arpège de septième (p. 110). Les pleurs de Pierre ne peuvent se comparer avec la sublime vocalise que l'Évangéliste chante, au même épisode du récit, dans la Johannes-Passion. — Air d'alto (p. 111), résultant du reniement. Cet air, en

⁽¹⁾ Éd. Enoch, p. 6.

⁽²⁾ Nous ne parlons que des morceaux les plus remarquables, mais tout mériterait d'être cité.

3 parties, est charmant d'orchestre (avec violon solo). La 3^e partie n'est pas conforme à la première. — Air de soprano, en *la*, avec une flûte et deux hautbois de chasse pour toute orchestration, sans continuo (p. 129). Les hautbois sont presque toujours traités en tierces. Récit d'alto, de FA à *sol* (p. 136), par des tons lointains qui rendent la cadence en *sol* très inattendue. L'air qui suit, avec milieu et reprise, est beau également ; il ne fuit pas non plus les modulations éloignées (*ré* et *ut dièse* dans la partie médiane). — Air de basse, avec viole de gambe (p. 146) ; malgré la beauté du thème vocal, les traits concertants de l'instrument finissent par engendrer une certaine fatigue. — Récit d'alto, en RÉ bémol (O Golgotha), avec deux hautbois de chasse, très poignant d'expression (p. 158). Un dessin des deux hautbois de chasse y persiste de façon lancinante. L'air d'alto, qui suit (p. 160), dialogue avec le chœur. Celui-ci demande où il faut aller, et la voix, comme celle d'un prophète, répond : « Dans les bras de Jésus ». — Le chœur final, donnant l'impression du repos après la mort, est un très beau morceau. Il est précédé d'un récit (p. 181) où chaque soliste chante une période, avec commentaire de tout le chœur. A chaque période une tonalité nouvelle est gagnée : la basse va vers LA bémol, le ténor amène MI bémol, l'alto *fa* et le soprano *ut*, qui sera le ton du chœur. Celui-ci (p. 184) est une simple berceuse, en forme lied. Quand les deux chœurs se séparent, le premier chante et le second berce. La conclusion est très simple, et il n'y a pas de choral final, comme dans la Johannes-Passion, où le dernier chœur, berceuse lui aussi, fait place subitement à un formidable choral glorieux.

On peut remarquer la construction tonale générale de cette œuvre magnifique. La 1^{re} partie, qui est militante, commence en *mi* et finit en MI. La seconde tourne vers les bémols au moment de la mort du Christ et y trouvera son achèvement.

HÆNDEL, fils d'un barbier de Halle, s'établit à Hambourg, comme nous l'avons dit à propos de l'opéra. Il fut l'ami de Mattheson, avec qui cependant il se battit en duel, ce qui faillit fort mal tourner pour lui, car il fut grièvement blessé. Hændel passa ensuite trois années en Italie, où il commença à composer des oratorios dans le style pompeux : *La Resurrezione* et *Il trionfo del tempo e del disinganno*, le premier pour l'Académie des Arcadiens, le second pour le cardinal Ottoboni, qui le fit représenter chez lui.

Hændel alla ensuite à Hanovre, puis à Londres, en 1712. Il y débuta par des compositions officielles : en 1713, un *Te Deum* pour célébrer la paix d'Utrecht. Cette œuvre eut un grand succès, et dès lors, Hændel fut considéré à Londres comme le compositeur national « anglais ». Ensuite il fit 2 *Passions* et une *Esther* (1716), son premier oratorio en anglais, dans le style de Purcell, c'est-à-dire assez différent de ses partitions italiennes.

De 1716 à 1736, ce fut la période des opéras, pendant laquelle le musicien renonça aux sujets sacrés. Il s'était fait impresario, et une vie fort active le retenait autour du théâtre. Enfin à partir de 1736, il revient à l'oratorio, et écrit dans sa vieillesse toutes ses meilleures œuvres. Nous trouvons alors, de lui, 18 oratorios importants, parmi lesquels :

Les Fêtes d'Alexandre (1737) ;

Le Messie (1742), écrit, dit-on, en 24 jours ;

Samson (1742) ;

Judas Macchabée (1746) ;

Israël en Egypte (1747) ;

Jephtah (1751).

Hændel marqué le sommet de l'oratorio *pompeux* du XVIII^e siècle, bien construit, mais généralement plus décoratif que vraiment expressif.

Le *Messie* commence par une *Ouverture* à la manière française de Rameau et de ses contemporains. Elle caractérise bien son époque. Le début, en *mi*, est majestueux. Puis, fugue assez régulière, avec deux pédales, l'une sur la dominante du relatif, l'autre sur celle du ton et strettes.

Dans la 1^{re} *Partie*, récit accompagné et air de ténor, de forme aria-lied, en MI. Plus loin (n^o 5), air de basse, de forme binaire : *ré-FA* ; *FA-ré*. Le *feu* y amène les vocalises symboliques que cet élément comportait toujours. Le récit qui précède cet air est un récit « sec », avec continuo. — Autre air de basse en *si*, formé de 4 périodes. — Chœur (L'enfant est né) en 4 expositions, avec influence du style fugué. — Après le Gloria in excelsis, signalons un charmant air de soprano, la « Berceuse des brebis », qui évoque Mozart, mais présente une faiblesse : des redites trop constantes.

Dans la 2^e *Partie*, mentionnons un récit de soprano, suivi d'un arioso dans la manière de Carissimi (n^{os} 28 et 29) ; le chœur en FA qui le suit ; et surtout le très célèbre Alleluia (n^o 41), qui a beaucoup de vie. Il est en 2 parties : *a*) 1^{re} phrase s'exposant en style fugué ; *b*) second thème, présenté lui aussi à l'aide d'imitations. Il y a des progressions de tenues, dans l'ordre ascendant, qui sont d'un très heureux effet, jusqu'à un point culminant qui déclenche la cadence finale.

3^e *Partie*. — Air de soprano (n^o 42), en MI, binaire : *a*) partie en MI, avec répétition ; *b*) 3 périodes, faisant cadence sur les 3 fonctions tonales, en terminant par la tonique. — Air de basse, avec trompette, en RÉ (n^o 45). Dans le récit accompagné, la trompette évoque le jugement dernier. — Près de la fin, charmant air de soprano, en *sol* (n^o 49), un peu stagnant, mais bien mélodique. La forme en est encore binaire, avec une seconde partie en 3 périodes, terminant sur chacune des fonctions tonales.

GRAUN, maître de chapelle de Frédéric II, et l'un des rares musiciens vraiment prussiens, fut l'auteur d'une quinzaine de cantates, dont plusieurs sur des textes de Frédéric II. Citons *Der Tod Jesu* (la Mort de Jésus), 1755, que la « Société Graun » exécutait chaque année à Berlin. Graun écrivit aussi un *Te Deum* pour l'anniversaire de la bataille de Prague (1756).

PERGOLESE, que nous avons déjà mentionné comme auteur d'opéras-buffas napolitains, et qui eut une grande influence dans cette branche de la musique, écrivit, outre une certaine quantité de musique d'église, un *Stabat mater* avec orgue et orchestre à cordes, qui, par ses tendances expressives et son style concertant, rentre bien dans le genre de la cantate assez développée. Cette œuvre acquit une célébrité que certains passages justifient. Mais il s'y trouve aussi une facilité excessive et des abus de « bel canto ».

HAYDN, grand symphoniste classique comme J.-S. Bach, n'a pas beaucoup, lui non plus, cultivé le théâtre ⁽¹⁾, mais s'est également adonné à l'oratorio. Sans parler des Messes et des Psaumes, il a écrit un oratorio sacré, *Tobie* ; un demi-sacré *La Création* (1798), d'après Milton ; et un profane, *Les Saisons* (1801).

Les Saisons constituent le premier *oratorio profane* de cette seconde

(1) Il a cependant écrit *La vera Constanza*, opéra représenté à Vienne en 1786, quelques opérettes et des pièces destinées à un théâtre de marionnettes.

époque ⁽¹⁾. Il marque (bien que la fin en soit religieuse) un point de départ de cette célébration de la Nature, que l'on peut considérer comme corollaire des doctrines et des sentiments du XVIII^e siècle.

La Création est un oratorio en 3 parties, d'un intérêt un peu inégal, mais contenant de fort belles choses.

Dans la 1^{re} Partie, l'introduction, consacrée au *chaos*, est extrêmement curieuse. L'instrumentation est très particulière, très osée pour l'époque ; les traits lumineux dans la nuit sont une trouvaille ; et il y a des passages d'une intention presque franckiste. Le début, en *ut*, est froid, dur et assez immobile. La terre s'anime, vers RÉ bémol, sixte napolitaine, puis MI bémol, et les clarinettes apportent quelque douceur et quelque clarté avec leurs traits. Les timbales entrent ensuite, rythmées à 4 pendant que le reste de l'orchestre l'est à 6. Des traits de flûtes conduisent à la dominante d'*ut* ; tout cela est très réussi comme orchestre, et presque beethovénien comme musique.

Le Récitant se fait entendre, puis le chœur amène la *création* complète en UT : c'est la lumière qui vient illuminer le chaos, avec beaucoup de puissance (trompettes, trombones, etc.).

L'air d'Uriel, en LA, est curieux. En son milieu, quand il s'agit des démons, il module fort loin (*ut*) avec un dessin de violons hostile. Retour à LA obtenu par le chœur qu'environnent des cors très fluides. Cependant la musique n'est pas toujours d'une grande profondeur.

L'air de Gabriel (SI bémol) offre un type de lied ternaire. Il y faut signaler des modulations relativement éloignées que les prédécesseurs de Haydn n'eussent sans doute pas osées.

La création de la Lumière (air d'Uriel) est fort intéressante : elle se fait par adjonction d'instruments (système wagnérien), suivant une lente gamme des violons, en RÉ, en partant de la nuance pianissimo. Le soleil était éclatant : la lune reproduit la même gamme et le même cycle d'orchestre, mais à la sous-dominante, car elle doit se contenter, comme dans la nature, d'un rôle un peu moins lumineux.

2^e Partie. — La création des animaux terrestres n'est pas banale ; chacun d'eux est représenté. Tour à tour, le lion repose majestueusement, le tigre hurle, le cerf bondit aux sons d'un thème de chasse, le cheval galope, la brebis paît aux accents de la flûte, les insectes vibrent, les reptiles se traînent. L'évocation faite par la musique précède toujours l'explication de la parole ⁽²⁾ ; il faut donc deviner.

L'air de l' « air qui brille », si l'on peut s'exprimer ainsi, (air d'Uriel), est assez intéressant ; la trompette y est heureusement employée.

Dans celui de Raphaël, le basson et le contrebasson doublent la basse pour évoquer les bêtes qui demeurent attachées au sol. L'écueil de tous ces airs est la reprise uniforme, qui rompt la marche dramatique et donne souvent l'impression de redite inutile.

Dans l'air d'Uriel, qui vient ensuite, la création de l'homme suscite un de ces thèmes, dont l'emploi est multiple dans la musique : on le trouve chez Bach, chez Beethoven, Donizetti (*Lucie*) et Verdi (finale du *Trovvère*). L'air est un lied. Le basson s'agite, personnifiant le roi de la Création. La femme a le même thème, mais plus caressant et moins en force, sans trompette ni timbales. Avec la présentation d'Adam et d'Eve, enlacements de violon et de violoncelle (« en amour, en beauté et en joie »).

3^e Partie. — Dans un largo en MI, on peut remarquer le parti pris d'harmonies célestes présentées par 3 flûtes, ce qui n'est d'ailleurs pas spécial à Haydn. Déjà Lully, Rameau et d'autres avaient employé cette disposition pour obtenir une sorte de « voix

⁽¹⁾ Nous avons déjà rencontré mainte *Cantate profane*, notamment en France ; mais il ne s'agissait pas d'œuvres d'une telle importance.

⁽²⁾ Comme dans la scène des *Enfers d'Alceste*.

céleste ». C'est l'aube ; « des nuages roses s'éleva un beau chant du matin, jeune et frais ».

L'hymne d'action de grâces d'Adam et Eve est assez joli. Eve répond à la dominante d'Adam.

Vers la fin de l'œuvre, dans un chœur, on trouve avec étonnement le thème de *la Marseillaise*, ou presque...

La musique de la Création peut paraître en bien des endroits un peu vieillie ; mais elle n'en renferme pas moins de sérieuses qualités.

CHERUBINI, qui fut de 1821 à 1842 directeur du Conservatoire de Paris, composa 11 messes, 2 *Requiem* et un *Te Deum* écrit dans le style de l'oratorio.

LE SUEUR, esprit curieux et chercheur, qui eut une certaine influence à son époque, écrivit 33 messes et les oratorios suivants :

Déborah, Rachel, Ruth et Noémi, Ruth et Booz.

A ce moment, l'oratorio avait changé sa manière d'être, ainsi que nous allons le voir dans la 3^e époque. Seuls quelques Allemands se maintenaient dans l'ancienne conception classique, sans y tenter aucune innovation. Parmi eux, le dernier représentant de l'oratorio de la 2^e époque fut :

MENDELSSOHN, de qui l'on peut citer :

Lobgesang (cantique), op. 52, « symphonie-cantate » ;

Paulus (1836) ;

Elias (1846).

Mais ces œuvres sont sans caractère personnel. *Paulus* semble une copie de Hændel et *Elias* une copie de Bach.

Les temps étaient révolus pour l'oratorio purement musical. C'est par d'autres voies, celles de l'épopée, que ce genre allait se renouveler.

3. L'ORATORIO ÉPIQUE

Dans cette troisième époque, nous allons voir l'oratorio se transformer complètement : de lyrique, il devient épique. Cette tendance, esquissée par Beethoven dans le sujet religieux, et par Schumann dans le sujet profane, s'accroît à l'époque romantique avec Liszt et Berlioz, et atteint son complet épanouissement avec la grande épopée musicale qu'est le « Ring » de Wagner.

L'ÉPOPÉE MUSICALE

L'étude que l'on peut faire de l'épopée musicale en général porte sur le sujet, le milieu, et le poète, tout comme pour l'épopée littéraire. Rappelons donc brièvement quelques règles essentielles de ce genre.

1^o D'abord, au point de vue du *sujet*, les manuels de littérature nous

apprennent que 6 conditions sont nécessaires à un poème pour qu'il puisse être épique. Il doit être *un, grand, entier, intéressant, merveilleux, épisodique*.

Par *un*, il faut entendre : formé d'un seul tronc principal.

Par *grand* : pouvant s'adresser à l'humanité entière.

Par *entier* : épuisé dans son expression.

Par *merveilleux* : comportant l'intervention de puissances de l'au-delà, que ces puissances soient chrétiennes, païennes ou même chimériques (fées, abstractions).

Par *épisodique* : orné d'incidents, formant comme des rameaux du tronc principal et comportant des détails qui assurent la variété dans l'unité.

2° Au point de vue du *milieu*, on peut constater que le poème épique apparaît presque toujours dans les périodes de *transition*, alors que la langue et l'art n'ont pas de fixité. Car il est permis d'admettre trois périodes dans l'histoire de la pensée humaine, dans le *microcosme* ⁽¹⁾ :

a) Période théocratique ou hiératique, où les lois sont faites ou révélées par un ou plusieurs dieux ; b) période de transition, héroïque ou chevaleresque, dans laquelle les belles actions sont les buts que l'on propose comme règles ; c) période humaine ou de réflexion, où les conditions des deux premières s'unissent en se fondant l'une avec l'autre. L'épopée apparaît donc dans les temps héroïques, comme l'ont prouvé Homère dans l'antiquité, Dante dans la période intermédiaire entre le christianisme naissant et la civilisation humaine des temps modernes. Peut-être notre époque est-elle encore transitoire au point de vue musical : aussi la musique s'est-elle emparée de l'épopée, que la littérature délaissait.

3° Enfin le *poète* doit être subordonné à son œuvre, ne vivre ni trop loin ni trop près de son sujet. S'il en est trop loin, il peut le rapprocher de lui par sa manière de penser. En tous cas, l'œuvre est en général préparée par d'autres manifestations antérieures à elle ; ce fut le cas pour tous les grands poèmes épiques véritables, dont le nombre est relativement court : l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Enéide*, la *Divine Comédie*, les *Lusiades*...

Quant aux épopées secondaires, elles sont de deux sortes : a) celles qui ont été composées à un point de vue de *dilettantisme*, comme la *Pharsale* de Lucain, le *Roland furieux* de l'Arioste, la *Jérusalem délivrée* du Tassè, le *Paradis perdu* de Milton, la *Messiede* de Klopstock ou la *Henriade* de Voltaire. Elles ont pu être de belles œuvres d'art, mais sans revêtir ce caractère de *nécessité* qui confère aux œuvres d'Homère, de Virgile ou de Dante leur grandeur incomparable ; elles n'ont pas la naïveté, la confiance nécessaire en leur sujet et, à cause de cela, ne sont pas entièrement persuasives ; b) celles qui contiennent de la belle *matière épique*, mais insuffisamment mise en œuvre, comme il

(1) Se reporter à l'introduction du 1^{er} Livre de ce cours.

arrive dans les chansons de geste et les romans de la Table ronde. Tous les cycles mythico-populaires, Roland, Tristan, Artus, en sont là...

A notre époque, pour toutes sortes de raisons, la foi est trop oblitérée pour produire des œuvres *crues*, émanant directement de la littérature. Il fallait un nouvel élément pour ramener la croyance et la naïveté dans l'épopée : ce fut la musique. Tout ce que l'on ne pourrait plus présenter simplement dans un poème en vers, la musique l'enveloppe et l'explique. De là l'oratorio moderne, bien plus près de l'épopée ancienne que les œuvres dramatiques, dans lesquelles l'*action* est nécessaire à la compréhension. Ceci est un fait, et non une opinion fantaisiste.

Mais des causes précitées naît le besoin d'une coupe plus strictement musicale que celle du drame, et la musique entretient ici de plus étroits rapports que dans le drame avec l'architecture : c'est cette architecture musicale qui rattache le genre à l'ancien oratorio. Toutefois les conditions du poème épique musical ne sont point différentes de celles de l'ancienne épopée littéraire. Aussi, si beaucoup de compositeurs se sont essayés à cet art, tous n'ont pas atteint les sommets. De même que Milton ne fut pas l'égal de Dante, de même Beethoven et Wagner n'eurent pas beaucoup d'égaux, et il y eut bien des « mineurs ».

HISTOIRE DE L'ORATORIO

(3^e époque.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN, Allemand	1770 † 1827
HECTOR BERLIOZ, Français	1803 † 1869
ROBERT SCHUMANN, Allemand	1810 † 1856
FRANZ LISZT, Hongrois	1811 † 1886
RICHARD WAGNER, Allemand	1813 † 1883
NIELS GADE, Danois	1817 † 1890
CHARLES GOUNOD, Français	1818 † 1893
FRIEDRICH KIEL, Allemand	1821 † 1885
CÉSAR FRANCK, Belge-Français	1822 † 1890
ANTON RUBINSTEIN, Russe	1830 † 1894
JOHANNES BRAHMS, Allemand	1833 † 1897
PETER BENOIT, Belge	1834 † 1901
CAMILLE SAINT-SAËNS, Français	1835 † 1921
THÉODORE DUBOIS, Français	1837 † 1924
MAX BRUCH, Allemand	1838 † 1920
JULES MASSENET, Français	1842 † 1912
GABRIEL FAURÉ, Français	1845 † 1924
BENJAMIN GODARD, Français	1849 † 1895

VINCENT D'INDY, Français.....	1851 † 1931
EDGAR TINEL, Belge.....	1854 † 1912
ENGELBERT HUMPERDINCK, Allemand.....	1854 † 1921
SERGE TANEIEFF, Russe.....	1856 † 1915
EDWARD-WILLIAM ELGAR, Anglais.....	1857 † 1934
GUSTAV MAHLER, Allemand.....	1860 † 1911
PIERRE DE BRÉVILLE, Français.....	1861 † 1949
CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY, Français....	1862 † 1918
GABRIEL PIERNÉ, Français.....	1863 † 1937
J. GUY-ROPARTZ, Français.....	1864
ALEXANDRE GLAZOUNOW, Russe.....	1865 † 1936

Les œuvres de tous les auteurs ci-dessus nommés ne peuvent évidemment être qualifiées d'épopées. Nous les mentionnons cependant ici, parce qu'elles font partie de l'époque moderne au point de vue chronologique, et n'ont pu, même dans les cas de petite envergure, ne pas ressentir quelque peu l'influence des chefs-d'œuvre de leur temps ⁽¹⁾.

BEETHOVEN peut être considéré comme un « poète de transition », au sens où nous l'avons entendu plus haut. Il avait l'envergure des grands créateurs d'épopée. Et, de fait, il créa un monde musical nouveau, dans la symphonie par la IX^e, dans la musique de chambre par les derniers quatuors, et dans l'oratorio par la Messe en RÉ, dramatique et profondément humaine.

On peut mentionner, sans s'y attarder *Le Christ au mont des Oliviers* (1803), petit oratorio dans le style ancien et sans grande portée ; quelques cantates comme celles pour la mort de Joseph II (1790) et pour le couronnement de

⁽¹⁾ Nous citerons encore, parmi les compositeurs plus modernes :

En France : AUGUSTE SÉRIEYX (1865-1949) : *Nazareth*, oratorio qui fait une large place au chant liturgique.

GEORGES MARTIN-WITKOWSKI (1867-1943) : *Le Poème de la Maison*.

ALBERT ROUSSEL (1869-1937) : *Psaume LXXX*.

FLORENT SCHMITT (1870) : *Psaume XLVII*.

CHARLES TOURNEMIRE (1870-1939) : *Chryseis*, drame sacré.

ANDRÉ CAPLET (1879-1925) : *Le Miroir de Jésus*.

PAUL LE FLEM (1881) : *Aucassin et Nicolette*, « chante-fable ».

ARTHUR HONEGGER (1892) : *Le Roi David*, psalme dramatique, *Jeanne d'Arc au bûcher*, *La Danse des Morts*.

JEAN RIVIER (1896) : *Psaume*.

MAURICE DURUFLÉ (1902) : *Requiem*.

En Italie : MGR. LORENZO PEROSI (1872), directeur du chœur de la chapelle Sixtine, écrivit de nombreuses messes et des oratorios réputés.

En Russie : ALEXANDRE SCRIABINE (1872-1915), esprit curieux, théoricien préconisant l'égalité des douze demi-tons, précurseur de « l'atonalité », et en même temps théosophe. Une cantate d'un genre fort particulier et restée inachevée, *L'Acte préalable*, devait faire partie de la liturgie d'une religion nouvelle...

SERGE RACHMANINOFF (1873) : *Les Cloches*, cantate.

NICOLAS OBOUHOW (1892) : *Le Livre de la Vie*, sorte de liturgie, conçue d'après les théories harmoniques et mystiques de Scriabine.

Léopold II (1792); *Der Glorreiche Augenblick* (le glorieux instant) pour le Congrès de 1814; *la Messe en UT*.

Mais avec la *Messe en RÉ*, op. 123 (1819-1823), nous avons affaire à un véritable poème épique religieux, commençant par l'adoration et s'élevant par la tristesse douloureuse, jusqu'à la *paix* (ceci dans l'*Agnus Dei*).

Cette messe fut écrite à l'instigation de l'archiduc Rodolphe, qui, s'installant à l'archevêché d'Olmütz en 1820, demanda à Beethoven une composition pour célébrer solennellement sa prise de possession de ce siège épiscopal. Mais Beethoven mit, à l'écrire, bien plus de temps qu'il ne l'avait pensé, et l'œuvre ne fut exécutée pour la première fois ⁽¹⁾ qu'à Vienne, le 7 mai 1824, avec la Symphonie avec chœurs. Elle ne recueillit pas les suffrages qu'elle méritait. Beethoven avait essayé de l'éditer, par souscription, au prix de 50 ducats : il ne recueillit que 7 souscriptions, parmi lesquelles figuraient surtout celles de princes amis des Arts, comme l'empereur d'Autriche. Louis XVIII envoya une médaille d'or ⁽²⁾; le roi de Prusse resta sourd. La *Messe* fut cependant publiée en 1827.

Il n'existe guère d'œuvre d'une construction plus « cathédralesque », plus harmonieuse et plus achevée. L'influence du drame y est incontestable; c'est pourquoi il est impossible d'y voir de la musique spécialement *liturgique*. En revanche, c'est de la musique *religieuse* au plus haut degré, témoignant d'une foi profonde ⁽³⁾. C'est aussi de la musique sublime qui n'a pas été dépassée. L'expression des paroles est partout suivie de très près, dans le détail des mots, alors que dans la magnifique *Messe en si mineur*, de J.-S. Bach, un autre grand monument de la musique, le sentiment général de chaque morceau était seul traité. Le plan beethovénien est aussi sûr qu'il est possible et rien n'y est laissé au hasard.

La *Messe en RÉ* contient peut-être ces deux écueils : 1^o c'est une œuvre *dramatique*, ce qui à plus d'un point de vue est une qualité : le texte est suivi d'une façon très serrée, et il donne lieu à beaucoup d'épisodes intéressants, quelquefois même étranges, eu égard au temps très faible qu'ils durent; mais on peut à la rigueur trouver cela un peu excessif par rapport au caractère liturgique du texte; 2^o la seconde faiblesse se trouve dans quelques parties de la *Messe*, où Beethoven, hélas! a, malgré lui, sacrifié à la mode du jour; ceci se traduit de deux manières : a) l'un des travers de l'époque consistait à employer parfois les voix comme des instruments, et à interrompre au besoin les mots en leur milieu — ici, cela n'apparaît d'ailleurs qu'avec une grande discrétion et très exceptionnellement; b) une autre manifestation de la mode, bien pire

⁽¹⁾ On n'avait donné que le *Gloria*, le *Credo* et le *Sanctus*, qu'on intitula simplement « Trois grandes hymnes » sur le programme de ce concert.

⁽²⁾ Par l'intermédiaire du duc de la Charce (et non d'Achatz, comme l'a écrit un musicographe).

⁽³⁾ On a du mal à comprendre l'expression « une messe libre-penseuse », dont a cru devoir se servir l'un de nos plus spécieux critiques contemporains!

celle-là, résidait dans les codas interminables (voir les amen du *Credo* et surtout du *Gloria*). C'est triste à dire, mais ce sont surtout ces parties faibles qui, à l'époque, ont assuré le succès de l'œuvre!...

Notons, en commençant l'analyse de la *Messe en RÉ*, l'épigraphe que l'on trouve sur le manuscrit du *Kyrie* et qui, s'appliquant à l'œuvre entière, donne des clartés bien instructives sur les intentions de l'auteur : « Vom Herzen! möge es wieder zu Herzen gehen! » (Partie du cœur, puisse cette œuvre aller toucher les cœurs!)

La Messe en ré emploie l'orchestre, les chœurs et un quatuor vocal soliste.

Le *Kyrie eleison* est en son entier un hymne d'adoration. Il est en 3 parties (RÉ, si, RÉ), la 3^e reprenant la 1^{re}. Toutes se terminent pianissimo, en signe d'humilité et de respect. On s'y sent comme à genoux. Le premier *Kyrie* est un appel. On trouve une



sorte de motif d'adoration, qui revient un peu plus tard par diminution, d'une façon plus instante. Le « *Christe* », chanté par les solistes, est un thème plus humain et souffrant, plus errant aussi. Le dernier *Kyrie*, revenu sans transition, achève le lied. Les cadences « plagales » abondent ⁽¹⁾.

Le *Gloria in excelsis*, qui n'est pas la partie la plus saillante de l'œuvre, n'en est pas moins très bien architecturé, en 5 parties qui se correspondent parfaitement entre elles, notamment les deux premières. Chacune se divise aussi en périodes fort bien équilibrées (3 pour les 4 premières parties).

1^o a) Thème de gloire, qui est le thème général du *Gloria*, et qui est loin d'être spécial à Beethoven : c'est une sonnerie de trompette, en RÉ, que l'on trouve notamment



dans l'Ouverture de l'*Orfeo* de Monteverdi, et aussi dans le *Gloria* de la messe de Bach où il a tout à fait le même sens qu'ici ; il semble un chant de triomphe ; b) « La paix aux hommes de bonne volonté », épisode plus beau que le début ⁽²⁾, conclusion douce de la phrase glorieuse ; c) les phrases alternées : « *Laudamus te* », etc. (p. 19), traitées assez rapidement, avec le thème de gloire qui circule partout, dans les voix et dans l'orchestre :

⁽¹⁾ Il est du plus haut intérêt de comparer la *Messe en si mineur* de J.-S. Bach avec la *Messe en RÉ*, et nous le ferons pour chacune des parties. Des deux côtés, il est aisé de trouver des beautés de premier ordre, bien que de caractères différents. Le *Sanctus* de Bach et l'*Agnus Dei* de Beethoven sont deux sommets qui n'ont sans doute jamais été dépassés.

La *Messe en si* est plus musicalement construite, et la *Messe en RÉ* plus dramatiquement. Chez Beethoven, il n'y a que 5 morceaux, qui forment comme 5 actes : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Chez Bach, il y a, au contraire, une grande quantité de morceaux, tous revêtant une forme musicale. Dans le *Kyrie*, on en distingue 3, tous différents. Le 1^{er} *Kyrie* de Bach est d'une beauté plane, en style fugué, et très développé, sur un beau thème implorant. Le *Christe* est écrit pour 2 voix solistes, comme, en général, tout ce qui concernera la personne du Fils de Dieu ; le second *Kyrie* est un « *alla breve* » sans rapport avec le premier. On a vu que Beethoven, au contraire, a fait du *Kyrie* un tout, réalisant l'unité dans l'appel à la Sainte Trinité, mais avec du relief et des oppositions vigoureuses. Il en sera de même dans les autres parties de la messe.

⁽²⁾ Universal Édition, p. 18.

jusqu'ici, le Gloria constitue une forme d'andante simple bien caractérisée. 2^o La tonalité évolue vers SI bémol ⁽¹⁾, et les solistes entrent en jeu. *a*) « Gratias agimus » (p. 22), avec une phrase et une ambiance que l'on retrouve presque identiques dans les *Maîtres-Chanteurs* (thème de jeunesse); *b*) « Domine Deus » (p. 23), avec des fragments du thème de gloire; *c*) réexposition du thème de gloire. Ces deux subdivisions viennent réaffirmer le triomphe initial. A la fin, il y a infléchissement vers la dominante de *fa*. 3^o Partie implorante (p. 26), formant un type de larghetto beethovénien. *a*) « Qui tollis » de FA vers *ré*, puis SI bémol; *b*) second « Qui tollis », correspondant au premier, mais commençant en RÉ; *c*) « Qui sedes », revenant de SI bémol à RÉ, puis modulant pour enchaîner à la 4^e partie. 4^o *a*) « Quoniam » (p. 34) retournant au ton, transition; *b*) « in gloria » (p. 36), l'inévitable fugue, que tous les maîtres de chapelle introduisaient à cet endroit dans leurs messes. Celle-ci ne laisse pas d'être quelque peu formulaire et il est permis de regretter sa présence dans une œuvre de cette qualité. Conçue très instrumentalement, elle n'est même pas partout très bien disposée pour les voix; la dernière montée, par exemple, part de si bas qu'on ne peut guère réussir à la faire entendre. On y trouve toutes les combinaisons en usage, sans oublier les augmentations et diminutions; *c*) « Amen » en stretto (p. 43), encore plus formulaire. Les trombones y doublent les voix, suivant l'antique usage ⁽²⁾. 5^o Reprise du thème de gloire initial (p. 48), pour conclure en strette vive. La répétition des paroles « Gloria in excelsis » à cette place n'est évidemment pas liturgique, et ne se légitime que par un besoin d'unité musicale ⁽³⁾.

Le *Credo*, également en 5 parties qui se subdivisent, est le morceau le plus expressif de la messe; et cela s'explique, car il contient tout le récit de la Passion. 1^o *a*) Thème affirmatif, très vigoureux, en SI bémol, avec cadence en *ré*; *b*) reprise du même thème



(p. 52), avec cadence en SOL; *c*) « Deum de Deo » (p. 53) avec cadence en RÉ bémol quand on retombe sur la terre (*omnia facta sunt*). Les paroles sont notées avec une rare conscience. Sur « *consubstantialem Patri* » on trouve les mêmes harmonies que sur « *Patrem omnipotentem* ». Tout ce qui est mystère donne lieu à des nuances très douces; *d*) les mots « *descendit de caelis* » (p. 56) sont entourés d'une sorte de vol d'anges; cela aboutit à la dominante. Les parties *a*) et *b*), *c*) et *d*) se correspondent très bien deux à deux. 2^o Ici commencent les mystères les plus profonds, et les chœurs font place aux solistes: *a*) « *et incarnatus* », en *ré*, par les solistes (p. 58), le chœur se contentant de psalmodier en sourdine. L'orchestre est particulier: il semble que les oiseaux célèbrent le mystère de Noël, alors que les hommes stupéfaits, se taisent. Une flûte paraît planer comme une colombe; parfois elle imite aussi le rossignol, comme dans la *Symphonie pastorale*, tandis que les clarinettes et les bassons évoquent des scintillements d'étoiles. L'atmosphère semble flotter, et la couleur est pleine de poésie; *b*) « *et homo factus est* » (p. 60), par le ténor et le chœur: RÉ est choisi (ton principal de l'œuvre) comme pour marquer le point culminant. L'incarnation est considérée ici comme le triomphe du Fils de Dieu: le chœur enthousiasmé reprend la parole, avec une expression glorieuse que l'on n'avait pas entendue depuis le Gloria; *c*) « *crucifixus et sepultus* » (p. 62), en *ré*; puis tout se perd vers *fa*, sous-dominante d'*ut*. Beethoven voit la marche au calvaire. Il peint en quelques notes un Ponce Pilate saisissant, s'avancant niaisement dans sa robe rouge. Le mot « *passus* » donne lieu à d'admirables haletances douloureuses. L'or-

⁽¹⁾ Tonalité que Beethoven oppose toujours volontiers à RÉ (voir notamment la 9^e symphonie).

⁽²⁾ Nous avons rencontré des exemples de cette tradition chez Monteverdi, Bach, Gluck. On la suivait dans les chorals du XVIII^e siècle, alors même que les partitions ne l'indiquaient pas.

⁽³⁾ Chez Bach, le *Gloria* se divise en huit morceaux: c'est une alternance de chœurs, d'airs, de duos. Le 1^{er} chœur emploie, varié, le même dessin de trompette que nous avons signalé chez Beethoven.

chestré enfonce littéralement les clous sur la croix. Comme autrefois Bach, Beethoven a eu dans toute cette partie un éclair de génie. 3^o a) Éclat à la dominante de *fa* sur « *resurrexit* », et « *ascendit* » en *FA*, par gammes montantes ; « *sedet* » reste en place ; b) Le Jugement dernier (« *vivos et mortuos* ») ramène le ton principal, avec les trombones. On voit les vivants s'agiter stupidement (p. 68), et les morts font un contraste profond dans le grave de l'échelle ; c) retour à *RÉ*, avec « *cujus regni* ». On rencontre toujours *RÉ* bémol, passagèrement, quand il est question des hommes. Les trois « non » (p. 70) sont d'ordre entièrement dramatique. 4^o Pour le Saint-Esprit comme pour les deux premières personnes de la Trinité, le mot « *credo* » est répété, et avec lui le thème initial d'affirmation (p. 70), augmenté cette fois d'une formule ascendante qui est celle de l'Esprit (voir les messes symboliques, dans le 1^{er} Livre, p. 71). La formule d'affirmation règne dans toute cette partie, comme un véritable leit-motiv, exposée d'abord par les bassons, puis par tous les instruments se répondant. Les énumérations de la fin du Credo sont traitées très rapidement, sans beaucoup de musique, comme si Beethoven avait désespéré de les rendre expressives : au vrai, elles se réduisent à une sorte de psalmodie, pendant que d'autres voix répètent : *Credo*. Grâce à cette disposition, on s'élève par degrés à chaque article, jusqu'à la dominante de *SI*, pour la résurrection. « La Sainte Église catholique » est à la basse et soutient tout l'édifice. « *Et exspecto* » est sur le thème de foi et donne une belle impression d'attente confiante. Enfin la résurrection sera le terme de l'ascension produite par la foi. 5^o Ici se place une grande fugue (*SI* bémol) sur « *Et vitam* » (p. 73), qui n'a rien d'un exercice d'école (Beethoven ne maniait pas la fugue comme Bach), mais constitue le tableau le plus frappant du paradis, à la manière des peintres primitifs (voir *Fra Angelico*). Comme musique, ce ne sont plus des formules de maître de chapelle, mais une danse sacrée, comme celle qu'a pu décrire un Dante, et symbolisant merveilleusement l'union universelle. Cette fugue commence dans la douceur, sans violons, puis se rapproche, s'éloigne de nouveau, revient encore, ainsi qu'une ronde de bienheureux évoluant dans le ciel et attirant les fidèles au pied du Trône de l'Éternel. Des rayons lumineux y circulent. Les groupes arrivent de très loin, puis passent près de nous, puis s'éloignent dans la direction du paradis qu'on ne voit pas encore. D'autres tournent en sens inverse, d'autres encore dans le premier sens. Puis le rythme se serre, le sujet vient par diminution. (L'écriture vocale est très espacée... et c'est parfois un écueil). Ensuite est une grande pédale (p. 79), sur laquelle le thème s'exprime complètement à l'unisson. Enfin les « officiants » (lisez les solistes) restent seuls et brodent des guirlandes sur le thème de la fugue, montant vers le ciel. Tout se calme pour finir, avec le thème lui-même, dans une sorte d'atmosphère extatique (1).

(1) Le *Credo* de la messe en *si* comporte huit morceaux différents.

C'est Bach, protestant, qui a été le plus liturgiste au début, respectant l'intonation du prêtre. Le thème du *Patrem omnipotentem* monte et redescend, confié aux diverses voix et à la trompette. La partie afférente au Père est belle, mais Beethoven l'a dépassée. Ce qui regarde le Fils, de même que dans le *Kyrie*, est confié à des voix solistes ; le Fils n'est pas considéré, musicalement comme l'égal du Père. *L'et incarnatus*, où le chœur reparait pourtant, est superbe et très expressif du sentiment, non pas du drame. Une plainte constante des violons l'accompagne. *Ethomo factus est* est plaintif, tandis que chez Beethoven il est glorieux, conséquence de la conception différente de l'incarnation. Le *Crucifixus* est admirable dans les deux messes, mais tandis que celui de Beethoven est dramatique, celui de Bach reste purement musical. Il n'en est pas moins expressif : c'est peut-être ici et dans la cantate *Weinen, klagen, sorgen* que Bach a été le plus loin dans la hardiesse harmonique. Il y a une chute superbe en *SOL* pour l'ensevelissement ; on y sent percer un espoir de résurrection. Dans les deux messes, *resurrexit* amène un grand déploiement de forces. Dans la messe en *si*, c'est une brillante fanfare de trompettes, dont le développement se continue jusqu'à la partie concernant le Saini-Esprit. Le *Resurrexit* est plein d'imitations dans les chœurs ; c'est une expression de foule parlante et grouillante. *Et ascendit*, sur le même rythme général, constitue une variation. *Et iterum*, confié aux basses, en forme une seconde. Il n'y a pas, comme chez Beethoven, de reprise du mot *Credo* pour le Saint-Esprit : le texte liturgique est respecté. C'est dans un air de basse que Bach chante l'Église

Le *Sanctus* n'est pas un tableau grandiose comme celui de la Messe en *si* ; il est traité plus humainement, et vaut surtout par l'admirable passage d'orchestre qui accompagne la consécration. Distinguons 3 grandes parties : 1^o le *Sanctus* proprement dit, en 3 subdivisions : a) exposition en RÉ, avec arrêt à la dominante ; c'est d'abord une adoration, sans mouvement, à laquelle seuls les solistes prennent part. L'orchestre donne une sonorité d'orgue, obtenue par une combinaison d'instruments à vent et à cordes, qui font l'impression de gambes et de flûtes. Pas de violons : ce timbre est réservé pour la Consécration, pendant laquelle le violon solo semblera un rayon de soleil tombant du ciel. Les altos et violoncelles sont donc divisés et nourris par les trombones. Le « Deus sabaoth » fait présager les bruits de guerre de l'Agnus Dei, mais ce n'est encore qu'une esquisse lointaine : il est question des armées, mais on n'est pas dans la bataille ; b) « Pleni sunt » fulgurant, avec les chœurs (p. 88) aboutissant à la sous-dominante ; c) « Osanna » (p. 90) en RÉ, concluant à la tonique. 2^o « Preludium » (p. 91), pour orchestre seul, en SOL, avec flûte, altos et violoncelles divisés. L'absence de tout élément vocal témoigne d'un grand respect pour la liturgie. La musique est plane, sans nuances, jusqu'au moment où le thème expressif du violon solo (p. 92) apparaît, symbolisant la présence de la personne divine dans l'hostie. 3^o « Benedictus ». Le violon solo descend avec les flûtes ; le chœur, subjugué, murmure : « benedictus », puis se tait, le violon prend la parole, soutenu par les cuivres, et expose le thème de bénédiction, que solistes et chœurs développent ensuite assez longuement, en un grand andante symphonique. Après une incursion à la sous-dominante, SOL est regagné définitivement : il est devenu la vraie tonique depuis le Preludium ⁽¹⁾.

L'*Agnus Dei*, l'une des plus hautes merveilles des temps modernes (au sens large de ce mot) est certainement la plus belle partie de la *Messe en ré*. Il est très logique de forme, mais assez difficile à expliquer parce qu'influencé avant tout par le drame. Le « dona nobis pacem » motive par contraste une impressionnante description guerrière. Il était naturel que Beethoven, vivant en un temps de guerres perpétuelles, éprouvât un intense besoin de paix, et cela fait comprendre cet « Agnus Dei » d'un sens si inaccoutumé. Ce qui en donne peut-être encore davantage la clef, c'est le trouble dont ce pauvre grand cœur était sans cesse déchiré. Le morceau est en deux importantes parties, qui

catholique ; et bien que protestant, il le fait bien plus longtemps que Beethoven, parce qu'il s'attache au point de vue du morceau de musique pouvant faire un tout (lied). On y trouve une faiblesse, si fréquente chez les Italiens : l'emploi de paroles très différentes sur la même musique ; c'est qu'ici les paroles sont une sorte de prétexte, un simple support d'une musique conçue plutôt symphoniquement. Tandis que Beethoven fait rentrer le *Confiteor* dans les petites phrases sans valeur dramatique, Bach y voit un texte de motet, et le traite longuement comme tel. A chacune des deux périodes, *Confiteor* et *in remissionem*, correspond un thème fugué ; puis les deux thèmes se combinent admirablement. Le Choral provenant du *Credo* liturgique apparaît en outre, aux basses et aux altos, puis aux ténors par augmentation. Vers le passage de la résurrection des morts, l'expectation est considérée d'abord craintivement, humblement, en une merveilleuse dépression, où Bach se montre, exceptionnellement, plus dramatique que Beethoven ; la tonalité y est, un moment, complètement abolie. Mais la joie de la résurrection reconstitue le ton, que l'on ne perd plus dans la fugue finale (*Et vitam*).

(1) Si le Preludium de Beethoven est d'une admirable valeur méditative, le *Sanctus* de Bach est l'un des paysages surnaturels les plus sublimes que la musique puisse offrir ; et il montre aussi un aspect tout à fait particulier dans l'œuvre de son auteur. Dès le début, on y voit une foule d'êtres, planant entre ciel et terre, tandis que les trompettes donnent à l'atmosphère une mystérieuse fluidité. Les Basses seules restent sur la terre, et ponctuent les mouvements angéliques des autres voix par leurs pesantes affirmations : *Sanctus*. Ce premier chœur est traité d'une manière aussi différente que possible du *Sanctus* beethovénien, uniquement simple et recueilli. La fugue du *Pleni sunt* très glorieuse, est un peu plus formulaire. Jusque-là, le chœur est à 6 voix ; il est à 8 à partir de l'*Hosanna*, très mouvementé et très jubilatoire, mais qui contient quelques dessins un peu communs. Inutile d'ajouter que l'écriture est d'une incroyable richesse. Le *Benedictus* est un air spécial de ténor, avec le concours d'un violon solo, qui enroule autour de la voix mille gracieuses arabesques. Ensuite, le second *Hosanna* est une reprise pure et simple du premier.

toutes deux comportent deux divisions. L'une est consacrée à l'invocation, la seconde à la célébration de la paix. Les premiers « Agnus » sont dits par des voix idéales ; mais plus loin, c'est nous, hommes, qui chantons. Que la guerre dont il s'agit ici soit celle des armées, ou celle des passions, peu importe. La paix finale est exprimée par un admirable paysage champêtre. On trouve sur le manuscrit cette épigraphe : « Darstellend den innern und aussern Frieden » (décrivant la paix intérieure et extérieure). La première partie est plutôt lyrique, la seconde est très dramatique.

I. — 1^o Invocations : *a*) Le 1^{er} Agnus est exprimé par la basse solo, de SI à si, cependant que le basson implore de manière très expressive, jouant ici son ancien rôle pathétique. On trouve un dessin expressif, qui a été une sorte de leit-motiv douloureux à toutes les époques : on le rencontre chez Bach, Roland de Lassus (Nos qui sumus),



Gluck (*Alceste*), Weber (*Euryanthe*), Wagner (*Parsifal*), et bien d'autres. Il est fait ici par les violons, frottant contre le basson qui tient le do dièse. Le chœur répond très sourdement, avec les voix d'hommes seulement ; *b*) le second Agnus (alto solo p. 103), est en *mi* (dominante de *si* dans l'ordre de la résonance inférieure : ici c'est bien l'impression qu'il donne) ; *c*) le troisième Agnus (soprano, puis tous les solistes, (p. 104), est de nouveau en *si*. Le *ré dièse* des violons est le premier signe d'espérance que l'on rencontre. — 2^o « Dona nobis pacem » avec un rythme nouveau (p. 107). La soif de paix de l'auteur l'amène à célébrer ce bienfait par une sorte de thème de danse, représentant



l'union dans la paix, et qu'il développe copieusement. De même que l'Agnus Dei était chanté 3 fois, l'appel à la paix comprend aussi 3 éléments : *a*) l'exposition du thème de paix ci-dessus ; *b*) un développement avec un dessin en tierces marquant plus d'insistance ; *c*) une sorte d'efflorescence mélodique formant une admirable conclusion (p. 108). Il n'est pas sans intérêt de remarquer que ce dessin musical ne comporte pas



deux fois l'emploi de la même note, ce qui lui donne un caractère de richesse mélodique et de beauté provenant de sa variété même.

II. — Apparition de la guerre (p. 112) : court épisode symphonique en SI bémol, avec trompettes et timbales éloignées. Puis 1^o partie d'imploration, toujours en 3 subdivisions : *a*) « Agnus Dei », comme la première fois, mais plus instant : ici la prière est faite au milieu du danger. C'est l'alto qui s'en charge d'abord, assez timidement, avec intervention du basson ; puis le ténor, puis le soprano à pleine voix ; *b*) prière plus pressante encore par les solistes, de FA à RÉ, avec rythme à 6/8 nouveau. On retrouve parfois une sonorité d'orgue comme dans le Sanctus. Inflexion vers *sol* ; *c*) développement de l'efflorescence mélodique (p. 115) qui concluait la première partie, puis de l'élément en tierces, de SOL à la dominante de *ré*. 2^o *a*) intermède d'orchestre (p. 118), presto, décrivant la bataille (RÉ, puis SOL, *ut, sol*). La musique est lancinante ; le thème de paix se fait combatif ; il circule partout menaçant, impérieux, changeant de rythme ; des coups de sabre remplissent l'orchestre. Au lieu de la paix, c'est un éclat (p. 120) qui se produit

(SI bémol), et nous sommes à la période *b*), où les trompettes clament la victoire (sur l'ennemi... ou sur nous-mêmes). Mais la victoire amène aussitôt un élan vers la paix. L'élément en tierces se développe; le thème pacifique aussi, il va s'affirmer vraiment et annoncer maintenant une sérénité définitive; *c*) enfin, en RÉ, la musique (p. 122) célèbre la paix réellement acquise (malgré les paroles, qui ne peuvent être que « *dona nobis pacem* »). Le thème de danse reparaît avec sa conclusion mélodique, dans une impression absolument certaine. La guerre est rappelée de très loin (SI bémol) en une évocation épisodique des timbales (p. 126), mais le cauchemar est dissipé et la conclusion générale a lieu dans la joie ⁽¹⁾.

BERLIOZ s'est essayé de bonne heure dans l'oratorio, tant profane que sacré. Il fit notamment les *huit scènes de Faust* (1829), la *Cantate pour le 5 mai*, écrite à l'occasion du retour des cendres de Napoléon (1835), le *Requiem* (1837), la *Symphonie funèbre et triomphale* (1840), le *Te Deum*, pour triple chœur (1855); enfin, deux essais d'épopées musicales : *La Damnation de Faust* (1846) et *L'Enfance du Christ* (1854).

C'est cette dernière œuvre que nous analyserons, malgré la beaucoup plus grande popularité de *La Damnation*, que les grands concerts ont fait entendre une énorme quantité de fois.

L'Enfance du Christ est une œuvre intéressante et assez artistique. Cependant elle paraît par endroits un peu conventionnelle et voulue. Le sujet contient beaucoup des éléments du poème épique : il est un, grand, entier (du moins jusqu'au point où il s'arrête), assez intéressant, merveilleux (chœur d'anges), épisodique (et même à l'excès). Mais, traité comme il l'est, il n'offre qu'un compromis entre l'oratorio (récitant, airs, final choral) et l'opéra (personnage d'Hérode, duo de Marie et de Joseph, scène du père de famille). La partition est en 3 parties.

1^{re} partie. — La première scène de soldats est quelconque. La scène II ⁽²⁾ donne au Roi Hérode une figure vraiment caractéristique. Elle comprend 5 divisions : *a*) prélude d'orchestre, en *ut*, avec un thème inquiet, suivi d'un récit; *b*), *c*) et *d*) air d'Hérode en *sol*, lied dont le milieu est un court interlude symphonique; *e*) enfin postlude (p. 30) où le thème initial est chanté par la voix pour la première fois. Il y a dans cet air des accents justes, et la forme en est assez spéciale. Berlioz cherche à employer les modes liturgiques, mais il n'en adopte guère que la suppression des sensibles, sans s'en incorporer l'esprit, ce qui donne un résultat assez gauche, d'autant plus que, par ailleurs, il n'a pas toujours le sens de la basse exacte. — La scène III, avec les Devins (p. 33), ramène le thème d'inquiétude (p. 34). Mais l'*allegro* d'Hérode (p. 46) a le tort d'être en *fa dièse*, ton sans aucun rapport avec le reste; il s'inspire de l'air de Thoas (Gluck), de celui de Siméon dans le *Joseph* de Méhul, et de divers autres de Meyerbeer. Il y a ensuite un enchaînement très bruyant d'orchestre seul, amenant la scène de l'étable ⁽³⁾. Cette transition est assez énigmatique. Le duo de Marie et de Joseph est malheureusement fécond en basses mal choisies, et la conclusion est assez plate.

2^e partie (la Fuite en Egypte). — Après un prélude en *fa dièse*, on trouve un chœur de bergers (p. 82), qui avait été publié d'abord isolément sous le nom de Pierre Ducré,

⁽¹⁾ Chez Bach, l'*Agnus Dei* n'a pas les proportions que lui a données Beethoven. Il se compose d'un air d'alto (*Agnus Dei*), en *sol*, où la voix traite les paroles de manière extrêmement expressive, pendant que les violons unis exposent l'un des plus admirables thèmes de la musique. Le *Dona nobis pacem* est un chœur donnant une conclusion dans le repos, et établi d'ailleurs sur la même musique que le *Gratias agimus* du *Gloria*. La paix y est donc décrite et célébrée comme un bienfait déjà reçu, plutôt que comme un bien ardemment imploré.

⁽²⁾ Éd. Richault, p. 24.

⁽³⁾ C'est un euphémisme de dire « enchaînement », car il y a 7 mesures vides à compter!

soi-disant auteur ancien ; cette mystification avait réussi auprès des connaisseurs. Il s'agit d'une assez jolie romance, mais bien plutôt chœur d'opéra-comique que motet ; son chromatisme est nettement incompatible avec le style palestrinien...

L'air du Repos de la Sainte-Famille (p. 95), qui fait partie du répertoire de tous les ténors légers, et qui ne manque pas de charme, est de forme binaire (*la* à *mi*, et retour à *la*).

3^e partie. — L'air de ténor de l'arrivée à Saïs (p. 101) est assez intéressant. Berlioz s'y pense très « liturgiste » en spécifiant qu'il ne faut pas faire de *fa double dièse*... mais il en écrit lui-même un peu plus loin, ce qui produit une modalité assez flottante. L'air est néanmoins un des morceaux les plus complets de Berlioz ; il est établi en 3 parties : a) *sol dièse*, cadence en *ré dièse* ; b) SI, avec le personnage de Marie (p. 104) ; c) réexposition (p. 105) et cadence à la dominante, sans conclusion. Le récit qui suit tourne court subitement et sans raison dans un ton nullement préparé.

Ensuite, duo dramatique (p. 108) : a) 1^{re} tentative pour trouver un abri (*sol*, *ré*, et chœur en SI bémol) ; b) 2^e tentative (p. 113) (*sol*, MI bémol, et chœur en MI bémol) ; c) récit (p. 119), où les deux époux se concertent ; d) 3^e tentative : ensemble (de FA à *sol*) (p. 122). Le père de famille ouvre sa porte (p. 127), et les tons se clarifient (SOL et UT).

Après un trio avec flûtes et harpe (p. 146), et un grand ensemble, le Finale, pour ténor et chœur a cappella (p. 176), vient dégager la moralité de l'œuvre. On y sent un désir de reconstitution archaïque, mais qui n'est pas couronné de succès. Le principe du motet n'est pas du tout observé ; le chœur est sans imitations, lourd, diffus et difficile d'exécution. Les parties sont peu mélodiques et sans indépendance. Il est, en somme, écrit comme un chœur d'opéra... et dès lors, la suppression de l'orchestre n'est pas heureuse.

SCHUMANN fut un musicien croyant, qui avait l'envergure nécessaire pour être un auteur d'épopée musicale ; mais il mourut avant d'avoir pu donner toute sa mesure. Après avoir écrit *Le Paradis et la Péri*, op. 50, *Adventlied*, op. 71 (Le Cantique de l'Avent), *Das Rose Pilgerfahrt*, op. 112 (La Vie d'une Rose), *Der Kæningssohn*, op. 116 (Le Fils du Roi), *Der Sängersfluch*, op. 139, et divers lieder qui sont de véritables petites épopées, il aborda son grand poème de *Faust*, grande œuvre restée malheureusement incomplète. Parmi les innombrables adaptations musicales de ce sujet faites par divers musiciens, c'est certainement celle-ci qui est restée la plus proche de la pensée de Goethe. Mais en regard de très belles choses, on y trouve aussi bien des lacunes ; nous l'avons déjà dit : Schumann, inspiré comme peu de musiciens le furent, ne possédait pas les puissantes qualités des grands constructeurs.

LISZT doit être cité, non pas tant pour ses *Messes* (4, dont celle de Gran, la plus célèbre) et ses essais de cantates (*Sainte-Élisabeth*, *Sainte-Cécile*), que pour son épopée religieuse, *Christus* (1872), qui contient de fort beaux passages ⁽¹⁾. On y remarque surtout un essai tout à fait intéressant d'appropriation du chant grégorien à la musique personnelle. En cela, bien que sa tentative manquât un peu d'une connaissance exacte des règles du plain-chant, Liszt fut incontestablement un précurseur, car depuis l'époque du motet, cet usage était bien oublié.

(1) D'Indy rapportait que lors de son séjour auprès de Liszt à Weimar en 1873, il avait travaillé à la correction des épreuves de cet ouvrage.

WAGNER est l'auteur d'une cantate : *Das Liebesmahl der Aposteln* (1843) (Le Repas des Apôtres), mais nous ne la citons que pour mémoire.

Son *Ring der Niebelungen* (*l'Anneau des Niebelungen*) peut être considéré, malgré sa représentation scénique, comme le premier poème véritable relevant de l'épopée musicale. Toutes les conditions de l'épopée s'y adaptent parfaitement, y compris ses faiblesses. Wagner a voulu établir un poème épique allemand ; il y a apporté son génie et ses exagérations. A l'opposé de *Tristan*, des *Maîtres-Chanteurs* et de *Parsifal*, ce n'est pas la scène que le *Ring* postule avant tout. Le fil en est trop ténu, dans une trame trop longue, pour que ce soit un drame ⁽¹⁾. L'épopée, en revanche, s'accommode fort bien d'une construction moins suivie.

Cette vaste *tétralogie*, composée de 1845 à 1875 environ, comprend les quatre « journées » suivantes : *l'Or du Rhin* (Rheingold), la *Walkyrie* (Die Walküre), *Siegfried*, et le *Crépuscule des Dieux* (Götterdämmerung). Dans son ensemble, le sujet du *Ring* est *la richesse mal acquise*, et les maux qu'elle engendre. Ce sujet est *un*, car l'or se trouve dans les quatre poèmes : dans *l'Or du Rhin*, c'est l'or vierge, convoité par tous ; dans la *Walkyrie*, l'épée, Nothung, est forgée par l'or, et avec celui-ci, la pitié et l'amour entrent en lutte ; dans *Siegfried*, c'est la jeunesse inconsciente qui triomphe de la convoitise ; l'anneau, symbole de la puissance et de la richesse, est conquis par un héros innocent qui ne s'en soucie guère et par qui l'or deviendra présent d'amour : c'est une acception nouvelle de sa circulation ; enfin, dans le *Crépuscule*, l'anneau, or concrétisé, détruit jeunesse, amour, et jusqu'à la divinité. (La conclusion est, comme on le voit, pessimiste au plus haut point.) Le sujet est donc *un*, parce que tout se ramène à l'action destructrice de l'or.

Il est *grand*, car c'est l'une des faces de l'histoire de toute l'humanité.

Il n'est peut-être pas absolument *entier*, car il lui manque un facteur que les Anciens eux-mêmes connaissaient : l'espérance. Dans le *Ring*, pas d'au-delà ; la foi ne viendra qu'avec *Parsifal*.

Intéressant, certes : c'est un débat éternel.

Le *merveilleux* abonde (Dieux, Walkyries, Filles du Rhin, Nornes, Géants, Nains, etc.),

Le sujet est aussi abondamment *épisodique* : en plus des personnages principaux, déjà fort nombreux, il renferme un grand nombre de situations et de personnages accessoires, comme Hunding, Mime, l'oiseau, le crapaud, les Gibichungen, etc.

Au point de vue du *milieu*, le sujet est bien traité au moment précis où la puissance de l'or tente en effet de se substituer aux mobiles idéaux et généreux. Et le résultat, musicalement, a été l'effondrement de l'école judaïque, qui était précisément celle de l'or dans l'art.

En ce qui concerne le *poète*, le sujet était préparé, même dans le domaine artistique, par les succès d'argent qui entravaient l'évolution nécessaire, et que le *Ring* flétrit implicitement.

Construction tonale. — Bien que dans cette œuvre formidable, composée de quatre importantes partitions, il soit impossible de raisonner comme s'il s'agissait d'un seul drame, plus facile à saisir en son ensemble, on peut essayer de résumer l'application générale des tonalités le plus fréquemment employées :

Les tons diésés sont le plus souvent affectés aux êtres et aux choses sympathiques, jeunes et vivants :

RÉ, beauté.

LA, jeunesse.

MI, joie de vivre, mouvement, embrasement.

(1) Jusqu'à la fin surgissent des personnages nouveaux, ce qui ne rentre pas non plus dans le plan d'un drame bien construit

UT est, d'une façon générale, le ton de l'Or.

FA, héroïsme.

MI bémol, ton primordial, celui de la nature telle qu'elle est en son principe, de l'eau (le Rhin).

RE bémol, les Dieux, le Walhall.

SI bémol, ton assez « jeune », généralement employé avec alertesse.

Si et ré, malheur.

fa, destin, souvent tragique.

si bémol, ton des Niebelungen, et de leur travail souterrain.

sol dièse, tromperie.

Mais il y a bien d'autres tonalités usitées ; et d'autre part, celles qui sont citées ici n'ont pas d'une façon invariable la signification que nous indiquons. Il n'en pouvait être autrement dans une œuvre de cette importance.

Construction thématique. — En cette matière également, nous ne prétendons pas dresser un catalogue complet, travail qui a déjà été fait bien des fois en détail. Mais nous voulons mentionner, avec leur sens dramatique, les principaux thèmes conducteurs, thèmes généraux qui presque tous se retrouvent dans plusieurs des quatre partitions, voire même dans toutes les quatre ⁽¹⁾.

A *Le Rhin*, accord primordial, principe élémentaire de la Nature, (rythmes divers)



F. Les Géants



G Puissance humano-divine

H Beauté, aboutissant à H²

I Charme de Freia



J Le Feu (Loge)



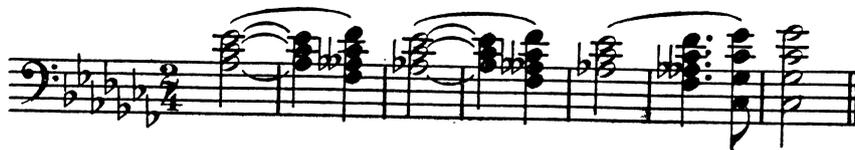
K Ruse (Loge)



L Travail (les Niebelungen)



M Invisibilité (le Tarnhelm)

N₂ SerpentO (Thème D₂renversé) : malédiction de l'or

P *L'Épée* (Nothung)Q *Amour* (voir H²)Q²R (*Désir*)

Ces trois derniers thèmes, ainsi que les suivants n'apparaissent qu'à partir de la seconde partition (la *Walkyrie*).

S *Les Walkyries*T *Le Destin*

Le thème T est souvent employé harmoniquement, dans ses trois dernières notes seulement. Et, dans cette acception, il se rattache de façon frappante à celui du final du 16^e Quatuor de Beethoven, et à la première idée de la Symphonie de Franck.

U *Héroïsme et jeunesse* (Siegfried)

Ce thème, qui sera d'une grande importance dans *Siegfried* et le *Crépuscule*, est présenté pour la première fois au 3^e Acte de la *Walkyrie*.

V *Malheur, angoisse*W *Confiance*

D'autres thèmes sont très importants à partir de *Siegfried* :

X *Incertitude* (contraction de D)Y *Cor de Siegfried*

Z *Origine, famille*AA *Repos, sommeil*AB *Action de la beauté*AC : *Les Gibichungen*

Le thème AC et les suivants sont spéciaux au *Crépuscule*.

AD *Plénitude de l'être*AE *Sommeil enchanté*AF *Gutrune*AG *Anxiété.*AH *Alliance des Gibichungen* (thème parent de AF)

On pourrait dire que la vaste épopée du *Ring* est en 13 ou 14 *chants*, correspondant aux actes, selon que l'on compte ou non séparément le Prologue du *Crépuscule*.

L'Or du Rhin, qui ouvre la Tétralogie, fut représenté pour la première fois en 1869, c'est-à-dire bien avant l'achèvement du cycle, qui ne fut donné au complet qu'à Bayreuth. La partition est en quatre grandes scènes (ou tableaux) qui s'opposent les unes aux autres, et présentent surtout les éléments « merveilleux » de l'épopée. Dans la 1^{re} scène, l'or, pur, élément primordial et encore inviolé, gît dans le fleuve, sans avoir

reçu de destination. Dans la seconde, on voit l'orgueil divin créant la convoitise de l'or, et se faisant construire le burg du Walhall. Des Dieux (d'ailleurs très humains), et divers personnages chimériques, comme les Géants, y évoluent, dans une atmosphère censée au-dessus des hommes. La 3^e se passe à Niebelheim, patrie souterraine du travail rémunérateur, où s'agitent les Nains, ennemis jurés des Dieux. Enfin la 4^e voit le triomphe des dieux d'orgueil, et leur entrée dans la demeure magnifique qu'ils ont achetée au prix de vilenies ; mais leur triomphe est entaché du fait que l'or y a joué un rôle : cet or, devenu impur et maudit, ternit la splendeur de l'édifice. Tel est, en résumé, l'argument de l'*Or du Rhin*, partition qui n'est pas un drame, mais qui, en revanche, constitue admirablement un prologue d'épopée.

Scène I. — Le *Prélude* qui ne présente pas moins de 136 mesures sur l'accord de MI bémol, ne se comprend que si on l'envisage comme préparant la Tétralogie entière : la dimension de l'ouvrage seule explique la prolongation aussi insolite (et d'ailleurs grandiose) d'une situation harmonique.

Distinguons 2 grandes parties dans l'ensemble du tableau (appelé « scène »), chacune se subdivisera en 3 périodes : 1^o *a*) le Rhin coule, calme et majestueux ; la continuité de l'accord primordial est impressionnante. Les degrés de l'échelle harmonique sont acquis très lentement l'un après l'autre. Peu à peu des notes intermédiaires s'y intercalent, mais faisant toutes partie d'une chaîne d'harmoniques naturels, donnant le dessin A, qui a beaucoup de succédanés, mais reste toujours bien reconnaissable. A mesure que le mouvement vient, l'orchestre augmente. Tout ceci constitue le prélude, dont nous avons parlé, et qui ne se termine pas. C'est avec la voix des gardiennes de l'or impollué, les Filles du Rhin ⁽¹⁾, que des harmonies différentes naissent (MI bémol à SI bémol) ; *b*) apparition de la convoitise (p. 8) en la personne du nain Alberich (*mi*, SOL). Celui-ci est d'abord charmé par les trois ondines, mais elles se moquent de lui et reviennent à MI bémol (par SOL bémol et RÉ bémol) ; *c*) ensemble des trois Filles du Rhin, s'opposant au nain, sur la Sous-Dominante LA bémol (p. 25), mais restant toujours dans le ton principal, malgré la dépression. Une sorte de marche vers *ut*, qui se changera en UT, constitue un intermède (p. 30). Puis, c'est la 2^e partie : *a*) en UT, ton impersonnel, mais qui est ici fort clair : éveil de l'or qui brille au soleil levant (p. 32), avec le thème B (trompettes). Alberich est ébloui par l'or (p. 37), comme il l'avait été par les femmes, et la musique reflète son trouble ; *b*) exposition de la prophétie (thème C), suivant laquelle pour avoir l'or, il faut renoncer à l'amour, c'est-à-dire, en d'autres termes, que l'or engendre la haine (p. 43). D'où, le ton d'*ut*, assombrissement du ton de l'or, UT ; *c*) ici, le drame (p. 48) : le vol de l'or par Alberich (UT). Dans toute cette scène règne une très grande unité tonale : MI bémol, SOL, UT en sont les assises. Quoique longue, elle est admirablement construite à tous points de vue. Mais les dimensions en rendent la synthèse assez difficile à saisir pour l'esprit, qui risque de se laisser égarer par les détails.

L'enchaînement des Scènes I et II n'est pas brusque : des images passent pendant le changement de décor. Le thème de l'anneau D, issu du rythme primordial A, y est développé (p. 54) ; il amène très bien la 2^e Scène, en abolissant peu à peu le sentiment de la première.

Scène II. — Le burg du Walhall est affecté du ton de RÉ bémol, qu'il conservera dans toute la Tétralogie, et où la scène précédente ne s'était jamais arrêtée. L'exposition du thème E est en forme lied (milieu p. 56, A *bis* p. 58). Il est formé manifestement des précédents, notamment D et B ; mais en devenant plus harmonique, il a pris une grande allure d'équilibre et d'orgueil. La conversation entre Wotan et Fricka, qui lui reproche ses infidélités, n'est pas le meilleur passage du tableau. Les géants Fasolt et Fafner, qui ont construit le burg (p. 68), viennent demander le prix convenu : la blonde Freia (la Vénus du Walhall), dispensatrice des pommes d'or, grâce auxquelles les Dieux conservent la jeunesse. En elle, Fafner désire les pommes,

(1) Éd. Schott, page 5.

et Fasolt la femme. Le ton de Freia est RÉ (beauté). Les thèmes F, G, H et H², I, apparaissent. En H², on peut voir une esquisse de ce qui sera, dans la *Walkyrie*, un important thème d'amour (1). Le thème I est lui-même issu manifestement du thème primordial A. Un changement de tonalité (RÉ, MI bémol) traduit bien ces mots : « ceux qui ne mangent plus de ces pommes deviennent vieux et faibles » (p. 74). L'astucieux dieu du Feu, Loge, survient, avec son thème J, et un dessin ironique et tortueux, K, qui lui est propre (on le rencontre aussi par mouvement contraire). Loge réussit à faire naître la convoitise dans l'esprit des Dieux, qui envisagent l'or pour l'or, tandis que les pommes d'or étaient des sources de jeunesse. Brusque modulation en UT (p. 88), quand Loge suggère l'idée de rendre l'or au Rhin. Fafner prônant la richesse comparativement à la beauté, B et H sont superposés. Mais Wotan en vient à convoiter l'or, tout comme les géants ; ceux-ci emmènent leur proie. Freia appelle à l'aide, ce qui modifie le thème de la beauté (p. 101). Mais elle ne peut échapper à son sort, et les Dieux sont dans la détresse (p. 103 et suiv.).

L'entracte est une *symphonie dramatique*, sorte de poème symphonique pendant lequel Wotan et Loge descendent au Niebelheim pour conquérir l'or. Il se passe donc quelque chose que l'on ne voit pas, et que l'orchestre indique. Une sorte de cavalcade infernale prépare longuement le ton de *si bémol*. Le thème primordial de l'or qui était splendeur en MI bémol, revient en *mi bémol* (p. 112) ; puis dès que *si bémol* est atteint, le thème L, qui évoque si bien l'enclume de la forge des nains, règne seul (p. 113).

Scène III. — Niebelheim est la patrie souterraine du travail ; mais ce travail ne profite qu'au seul Alberich, qui y règne en maître grâce à la puissance de l'or qu'il a conquis, et à l'anneau qu'il s'est forgé, symbole de cette puissance. La tonalité du lieu est *si bémol*, relatif du ton des Dieux, Niebelheim étant comme l'envers, la partie sombre de l'Olympe radieux. En SI bémol, se présente Mime (p. 116), frère et serviteur d'Alberich, personnage semi-comique qui jouera un grand rôle dans la partition de *Siegfried*. Alberich reproduit les grognements et imprécations qu'il a déjà fait entendre dans la 1^{re} scène. Il y a d'abord une courte conversation entre lui et Mime. Il révèle à ce dernier l'invisibilité qu'il s'est acquise au moyen du Tarnhelm, heaume enchanté (thème harmonique M (p. 117), qu'on reverra souvent). Puis entrée de Wotan et de Loge (p. 122). Quatre tonalités, déjà connues, s'opposent les unes aux autres : MI (dominante de LA), pour la vie et la beauté, *ut* pour le renoncement à l'amour ; RÉ bémol pour la puissance divine, et *si bémol* pour la puissance établie grâce à l'or. Alberich, avec le heaume, qui amène M et *sol dièse*, se livre à des transformations successives. Loge tourne en dérision sa puissance, ce qui motive une variation du thème (p. 144). Le Serpent amène (p. 150) un dessin, N, qui évoque assez bien l'enroulement : on le retrouvera dans *Siegfried*. Alberich s'étant changé en crapaud, Loge l'enchaîne et l'emmène prisonnier. Le triomphe de Loge (p. 154) est en LA (joie quasi juvénile), et les Niebelungen eux-mêmes se voient pour un temps transposés en *la*. Un autre *entracte* va ramener le ton et les thèmes du Walhall. (Ces changements de lieu dépeints par la musique ne sont pas sans faire prévoir les entractes de *Parsifal*, décrivant la marche vers le Graal). On y revoit le thème des géants (p. 156), puis le thème de jeunesse, en *fa*, attristé par l'obsession de l'or (p. 158).

Scène IV. — Un peu longue, comme les autres, mais très belle. L'action se passe sur les montagnes, en face du burg de Wotan. Le thème de la malédiction de l'or, O, s'y impose ; il planera d'ailleurs sur tout l'ouvrage. C'est un thème magnifique et impressionnant, renversant celui de l'anneau D, auquel s'attache une sorte de maléfice. Wotan arrache l'anneau à Alberich, pour devenir le maître incontesté du monde (p. 173). Alberich lance une terrible malédiction sur l'or perdu : ceci ramène *si bémol* (p. 177), puis *si* (p. 178), où l'anathème s'expose solennellement. Les Géants reviennent en UT (p. 178). Ils ramènent Freia, pour l'échanger contre l'or. Ils veulent assez d'or pour la

(1) Voir aussi dans les *Maîtres-Chanteurs* : cellule A. (p. 163).

cachez entièrement, symbole signifiant que la beauté est annulée par la richesse. Tout l'or y passe, et une dernière fissure, par où perce le regard de Freia, exige encore l'anneau. Après une illusion de lumière et de grandeur, en UT, tout s'est assombri. Wotan hésite. Alors apparaît Erda, déesse de la Terre, antique Vesta (p. 192) ; elle conseille à Wotan de donner l'or et l'anneau. (L'apparition est en *ut dièse*, enharmonie de *ré bémol*, avec le thème A). Wotan se décide, et les Géants emportent leur butin. Mais aussitôt, l'influence maudite se fait sentir ; au cours d'une discussion immédiate, Fafner, tel Caïn, tue son frère Fasolt (p. 200). Alors les Dieux se préparent à entrer dans leur burg. Donner, dieu du Tonnerre, fait surgir un orage (p. 203), suivi d'un arc-en-ciel, et c'est sur cet arc-en-ciel, pont improvisé, que les Dieux s'engagent pour monter au Walhall. Ce pont est musical en même temps, car, l'orage étant en SI bémol, l'arc-en-ciel, en SOL bémol (p. 208), forme une tonalité intermédiaire excellente pour gagner RÉ bémol (p. 209). Le jour paraît bientôt, ce qui amène un court épisode en UT (p. 212), mais RÉ bémol revient et se maintient jusqu'au bout. Dans le lointain, on perçoit les gémissements des Filles du Rhin qui se plaignent d'avoir perdu l'or, dénoncent la perfidie des Dieux et clament la vanité de leur triomphe momentané (p. 215).

La Walkyrie (Die Walküre), seconde « journée » du Ring, est celle des quatre partitions qu'on joue le plus fréquemment. Plus « drame » et moins « oratorio » que les autres, elle comporte plus de scènes « humaines » et, partant, est plus accessible. Elle se divise en 3 actes.

Acte I. — Le *Prélude*, en *ré*, est un tableau d'orage. Il s'enchaîne avec la *Scène I*. A l'entrée de Sieglinde, tout s'éclaire, en FA, comme si une rosée bienfaisante se répandait. Quand Siegmund s'éveille, la tonalité évolue vers SI bémol, FA étant changé en dominante ⁽¹⁾. Le jour amène LA (p. 11). Ensuite, retour à SI bémol, puis à *ré* où Siegmund raconte sa misère : l'orchestration est alors charmante (p. 13) ; le hautbois est remplacé par le cor (pénétration), dans une tristesse extrême au sein de laquelle point un peu d'espérance. De fait, la scène sera conclue en RÉ, où l'amour des deux « Wäl-sungen » se laissera deviner (p. 15).

Scène II. — Cette scène est une *pantomime* constamment dramatique, que la musique ne cesse de suivre de près. Tandis qu'Hunding se dépouille de son armure, les thèmes d'amour s'infiltrèrent entre les deux jeunes gens. Quant à Hunding, son thème, lourd, issu de celui des géants, contraste violemment avec les autres. Il fait raconter à Siegmund toute son histoire, et reconnaît en lui l'ennemi de sa race. Il le menace, et Sieglinde indique des yeux le tronc du frêne où est enfoncée l'épée de Wotan (p. 35). Cette épée est l'objet d'un thème héroïque spécial, P, d'une grande importance dans toute l'œuvre (UT).

Scène III. — Autre *pantomime*, scandée par le rythme obsédant des timbales, qui continue la menace d'Hunding. Autour de *la*, Siegmund seul demande à son père l'épée qui le protégera. Un court souvenir de Sieglinde amène un épisode en SI bémol (p. 38) ; puis retour à *la*, et aux tons sombres, *mi bémol* et *si bémol* ; l'épée ramène la clarté en UT, le feu la faisant étinceler (p. 39). A mesure que le feu s'éteint (p. 40 et suiv.), la tonalité s'assombrit (*ut*). On remarquera une curieuse transformation de P se résolvant en H. Ici, ce ne sont plus des trompettes qui le présentent. Sieglinde revient et raconte, un peu longuement peut-être, des faits dont il a été question déjà dans l'*Or du Rhin* (MI, SOL). Siegmund chante la Chanson du Printemps (p. 53), bien connue (SI bémol). Plus loin, la scène s'animant de plus en plus dans le sens amoureux, un thème de désir, R, est aussi présenté (p. 62). Puis E, constituant une protection divine contre Hunding. Le thème C reparait, toujours en UT (p. 71). Le ton de MI est employé quand le récit concerne Wotan déguisé en vieillard. Le frère et la sœur se reconnaissent, en SOL, et ce ton régnera sur toute la fin de l'acte. Le dessin R s'y serre de plus en

(1) Éd. Schott, page 9.

plus (p. 77). Siegmund arrache l'épée du frêne, et la conclusion est extrêmement joyeuse et passionnée.

Acte II. — Tous les éléments des *Scènes I et II* sont déjà connus, du moins quant aux plus importants. Ce sont de longues explications ; le grand récit de Wotan roule sur des faits vus et entendus dans l'*Or du Rhin* ; l'altercation entre Wotan et Fricka, quoique belle de musique, n'est pas très plaisante au théâtre.

Scène III. — Siegmund et Sieglinde fuient devant Hunding qui les poursuit. La musique est d'une haute qualité. Sieglinde entend, par hallucination, le cor de Hunding que l'on n'entendait plus : et il est peut-être excessif de revenir sur cet élément de trouble douloureux, après une détente heureuse. C'est là une erreur de conception bien allemande, mais cette restriction n'empêche pas les beautés musicales.

La *Scène IV*, entre Siegmund et Brünnhilde est superbe, admirablement construite et écrite. L'entrée de Brünnhilde est en deux parties, qui se correspondent ainsi : 1^o *a*) marche vers la dominante de SI par le thème T ; *b*) vers la dominante de RÉ bémol ; *c*) le Walhall en RÉ bémol ; 2^o à partir des paroles : *a*) marche vers la dominante de SI (T) ; *b*) vers la dominante de SI bémol ; *c*) le Walhall SI bémol et SOL bémol. Ensuite, Brünnhilde offre à Siegfried la récompense des héros, l'entrée au séjour des Dieux ; mais Siegfried refuse, parce que Sieglinde ne pourra l'y suivre. Les répliques sont d'une impressionnante majesté. Le thème du destin T y apparaît souvent, et même à la voix, avec une intention de pitié. Les questions de Siegmund et les réponses de Brünnhilde passent par diverses tonalités, entre autres : *fa dièse*, LA, *la*, RÉ, *mi*, UT, RÉ bémol, *fa dièse*. Le refus de Siegmund s'obstine en *fa dièse*. Après un passage en *si bémol* (p. 166), retour à *fa dièse* (douleur de Siegmund). Brünnhilde, prenant la résolution de défendre Siegmund, ramène les tons clairs (p. 173), FA dièse et LA.

Scène V. — Ici, le drame l'emporte de beaucoup sur la musique. Hunding vient attaquer Siegmund. Celui-ci, protégé par Brünnhilde, semble devoir l'emporter, mais Wotan intervient : de sa lance, il brise le fer du Wälung, et le combat se termine par la mort des deux combattants, victimes de la colère du dieu.

Acte III. — En 3 scènes, comme le premier. L'acte commence par la célèbre chevauchée des Walkyries (thème S), en *si*, puis modulant.

Scène I. — Au début, règne toujours, dans la plus vive agitation, le thème S, car l'action se passe parmi les Walkyries, et Brünnhilde vient de s'opposer aux volontés du maître, Wotan. Brünnhilde amène Sieglinde, pour la dérober à la vengeance du dieu. Le thème N paraît épisodiquement (p. 228), ainsi que plusieurs des thèmes généraux de l'œuvre, pendant les conseils de Brünnhilde à Sieglinde. Un nouveau motif, O, s'impose également ; c'est celui de Siegfried, le futur héros, que la pauvre femme éplorée porte dans son sein (p. 230). La vision finale fait encore pressentir très nettement le thème final du Crépuscule, AD, en SOL (p. 232).

Scène II. — Wotan arrive, courroucé, en MI et *mi*. Les Walkyries, décontenancées, lui opposent des tons lointains (*ré*, FA). Beaucoup de mouvement tonal et musical caractérise cette scène. Il y a encore opposition dramatique, lorsque Brünnhilde vient affronter la colère de son père (p. 248). Wotan la condamne, tout en étant dévoré de regrets. Les sentiments qu'il exprime sont, comme toujours, des plus humains. Remarquer les modulations brusques : *sol*, SOL bémol, *la*, RÉ bémol, *si*. Le thème du « message », en *fa*, est celui que nous avons appelé thème du destin, T. Les supplications des Walkyries, intercédant en faveur de Brünnhilde, sont d'une écriture très curieuse, provenant directement de la polyphonie. Les secondes continues qu'on y rencontre sont poignantes (p. 258 et suivantes). Wotan reste inflexible et c'est le thème d'angoisse, V, qui conclut à sa place (p. 265 et 266). Après le départ des Walkyries, il y a une très belle dégradation de teintes, qui ramène l'intérêt sur les deux personnages restés en présence : Wotan et Brünnhilde.

Scène III. — Celle-ci est une très longue et magnifique scène. Elle se divise en trois grandes parties, suivies d'une conclusion indépendante, soit au total 4 parties :

1^o pendant dix pages, on ne rencontre aucune modulation, le sentiment restant le même : celui de Brünnhilde écrasée sous le poids de la sentence. Tout se passe dans le domaine de la mélodie, en *mi*, après que les deux volontés se sont d'abord affrontées thématiquement, à l'orchestre (p. 269). On trouve ici le « groupe wagnérien » (p. 270), dont nous avons signalé la présence et le but expressif dans *Parsifal* ; 2^o Explosion de la grande phrase de confiance, W, en MI (p. 279) préparée d'abord en *mi* par Brünnhilde dans ses premières répliques. C'est la première modulation de la scène. Wotan, troublé, répond en *fa* ; puis il prophétise tous les événements futurs. Brünnhilde insiste (p. 283) et demande la faveur, puisqu'elle doit devenir femme, de n'être unie qu'à un brave ; 3^o Des modulations en *ut* (p. 290), RÊ (p. 293), sont suivies d'un retour à MI (p. 298), où toute la fin de l'œuvre se tiendra. La phrase W revient, dans le sens de reconnaissance (p. 298) ; 4^o Wotan ayant décidé d'endormir Brünnhilde et de l'entourer de flammes, pour que seul un héros ose venir l'éveiller, la dernière partie est consacrée à l'action. Wotan appelle Loge à l'aide (p. 303), et le feu jaillit tout autour du rocher ; la fin est absolument magistrale, avec le concours surtout des thèmes J (feu), AA (sommeil) et U (le héros futur).

Tout cet acte est littéralement bourré de mélodie. Peut-être n'en rencontrerons-nous pas tout à fait autant dans *Siegfried* ; mais, en revanche, cette partition a un corps, une homogénéité remarquable, et peut compter comme une « œuvre » absolument réussie.

Siegfried est une merveille de construction musicale et épique. Il ne se rattache pas beaucoup à la conception de la *Walkyrie*, mais davantage à celle de *l'Or du Rhin*, en plus solide (conception plus épique que dramatique). Nous y trouverons des scènes de deux sortes : les unes établies tonalement et très bien construites ; les autres traitées en récit et modulant sans cesse, bien que toujours d'une manière explicable.

La pièce est en 3 actes, les thèmes sont ici applicables aux personnages eux-mêmes, pour la raison que les personnages sont des symboles vivants. Chacun représente un état d'âme significatif : Siegfried la jeunesse, l'insouciance et la joie (il est à la fois ignorant du danger et de l'amour) ; Brünnhilde, qui était fort complexe dans la *Walkyrie*, s'est ici beaucoup simplifiée : elle n'est plus qu'amour. Wotan n'est plus le dieu puissant de *l'Or du Rhin*, ni le vengeur de la *Walkyrie* : il est devenu l'anxiété même. Enfin un autre personnage va jouer un rôle bien plus important que précédemment : c'est Mime, à peine esquissé dans *l'Or du Rhin*. C'est une sorte d'hybride comico-tragique : un assassin grotesque ; un pitre qui mourra de mort violente. C'est le personnage le plus curieux de la pièce, conception bien peu française et difficile à assimiler pour des latins. Ce traître, qui voudrait tuer Siegfried, l'aime en même temps beaucoup ; et les deux sentiments sont présentés comme sincères ! Il fait partie de la race des cupides, dont l'œuvre présente bien des spécimens (géants, nains, etc.), mais il est à la fois plus amical et plus vil. En plus des quatre protagonistes, on peut encore citer quelques personnages accessoires : Erda, Alberich, Fafner, l'Oiseau.

Acte I. — Tout l'acte est animé en grande partie par Mime, comique, sournois, conspirateur, mielleux et toujours un peu embarrassé.

Scène I. — Le *Prélude* présente le thème d'incertitude, X, dont les deux tierces semblent se poser comme une question. Quand la toile se lève, Mime, en *si bémol*, comme dans le *Rheingold*, cherche à forger une épée. Pour cela, il chante un lied, tout en martelant l'enclume, avec le thème de travail L. Le fer qu'il s'évertue à forger est destiné à Siegfried qui doit tuer le dragon Fafner, possesseur de l'or que Mime voudrait s'approprier. Mais son travail n'aboutit à rien de bon. Tout ce début est fort peu modulant. L'entrée de Siegfried apporte une grande clarté, dans le ton de SOL, qui a été très bien ménagé ⁽¹⁾. Alors commence une scène en 3 parties : a) Toute une première période reste en SOL et *sol*. Siegfried, pour faire peur à Mime, a amené un ours. Mime présente une épée à son élève, mais celui-ci la brise sans peine. Tout ce qui a trait à

(1) Éd. Schott, p. 11.

Mime module jusqu'à *fa*, et s'oppose au ton de SOL, plus « jeune », employé pour Siegfried. *b*) Avec celui-ci, les tonalités s'éclairent (p. 24); RÉ s'établit. A propos des oiseaux (p. 29), on remarque un souvenir des *Maîtres-Chanteurs*, où Walther traitait le même sujet dans la même ambiance musicale. Noter aussi le changement de ton caractéristique employé pour les choses vues dans un miroir (p. 33). Plus loin (p. 37), le thème de famille, Z, déjà rencontré dans la *Walkyrie* apparaît curieusement déformé : il emprunte des intervalles désagréables. Les thèmes de Sieglinde et de la *Walkyrie* sont dénaturés de la même manière. Deux systèmes d'orchestre s'opposent au cours de cette conversation : celui de Mime est très sec ; celui de *Siegfried*, au contraire, très expressif. Ce dernier système se compose surtout du quatuor, et des cors pour tout ce qui a trait à la race. Après des épisodes sur le thème du travail (p. 36, 39, 43), *c*) SI bémol s'établit (p. 46). Sur cette tonique, aboutissent et se rencontrent la jeunesse, le courage inconscient, qui ont évolué de SOL à *sol*, *ré* et SI bémol ; et d'autre part la couardise, la fausseté, venus de *si bémol* par *ut dièse*, FA et *fa*. Siegfried s'enfuit dans la forêt, avec un thème enthousiaste qui rappelle étrangement l'op. 106 de Beethoven (il est dans le même ton).

(*Siegfried*) :



op. 106 de Beethoven :



Scène II. — Cette scène est, en somme, inutile au drame, puisqu'elle ne traite que de faits déjà connus dans les deux premières partitions, sans leur rien ajouter. Mais elle est superbe de musique ; et si elle ne rentre pas efficacement dans l'action scénique, elle continue très bien l'« épopée ». Le Voyageur (Wotan) vient poser des énigmes à Mime. Distinguons 3 parties : *a*) le Voyageur entre, en UT, puis module en *ré*, en *mi*, et revient à UT. Dans une seconde division de cette partie (p. 57), Mime l'interroge sur les Niebelungen, les Géants (p. 59), et les Dieux (p. 61) : Wotan répond, avec les thèmes appropriés, en *mi*, *fa* et RÉ bémol ; *b*) la seconde partie (p. 64) va d'abord de SI bémol à *fa*. Puis, Wotan à son tour propose 3 énigmes, que Mime écoute anxieusement. Il répond à son honneur sur les Wälsungen (p. 68), abandonnés malgré lui par Wotan (*la*) ; puis sur l'épée (p. 71) qui aura raison de Fafner (*fa*) ; mais se trouble et reste coi (p. 74) devant la 3^e question : qui doit forger l'épée ? (partie modulante) ; *c*) Wotan fournit lui-même la réponse (p. 77) à cette dernière interrogation : seul celui qui ignore la peur pourra forger l'épée (UT). Ayant dit, Wotan disparaît dans le tonnerre et les flammes. La scène est absolument parfaite de concordance tonale et d'harmonie générale.

Scène III. — Mime reste en proie à la terreur. La scène va se passer au milieu du feu, dont on perçoit le dessin, J. Tout devient rouge. On entend aussi les grondements de Fafner, qui s'est changé en dragon, au moyen du heaume, pour mieux garder l'or (p. 80). Siegfried, toujours très juvénile, survient en SI bémol (p. 81). Mime essaie de lui apprendre la peur, ce qui donnera lieu à de nouvelles défigurations de thèmes (p. 88 et suiv.). Il a même l'intention de le conduire à Fafner, pour s'assurer de son courage. Ensuite commence la célèbre scène de la Forge, très mouvementée, et en même temps très solidement construite (p. 106). Elle est en forme d'andante développé : *a*) 1^{er} couplet et refrain, puis reprise partielle du couplet ; *b*) 2^e couplet et 2^e refrain. Entre temps, des bribes de conversations avec Mime forment des diversions ; *c*) 3^e couplet où le thème héroïque constituant la chanson de la forge prend une importance de

plus en plus grande ; *d*) Conversation nouvelle avec Mime, et 2^e chanson, en 2 couplets ; *e*) Thème initial développé, puis réexposé conclusivement. Tout l'ensemble de cette grande scène est en RÉ. A la dernière reprise de la chanson, l'épée est forgée.

Acte II. — L'*Entracte* est consacré à Fafner, mais le géant étant physiquement diminué, le thème F, qui était le sien dans l'*Or du Rhin*, n'a plus sa belle « santé ».



Il est devenu « monstrueux » et inquiétant. Tout ce beau prélude roule sur cette transformation. La *Scène I*, entre Alberich et Wotan, conversation pleine de menaces et de réticences, n'offre pas autant de caractères distinctifs que d'autres.

La *Scène II*, dans laquelle Mime conduit Siegfried auprès de Fafner, présente encore une curieuse déformation de thème : celui du sommeil, dénaturé par la peur qu'éprouve Mime (p. 166).

La *Scène III*, la plus belle de l'acte (p. 171), est en 3 grandes parties, dont chacune se subdivise en 3 périodes, celle du milieu étant chaque fois une diversion à l'orientation générale : 1^o entrée de Siegfried en ré ; puis MI, qui sera le ton définitif de la scène, s'affirme (p. 171), et c'est la joie de vivre. *a*) Mime s'est enfui et a laissé Siegfried seul en face de Fafner. La modulation de MI à ré (p. 172), revenant avec la pensée de Mime, est frappante (thème Z) (p. 174) ; *b*) digression sur « l'origine », hésitations ; *c*) de nouveau, Siegfried ramène MI. La vie de la forêt est intense (p. 176), et le jeune héros en admire la beauté (thème H) ; 2^o *La conquête de la puissance.* *a*) Un oiseau s'étant montré, Siegfried veut le charmer. Pour cela, il cherche à fabriquer un roseau (p. 180), mais il ne parvient pas à en tirer des sons justes et harmonieux. Il se lasse et prend son cor (p. 184), sur lequel il sonne le thème Y, en FA. Mais, au bruit, c'est Fafner qui sort de son antre ; *b*) après un court colloque, et un non moins court combat, Siegfried tue le monstre, qui avant de mourir fait un discours plein de philosophie et d'oracles (p. 192) ; *c*) retour à MI (p. 195) ; la forêt reprend toute son importance, et l'oiseau se met à chanter (p. 196), sur la gamme pentaphone (*mi, fa dièse, la, si do dièse, mi*). Il enseigne à Siegfried la valeur du trésor qu'il vient de conquérir. Pendant que Siegfried est allé recueillir le Trésor (p. 198), épisode de Mime et d'Alberich, qui voudraient profiter des circonstances. Siegfried reparaît (p. 205), tenant le heaume et l'anneau.

3^o *L'affranchissement et le désir de l'amour.* En UT, ton de l'or, on entend dans le lointain les lamentations des Filles du Rhin (p. 206), tandis que le vainqueur considère son butin avec étonnement. *a*) L'Oiseau parle maintenant de Mime (p. 208). Siegfried, en goûtant au sang du dragon, a acquis le don de pénétrer les vérités cachées ; *b*) il en résulte une scène très curieuse (p. 210), que la musique suit absolument. Mime veut faire l'aimable, et Siegfried comprend son intention dissimulée. Mais, au rebours de ce qui se fait d'habitude en pareil cas, c'est le mensonge du langage aimable que traduit la musique ; et le sens intérieur et caché, plein de malveillance, est exprimée par la parole. C'est une interversion étrange des usages reçus. Le fond de cet épisode est en RÉ. A la suite de cette conversation, Siegfried, instruit, tue Mime (p. 222). Puis il reste seul et fort anxieux (SOL) ; *c*) dernière apparition de l'Oiseau, toujours en MI (p. 230). Ce messenger ailé lui indique le rocher où l'attend la « femme sans prix ». Les arbres s'agitent alors et le jeune héros part à la conquête de l'amour.

Acte III. — Le *Prélude* est intéressant. Il commence par le thème de la Chevauchée, en sol, qui s'applique ici à Wotan. Le thème AE apparaît aussi (p. 241). C'est une sorte d'angoisse, d'incertitude de l'avenir, qu'il indique ici. Les modulations qu'il produit, ramènent sol. Un assez grand nombre de thèmes se combinent d'ailleurs dans ce prélude.

Scène I. — Wotan vient évoquer Erda, sur ces harmonies du sommeil, AE, qui

ont également été affectées à Brünnhilde. On retrouve aussi le thème primordial A, déjà esquissé dans le prélude. Jusqu'à l'éveil d'Erda, pas de véritable modulation. Ici, les timbales donnent d'assez curieuses harmonies, qui se remarquent fort bien. Wotan reste en *sol*. Erda se meut, au contraire, dans des tonalités incertaines et changeantes. Le ton de vie, MI, apparaît (p. 248), quand interviennent les Nornes qui agissent à la place d'Erda pendant qu'elle dort. Tout ce que celle-ci dit est beau et calme, alors que Wotan est constamment troublé et anxieux.

Scène II. — Siegfried, conduit par l'Oiseau, est parvenu jusqu'au pied du roc où repose Brünnhilde. Wotan essaie de la détourner de poursuivre sa route; mais il est repoussé, et Siegfried, devenu tout puissant grâce à l'anneau, brise la lance divine (p. 279).

Scène III. — Cette dernière scène est l'une des plus belles qu'ait écrites Wagner. Elle se compose de 3 grandes parties : 1^o scène initiale de Siegfried seul; 2^o réveil de Brünnhilde; 3^o duo.

1^o Siegfried arrive auprès de Brünnhilde endormie. Le thème de la beauté, Y, est exposé par le violon solo (p. 285). La tonalité est MI *et mi*; elle règnera d'ailleurs sur la scène presque entière. Au thème H s'oppose le thème du destin T. Diverses inflexions vers FA se produisent, quand Siegfried veut couper le fer qui blesse Brünnhilde (p. 289), puis quand il lui donne un baiser (p. 294 et 296); mais toujours MI revient, sous l'influence de la beauté. 2^o Réveil de Brünnhilde, plein de solennité (p. 296). Elle adresse trois saluts : a) au Soleil (*mi* à UT); b) à la Lumière (*mi* à ré); c) au Jour (*mi* à UT). Ces saluts sont d'abord exprimés par l'orchestre, puis par la voix (principe du final de la symphonie avec chœurs). Siegfried se nomme, et il chante lui-même le thème U, qui l'identifie. La scène préparatoire se termine ici, et le duo, musicalement construit en forme lied, va commencer. 3^o a) *Jeunesse, amour inconscient* (p. 300). Le thème héroïque U s'unit au thème familial Z (p. 301). C'est en effet par l'idée maternelle que l'amour naîtra dans le cœur de Siegfried (cf. *Parsifal*, acte II). Cette première division est en UT, avec quelques rares modulations passagères exigées par le texte; b) *angoisse, doute, sacrifice*. Cette partie, sous l'influence de l'incertitude, est très modulante; on y trouve le triolet douloureux de Parsifal, dans une situation analogue (p. 308). Ces modulations aboutissent à une floraison d'inquiétude à la pensée du sacrifice que Brünnhilde va faire, celui de son immortalité. Le thème d'admiration pour la beauté, AB, s'expose en MI (p. 318). Ici, au milieu du grand lied qu'est le duo, un petit lied s'intercale a) de MI à LA bémol; b) SOL; c) MI). Brünnhilde se repose, avec le dessin de la fin de la *Walkyrie*, AA; c) *Amour*. Siegfried, partant de LA bémol (p. 323), aboutit à UT par une série de modulations (LA bémol, LA, FA, LA bémol). A signaler une sorte de thème d'oubli, qui a un aspect de rire (p. 333). La fin, en UT, est triomphante.

Cette scène est une merveille de construction musicale. En revanche, on ne peut la qualifier de vraiment dramatique, car il ne s'y passe à peu près rien, et elle est d'un meilleur rendu au concert qu'au théâtre. Certes, elle répond admirablement aux besoins poétiques de la pièce, mais au théâtre, les prolégomènes paraissent un peu longs, et la 3^o partie seule (amour) suffirait. Tout ceci est d'ordre épique et se rattache infiniment plus à la conception du *Rheingold* qu'à celle de la *Walkyrie*. C'est d'ailleurs ce que nous avons pu dire pour la partition de *Siegfried* toute entière.

Dans son ensemble, l'œuvre procède de l'obscurité (*si bémol* et SI bémol) à la clarté (MI et UT).

Le Crépuscule des Dieux (*Götterdämmerung*) — La dernière « Journée » de la Tétralogie est en un Prologue et 3 actes.

La *Scène I* du *Prologue* est très bien construite en 4 parties, dont la première est une introduction et la dernière une conclusion. Il est consacré aux Nornes, les tisseuses du destin. 1^o *Prélude* sur le réveil de Brünnhilde, transporté en *mi bémol*, minorisation du ton primordial MI bémol — comme, dans *Siegfried*, *mi* était employé dans le

même rapport avec MI, ton du sommeil et de la beauté. 2^o Prophéties des trois Nornes : *a*) la première en *mi bémol* ⁽¹⁾, concernant le Chêne et l'épieu ; *b*) la seconde en *ut*, annonçant la chute du Chêne (p. 7) ; *c*) la troisième de *la* à *mi* (p. 9), sur l'incendie du Walhall ; 3^o nouveau récit des trois Nornes (p. 11) : *a*) la première, partant de MI, traite de la disparition de Loge et du feu ; *b*) la seconde, modulante, parle du fil du destin, qui se tord et s'emmêle ; *c*) la troisième tente de retrouver *mi bémol*, et ne parvient qu'à sa dominante. 4^o Épilogue dramatique (p. 15) : le fil se casse (p. 15) (dominante de *si*), et tout se termine par le thème de malédiction, O, (p. 18).

Scène II. — Le jour se lève (p. 19) ; la dominante de *si* éclaire le paysage, mais celle de *si bémol* lui fait suite, et, quand le jour paraît complètement, éclairant Siegfried et Brünnhilde endormis, on retrouve MI bémol, ton primordial, où commencera l'action scénique. La scène proprement dite est en 3 parties : 1^o en MI bémol (p. 21), Brünnhilde chante l'amour confiant ; 2^o Siegfried module en UT (p. 25) ; puis dialogue en SI (p. 29). Les deux héros échangent des cadeaux : *a*) Siegfried donne son anneau (SI) ; *b*) Brünnhilde donne son cheval (UT) ; 3^o Siegfried adopte SI bémol (p. 32), avec tendance vers MI bémol ; puis retour à MI bémol, où a lieu un ensemble qui conclut la scène et parachève son caractère de lied (p. 36).

Scène III. — Poème symphonique, représentant le voyage de Siegfried, épisode vers d'autres actions, vers des buts chevaleresques. On y distingue 3 parties : *a*) tant que Brünnhilde distingue encore son bien-aimé, le thème de confiance règne, en LA ; *b*) Puis le cor fait dériver la tonalité vers FA, avec Y ; après quoi, LA revient ; *c*) Quand Siegfried parvient au Rhin, on regagne MI bémol (v. le début de *l'Or du Rhin*). Enfin, lorsque, du domaine des idées, on se trouvera transporté dans l'action du 1^{er} Acte, et dans une demeure particulière, l'enchaînement sera brusque de MI bémol à *mi*. Cette modulation subite vers le ton d'une atmosphère toute nouvelle (p. 44), est très bien ménagée. Depuis longtemps, on n'avait rien entendu qui s'en rapprochât.

Acte I. — L'action se passe chez les Gibichungen, descendants d'Alberich, qui ont formé l'ambitieux projet de s'approprier l'or, Siegfried et Brünnhilde, qui le détient, et finalement l'empire du monde. La jeune Gutrune est leur instrument inconscient.

La *Scène I* est une conversation entre les Gibichungen, Hagen et Gunther, qui combinent un philtre pour rendre Siegfried amoureux de Gutrune. Ils sont dépeints par un thème à la 1840 (p. 45), que Meyerbeer eût pu signer (AC). On entend enfin le cor (Y), et Siegfried se présente, toujours très insouciant (p. 57).

Scène II. — Après une conversation entre Siegfried et les Gibichungen, paraît Gutrune. En SOL, ton nouveau dans cette partition, s'expose son thème juvénile AF : c'est le thème des Gibichungen qui est devenu féminin (p. 68). Elle offre à boire à Siegfried. Celui-ci boit à Brünnhilde, mais grâce au philtre, il se produit en lui un grand changement indiqué par le thème de l'invisibilité M, appliqué dans le *Rheingold* au *Tarnhelm*, et qui ici, modifié, caractérise la transformation, l'inconnu (p. 69). Siegfried devient donc subitement amoureux de Gutrune, et oublie si complètement ses sentiments pour Brünnhilde qu'il offre à Gunther de la prendre pour épouse. Il jure fidélité à son nouvel ami (thème G, connu depuis *l'Or du Rhin*) (p. 76) ; et tous deux partent pour aller quérir la Walkyrie, tandis que Hagen fait le guet.

Scène III. — On ne joue pas souvent, au théâtre, cette très belle scène entre Brünnhilde et Waltraute, scène toute en questions et réponses comme celle de la *Walkyrie* entre Siegmund et Brünnhilde. Celle-ci est restée sur le rocher où Siegfried l'a laissée, parmi les thèmes d'amour. La Walkyrie Waltraute vient lui raconter ce qui s'est passé au Walhall depuis son départ, et le désarroi qui y règne. Elle l'adjure, pour sauver le monde, de rendre l'anneau au Rhin et de reprendre sa place au Walhall (p. 108). Brünnhilde refuse de rendre l'anneau, gage d'amour, et de retourner au burg des Dieux,

(1) Éd. Schott, p. 3.

préférant Siegfried à tout (situation de Siegmund dans la *Walkyrie*). Cette scène de récit ne sert pas au drame ; mais elle est nécessitée par la suivante.

Scène IV. — Attente de Brünnhilde (LA bémol) ; le soir tombe. Enfin Siegfried revient, mais déguisé en Gunther, grâce au heaume (p. 119). Il traverse le feu, ce que Gunther n'eût pu faire. L'action finale est odieuse : Siegfried toujours sous l'empire du philtre des Gibichungen, brutalise Brünnhilde pour lui ravir l'anneau, puis il l'emmène après avoir fait le serment de la respecter, en plaçant, comme gage, son épée entre eux deux.

Acte II, Scène I. — Ici, peu ou point de drame. Un prélude, construit sur le thème des Filles du Rhin développé, amène une longue scène, qui se passe sur les bords du Rhin. Hagen monte la garde. Alberich vient révéler à son fils la puissance de l'anneau et le moyen de l'acquérir. Les deux interlocuteurs ne s'entendent point. Finalement ils se séparent, sur le thème de malédiction (p. 140). Le lever du soleil fait un effet superbe après de si sombres couleurs (p. 141).

Scène II. — Le thème de transformation apparaît pour le retour de Siegfried (p. 141) ; et Hagen va se faire des plus aimables envers lui. Le matin venu modifie la tonalité (SI bémol, FA, SOL) et la fin de la scène reste en SOL. Hagen voit le lever du soleil avec une quinte diminuée qui l'altère.

Scène III. — Le bateau qui ramène Gunther et Brünnhilde apparaît, et Hagen appelle les hommes pour la noce, avec des plaisanteries un peu lourdes. Remarquer la manière dont Hagen considère Siegfried : son thème Y est contourné, tordu, et surtout revêtu d'harmonies très altérées (p. 161).

Scène IV. — Siegfried devant épouser Guttrune, et Brünnhilde Gunther, la Walkyrie éclate en imprécations. Mais Hagen montre l'anneau. Les thèmes d'amour sont absolument métamorphosés. Brünnhilde finit par tout comprendre. Cette partie de scène est principalement en *ut*. On trouve (p. 190) une phrase vocale qui rappelle le début de la dernière scène de la *Walkyrie*, celle dans laquelle Brünnhilde demandait la grâce de n'être éveillée que par un cœur vaillant ; mais ici cette forme mélodique est devenue ironique. Siegfried jure qu'il n'a point menti, et ce serment sera le nœud du dénouement. Brünnhilde jure aussi qu'elle est l'épouse de Siegfried. Ce double serment fait sur la lance de Hagen est très beau (p. 199 et suivantes).

Scène V. — Brünnhilde, seule, se désespère, puis Hagen et Gunther se rapprochent, et l'acte se termine par un trio où est décidée la mort de Siegfried. Celui-ci, oublieux de tout, revient, porté sur un pavois aux côtés de Guttrune.

Cet acte contient moins de splendeur musicale que les deux autres.

Acte III, Scène I. — Ici, le Rhin a changé de tonalité. Il a adopté le ton héroïque de FA, justifié par la présence de Siegfried sur ses bords. La scène se divise en 4 parties : *a*) le trio des Filles du Rhin est d'abord modulant ; il gravite autour de FA pour la lumière, plus avant dans les bémols pour la nuit ; ces modulations aident à saisir la pensée. Ensuite, on peut compter douze pages successives sans changement de ton, et ne vivant que par le jaillissement mélodique ; *b*) entrée de Siegfried (p. 243), ce qui cause une modulation. Le trio des Nixes (Filles du Rhin) reparaît en LA bémol, puis divers tons ; dialogue, et retour à FA (p. 250). Monologue de Siegfried, et rappel des Filles du Rhin en LA (p. 253) ; *c*) trio des Nixes en LA, aboutissant à la malédiction de l'or en *si* (p. 255). Retour à FA, encore une fois. Siegfried raille les ondines ; le trouble règne ; *d*) le trio est de plus en plus modulant (p. 262), les Filles du Rhin se faisant de plus en plus suppliantes. Dernier retour à FA (p. 267). La scène pourrait être considérée comme un rondeau à 3 refrains.

Scène II. — Les Gibichungen versent à Siegfried une seconde boisson, qui lui rend la mémoire. Cette scène est en 3 parties. Dans la 1^{re}, Siegfried raconte sa vie, et ce récit est en 3 parties : *a*) enfance avec Mime (thème L) en *sol* (p. 283), jusqu'à la mort de Fafner, en *ré* (p. 285) ; *b*) les avertissements de l'Oiseau (MI), concernant l'or, Mime et Brünnhilde (p. 286) ; tous les thèmes d'amour sont ici passés en revue ; *c*)

la conquête de Brünnhilde et l'amour (LA, UT) (p. 293). 2° Hagen intervient et frappe Siegfried d'un coup d'épée dans le dos (p. 296). Dès ce moment, apparaît le rythme qui sera plus tard celui de la marche funèbre (p. 296). Mais le héros, blessé à mort, chante encore pendant assez longtemps : les tons employés sont ceux d'UT (réveil) et LA (amour). Enfin il rend le dernier soupir. 3° La *Marche funèbre* de Siegfried (p. 301) retrace toute l'histoire de sa vie au moyen des thèmes, qui y sont encadrés par des rythmes heurtés provenant de la brutalité de l'acte criminel de Hagen. Cette marche comprend 7 périodes : *a*) Siegmund, en *ut* (p. 301) ; *b*) Sieglinde (*ut*) (p. 302) ; *c*) le courage (thème P, dit de l'épée, en UT (p. 303) ; *d*) Siegfried lui-même, en *ut*. Son thème U (p. 303) devient une phrase complète et aboutit à : *e*) l'héroïsme (thème Y en MI bémol p. 304) ; *f*) amené par l'amour (p. 304), l'anneau, cause de tout le mal, avec la malédiction y attachée (*si bémol*) ; *g*) enfin la force adverse qui a terrassé le héros (*ut*). Toutes ces subdivisions sont de simples expositions de thèmes ; et l'ensemble de ce « poème symphonique » pourrait bien s'appeler *Heldenleben* comme celui de Richard Strauss.

Scène III. — 1° Dans une partie préliminaire, Guttrune qui attend Siegfried, le voit rapporter mort, et entend Hagen lui raconter l'événement avec des plaisanteries, ce qui est vraiment d'un cynisme abusif. Gunther essaie, au contraire, de la consoler. A remarquer (p. 312) l'emploi du thème sauvage de Kundry dans *Parsifal*. Hagen et Gunther, voulant tous deux l'anneau, en viennent aux mains, et Hagen tue son frère (p. 314), comme naguère Fafner avait tué Fasolt pour la même cause. Mais quand Hagen veut saisir l'anneau au doigt du mort, la main de celui-ci se dresse, et au même moment Brünnhilde entre (RÉ, vers *ut*). La modulation dramatique est très réussie (p. 314). La ruse du philtre est dévoilée, ce qui motive l'apparition du thème des transformations. 2° Le grand récit final de Brünnhilde est en 7 parties, exactement comme la Marche funèbre, à laquelle il forme un superbe pendant : *a*) Brünnhilde ordonne qu'on élève un bûcher (p. 318). Il se fait une lente progression tonale par les dominantes (Dominantes de *ré, fa, la bémol*, FA dièse, LA bémol, MI bémol) ; *b*) le bûcher étant dressé, la pensée de l'amour (p. 321) est rappelée, en UT (duo de la fin de Siegfried) ; *c*) aspiration de Brünnhilde vers sa propre immortalité, ce qui amène le ton du Walhall (p. 324), mais assombri, représentant la paix des Dieux (FA dièse vers RÉ bémol) ; *d*) l'anneau maudit va retourner au Rhin ; et, de RÉ bémol (p. 327), la tonalité gagne MI bémol ; *e*) partie afférente au feu qui doit monter vers le ciel (p. 329). De LA bémol, on se dirige vers MI, ton qui avait été celui de l'enchantement à la fin de la *Walkyrie* ; *f*) souvenir du cheval Grane, en *si* (p. 331) ; et retour du thème accessoire AD (p. 333), entrevu au 3° Acte de la *Walkyrie* et signifiant la plénitude de l'être. Le thème de *Siegfried* reparait aussi ; *g*) libération de tous par l'amour, avec le thème AD (p. 334), s'élevant toujours jusqu'à MI, ton du feu, soutenu par un orchestre de violons extrêmement insinuant. 3° Enfin est un épilogue (p. 336) faisant pendant au prologue qui précède le 1^{er} Acte. Après FA dièse (sol bémol) qui est une sous-dominante, RÉ bémol pourra aisément revenir. Entre temps, Hagen cherche encore à poursuivre l'anneau, que Brünnhilde a jeté dans le Rhin, et il s'y noie. Les Filles du Rhin (LA bémol) se saisissent avec joie de l'anneau reconquis. La fin a lieu dans les succédanés de RÉ bémol, puis, après diverses modulations, RÉ bémol lui-même prend le dessus. C'est le thème du Walhall, en pleine chute et en plein incendie, qui conclut toute l'œuvre. A remarquer dans cet épilogue (p. 338) une intéressante et magnifique superposition de trois thèmes : celui de plénitude et de libération AD aux violons ; celui du Walhall qui décline (E) aux trombones ; et le thème de l'eau A aux clarinettes.

Ainsi se termine cette *épopée* colossale, qui a certainement de graves défauts si on l'envisage au point de vue purement dramatique, et peut également ne pas être bien assimilée par un tempérament latin ; mais qui n'en reste pas moins une formidable manifestation du génie humain.

NIELS GADE écrivit une dizaine de cantates, dont *Erlkænings Tochter* (La Fille du Roi des Aulnes) peut être considérée comme la meilleure.

GOUNOD, en dehors de quatre Messes, de 2 Te Deum et d'une certaine quantité de musique religieuse ⁽¹⁾, écrivit un certain nombre de cantates et d'oratorios dont les plus connus sont : *L'Ange et Tobie* (1854) ;

Gallia (1871), cantate funèbre composée au lendemain de la guerre franco-allemande ;

Rédemption (1882) ;

Mors et Vita (1885).

Gallia — Gounod, qui était cependant un homme instruit et intelligent, n'était pas encore, à cette époque de sa vie, bien fixé sur les origines de la musique. Le sous-titre de *Motet*, qu'il donne à cette cantate, l'indique nettement ⁽²⁾. Cette œuvre ne constitue aucunement un pas en avant dans le domaine de l'oratorio. C'est de la musique stationnaire, et bien souvent la traduction mélodique convient bien mal à la phrase du texte. *Gallia* fut écrite pendant la guerre, en Angleterre.

Le 1^{er} chœur, en *mi*, manque d'accent : c'est du « Hændel mendelssohnisé ».

Après une cantilène avec chœur, en *la*, un 3^e morceau, « O vos omnes » (ici : O mes frères) se réduit à une réalisation harmonique assez rudimentaire, et ne ressemble guère au chef-d'œuvre écrit par T.-L. da Vittoria sur le même texte. La conclusion est à la fois très ordinaire et pleine de prétentions, avec des marches et des progressions formulaires aux nuances excessives.

Enfin se déchaîne le grand chœur final « Jérusalem », en *MI*, sur un véritable thème de romance sans paroles de Mendelssohn.

C'est là de la musique inutile, qui ne fait que continuer une routine figée, sans aucune nouveauté, aucune aspiration même à la nouveauté. Mais elle a obtenu, quand elle a paru, un grand succès auprès d'un public qui n'était pas très difficile, ou pas très averti.

KIEL fut l'auteur de deux Requiem, une Messe solennelle, et un oratorio : *Christus* (1871). C'était un bon travailleur, sans génie... et membre de toutes les Académies.

CÉSAR FRANCK fut important dans le genre de l'oratorio, auquel le prédisposaient son mysticisme chrétien et ses aptitudes symphoniques. Outre une Messe, op. 12, œuvre relativement médiocre, il fut l'auteur de plusieurs partitions dignes d'être mentionnées et étudiées :

Ruth (1846) ;

Rédemption (1872) ;

Les Béatitudes (1870-1880) ;

Rébecca (1881).

⁽¹⁾ Malgré des aberrations dues à sa trop grande facilité mélodique et au style de son époque, Gounod était capable, surtout à la fin de sa vie, d'une compréhension de la musique religieuse différente de ce que l'on pourrait croire. Il apprécia hautement l'art palestrinien tel qu'il fut révélé par Ch. Bordes, dont il soutint activement le mouvement. Ses chœurs pour les *Sept paroles du Christ* sont d'un style qui affirme cette évolution. Enfin, il ne voulut pas d'autre musique que du chant grégorien à ses obsèques.

⁽²⁾ Il est juste cependant de faire observer que le terme a servi à désigner, selon les époques, des compositions très différentes les unes des autres.

On peut citer aussi *Psyché* (1888), bien que cette œuvre pour orchestre et chœurs puisse trouver sa place également dans le poème symphonique.

Rédemption fut composée au sortir de la guerre (de 1871 à 1872), sur un poème d'Ed. Blanc. Une seconde version, remaniée, est de 1874. On y remarquera surtout les alternances d'ombre et de lumière, obtenues au moyen des tonalités. Voici le plan tonal, dans la 1^{re} version :

1^{re} partie : *La*, MI, LA, FA dièse (illumination) ;

2^e partie : LA, UT, *la* (assombrissement) ;

3^e partie : *fa dièse*, SI (espoir).

On voit que ce plan est établi uniquement sur les tons dièses, ce qui n'empêche pas le relief.

1^{re} *Partie*. — Les hommes cherchent le bonheur, mais vainement. Le prélude en LA est comme un présage ; le chœur des hommes, en *la*, n'exprime guère la conviction. Les Anges viennent annoncer la venue du Sauveur (MI). Après le chœur des hommes, où fleurit l'imitation, l'Archange conduit de LA à FA dièse ; puis rien ne bouge plus, une fois le ton de l'amour établi.

2^e *Partie*. — Le morceau symphonique (1^{re} *version*) suivait ce programme : « Les siècles passent. Allégresse du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ. En vain s'ouvre l'ère des persécutions, la foi triomphe de tous les obstacles. Mais l'heure moderne a sonné : la croyance est perdue ; l'homme, en proie de nouveau à l'âpre désir des jouissances et aux agitations stériles, a retrouvé les passions d'un autre âge. » La forme de ce morceau est la suivante : *a*) deux idées, en LA et FA, exposées et développées en forme sonate ; *b*) développement en UT, point central ; *c*) réexposition, LA et UT ; *d*) exposition terminale de la mélodie « rédemptrice » : FA dièse (céleste), et LA (humaine). Enfin le thème païen reparait en *la*.

3^e *Partie*. — Chant des Anges, qui pleurent sur les hommes. Ce chœur a une parenté avec le premier, mais la différence d'expression est capitale, et la tonalité de *fa dièse* accuse cette différence. L'Archange annonce une nouvelle rédemption par la prière ; son air, de *si* à SI, chante l'espérance. Prière finale « Seigneur, Seigneur », avec le thème de rédemption en SI.

La *seconde version* de cet oratorio comporte quelques transpositions. La symphonie est en RÉ ; elle contient une grande phrase, meilleure que la première idée de la 1^{re} version, et qui chante l'allégresse du monde seulement. Le retour au paganisme est indiqué par un chœur d'hommes, en *ré* : l'équilibre tonal est rompu.

Les Béatitudes constituent un véritable poème épique musical. La coupe du sujet et surtout sa rédaction le rendent un peu boiteux ; à part cela, nous allons voir que toutes les conditions requises seraient réunies. Cette œuvre a été écrite en l'espace de dix ans. Commencée avant la guerre de 1870, et interrompue par la composition de *Rédemption*, elle fut reprise de 1872 à 1880. Sa préparation date de loin dans l'esprit de Franck. Le sermon des *Béatitudes* l'avait toujours enthousiasmé, et il formait depuis longtemps le dessein de le traiter. Il possédait une vieille édition de l'Évangile, dans laquelle il avait, en son enfance, souligné à coups d'ongle ce passage. La préparation musicale remonte loin aussi. Bien avant l'éclosion de l'oratorio, on trouve ses thèmes en puissance dans mainte pièce d'orgue (une, notamment, intitulée « Le Sermon sur la montagne », et datant de 1858). De même dans la Symphonie en *ré*. Il composa lui-même la coupe de son poème, et le fit versifier par Mme Colomb, qui n'était certainement pas un grand poète. L'œuvre est en un prologue et huit parties, correspondant chacune à l'une des Béatitudes.

Le *sujet* remplit, disions-nous, les conditions de l'épopée :

Il est *un* : l'action divine sur la destinée humaine. D'un bout à l'autre, le Christ vient consoler et guérir ;

Grand : il s'agit des fins dernières de *tous* les hommes ;

Entier : il comprend, en résumé, *toute* la doctrine du Christ ;

Intéressant : il nous concerne tous au premier chef ;

Merveilleux : intervention des chœurs célestes et de Satan ;

Épisodique : à un haut point. (Un certain nombre de figurants pourraient même être avantageusement supprimés.)

Au point de vue du *milieu*, ce sujet est traité dans une époque troublée où la foi est sapée de tous côtés. L'œuvre s'élève comme un monument de tout ce qui est grand et idéal, venu en son temps pour lutter contre la tendance opposée (1).

La figure du *Christ des Béatitudes* peut être signalée comme unique dans l'histoire de la musique. Sa conception est d'ailleurs toute de Franck, car le poème ne contient rien de bien saillant, et c'est uniquement la musique qui traduit ainsi cette figure. Si l'on recherche, dans la tradition musicale, comment se présente le Christ, on ne trouve aucun exemple du même ordre. Les polyphonistes du xvi^e siècle n'osaient pas traiter ce divin personnage. Schütz, dans le dialogue avec Madeleine, l'a fait parler, mais collectivement, par la voix du chœur. Le Christ des Renaissants est un Dieu se tenant très loin de l'humanité. De même le Christ protestant de Bach, Dieu fort et terrible, planant au-dessus de nous, mais à une grande distance (*Christus fortis*). Dans les Passions et les Cantates où il vient converser avec l'âme, il est dogmatique et peu émotionnant. Plus tard, la foi manque. Le Christ romantique de Berlioz est une illusion poétique. Celui de Massenet dans *Marie-Magdeleine* n'est plus qu'un vulgaire ténor. Seul, le Christ de Franck se mêle aux hommes. Il les plaint, souffre avec eux, les console et les guérit. Ni par Schütz, ni par Bach, ni par Berlioz, ni par Massenet, il n'est ainsi présenté, divin et proche de nous à la fois. Ne fût-ce que pour cela, les *Béatitudes* apporterait déjà quelque chose de très neuf. Mais il y a autre chose : le thème de charité qui l'accompagne toujours, et qui signifie le Christ fait musique.

A *Le Christ, la Charité*



La coupe de chacune des *Béatitudes* est celle d'un triptyque :

1^{er} volet : les *méchants*, ou les *souffrants*, selon les cas ;

Panneau central : le *Christ* ;

2^e volet : *chœurs célestes*, accusant la guérison.

Les deux dernières parties sont quelquefois interverties ou insérées l'une dans l'autre.

Le *Prologue* est une partie toute de présentation. Le thème de Charité, d'abord préparé, y est traité d'une manière peu affirmative encore, sur un rythme syncopé (en *MI*), mais en forme de belle variation mélodique (p. 5 éd. Joubert). Le ténor y joue le rôle du récitant des anciens oratorios.

1^{re} *Béatitude* (les Pauvres en esprit). — La conception tonale est ici la même que celle de la 1^{re} partie de *Rédemption* (de *la* à *FA* dièse). Distinguons les 3 parties, que nous retrouverons dans chaque *Béatitude* : 1^o les jouisseurs et les désabusés (*la*) chantent dans le style des chœurs d'opéra, surtout les premiers. Cette partie est un lied : a) jouisseurs (*la*) et désabusés (*fa* dièse) ; b) développement (p. 25) modulant (*mi*, *fa*, *fa* dièse) ; c) reprise (*la*) (p. 33). 2^o Intervention du Christ (p. 41) : grande mélodie complète et indépendante, conduisant à 3^o un chœur céleste (p. 43) (*SI*, puis *FA* dièse).

2^e *Béatitude* (Les Doux). — Ici, l'ordre normal des deux dernières parties est interverti ; le Christ n'apparaît que tout à la fin pour une simple affirmation, sur les paroles

(1) Quant à la personnalité du poète, le compositeur, si bon, si pur, si désintéressé, était plus qualifié que quiconque pour mener à bien un tel monument.

évangéliques. 1^o *a*) plainte de l'orchestre, très expressive, en *ré*, puis *b*) exposition de fugue à 4 voix (p. 51) par le chœur « Le ciel est loin » ; sorte de 2^e Idée en *ut dièse* (p. 56), puis développement vers la dominante de *ré* (p. 58). 2^o Les voix célestes s'apitoient sur les misères humaines (p. 62), et c'est d'abord un quintette en *RÉ* « Pauvres humains », dont la mélodie est opposée en direction à celle de la 1^{re} partie. Ce quintette est admirable dans son expression d'espérance. Le motif consolateur descend des hauteurs et se mêle aux voix du chœur, comme si l'espoir *descendait* réellement. 3^o Le Christ (*RÉ*) donne une affirmative mais succincte conclusion (p. 79).

3^e *Béatitude* (la Douleur). — Celle-ci contient un remarquable emploi de la *variation* dans sa partie terminale : 1^o en *fa dièse*, avec un dessin obstiné qui est comme le glas de la douleur (p. 80), andante en 5 parties : *a*) chœur en *fa dièse* « Reine implacable » ; *b*) solistes, de *ré* à *SI* (p. 90) ; *c*) refrain en *fa dièse* (p. 97) ; *d*) épisodes des esclaves (p. 100), en exposition de fugue ; des « penseurs » (p. 107), sur le même thème (ce qui est peut-être une allusion) ; *e*) refrain en *fa dièse* (p. 113). La modulation qui amène l'arrivée du Christ, vers *MI* bémol, est fort belle (p. 121). 2^o Voix du Christ, *MI* bémol. Le thème A est *chanté* pour la première fois, et il a perdu son rythme syncopé. 3^o Chœur céleste en *MI* bémol (p. 121), par le thème initial complètement changé d'expression, application merveilleuse du principe de la grande variation. Les motifs douloureux reparaissent dans un sens de consolation. Le glas est devenu une sonnerie d'allégresse, avec les harpes. Les mêmes modulations se retrouvent dans les thèmes, mais en des tons devenus majeurs. Le rapport assez bizarre de *fa dièse*-*MI* bémol est choisi sans aucun doute dans un but uniquement dramatique.

4^e *Béatitude* (la Justice). — Ici, comme dans la 2^e *Béatitude*, la voix du Christ ne paraît qu'en conclusion. 1^o partie orchestrale où s'exposent deux principes musicaux : B (le désir de la justice), et C (prière confiante) :

B (*désir*)



C (*prière*)



Après avoir été exposés, ces deux thèmes se développent concurremment. Cette partie va de *si* à *FA* dièse, par une marche ascensionnelle ; puis, par *si bémol* et *mi bémol*, la confiance s'établit en *SOL* (p. 132). 2^o Chant du ténor solo (p. 135), qu'accompagne le thème C. B reparaît aussi (p. 137), quand le texte le comporte. La phrase du ténor monte et s'échauffe de *si* à *sol*, *fa dièse* et *SI*, où C devient une mélodie complète (p. 139). 3^o le Christ vient (p. 142) proclamer cette charité que la confiance a annoncée et B disparaît pour laisser C régner seul, avec A. Le Christ ne joue ici qu'un rôle conclusif ; il ne fait que ratifier, alors que dans toutes les autres *Béatitudes*, il exerce une action.

5^e *Béatitude* (la Miséricorde). — 1^o Trois subdivisions : *a*) Exposition de la situation par le ténor solo, en *la*. Il est supposé que le Christ a détourné sa face de la terre criminelle et qu'il n'y a plus de miséricorde. Le thème de charité A apparaît dès lors renversé : c'est une transformation corrélatrice du procédé employé dans les sculptures



du XIII^e siècle, et consistant à interpréter des choses opposées en les opposant dans l'espace ; *b*) chœur (p. 147) ; *c*) chœur vif, en *ut dièse* (p. 155), de style tant soit peu théâtral, et même meyerbeerien. On peut remarquer combien le séraphique Franck était peu à son aise quand il s'agissait d'exprimer la méchanceté. 2^o Le Christ, en *RÉ* (p. 165), dit qu'il faut pardonner. Le thème A reparaît pour la première fois dans son

sens droit, et dans sa tonalité spécifique. La modulation qui amène ce RÉ crée une lumière pure. 3^o La variation intervient comme dans la 3^e Béatitude, et l'équilibre général de celle-ci n'est pas moins admirable. Il s'agit de transformer en bien ce qui a été exposé en mal au début. On distingue encore 3 subdivisions : *a*) chœur céleste, sans basses (p. 166), paraphrasant la parole et le chant du Christ ; *b*) l'Ange du Pardon (p. 168), un peu moins pur de style, influencé par le théâtre et notamment par Lohengrin ; *c*) reprise du chœur par tous (p. 171).

6^e *Béatitude* (les Cœurs purs). — Bien que les trois éléments s'y trouvent, celle-ci n'est qu'en 2 parties, la voix du Christ se trouvant intimement mêlée aux chœurs célestes. 1^o trois subdivisions : *a*) les femmes païennes (*si bémol*) (p. 175), les femmes juives (RÉ bémol) (p. 179) et ensemble des unes et des autres en SI bémol (p. 181) ; *b*) les quatre Phariséens, très pompeux (p. 186), dans un sens évidemment ironique, et peut-être moins réussis dans cette intention que le Pharisien de Schütz. Ce quatuor est en MI bémol ; puis il se fait (p. 195) un enchaînement subit vers *fa dièse* (opposition déjà vue à l'envers dans la 3^e Béatitude) ; *c*) récit de l'Ange de la Mort (p. 196), dans le ton de *fa dièse*, qui s'opposera à FA dièse, ton de la Vie. 2^o en 5 divisions : *a*) chœur céleste de pureté, en FA dièse, très lumineux (p. 197). La cadence terminale, sur les mots « pour vous s'ouvrira le saint lieu » esquisse le thème A (p. 198) ; *b*) le Christ en UT dièse (p. 198), avec thème A changé de rythme, à 3/4. Le thème de charité est chanté dans ce ton de pureté ; *c*) développement d'UT dièse à FA dièse (p. 199) ; *d*) retour du Christ en RÉ, ton de la gloire finale (p. 203) ; mais la cadence, d'ailleurs charmante, se fait subitement en FA dièse (p. 204), par exhaussement du LA. Elle se retrouvera dans le chœur ; *e*) reprise du chœur en FA dièse (p. 207).

7^e *Béatitude* (les Pacifiques). — 1^o Deux subdivisions : *a*) Présentation de Satan, que Franck a certainement eu l'intention de rendre terrible ⁽¹⁾, et qui, au fond, n'est pas bien effrayant. Il lui applique le rythme du quintette en *fa* . Satan chante (p. 212) un andante et un allegro, en *ut*, sur un dessin analogue ; *b*) chœur des tyrans (p. 217), en *ut*, très meyerbeerien et trop long, du même ordre d'idées que les passages faibles de la 1^{re} et de la 5^e Béatitudes, et pour la même raison, à savoir que l'auteur était incapable de traduire sincèrement des sentiments de haine qu'il ne pouvait même comprendre. La strette, en *fa* (p. 222), est presque un peu ridicule. Le chœur est repris, en *ut*, avec intervention de Satan. 2^o Le Christ, traité cette fois dramatiquement (p. 224), en SI bémol. Il vient de loin pour vaincre Satan ; celui-ci manifeste son émoi. 3^o Quintette des Pacifiques (p. 246) en RÉ bémol, de forme andante-allegro, établi sur une variation du thème de charité A. Belle modulation définitive en SI bémol, alors que s'affirme définitivement « l'œuvre du Seigneur » (p. 250) : ce retour au ton dans lequel le Christ avait paru est tout à fait logique et bien amené.

8^e *Béatitude* (les Persécutés). — La dernière, la plus belle et la plus *grande* : Satan, lui-même, qui précédemment était un peu « en carton », traduit ici des passions humaines et devient vraiment expressif, tandis que le Christ et les voix célestes vont donner leur maximum d'intensité et d'émotion. Comme d'habitude, nous trouvons 3 parties : 1^o six subdivisions : *a*) Satan (*si bémol, sol, mi*), présenté avec des intentions réalistes, sortes de coups de fouet qui tendent à simuler la rage ; *b*) chœur des justes souffrants (MI), entendu d'abord de très loin (p. 264). Dans cette Béatitude, les persécutions sont représentées, non seulement par les persécuteurs, que synthétise le seul Satan, mais par les persécutés eux-mêmes. Ceux-ci, bien que victimes, sont confiants ; ils chantent une belle mélodie, complète, avec cadence à la tonique ; *c*) Satan, vers *ut dièse* (p. 268) ; *d*) chœur en UT dièse (p. 271), ne donnant cette fois que le début de la phrase ; *e*) Satan, modulant et tourmenté (p. 272) ; enfin *f*) chœur (p. 274), avec l'adorable modulation d'*ut* à MI, ramenant la confiance (p. 275). La phrase se développe,

(1) Quand Franck, avec sa voix de compositeur, chantait lui-même ce personnage, il cherchait à le rendre tel en appuyant autant qu'il le pouvait sur quelques notes formidables.

G : *paysage*H : *travail* (thème accessoire)I : *extase amoureuse*J : *le tocsin, incendie, agitation*K : *In Paradisum* (thème liturgique)

Prologue. — D'abord, un chœur d'ouvriers, en LA bémol, sur les motifs C et C². Les principaux thèmes apparaissent ensuite, y compris A et B, quand Wilhelm, le maître-fondeur dont on va fêter le chef-d'œuvre, retrace rapidement sa propre vie (p. 7, Ed. Hamelle), dont les tableaux suivants vont successivement nous décrire les principales heures. Le thème de tristesse D apparaît quand la mort de la bien-aimée est évoquée. A est de plus en plus affirmatif à mesure que l'existence de l'artiste se précise. On entrevoit successivement les futurs tableaux du baptême (thème E), de l'amour (F), de la Victoire (A), de la Mort (D) (p. 9). F a comme contre-sujet B un peu dérythmé. Après *fa*, une fois l'énumération terminée, le prologue aboutit à RÉ bémol (p. 10), en force, avec le thème A, puis le ton se perd pour l'enchaînement au 1^{er} Tableau.

I. *Baptême.* — Ce tableau est uniquement musical. C'est un grand lied, dont E fait les principaux frais : *a*) chœur MI, UT et MI ; *b*) intervention de la Mère (p. 19), MI bémol, puis MI ; *c*) reprise du chœur en MI (p. 22).

II. *Amour.* — Grand andante en 7 parties : *a*) paysage, en SI, avec le thème chromatique G, auquel F se mêle, et plus tard C. ; *b*) apparition de Wilhelm (p. 31), dans le paysage, avec le thème A ; *c*) Lénore, en *ut* (p. 33), puis LA bémol, qui éloignent du lieu initial. Elle est craintive, à la suite d'un rêve funèbre. Emploi incident de H (p. 33) ; *d*) retour au calme et au ton du paysage, SI (p. 35) ; puis, en RÉ (p. 37), passage sur l'art et la création artistique pure (thème A) ; *e*) élan d'amour de Lénore (p. 38), par le thème B en LA bémol, changé de rythme ; puis pressentiments dans le ton de *si* (p. 40), qui est comme l'envers du paysage. Autour du dessin de pressentiment s'enroule le thème B, qui prend un caractère inquiétant ; *f*) confiance de Wilhelm, en SOL (p. 42), et ensemble des deux voix dans le même ton (p. 43), parent à la fois de SI et de RÉ. C'est ici qu'apparaît le dessin extatique I, émanant de l'ensemble du paysage ; *g*) on entend tinter l'angélus (p. 45), extérieur à la scène, et on retourne à la réalité et aux dessins du paysage, dans le ton de SI (p. 47).

III. *Fête.* — Ce tableau, qui renferme des défilés de corporations analogues à ceux du dernier Acte des *Maîtres-Chanteurs*, est très simplement construit, en LA. Il peut se ramener à quatre parties : *a*) grand chœur (LA), sur le thème du travail, C,

basses, trompettes, trombones et orgue ; la *Guerre* (1873), avec double chœur ; la *Cantate des Enfants*, pour voix d'enfants ; *Vlaanderens Kunstroem* (la Célébration de l'Art des Flandres), pour l'anniversaire de Rubens (cette cantate comprenait deux orchestres, dont l'un fut placé dans le clocher de la cathédrale d'Anvers et l'autre dans les rues!) ; *Anvers*, cantate avec triple chœur (1877) ; *Le Rhin* (1889), oratorio, avec double chœur et orchestre.

C. SAINT-SAËNS écrivit, dans le genre qui nous occupe, l'*Oratorio de Noël* (1860), et un grand nombre de *Cantates*, parmi lesquelles : les *Noces de Prométhée* (1867), composées pour l'Exposition de 1867 ;

La Nuit persane ;

Le Déluge (1874) ;

La Lyre et la Harpe (1879). On pourrait ajouter des œuvres de musique religieuse, telles que *messés* et *psaumes*.

TH. DUBOIS, qui pourrait être considéré comme le Kiel français, fit deux oratorios : *Les Sept paroles du Christ* et *Le Paradis perdu* (1878).

MAX BRUCH, élève de Hiller et de Reinecke, a laissé un grand nombre d'oratorios, religieux et surtout profanes. Citons :

Frithjof (1864), légende suédoise ;

La Légende des trois Rois ;

La Fuite de la Sainte Famille (1864), sur le sujet de l'Enfance du Christ de Berlioz ; ;

Arminius (1873) ;

Odysseus (1873) ;

Das Lied von der Glocke (Le Chant de la Cloche), 1876 ;

Moses (Moïse), 1895 ;

MASSENET doit être cité pour 3 œuvres tenant du genre oratorio-cantate :

Marie-Magdeleine (1873) ;

Eve (1875) ;

La Vierge (1880).

Sans s'y attarder trop longtemps, on peut jeter un regard sur les erreurs où l'entraînèrent trop souvent sa facilité et la recherche de l'effet.

Marie-Magdeleine est intitulée « *Drame sacré* ». A vrai dire, elle n'est ni sacrée, ni dramatique. Elle comprend 3 actes et 4 tableaux.

L'*Acte I* commence par un chœur à la Gounod, destiné à créer la couleur locale. Dans un petit genre, et sans beaucoup de musique ni de mouvement, il n'est cependant pas déplaisant. L'air de Meryem, en LA bémol ⁽¹⁾, rappelle celui de *Manon* « Je suis encore toute étourdie ». Ce sont des couplets, d'une musique peu appropriée, et d'une prosodie défectueuse. Ils sont coupés en couplets de romance. Le petit chœur en RÉ qui le conclut confine au café-concert, ce qui sort vraiment du cadre. Puis vient un air de Judas (p. 19), inouï de style : on y trouve un récit héroï-comique, une valse, et des vocalises à la Hændel fort mal placées et inutiles. Les récits n'ont jamais aucun intérêt

(1) Éd. Hartmann, page 11.

Pyk, Bitterli, Dumm, Hartkopf ⁽¹⁾, qui viennent dénigrer l'œuvre, à la manière de Beckmesser (p. 181). Ils développent le *contre-sujet*, ne sachant voir que les entours et non la pensée. Développement en marche ; pour maître Dietrich ⁽²⁾, le plus solennel de ces fantoches, le thème n'est autre que « *J'ai du bon tabac* » (p. 189). Brusquement (p. 197) éclate l'annonce de la mort de Wilhelm ; *b*) partie « spiritualo-réaliste » : le convoi funèbre passe (p. 198), on chante *In paradisum*, qui indique la transmigration de l'âme dans l'œuvre. Ce thème liturgique paraît d'abord simplement, puis harmonisé. Une grande montée commence alors (p. 200), par ce thème, dont le dessin va servir de basse et onduler comme le battant de la cloche, jusqu'au moment où la vraie cloche de Wilhelm ⁽³⁾ va sonner seule sur la dominante de LA bémol (p. 206) ; *c*) Tout se calme aussitôt, Le chœur combine B et K, en LA bémol, puis en UT bémol, avec E (p. 210) (baptême de la cloche par l'âme de l'homme). Retour définitif à LA bémol et conclusion par le thème masculin A ⁽⁴⁾.

TINEL, belge, successeur de Lemmens comme directeur de l'Institut de Musique d'église de Malines, puis directeur, après Gevaert, du Conservatoire de Bruxelles, écrivit un opéra spirituel, des oratorios, dont un *Saint François*, et de nombreuses œuvres de musique religieuse.

HUMPERDINCK fut l'auteur de plusieurs oratorios ou cantates, dont :

Das Glück von Edenhall (le Bonheur du Paradis) ;

Die Wallfahrt nach Kevlaar (le Pèlerinage de Kevlaar).

S. TANEIEFF écrivit une cantate : *Jean Damascène*.

ELGAR, le plus intéressant des musiciens anglais modernes, a composé un oratorio, qui eut un certain retentissement, et ne s'éloigne d'ailleurs pas des traditions anciennes : *Dream of Gerontius* (1902) (Le Songe de Géronte).

Mais cette œuvre ne fut pas isolée. On peut citer de lui d'autres oratorios : *Lux Christi* (1896), *Les Apôtres*, trilogie (1903-06), *The Kingdom* ; ainsi que des cantates et des scènes chorales.

MAHLER a écrit des œuvres pouvant se rattacher à l'oratorio, comme sa féerie *Rübezahl*, ou sa symphonie vocale *Le Chant de la Terre*.

PIERRE DE BRÉVILLE est à citer pour *Sainte Rose de Lima*, scène mystique, avec soli et chœur féminin.

DEBUSSY laisse plusieurs œuvres rentrant dans le cadre de la cantate ou de l'oratorio :

L'Enfant prodigue (1884), sa cantate de prix de Rome ;

La Damselle élue, d'après D.-G. Rossetti (1887) « envoi de Rome », qui fut refusé à cause de son modernisme jugé excessif...

(1) Coup de bec, Amer, Sot, Tête dure.

(2) Fausse clef.

(3) Malgré cylindre, basses du piano, pizzicati de contrebasses, on ne parvient pas, au concert, à obtenir la sonorité qu'il faudrait...

(4) De toutes les œuvres lyriques écrites pour le concert par les compositeurs français modernes, le *Chant de la Cloche* est peut-être celle qui réunit au plus haut degré toutes les qualités nécessaires pour devenir populaire, au meilleur sens du mot. Il est bien à regretter que les grandes Associations de concert ne s'attachent pas davantage à la faire entendre. (G. L.)

Le **Chant de la Cloche**, spécifions-le bien, est une œuvre de concert, et nous y pouvons relever tous les caractères de l'oratorio épique ⁽¹⁾ bien que la partition indique de fréquents jeux de scène, comme s'il s'agissait d'une action représentée, (et que le théâtre de la Monnaie ait pu le monter avec un grand succès).

Après avoir voulu suivre pas à pas le poème de Schiller, V. d'Indy s'en est tant soit peu écarté pour en faire l'histoire d'une vie d'artiste.

L'œuvre est en 7 tableaux, précédés d'un prologue. On y peut relever des thèmes cycliques, dont nous nous contenterons de citer les principaux ; les trois premiers sont tout à fait constitutifs :

A *puissance créatrice et communicative, (thème masculin)*



B *l'œuvre d'amour (thème féminin)*



C *le Travail (divers rythmes)*



C² *(même thème inversé)*



D : *tristesse*



E : *baptême*



F : *amour*



⁽¹⁾ Le sujet est *un*, puisqu'il est l'histoire d'une vie, dont la cloche sonne les heures les plus importantes, et que cette vie est marquée du sceau indélébile de l'art et de l'amour ;

Grand et intéressant, parce que cette vie pourrait être celle de tous les hommes, et que chacun peut retrouver des souvenirs dans ceux que le héros y évoque ;

Entier, car, s'étendant du baptême au tombeau, et même au triomphe posthume, il embrasse non seulement toute la vie, mais encore ce qui survit par delà la mort ;

Merveilleux (esprits des Cloches, apparition de Lénore) ;

Episodique d'un bout à l'autre, et dans tous les tableaux.

L'auteur était qualifié pour traiter sincèrement le sujet, car son personnage principal n'est autre que lui-même, et ce sont ses propres pensées qu'il lui prête, notamment sur l'art. (Citons à ce propos le remarquable ouvrage : *Vincent d'Indy*, par Auguste Sérieyx, Messein éd., dans lequel l'ordre des tableaux du *Chant de la Cloche* a servi de plan pour l'étude de la vie du Maître.

Enfin l'œuvre est bien venue dans le temps et dans le milieu où elle pouvait avoir le maximum d'action. (G.L.).

s'amplifie et s'élève. Dans toute cette partie, sorte d'andante à deux éléments, Satan est dramatique et le chœur est musical. 2° Le Christ est précédé de la Vierge (p. 284), qui symbolise le sacrifice, en *fa*, puis FA, donc tonalement assez loin du chœur. FA (p. 288), employé pour la première fois dans l'œuvre, donne, après *fa*, l'impression de la joie du sacrifice. Satan s'efface, après quelques dernières interruptions vagues, et c'est, en RÉ, la voix du Christ (p. 294) qui s'impose, faisant aussitôt disparaître celle du démon. Le thème de charité est présagé d'abord (p. 295), puis s'expose en une grande phrase complète, entièrement chantée, en RÉ (ton toujours appliqué au divin), FA dièse (déjà vu dans les *Cœurs purs*) et RÉ. 3° Chœur général, en RÉ, définitivement établi (p. 298), par le thème A présenté en 2 rythmes différents ; on peut distinguer 3 périodes : *a*) de RÉ à FA dièse ; *b*) de MI bémol (p. 300) à SOL ; *c*) de MI (p. 302) à RÉ. Le thème apparaît, par augmentation, aux trombones (p. 305), et amène la conclusion triomphante (voire même un peu bruyante).

Il est intéressant de constater que la construction tonale, employée dans cette œuvre par le grand symphoniste qu'était Franck, n'a rien d'une construction symphonique, et est absolument conditionnée par le drame. D'ailleurs son texte, comportant des oppositions absolues, exigeait cette méthode. Dans chacune des Béatitudes, la tonalité finale *s'oppose* donc à la tonalité initiale, ainsi qu'on s'en rendra facilement compte par le résumé ci-après :

Prélude : *mi*, MI.

1^{re} Béatitude : de *la* à FA dièse ;

2^e Béatitude : de *ré* à RÉ (opposition des modes) ;

3^e Béatitude : de *fa dièse* à MI bémol ;

4^e Béatitude : de *si* à SI (le sentiment restant le même) ;

5^e Béatitude : de *la et ut dièse* à RÉ ;

6^e Béatitude : de *si bémol* à FA dièse ;

7^e Béatitude : d'*ut* à SI bémol ;

8^e Béatitude : de *si bémol*, MI et *fa* à RÉ.

On remarquera que toutes commencent dans un ton mineur et se terminent dans un ton majeur. Cette disposition, et aussi la magnifique ordonnance, à la fois une et variée, de chacune des Béatitudes, assurent à l'œuvre un solide équilibre, sans cependant qu'une forme trop étroite nuise en rien à l'expansion et au relief dramatiques.

ANTON RUBINSTEIN écrivit 4 oratorios bibliques :

La Tour de Babel (1872) ;

Le Paradis perdu (1875) ;

Moïse (1887) ;

Christus (1888), qui fut ensuite mis à la scène.

BRAHMS n'a pas à proprement parler composé d'oratorios. On peut cependant rattacher à ce genre son *Requiem* (op. 45), quoiqu'il consiste plutôt en une suite de morceaux détachés à la manière ancienne. Certains de ces morceaux offrent de belles pages. Brahms a écrit aussi nombre d'œuvres religieuses chorales.

PETER BENOIT, passa pour le créateur de la musique flamande (du moins au XIX^e siècle). Il obtint le prix de Rome et fut directeur du Conservatoire d'Anvers depuis 1867. Il essaya de grandes choses, mais son style boursoufflé ne laissait pas que d'être aussi un peu innocent. Il écrivit beaucoup de cantates et d'oratorios. Citons un *Requiem* (1863) ; *Lucifer* (1866) ; *De Schelde* ; *Drama Christi*, drame religieux sans violons ni altos, mais avec violoncelles, contre-

suivi d'une valse de caractère assez allemand (p. 52); *b*) défilé pittoresque des corporations (p. 57), qui ont chacune leur musique spéciale : tanneurs en SOL bémol (p. 59), forgerons en MI bémol et SOL bémol (p. 60), tailleurs en LA bémol (p. 66), orfèvres en *fa dièse* et LA (p. 67), ensemble en RÉ (p. 69), puis modulant ; tous les thèmes spéciaux se combinent plus ou moins, et la valse reprend ; enfin les écoliers, en SI bémol (p. 71), exposent un canon en latin (p. 77) ; *c*) arrivée des Maîtres. En UT, le Doyen (p. 81) exhorte la foule à honorer Wilhelm ; *d*) chœur célébrant (p. 84), en LA, sur les thèmes A, C et H.

IV. *Vision*. — Dans ce tableau, l'auteur a cherché des oppositions de tonalités sombres et claires, destinées à mettre en valeur les ambiances très différentes qui s'y succèdent. Le tableau est en 3 parties comprenant chacune 3 subdivisions : 1^o *a*) découragement de Wilhelm, en *fa*, avec le thème D, dans sa forme la plus déprimée (altos et violoncelles, accompagnés par les contrebasses divisées en 4) ; récit de Wilhelm sur ce thème ; *b*) souvenirs (p. 92), avec le thème féminin B, pensée de l'œuvre qu'il ne fera jamais. Ces souvenirs amènent des tons sombres : MI à *ut* ; FA dièse à RÉ et *ré* ; *c*) lamento (p. 96), expression lyrique de ces souvenirs qui fleurissent, en LA bémol, ton sombre, relatif du *fa* initial. FA indique ensuite (p. 98) une sorte d'atmosphère de doute. Wilhelm s'endort parmi les cloches. 2^o partie afférente aux êtres fantastiques qui viennent le reconforter : *a*) Minuit sonne ; sur une pédale obstinée (p. 99), martelée des douze heures, le chœur s'esquisse ; *b*) en MI, ton clair, chœur d'esprits (p. 104), elfes, gnômes, fées, follets, sur le thème du Travail C ; puis danses ; *c*) second couplet du chœur (p. 109) un peu varié. Une heure sonne, et tout s'évanouit (p. 116). 3^o *a*) Lénore apparaît en FA dièse (p. 117), ton qui s'oppose au découragement de *fa*. Le thème cyclique B revêt un aspect bien plus définitif qu'auparavant. Certains détails du tableau de l'Amour reparaissent ; *b*) encouragement (p. 119) en MI bémol (RÉ dièse), par A. ; *c*) la lumière du jour reparaît (p. 121), en MI, avec B. Éveil de Wilhelm dans le ton de FA qu'il occupait avant de s'endormir, puis retour à MI (¹).

V. *Incendie*. — Ici, deux grandes parties ternaires : 1^o *a*) en *ré* les thèmes, surtout J, qui devient significatif de peur et d'affolement, vont en se serrant sans cesse ; *b*) en *la*, éclate J (p. 127). Intervention de Johann (p. 130) ; *c*) retour à *ré* (p. 132), canon et thème J bien déterminé. 2^o *a*) entrée de Wilhelm (p. 137), qui ramène l'ordre, avec son thème de force A en RÉ ; *b*) guerre, en *si* par J, qui se serre encore en *sol* (p. 147) ; *c*) chœur de gloire, en RÉ (p. 149), avec retour du thème A, célébré par les trompettes. Il y a dans la conclusion, en plus de l'orchestre, deux fanfares sur la scène, qui sont d'un effet dynamique formidable, alors que le point culminant semblait déjà atteint (p. 163).

VI. *Mort*. — Ce tableau est une introduction au dernier. Il débute par le rappel du prologue, en LA bémol. On entend de nouveau le chœur d'ouvriers, sur le thème de travail, C et C². Puis Wilhelm reste seul (p. 170). Après un récit, il chante une prière, qui n'est autre que la réalisation de ce qu'avait prophétisé Lénore à la fin de la Vision. Comme dans le Baptême, un intermède, de tonalités indéterminées, ramène MI, ton ensoleillé (p. 170). Le « thème de l'œuvre », B, se fait complet et chanté par la voix dans le sens d'une prière (p. 172). Wilhelm baptise son œuvre, avec le thème du baptême E. Puis (p. 174), le thème masculin A dans toute sa puissance se superpose à celui du travail. Tout se serre à l'orchestre, tandis que Wilhelm s'est tu, et les accords caractéristiques de la mort (déjà entendus dans le Prologue) éclatent *ff*. Après quoi, il y a enchaînement avec le dernier tableau.

VII. *Triomphe*. — Trois grandes parties : *a*) d'abord, répétition du chœur initial de la Fête, en LA, interrompu par les sarcasmes des Maîtres, ironiquement nommés

(¹) D'Indy reprochait à ce rapport de FA à MI de ne pas donner l'effet d'éclairage qu'il en escomptait, parce que FA, étant sixte napolitaine, n'est pas assez opposé à MI, et surtout parce que ce dernier ton, ayant été entendu très peu de temps auparavant, n'a plus la fraîcheur nécessaire. Malgré cette critique, le tableau de la Vision avait toutes ses préférences. (G.L.).

mélodique. Le chœur « Vainement tu pleures » (p. 27), est tout à fait conventionnel, ce qui ne veut pas dire traditionnel : il commence par des accords plaqués ; puis des entrées se produisent, mais sans donner de polyphonie, parce que les voix cessent d'être mélodiques dès que d'autres les remplacent. Ce chœur finit d'ailleurs en bacchanale. Jésus paraît, et la musique qui l'accompagne rappelle la scène de Saint Sulpice de *Manon*. L'air qu'il chante (p. 41) se termine par une sorte de final d'opéra (p. 46).

Acte II. — Le chœur initial, en MI bémol (p. 60) est une simple petite romance. Le duo de Marthe et de Judas, précédé d'une valse de Judas et d'un récit à vocalises inexpressives est un mauvais canon, étayé sur de perpétuelles marches. Judas y ressemble comme un frère au père Des Grieux. Le duo de Meryem et de Jésus est également un faux canon. Les récits de Jésus « le repentir est divin » présentent d'une manière indifférente un texte qui demanderait de l'expression. La phrase : « Heureux ceux »...etc. vaut mieux, mais son dessin est abusivement répété, en tierces avec la clarinette, et même à l'octave avec les contrebasses. Meryem, qui tremble devant la majesté de Jésus, et Jésus, qui pardonne, chantent à l'unisson, ce qui est un manque absolu de vérité musicale. Ensuite vient un « Pater » à répétitions (p. 101), plaqué, dans le style de la *Favorite*, et dont la fin sombre dans le comique, avec les interruptions de Jésus « O mon Père ».

Acte III, 1^{er} Tableau (Le Golgotha). — Le chœur du supplice (p. 108), qui n'est pas absolument sans mérite, reste cependant assez conventionnel. Il semble viser Hændel et atteindre plutôt Meyerbeer. Il a de la vie et présente d'assez bonnes modulations. Meryem, au pied de la Croix, chante un air à couplets, en *ut* (p. 136), qui s'inspire de Hændel et de Mendelssohn. Puis, pour la mort du Christ, Massenet a réservé ses effets les plus bruyants. Jésus pousse « des cris terribles » (sic) (p. 142), et clame « Tout est consommé » sur des *sol* et *la* bémols et bécarres aigus. Meryem se joint d'ailleurs à lui, ainsi que le tam-tam ; et sur les mots « il est mort » se déclenche ingénument (p. 143) un véritable chœur d'opérette !

2^e Tableau (le Tombeau). — Meryem chante un air en *la* assez simple, sans doute le meilleur de la partition (p. 148), toujours coupé par couplets ; la fin, malheureusement, le dépare un peu. L'apparition de Jésus, qui pourrait donner lieu à des trouvailles dramatiques (p. 154), n'apporte rien de plus qu'une reprise du premier duo, c'est-à-dire bien peu de chose... Le chœur final « Gloria » (p. 156), n'est qu'une banalité quelconque, encore dans la formule Hændel-Mendelssohn, par accords plaqués et avec le secours des trombones.

Il est trop clair que Massenet n'a pas compris, ou tout au moins pas senti, son sujet. Il en résulte cette œuvre sans foi, sans vie, et sans réel intérêt musical.

FAURÉ est à citer pour son *Requiem* (1887), suite de morceaux comme celui de Brahms, mais plein de sentiment musical et de l'art le plus raffiné ; et *la Naissance de Vénus* (1882), cantate profane.

BENJAMIN GODARD est l'auteur du *Tasse* (1878), oratorio profane qu'il intitula « symphonie dramatique ».

VINCENT D'INDY a écrit *Le Chant de la Cloche*, légende dramatique en 7 parties, d'après Schiller, composée de 1878 à 1882, et qui obtint le prix de la Ville de Paris, bien que n'ayant pas été écrite à cette intention. *La Légende de Saint Christophe*, que nous avons analysée plus haut (p. 215), et qui est une œuvre théâtrale, tient aussi du genre de l'oratorio — nous l'avons dit — par ses prologues chantés sur le proscenium par un récitant et un chœur.

Le Martyre de Saint Sébastien (1911), partition importante tenant beaucoup de l'oratorio, bien que présentée comme « musique de scène ».

PIERNÉ, élève de Franck et de Massenet, prix de Rome en 1882, chef admiré des Concerts Colonne depuis 1910, a écrit plusieurs grandes œuvres chorales, comme *la Croisade des Enfants* (1902) et *Saint François d'Assise* (1912).

GUY ROPARTZ a écrit une cantate : *le Miracle de Saint Nicolas* (1905), destinée à être accompagnée de projections lumineuses.

GLAZOUNOW est l'auteur de plusieurs cantates, notamment la *Cantate du Couronnement* et l'*Hymne à Pouchkine*.

Nous arrêtons ici cette liste, qui ne peut avoir la prétention d'être complète, et que de nouveaux noms viendront indéfiniment allonger ⁽¹⁾.

(1) Voir le supplément que nous avons donné en note p. 277.

Il est permis de penser que la forme de l'oratorio est moins menacée que le drame musical d'une crise de désaffection. Nous l'avons déjà dit, le cinéma, la cadence rapide de la vie elle-même, ont accentué le caractère conventionnel du théâtre, dont l'action souvent « au ralenti » heurte beaucoup de tendances contemporaines. Rien de tel à craindre en ce qui concerne l'œuvre lyrique, sans représentation visuelle. Au concert, l'auditeur ne vient que pour la musique : s'il en entend, ses aspirations pourront toujours être satisfaites. (G.L.).

III

LA MUSIQUE DE SCÈNE

DÉFINITION — GENRES

On peut appeler œuvre de *musique de scène* toute composition dans laquelle la musique sert à *accompagner*, à *expliquer* ou à *commenter* une action théâtrale, parlée ou non, dans laquelle le *chant humain n'est pas employé*.

De là, trois genres, trois *états* de la musique de scène :

1° Le *ballet* (ou l'air de ballet), dans lequel la musique *accompagne* purement et simplement la danse ;

2° La *pantomime*, où la musique a pour mission d'*expliquer* la signification de la danse, ou même du geste en général ;

3° La *musique de scène* proprement dite, qui accompagne, en la *commentant*, une action jouée sur la scène, *avec texte parlé*.

Nous étudierons successivement chacun de ces trois états. Mais nous commencerons par faire remarquer qu'il n'y a pas entre eux une démarcation aussi nette qu'on pourrait le croire, certaines œuvres pouvant présenter les caractères de plusieurs d'entre eux. C'est ainsi qu'on rencontre des ballets particulièrement significatifs, qui tendent, au moins par moments, à donner à la danse un sens expressif, et rentrent alors dans le genre de la pantomime. Par ailleurs, on trouve jusque dans les drames certaines scènes muettes, que la musique fait vivre. Dans d'autres encore sont des scènes avec paroles récitées (voir, par exemple, le mélodrame de la Fonte des Balles, dans le *Frei-schütz*).

Il est donc logique de faire un classement de principe entre les trois états définis plus haut, mais impossible d'y intégrer les œuvres d'une manière trop absolue. D'ailleurs nous ne citerons que quelques ouvrages typiques, parmi bien d'autres.

I. L'AIR DE BALLET

L'*origine* de l'air de ballet est sans contredit la *chanson*.

Au moyen âge, la chanson allait toujours de pair avec la danse. Elle perdit cette application quand elle se transforma en madrigal polyphonique. Mais elle se mua alors — pour ce qui est du geste — en air de danse instru-

mental et adopta peu à peu la forme Suite, comme nous l'avons vu dans le second livre de cet ouvrage.

Rappelons que les danses de cour (premier état de l'air de ballet), furent d'abord des transcriptions instrumentales de chansons et de madrigaux, puis que ces transcriptions firent place à des airs originaux écrits directement pour les instruments. Cette application de la chanson à la danse s'est faite naturellement au XVII^e siècle ; et, dès l'avènement de l'Opéra, au moment de la Renaissance musicale, l'air dansé prit sa place dans la musique dramatique.

L'air de ballet (théâtre) vécut d'abord conjointement avec l'air de cour, qui subsista quelque temps, en continuant à porter un nom de danse : allemande, sarabande, etc... Mais cette coexistence ne dura guère, et l'air de cour fut bientôt remplacé par des extraits de ballets d'opéra.

La danse mimée et sautée s'établit donc dès l'origine de l'opéra italien. Tout au long de l'histoire musicale, nous verrons l'air de ballet accolé au drame ; quelquefois même plusieurs airs agglomérés ensemble formeront à eux seuls un petit drame, sous le nom de *divertissement*.

Nous pouvons distinguer, dans l'histoire de l'air de ballet et du ballet complet, trois époques :

1^o L'époque *italienne* (du commencement du XVII^e siècle à la floraison du drame napolitain, c'est-à-dire au milieu du XVIII^e) ;

2^o L'époque *française* (de 1650 environ à la fin du XVIII^e siècle) ;

3^o L'époque *moderne*, du XIX^e siècle à nos jours. Le ballet se trouve alors dans tous les pays, et il n'est pas téméraire de dire que l'on en a quelque peu abusé.

I. Époque Italienne.

L'origine *musicale* du ballet remonte donc à la chanson ; mais sa constitution au théâtre provient du désir, constant chez tous les « renaissants », de reproduire l'évolution du chœur antique. C'est à ce point de vue qu'il fut introduit dans les représentations. Il fut très en usage dans toutes les petites cours d'Italie, notamment à Mantoue, chez les Gonzague ; à Ferrare, chez les d'Este ; à Florence, chez les Médicis, etc. On le nommait *balletto* ou *divertimento*. Il était parfois mêlé de voix (reste du madrigal) et les voix y jouaient alors un rôle peu différent de celui des instruments.

GIOVANNI-GIACOMO GASTOLDI.....	1556 † 1622
CLAUDIO MONTEVERDI.....	1567 † 1643
MARCO ZANOBI GAGLIANO.....	1575 † 1642
FRANCESCA CACCINI.....	1581 † ?
DOMENICO MAZZOCCHI.....	1590 † 1645

GASTOLDI publia en 1591 un recueil de *Balletti da cantare, suonare e ballare*, à 5 voix. Les airs étaient d'écriture uniquement vocale, mais en pratique on adjoignait aux voix des doublures instrumentales.

MONTEVERDI est à citer pour les nombreux airs de danse que l'on trouve dans *Orfeo* (1607), aux 1^{er} et 5^e actes ; dans *Adone* (1639) et *le Nozze d'Enea* (1641), qui procèdent en grande partie du ballet.

M.-Z. GAGLIANO introduit dans sa *Dafne* (1607) d'intéressants « balletti » de bergers.

Francesca CACCINI, dite la Cecchina, fille du célèbre compositeur Giulio Caccini, composa le premier *opéra-ballet* complet, fait pour être dansé d'un bout à l'autre. Ce ballet avec chant était intitulé : *la Liberazione di Ruggiero* (1625).

MAZZOCCHI convertit l'air de danse en un véritable morceau de musique, et créa ainsi l'air de ballet *classique*. Dans sa *Catena d'Adone* (1626) (la Chaîne d'Adonis), tous les chœurs sont traités en danses. Le rôle de la danse se précise et se distingue complètement de la représentation d'une action, à laquelle elle n'est plus mêlée. Ici aussi, comme dans l'opéra, la *virtuosité* vint remplacer l'*expression* primitive.

Dès la décadence de l'école florentino-romaine, et lorsque l'école de Naples connut une floraison excessive, le ballet disparut peu à peu des opéras italiens, noyé dans la *virtuosité vocale*.

En revanche, cette forme devait trouver un asile en France et y rencontrer une extrême faveur.

2. Époque Française (1).

BALTAZARINI DA BELGIOJOSO, dit BEAU- JOYEULX.....	(XVI ^e SIÈCLE)?
PIERRE GUÉDRON.....	1565 † 1625
JEAN-BAPTISTE BOËSSET.....	1614 † 1685
ROBERT CAMBERT.....	1628 † 1677
JEAN-BAPTISTE LULLY.....	1632 † 1687
ANDRÉ CAMPRA.....	1660 † 1744
ANDRÉ-CARDINAL DESTOUCHES.....	1672 † 1749
JEAN-BAPTISTE NIEL.....	(XVIII ^e siècle)
JEAN-PHILIPPE RAMEAU.....	1683 † 1764
JEAN-CHRISTOPHE GLUCK.....	1714 † 1787
GASPARO SPONTINI.....	1774 † 1851

(1) Nous sommes bien loin de citer ici tous les noms qui illustrèrent un style florissant entre tous. On en trouvera quelques autres en se reportant à l'école française de l'opéra p. 46, 47 et 50).

Comme nous l'avons déjà exposé, les premiers essais de théâtre musical en France consistèrent en *divertissements* chantés et dansés, à l'imitation des « divertimenti » en honneur dans les cours italiennes. C'est sous l'influence des Médicis que cette importation fut tentée.

BALTAZARINI, ou BEAUJOYEULX, auteur, comme nous l'avons dit (p. 41) du *Ballet comique de la Royne*, ou *Circé*, écrit en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse avec M^{lle} de Vaudémont, sœur de la reine Louise de Lorraine, fit aussi le *Ballet comique du Roy* (1).

La préface du *Ballet de la Royne* annonce l'intention de « faire parler le ballet, tout en faisant chanter et sonner la comédie ».

GUÉDRON, surintendant de la musique du roi, donna en 1615 le *Triomphe de Minerve*.

J.-B. BOËSSET, fils d'Antoine Boësset (1585-1643), très célèbre auteur d'airs de cour, fut, comme son père, surintendant de la musique du roi. Il exerçait cette charge concurremment avec Lully. Entre autres ballets et divertissements, il écrivit :

La Mort d'Adonis (1664), avec paroles de Perrin ;

Le Triomphe de Bacchus (1666).

CAMBERT fit la *Pastorale*, « comédie en musique », sorte de ballet de bergers avec chants, qui fut exécutée en 1660 pour le mariage de Louis XIV (v. p. 42).

LULLY avait créé en 1653 (v. p. 43) la bande des seize petits violons s'ajoutant à la « Grande Bande des 24 violons du Roy ». Ces 16 petits violons étaient affectés tout spécialement aux ballets ; et quand le roi dansait en personne, la grande bande s'adjoignait à la petite. Ils servaient également dans les sièges de ville... mais plus normalement encore aux représentations des pièces de Molière, qui, pendant des années, furent toutes augmentées d'un ballet de Lully. Avant d'avoir à sa disposition l'Académie royale de musique (en 1672), Lully avait composé de nombreux ballets et mascarades pour la Cour. Citons, parmi ses œuvres se rattachant au genre du ballet :

Le Ballet de la Nuit (1653) ;

La Princesse d'Elide, de Molière (1664), dans laquelle il emploie pour la première fois les contrebasses ;

Le ballet des *Amours déguisés* (1664) ;

Le Mariage forcé, de Molière (1664), ballet du roi ;

L'Amour médecin, de Molière (1665) ;

Le Sicilien, ou l'Amour peintre, de Molière, comédie-ballet (1667) ;

(1) Le dictionnaire de Riemann ne mentionne pas cet ouvrage, il prétend même que Beaujoyeux serait seulement l'un des auteurs littéraires du précédent, et non celui de la musique, qu'il attribue à Lambert de Beaulieu et à Jacques Salmon.

La Grotte de Versailles (1668), avec intermèdes de Molière (1) ;

Monsieur de Pourceaugnac, de Molière (1669) ;

Les Amants magnifiques, de Molière (1670) ;

Le Bourgeois gentilhomme, de Molière (1670), dernière collaboration avec notre grand comique, à part *Psyché* (1671) ;

A partir de 1672, date à laquelle Lully fut directeur de l'Opéra, il fit encore, pour ce théâtre, une vingtaine de ballets, dont :

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus (1672), « pasticcio » dans lequel il reprit un certain nombre de ses précédents airs, particulièrement bien accueillis ;

Le Triomphe de l'Amour (1681), dans lequel, ainsi que nous l'avons déjà relaté, les femmes furent admises pour la première fois à danser : jusque-à, la chorégraphie était uniquement masculine.

Dans cet ouvrage nous remarquerons : l'entrée de Mars et des Amours, qui adopte un peu la forme de l'air d'opéra à 2 périodes, avec reprises ; la phrase est ordinaire, mais une mesure qui semble ajoutée donne une indécision de rythme curieux ; l'entrée des Dieux marins et des Néréïdes, qui, en plus des 2 périodes, en comporte une troisième ramenant le ton et enchaînant avec l'air suivant ; la ritournelle pour Diane, qui présente tout un air dansé, avec reprise chantée sur la même musique, immédiatement après (cet air est exposé par des « flûtes d'Allemagne » notées en clé de fa : on peut supposer qu'elles jouaient à l'octave supérieure...) ; enfin le très joli air de la Nuit, avec sourdines, et dans lequel Lully a noté des nuances très précises.

L'Idylle sur la Paix et *Le Temple de la Paix* (1685), dont les livrets sont respectivement de Racine et de Quinault.

Les Saisons, de COLASSE (1695), continrent aussi quelques morceaux inédits de Lully. Mais ce fut là une production posthume. C'était un ballet intitulé « opéra-ballet », et divisé en 4 actes précédés chacun d'un prologue chanté, un pour chaque saison.

CAMPRA inaugura, et employa d'une façon continue le genre de l'opéra-ballet où la danse se rapporte à l'action générale. Parmi ses œuvres, citons :

L'Europe galante (1697), qui eut un grand succès ;

Le Carnaval de Venise (1699) ;

(1) Nous empruntons à Félibien cette appréciation sur la première représentation de ce ballet, le 18 juillet 1668 : « On peut dire que, dans cet ouvrage, le sieur de Lully a trouvé le secret de satisfaire et de charmer tout le monde ; car jamais il n'y a rien eu de si beau et de si bien inventé. Si l'on regarde les danses, il n'y a point de pas qui ne marque l'action que les danseurs doivent faire et dont les gestes ne soient autant de paroles qui se fassent entendre. Si l'on regarde la musique, il n'y a rien qui n'exprime parfaitement toutes les passions et qui ne ravisse l'esprit des auditeurs.

« Mais ce qui n'a jamais été vu est cette harmonie de voix si agréable, cette symphonie d'instruments, cette belle union de différents chœurs, ces douces chansonnettes, ces dialogues si tendres et si amoureux, ces échos et enfin cette conduite admirable dans toutes les parties, où, depuis les premiers récits, l'on a toujours vu que la musique s'est augmentée et qu'enfin, après avoir commencé par une seule voix, elle a fini par un concert de plus de cent personnes, qu'on a vues toutes à la fois sur un même théâtre, joindre ensemble leurs instruments, leurs voix et leurs pas, dans un accord et une cadence qui finit la pièce en laissant tout le monde dans une admiration qu'on ne peut assez exprimer ».

Les Muses (1703) ;

Les Fêtes Vénitiennes (1710) ;

Les Ages (1718), en 4 actes pour chacun des âges de la vie.

DESTOUCHES (et LALANDE) sont à rappeler ici pour leur opéra-ballet, les *Éléments* (v. p. 48), qui furent dansés par le roi Louis XV en personne (1725).

NIEL, maître de musique parisien, a été cité par Mattheson comme étant l'auteur d'un « ballet tragi-héroïque » : *Les Romains* (1736). Il semble que cet auteur fût très connu de son temps : il n'a guère traversé les âges.

RAMEAU a composé des opéras-ballets, dont nous avons nommé plusieurs à propos de l'opéra (v. p. 51 et 52). Mentionnons ici :

Les Indes Galantes (1735), opéra-ballet ;

Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques (1739), opéra-ballet ;

Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou les Dieux d'Égypte (1747) ;

La Guirlande (1751), ballet comique que l'on ajouta à la représentation des *Indes Galantes* ;

Les Surprises de l'Amour (1748 et 1757), opéra-ballet.

De plus, tous les opéras de Rameau seraient à citer pour les airs de ballet qu'ils renferment.

Dans *Dardanus* (1739), nous trouvons un exemple de ballet complet, et non plus d'airs isolés, disséminés dans la partition comme il arrive en d'autres cas. Il s'agit du *divertissement final* dont l'ensemble forme un tout. C'est là le début du genre resté à l'opéra pendant bien longtemps, à cela près que par la suite le ballet constitua un très important intermède intercalé, au lieu d'être placé à la fin. Il consista alors, comme ici, en un enchaînement de plusieurs airs se tenant.

C'est donc après le chœur final que le ballet de *Dardanus* commence ; il comprend des morceaux chantés, et d'autres simplement dansés. 1^o Un air des Plaisirs, en forme suite, oscillant entre les 3 fonctions tonales de *sol*, d'abord dansé, puis dansé et chanté à la fois, les deux personnages principaux chantant pendant que les autres dansent ; 2^o Gavotte en SOL, forme suite, avec double en *sol*, conservant le même rythme, et adoptant la forme rondeau à deux refrains ; puis reprise chantée de la première Gavotte ; 3^o Menuet en SOL ; 4^o Air de Vénus, en SOL, intercalé dans les danses, et s'y rattachant par la persistance du rythme de la Gavotte ; 5^o Grande Chaconne en SOL, dans laquelle sont employés tous les éléments du ballet. Elle se décompose ainsi : thème, trois reprises doubles (f. et p.), intermède de *mi* à SOL, reprise du thème, deux variations, intermède mineur (propre de la chaconne), thème, 4 doubles reprises, pédale conclusive. Les intermèdes étaient réservés à un danseur soliste, et le thème dansé par tous. D'une manière générale aussi, les forte accompagnaient la danse générale et les piano celle d'un seul. Musicalement, l'ensemble de ce ballet, composé de morceaux écrits sur la même tonique, conserve bien le principe de la suite.

Après Rameau, le genre de l'opéra-ballet, donnant une importance extrême à la danse, fut de plus en plus délaissé. En revanche, la mode s'implanta — tout en mêlant de temps à autre des airs de danse à l'opéra — de terminer la partition par un long divertissement dansé. C'est ainsi que dans tous les opéras sérieux de 1770 jusque vers 1815, on trouve un ballet final.

GLUCK ne manqua pas de suivre, lui aussi, cette coutume, sauf dans *Armide*, qui se termine sur le drame même.

Avec le XIX^e siècle, le ballet perdit la forme et le caractère anciens, ce qui ne veut pas dire qu'il tomba en désuétude, bien loin de là ! Le divertissement final commença par ne plus constituer un tout, comme celui de *Dardanus* ; il devint une agglomération plus ou moins illogique de pièces détachées. Musicalement, les morceaux répudièrent la forme binaire pour adopter celle en usage dans l'air d'opéra de l'époque, c'est-à-dire l'Andante-Allegro. Ils perdirent ainsi leur « étymologie » musicale de danse. Plus tard encore, sous la Restauration, le ballet quitta sa place de divertissement final et fut transporté au milieu de la pièce (au 3^e acte dans le cas d'un opéra en 5 actes)... peut-être pour que les vieux abonnés ne fussent pas obligés de veiller trop tard...

SPONTINI nous offre dans la *Vestale* (1807) l'un des derniers exemples de divertissement final.

On y trouve successivement : 1^o un chœur dansé, en SI bémol, longue phrase de lied avec triple coda, sans modulation, et accompagné d'un orchestre curieux, où 2 harpes et les bassons jouent un grand rôle ; 2^o ballet en solo, en MI bémol, tout à fait analogue, comme coupe, à un air d'opéra : larghetto, puis allegretto grazioso, de forme rondeau ; 3^o andante cantabile et allegretto, en UT, sorte d'air d'opéra pour harpe et cor, qui se livrent tous deux à des acrobaties, sur un thème qu'il est difficile d'imaginer plus plat ; 4^o Final, allegro en FA, sans aucune modulation, avec 2 harpes. On voit que, tonalement, ces airs n'ont que peu de rapport les uns avec les autres. Musicalement il en est de même ; et chacun individuellement n'est guère réjouissant... Sans mettre aux nues, de parti-pris, le moindre air de danse des opéras ou opéras-ballets du XVIII^e siècle, on peut cependant constater qu'il était fréquent d'en rencontrer de plus riches !

En dehors de ce ballet final, il y a d'autres airs de danse dans le courant de la partition de la *Vestale*.

3. *Époque moderne* (1).

Pendant la « période judaïque », le ballet ou divertissement se manifesta sous deux aspects différents : ou bien il est intercalé dans un opéra (au milieu, et non plus à la fin), et, sauf exception comme celle de *Robert le Diable*, est sans rapport avec ledit opéra — ou il forme un tout, vivant d'une vie propre, écrit spécialement sur un scénario qui lui est particulier, et la partition entière prend alors le titre de *ballet*.

Le premier de ces deux genres se rencontre dans tous les opéras français, d'Opéra et Meyerbeer jusqu'à Massenet inclusivement. (Notons en pas-

(1) Le terme « moderne » dont nous nous servons ici est tout relatif. Il y a maints ballets plus modernes que ceux que nous nommons ci-dessous. Ils se sont du reste orientés, surtout depuis le mouvement créé par les Ballets Russes, dans le sens de la pantomime, qui offre des ressources bien plus intéressantes.

sant que le drame allemand répudia toujours le ballet ⁽¹⁾, (du moins jusqu'à nos jours, car depuis Richard Strauss on ne peut plus dire cela).

L'autre genre, le ballet proprement dit, fut extrêmement florissant, en ce sens du moins que le public y prit infiniment de goût.

JEAN-GEORGES NOVERRE.....	1727 † 1810
D.-F. ESPRIT AUBER.....	1782 † 1871
GIACOMO MEYERBEER.....	1791 † 1864
JACQUES-FROMENTAL HALÉVY	1799 † 1862
ADOLPHE ADAM.....	1803 † 1856
EDOUARD LALO.....	1823 † 1892
LÉO DELIBES.....	1836 † 1891

NOVERRE, danseur qui avait étudié l'harmonie, entreprit, dans quelques ballets qu'il écrivit, de faire jouer les danseurs en pantomime expressive. Il était en cela un novateur, car, jusqu'à lui, la danse n'avait pour but que le plaisir des yeux, à l'exclusion d'un sens symbolique, même dans l'opéra-ballet.

AUBER, dans *La Muette de Portici* (1828), donna un rôle, voire même le principal, à une danseuse (v. p. 106). Celle-ci devait participer au premier chef à l'expression de la pièce... mais l'art mimé, loin d'être dramatique, y est purement conventionnel; et c'est à peu près sous l'influence de cette pièce que le *langage du ballet* naquit, cent fois plus mystérieux et arbitraire que le volapuk ou l'espéranto.

Auber composa encore *Le Dieu et la Bayadère* (1830), dans la même conception.

MEYERBEER est à citer pour le ballet du **Prophète** (1848), placé au 3^e acte, mais conçu, à part cela, peu différemment de celui de *La Vestale*.

Ce sont de petits patineurs qui viennent ravitailler les troupes, et se livrent en passant à diverses évolutions. C'est la forme *rondeau* qui domine de beaucoup, et il en est de même dans la plupart des ballets du moment (c'était la mode). On trouve 5 numéros : 1^o un chœur en UT, forme lied (UT, LA, UT); 2^o Valse en RÉ, forme lied, accompagnée au premier temps par la grosse caisse, et aux deux autres par des coups de cymbales : on juge de sa distinction ! 3^o Redowa, danse polonaise, bien que l'action se passe en Hollande, et gardant l'accompagnement de la valse, avec des cornets à pistons en supplément. C'est une suite de deux rondeaux, le 1^{er} à 3 refrains, le second à 4 refrains et une coda, le tout en SI bémol. On ne comprend guère la raison d'un long passage en MI entre les deux derniers refrains; 4^o Quadrille, nouveau rondeau en SOL; 5^o enfin Galop final, rondeau à 6 refrains, en MI, le meilleur morceau au point de vue de l'orchestration.

(1) Mattheson fait cependant mention de l'essai d'un ballet, tenté en 1707 au théâtre de Hambourg. Il s'agit d'un « Carnaval de Venise », imité de Campra dans un esprit de moquerie (allusion évidente aux Fêtes Vénitienes) et qui fut exécuté — sans succès — pour les fêtes de l'Empereur Léopold.

HALÉVY écrivit plusieurs ballets, notamment :

Manon Lescaut (1830) ;

La Tentation (1832), opéra-ballet avec chant.

ADAM fut l'auteur de *Gisèle* et du *Corsaire*, d'après Lord Byron. *Gisèle* est restée comme type du genre ballet 1850.

DELIBES composa des ballets bien caractéristiques de cet art, et non dépourvus d'une certaine finesse musicale. Citons :

La Source (1866), son premier grand succès ;

Coppélia (1870) ;

Sylvia, ou *La Nymphé de Diane* (1876). Ces deux dernières œuvres sont restées au répertoire.

Sylvia, ballet en 3 actes, débute par un prélude un peu incohérent. Les tonalités s'y entrecroquent étrangement et pas très adroitement. Quant aux scènes suivantes, qui comportent un argument fort compliqué, il faudrait savoir ce que « ne pas parler » veut dire...

A l'Acte I, scène du berger Amynta, en ré (n° 2) ; rêve en FA (dans le même n° 2), pendant lequel une grande phrase de violoncelle s'élève ; puis duo d'amour (dansé) en RÉ, avec tendances à la pantomime. La scène des Chasseresses (n° 3) est un lied ; a) 4 cors à l'unisson, en MI bémol ; b) milieu en LA bémol et UT avec Sylvia ; a bis) reprise et coda. Ce lied a de l'entrain et est très bien orchestré. Ensuite valse lente, avec danse solo. Puis air de danse (n° 4 B), sorte de rondeau, suivi de passages de pantomime, où il est question de deux flèches, de manteau, de berger, de la statue de l'amour, de nymphes, de chasse, de poursuite, etc... C'est un peu conventionnel et difficile à lire dans la musique... Un sorcier (staccato) [n° 8 B] vient guérir Amynta, blessé, à l'aide d'une rose...

Au II^e Acte, après une valse lente, Sylvia se débarrasse d'un soupirant en lui versant amphore sur amphore, moyen très usité dans les ballets (n° 11). La danse des Bacchantes, en la (n° 12), est peut-être le meilleur passage de la partition. L'amoureux, qui a abusé des libations, poursuit l'objet de sa flamme avec des pas titubants, qui sont assez bien traduits en musique, puis s'endort.

L'Acte III commence par un Cortège de Bacchus (n° 14), grand ensemble qui n'a plus rien de la pantomime. La coupe est celle de la sonate avec réexposition inversée : 1^{re} idée en MI, 2^e en LA ; intermède des muses Thalie et Terpsichore en *ut dièse*, LA bémol, *ut dièse* ; réexposition de la 2^e idée en LA, puis de la 1^{re} en MI, suivie d'une coda, comportant l'entrée de Bacchus, avec une forte fanfare de trompettes.

Citons encore la scène de séduction (n° 15) ; les pizzicati, en MI bémol (n° 16 A) ; l'intervention de la clarinette, puis du violon solo, quand Sylvia se dissimule sous les traits d'une esclave. Enfin, quand elle se fait reconnaître et qu'Amynta tombe à ses pieds, il s'ensuit une valse (n° 16 D), puis un stretto-galop terminal (n° 16 E). A la fin, triomphe de Diane et apparition d'Endymion (n° 18).

LALO écrivit *Namouna* (1882), qui fut une heureuse exception à une époque où le ballet était vraiment en décadence. Il y attacha de l'importance et la travailla avec soin. L'œuvre n'ayant pas réussi, il s'en affecta beaucoup et fut frappé peu après d'une attaque d'apoplexie.

Au point de vue de l'argument et de sa traduction musicale, la partition est aussi difficile à saisir que *Sylvia*, mais la musique est plus avancée et plus intéressante. Elle a été publiée aussi en suites d'orchestre, avec quelques modifications (certains morceaux ont été terminés par Gounod). Elle est en un prologue et 2 actes.

Prologue. — L'introduction d'orchestre est très courte dans le ballet, plus longue dans la Suite. La scène se passe à Corfou. Une partie de dés est engagée, dans laquelle Adriani perd constamment : les mêmes motifs servent à indiquer les mêmes détails du jeu. Adriani finit par jouer son esclave Namouna, qui amènera toujours les tons dièses, et surtout RÉ. Le vainqueur, Ottavio, magnanime, donne à Namouna sa liberté. Namouna lui offre, en revanche, un bouquet. Les tonalités et la forme sont d'ordre plutôt dramatique.

Acte I. — Prélude d'orchestre, en SOL ⁽¹⁾. Sérénade (*ré*) et scène du balcon (p. 24). Provocation d'Adriani ; combat. Namouna, déguisée en bouquetière (p. 29), vient déranger les combattants en dansant ; et cette danse, qui veut être apaisante, conserve quelque chose du rythme de la colère précédente. Cette scène est en forme rondeau. Ensuite, scène foraine, également en forme rondeau (p. 34) : deux chars de baladins, qui alternent et se répondent, ont chacun leur musique propre. Ceci est moins intéressant, forcément, parce que moins significatif, dans la transcription pour le concert.

Scène entre Namouna et Ottavio. Namouna cherche, au milieu de la fête, Ottavio qui en cherche une autre. Elle tourne autour de lui (p. 46), sur une musique vraiment jolie et pleine de charme (*la*, FA, *la*, LA et *la*). Colère, pardon, cigarette, valse de plus en plus rapide. Parades de foire, enlèvement d'Ottavio que les marins de Namouna délivrent. Dans la barque où Namouna est voilée, son thème se trouve voilé lui aussi, ce qui est assez heureux (p. 72). A la suite du ton de LA bémol employé pour l'éloignement de la barque, la fête reprend en MI (p. 73), ce qui, dans la suite du concert, donne un raccord étrange : il faut le drame pour l'expliquer.

L'*Acte II* se passe chez un marchand d'esclaves, dans une île de l'Archipel, et commence par une « sieste », qui comporte une écriture en quintes, audacieuse pour l'époque (p. 74). Plus loin, grand air varié (3 variations) (p. 92) ; puis pas de Namouna, avec solo de flûte, en *ut* (p. 101). Ensuite intervention de pirates, pistolets, danseuses, orgie, conclusion, le tout assez compliqué, étant donné que l'action ne se traduit que par gestes. Mais la musique ne manque pas de qualités, et les thèmes sont traités de diverses manières, modifiés, changés de rythme, brisés, suivant la situation : ceci est une intéressante application du principe wagnérien à la danse.

Vers la fin du XIX^e siècle, on rencontrait aussi deux genres de ballet qui n'avaient plus grand chose de commun avec l'art musical. C'était d'abord le *ballet viennois*, qui prit corps grâce surtout à l'influence des valse de Johann Strauss : cette formule fut souvent utilisée. C'est d'autre part le *ballet italien*, genre assez spécial de représentation, qu'on a du reste souvent associé à la musique symphonique des allemands modernes comme Richard Strauss et Mahler. Il s'agit de manœuvres d'ensemble, dans lesquelles une grande quantité d'exécutants lèvent militairement la jambe « à l'heure H », tous exactement au même instant et dans le même angle. C'est à la Scala de Milan que cette esthétique a pris naissance. Elle réclame une grande quantité de danseurs.

Musicalement, tout ceci ne contribua pas à sauver le ballet de la décadence. Figé dans le moule de 1850, il devint de la musique quelconque sur un scénario quelconque. Une exceptionnelle tentative comme celle de *Namouna* ne suffit pas à régénérer un art sans vie, et c'est ailleurs que nous trouverons une orientation digne d'intérêt.

(1) Éd. Hamelle, page 16.

2. LA PANTOMIME

La *pantomime* se distingue du ballet pur et simple en ceci, qu'elle consiste à indiquer au moyen de l'expression musicale les sentiments et les passions des personnages en scène, sans le secours d'aucune parole, et de souligner conséquemment leurs gestes et leurs attitudes. Il ne s'agit pas, comme construction, d'œuvres essentiellement différentes des ballets ; on n'y trouvera pas de formes musicales nouvelles (on pourra toujours y voir figurer le scherzo, le lied, le rondeau, les variations et même la sonate), mais l'*application* de la musique est différente. Il s'agit ici d'un genre *dramatique*, parce que la musique y interprète directement l'action. Nous avons déjà rencontré des exemples d'œuvres écrites dans cet esprit, parmi les ballets que nous avons cités (*La Muette, Sylvia, Namouna*), mais fragmentairement. Un ballet peut fort bien être composé dans ce sens, et des drames même peuvent aussi comporter des scènes simplement mimées.

Dès le XVIII^e siècle, nous signalerons des essais de pantomime bien caractérisée. Par exemple, dans *Dardanus* (Rameau), la scène de la Jalousie endormant les Amours, au prologue, est une nette tentative d'appropriation de la musique à la signification du geste. Chez Gluck, il y aurait mainte scène à citer : la pantomime du 1^{er} acte d'*Orphée*, le ballet chanté des oiseaux dans *Armide*, la scène des Scythes d'*Iphigénie*.

Malheureusement, dans le ballet moderne, comme nous l'avons dit, la pantomime devient stéréotypée ; il faut la comprendre à l'aide d'une sorte de dictionnaire visuel, analogue au traité d'expression de Caccini. Elle ne peut ainsi prendre un intérêt véritable, et non plus la musique qui l'accompagne, car, dans ces conditions, elle se résoud fatalement en formules.

Dans sa vraie et logique acception, c'est plutôt au sein du drame musical wagnérien et de ses succédanés qu'elle s'est conservée. Et, dans ce nouvel état, la forme symphonique, qui régissait l'ancien ballet, fait alors place aux exigences dramatiques. La pantomime devient une forme dramatique, qu'il est inutile de concevoir symphoniquement.

La Fonte des balles du *Freischütz* (Weber) est un bon exemple de pantomime dramatique (bien que le mélodrame la fasse également rentrer, par moments, dans le domaine de la musique de scène).

Dans *Les Troyens*, Berlioz fit un essai, d'ailleurs peu heureux, de pantomime : La Chasse royale.

Chez Wagner, il faut citer la première scène de *Tannhäuser* (le Vénusberg), tenant du ballet, mais qui reste cependant plus pantomime encore que ballet ; la très remarquable scène mimée de Beckmesser, au 3^e acte des *Maîtres-Chanteurs* (v. p. 172) ; *La Cène* (1^{er} acte) et le lavement des pieds (3^e acte) dans *Parsifal* ; bien d'autres encore dans la *Tétralogie*.

Quelques essais de mimes solistes ne relèvent que d'un art très secondaire.

D'une façon générale, au XIX^e siècle le domaine de la pantomime musicale a été très peu et très mal exploré. Si le « grand ballet » agonisant doit être remplacé, ce sera sûrement par la pantomime bien entendue et artistique ⁽¹⁾. Ce genre peut influencer grandement et heureusement sur l'art dramatique lui-même.

3. LA MUSIQUE DE SCÈNE

Ici, la musique est censément destinée à renforcer l'effet expressif de la *parole parlée*. Il s'agit d'un genre hybride, qui ne peut donner aucun bon résultat ⁽²⁾. Si l'on s'intéresse à la parole, la musique gêne la compréhension de celle-ci, et si l'on veut suivre la musique, on est tenté de faire taire l'indiscret qui se permet de parler pendant qu'elle se déroule. Il n'y a pas fusion.

L'origine de la musique de scène remonte au début du XIX^e siècle. Elle a consisté tout d'abord en morceaux destinés à servir d'ouverture et à former des intermèdes dans un drame parlé. Puis ces intermèdes ont peu à peu déteint sur les scènes jouées et réciproquement, en sorte que les deux modes d'expression en sont venus à se produire simultanément ⁽³⁾. Le type le plus gros-

⁽¹⁾ Nous avons tenu à exposer, telle que V. d'Indy l'exprimait il y a 45 ans, cette opinion qui se présente maintenant comme une sorte de prédiction réalisée. Dans les premières années du XX^e siècle, et surtout sous l'impulsion des ballets russes, une forte poussée s'est produite dans le sens prévu. Les compositeurs ont écrit beaucoup d'œuvres de ce genre, et, d'autre part, on a adapté un argument scénique à de nombreux poèmes symphoniques qui n'avaient d'abord été conçus qu'en vue du concert. Les deux formes (pantomime et poème symphonique) ont eu, dans le premier quart du siècle, une tendance marquée à se rejoindre, et souvent il est difficile de déterminer si l'action mimée a préexisté à la musique, ou la musique à l'action. Parmi les œuvres les plus marquantes, entre bien d'autres, nous nommerons celles de *Rimsky-Korsakow* (*Schehérazade*), *R. Strauss* (*Joseph*), *Liadow* (*Contes Russes*), *Strawinsky* (*Pétrouchka*, très réussi comme pantomime vivante et vraie ; le *Sacre du Printemps*, qui a causé une sorte de révolution par la maîtrise de son rythme et l'audace de son écriture) ; *Prokofieff* ; Florent *Schmitt* (*La Tragédie de Salomé*) ; *Paul Dukas* (*La Peri*, musique excellente, mais argument un peu « vieux ballet » : un danseur venant cueillir une rose...) ; *Maurice Ravel* (*Adélaïde, Daphnis et Chloé*) ; *Gabriel Pierné* (*Cydalise et le Chèvre-pied*). Les variations symphoniques de *V. d'Indy* lui-même, *Istar*, ont été fort bien adaptées par la célèbre danseuse russe Trouhanowa.

Plus récemment, de nombreux exemples se rencontrent encore, suffisant à démontrer que l'évolution se poursuit et peut être très heureuse.

Notons en passant qu'une partition de ballet-pantomime peut fort bien, en tant que genre dramatique, comporter, comme l'opéra, une alternance d'« airs » et de « récits », si l'on ose s'exprimer ainsi : les *airs*, au lieu d'être chantés, sont des airs de ballet, en forme suite, scherzo, lied, etc... ; et ce qui correspond aux *récits*, ce sont les passages de transition, pendant lesquels se déroule plus spécialement l'action mimée — comme cela se passait aussi dans les récits de l'ancien opéra.

Mais l'assimilation de la danse à la parole ne doit pas être poussée trop loin : la signification dramatique de la pantomime reste, quoi qu'on fasse, d'une clarté moindre... (G. L.).

⁽²⁾ De fait, la musique étant, en elle-même, un langage conventionnel, on ne voit pas pourquoi la voix humaine serait exclue de cette convention. Toutefois, la musique de scène se justifie, en bonne logique, toutes les fois qu'elle découle naturellement de l'action et est appelée à y jouer un rôle. (G.L.).

⁽³⁾ Cet état de choses, que le cinéma a encore beaucoup aggravé, ravale évidemment notre art à une fonction secondaire : « Musique d'ameublement », disait l'humoriste Erik Satie.

sier de cet état est le *mélodrame* du « boulevard », de l'Ambigu, dans lequel l'entrée du traître était invariablement soulignée par un « tremolo à l'orchestre ». Mais il y a aussi de plus nobles exemples...

LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	1770 † 1827
FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.....	1809 † 1847
ROBERT SCHUMANN.....	1810 † 1856
HANS VON BÜLOW.....	1830 † 1894
GEORGES BIZET.....	1838 † 1875
JULES MASSENET.....	1842 † 1912
VINCENT D'INDY.....	1851 † 1931
ENGELBERT HUMPERDINCK.....	1854 † 1921
ERNEST CHAUSSON.....	1855 † 1899
PAUL VIDAL.....	1863 † 1931
J. GUY ROPARTZ.....	1864

BEETHOVEN écrivit en 1799, *Gli Uomini di Prometeo*, op. 43, ballet comprenant une ouverture et 16 numéros. C'est une œuvre sans grande portée.

Il n'en va pas ainsi d'**Egmont** (op. 84, 1810), qui n'est pas tout à fait une œuvre de musique de scène au sens où nous l'avons définie, car la musique et la parole n'y sont pas constamment simultanées : la musique explique bien la parole, mais pas toujours pendant qu'elle est prononcée. C'est au drame de Goethe qu'elle s'adapte.

La partition comprend une *Ouverture* (v. 2^e livre, 2^e partie, p. 288), quatre entractes, un larghetto sur la mort de Claire, un mélodrame, et une *Siegesymphonie*. Le mélodrame ne souligne rien d'une façon trop brutale ; quant aux entractes, ils commentent la fin de l'acte terminé et préparent systématiquement l'ambiance de celui qui va commencer. On remarquera la discrétion de l'orchestre.

Le 1^{er} *Entracte* (n^o 2) part du calme, que Claire, à la fin du 1^{er} acte, pense devoir durer toujours (LA). Dans les dernières mesures de cette partie, qui est un andante, il y a évolution, et l'Allegro con brio dépeint l'état de révolte des bourgeois, qui est l'objet du 2^e Acte. La musique illustre nettement les deux sentiments opposés, et au lever du rideau, il ne reste que le grondement de la révolte, dont le dessin s'agite dans le grave.

Le 2^e *Entracte* (n^o 3), en MI bémol, forme lied, présente des thèmes de noblesse et d'amour, qui rappellent l'air de Léonore dans *Fidelio*.

Le 3^e *Entracte* (n^o 5) est fort curieux. Le rideau étant tombé lentement sur la scène d'amour, il commence par un petit lied en UT, évoquant l'amour chaste et champêtre. Puis marche vive en UT, applicable aux Espagnols. On perçoit les grommellements des bourgeois craintifs, sur le thème de la marche, tandis que le rideau se lève.

Le 4^e *Entracte* (MI bémol) (n^o 6), suit l'arrestation d'Egmont. Après un rappel des thèmes du 2^e entracte, l'agitation de Claire (andante agitato) est très bien traduite par l'orchestre, très haletant. Le rideau s'étant levé, Claire commence à parler sur la musique, ce qui est rare dans la partition. Le Larghetto (n^o 7), commentant la mort de Claire qui a lieu dans la coulisse, est un fort beau lied. Brackenberg étant parti, on ne voit plus sur la scène qu'une lampe, qui s'éteint graduellement : l'orchestre suit cet affaiblissement ; a) ré, cors ; b) modulation en la ; c) cors diminuant jusqu'à extinction.

Dans le mélodrame du *Rêve d'Egmont* (n^o 8), en MI bémol, la musique s'arrête pour dégager les paroles, et l'orchestre est d'une rare discrétion. Il commente la parole

en la suivant et non en l'accompagnant, mais il en observe pas à pas l'expression. Ce mélodrame s'achemine vers un andante con moto et un allegro ma non troppo dans la tonalité nouvelle de RÉ, ton de la libération, s'opposant au ré de la mort de Claire. Un effet de harpes est donné par des pizzicati de violons. Des pressentiments de mort (traits de violon en ré) alternent avec les trompettes et tambours de la gloire (RÉ). Ce rêve est intéressant, et, dramatiquement, bien en place.

La *Siegesymphonie* (Chant de Triomphe) en FA (n° 9) termine l'œuvre. On y retrouve la fin de l'Ouverture.

Les numéros 1 et 4, dont nous n'avons pas parlé, sont chantés, et construits en forme lied.

MENDELSSOHN fut l'auteur du **Songe d'une nuit d'été** (1826-42), musique de scène pour le drame de Shakespeare. L'ouverture est de 1826, et le reste parut en 1842.

L'*Ouverture*, en MI, est assez différente des autres morceaux : elle constitue un hommage sans doute involontaire à Weber, surtout par sa seconde idée, très proche parente d'Obéron.

Le 1^{er} *Entracte* comporte un scherzo, en sol, coupé en rondeau. Il s'applique à Puck, petit esprit voltigeant, qui sert Obéron et Titania. Le refrain est en sol ; couplet en MI bémol ; 2^e refrain amenant un développement, et, après une pédale de dominante, 3^e refrain avec 2^e idée en SOL. La musique tourne ensuite vers mi, pour l'entrée des personnages principaux et la symphonie se change en musique de scène : chanson de fées, etc. (presque tout l'acte suivant sera accompagné d'orchestre).

Le 2^e *Entracte* est un « intermezzo » assez mouvementé, en la. Il passe en LA pour l'entrée de Bottom et s'enchaîne à une scène de clowns. Au moment du réveil de Titania, se trouvent des accords lunaires en MI (déjà rencontrés dans l'ouverture). C'est une des meilleures trouvailles de Mendelssohn.

Le 3^e *Entracte*, Nocturne, dépeint le sommeil des amants, Titania et Bottom (lied, en MI, avec phrase exposée par le cor solo). Après une coda, réveil de Titania sur le thème du sommeil, un vrai thème de nocturne ou de romance sans paroles. Quand Titania voit Bottom d'une autre manière, le cor est remplacé par le quatuor.

Le 4^e *Entracte* n'est autre que la fameuse marche nuptiale, en UT, qui a tant servi dans les mariages « de première classe »... (c'est un rondeau à 3 refrains). Après une scène de comédiens, une marche grotesque vient ensuite (*ut*) avec clarinette et bassons ; puis danse de clowns en SI ; enfin morceau final en MI, où l'on retrouve la marche, puis les accords lunaires et le thème weberien de l'ouverture.

Telle qu'elle est, cette œuvre paraît sans doute un peu moins bien conçue qu'*Egmont*, toute appréciation musicale mise à part. Il y a continuellement du parlé sur la musique, ce qui force à beaucoup de tenues harmoniques lourdes et peu vivantes.

SCHUMANN contribua à la musique de scène par la partition de *Manfred*, sur le poème de Lord Byron (1848-51), arrangé en vue de la réalisation musicale. Un rôle de récitant résume la pièce et aide à suivre la musique de scène.

HANS DE BÜLOW écrivit sur le *Julius Cesar* de Shakespeare une musique de scène assez bien adaptée.

BIZET est l'auteur de l'*Arlésienne* (1872), pour la pièce d'Alphonse Daudet, musique de scène, ou plutôt série de morceaux.

Le premier est sur la fameuse *Marche des Rois* dont le thème a été, on ne sait pourquoi, attribué à Lully, et se retrouve dans de vieux Noëls de plusieurs provinces.

Il y a, dans le milieu de l'ouverture, un thème confié au saxophone, et qui reviendra souvent dans les autres morceaux. Le premier mélodrame, notamment, est établi sur lui. Le défaut ici est l'abondance de musique autour des paroles. C'est de la musique, bien plus que de la musique de scène.

L'air populaire provençal, *O grand soleil*, harmonisé « à la grosse », se combine ensuite avec le mélodrame ; il est rythmé de diverses façons.

L'*Intermezzo*, qui est un menuet, constitue un entracte sans grande signification. L'entrée des deux vieux évoque Grétry. Le petit morceau en FA est fort joli. Suivent encore des danses, une farandole, la marche des Rois chantée, enfin un retour du mélodrame.

La musique est parfois un peu quelconque au point de vue de l'adaptation — souvent charmante, mais la plupart du temps inexpressive de l'action scénique. A ce point de vue l'œuvre n'est guère réussie. Mais Bizet avait sans doute envisagé la scène comme une occasion de faire jouer sa musique...

MASSENET a écrit de la musique de scène pour *Phèdre* de Racine, (1900), et pour 5 autres pièces. Dans *Manon*, on relève aussi quelques essais de ce genre : les mêmes personnages, en certains passages, parlent, puis se remettent tout à coup à chanter.

V. D'INDY doit être nommé pour la musique de scène de *Médée*, sur le drame de Catulle Mendès (1898).

HUMPERDINCK a essayé de porter au colossal la manière de Bizet. Son drame, *Kœnigskinder* (1898), est entièrement parlé d'un bout à l'autre, et ce sur une musique ininterrompue, les syllabes du récit étant notées sur des valeurs de durée. Cet essai est d'une logique rigoureuse en ce qu'il est l'application intégrale du procédé adopté, mais ce procédé même engendre une monotonie et un ennui insupportables. Ce que voyant, ainsi que nous l'avons dit (p. 240), l'auteur a écrit une seconde version de la pièce avec paroles chantées (1908)... mais il était trop tard, et l'intérêt n'a pu venir.

La tentative était, en somme, inutile.

ERNEST CHAUSSON écrivit *La Tempête*, pour le drame de Shakespeare, bonne musique, et bien adaptée au théâtre. Les chants d'Ariel sont particulièrement charmants. Il fut aussi l'auteur d'une partition sur le mystère de Bouchor, *Sainte Cécile* (1892).

Cette œuvre était destinée au théâtre de marionnettes fondé par Bouchor.

Citons, au 1^{er} acte, l'entrée de Cécile, en MI, d'une inspiration très caractéristique de l'auteur. Les mélodrames sur l'antienne de Saint-Michel (*ré*), sont très musicaux et bien disposés ; le second est interrompu par l'arrivée de Valérien, en RÉ (opposition des deux modes). Le n° 9, sortie de Cécile et de Valérien, rappelle la Pavane pour piano. Le n° 15 (apparition de Sainte Cécile) est écrit dans l'ambiance du Poème de l'Amour et de la Mer, d'abord flottante et incertaine, puis se précisant très bien, en MI. Le morceau est judicieusement étagé par rapport au petit nombre des instruments.

La partition comporte des chœurs, mais, d'une manière générale, ce ne sont pas les meilleures parties.

P. VIDAL collabora également avec Maurice Bouchor, pour son théâtre de marionnettes, avec la *Nativité* (1890). Musicien d'une envergure un peu réduite, par ailleurs, il a obtenu ici une excellente réussite. Alors que tant d'artistes manquent des œuvres trop grandes pour eux, il a mené à bien une entreprise sans prétentions.

La filiation de l'*Arlésienne* est un peu visible, peut-être.

Comme celui de Bizet, le *Prélude*, en *sol*, présente un thème, d'abord nu, puis harmonisé avec une flûte et un quatuor. Il est un peu trop souvent exposé.

Le *Mélodrame*, pendant lequel causent l'Ane et le Bœuf (MI bémol), est très bien orchestré (2 violons, violoncelle et flûte). Le duo de Myrtil et Marjolaine (célesta et violoncelle) est également fort réussi comme instrumentation ; une poésie charmante s'en dégage. La petite chanson de Marjolaine est d'allure assez populaire. L'« étoile » n'est pas ce qu'il y a de plus remarquable.

Le dernier et 4^e *tableau*, celui de la Crèche, est expressif. Tout ce qui est joyeux se trouve en SOL. Dans la Berceuse de la Sainte Vierge, la flûte se transporte adroitement au-dessus et au-dessous des violons. A l'avant-dernier couplet, les trois Rois ayant offert leurs dons, la myrrhe rappelle à la Vierge la pensée de la mort, et cela amène un très heureux développement à l'orchestre.

GUY ROPARTZ a écrit une œuvre de musique de scène pour *Pêcheurs d'Islande*, de Pierre Loti.

L'art de la musique de scène est à la vérité de peu de portée ; et il faut espérer qu'il se fondera dans la pantomime noble et artistique que nous souhaitons ⁽¹⁾.

(1) Pour être complet, il faudrait ajouter à la liste des ouvrages cités beaucoup d'autres productions plus récentes. Nommons au moins l'*Absent* de Fernand Le Borne, *Caligula* de Gabriel Fauré, le *Martyre de Saint-Sébastien*, que Claude Debussy écrivit (1911) sur la pièce de Gabriele d'Annunzio ; les préludes pour *Antoine et Cléopâtre*, de Florent Schmitt (1920) ; et plus récemment *Le Roi David* (1921), d'Arthur Honegger, que nous avons déjà mentionné parmi les oratorios, de même que le *Martyre de Saint-Sébastien*, mais qui comporte de nombreux numéros de musique de scène — ainsi que la *Judith* (1925) du même auteur.

IV

LE LIED

ORIGINE ET HISTOIRE

Le lied est (ou devrait être) l'expression musicale concise d'un fait ou d'un sentiment.

Il procède de la chanson populaire : dans toutes les nations *musicales*, la chanson s'est faite lied à un moment donné ⁽¹⁾.

Pour bien suivre l'évolution complète du lied, il est donc nécessaire de remonter jusqu'à la chanson populaire, dont nous avons étudié les caractères primitifs dans la première partie de cet ouvrage (1^{er} Livre, p. 83).

Le peuple, en tant que collectivité, ne saurait créer ; mais ses sentiments forts parviennent toujours à s'incarner en un créateur, anonyme ou non, qui les traduit.

Dans l'histoire de la chanson et du lied, nous distinguerons tout d'abord *trois états* bien différents, quoiqu'on y rencontre, pratiquement, une infinité de nuances :

1^o La chanson est matière épique : elle traite des *sujets généraux*, pouvant intéresser toute l'humanité, des *héros*, dont le nom est d'ordinaire dénaturé, ou des *sentiments*. Parmi les chansons à sujets généraux, citons les *cycles* (les chants druidiques, dont le but était l'enseignement, comportaient ainsi des *séries* en musique). Parmi les héros : la Chanson de Roland, le Roi Renaud ; parmi les sentiments, presque toujours les mêmes : la Princesse prisonnière, la Pernelle, la Fille-soldat, les « Maumariés », etc...

L'appoint musical se rattache presque toujours, comme modalité, et même comme type mélodique, au chant grégorien, tout au moins dans la période primitive (v. 1^{er} Livre, p. 84).

Cette première manière d'être de la chanson se transforma, se polit, s'adoucit, arrondit ses angles au cours des siècles, et comme poème et comme musique, ainsi que nous l'exposerons plus loin.

2^o Lorsque la chanson n'est plus créée, pour ainsi dire, par la force des choses, ou dans un but d'enseignement, de commémoration ou de glorifica-

(1) Il faut distinguer le lied vocal, tel que nous l'entendons ici, du *lied forme*, tel que nous l'avons étudié dans la sonate. Mais les affinités sont étroites entre les deux genres, et à la base du lied instrumental (A.B.A.) nous trouvons toujours l'acception la plus rudimentaire de la forme populaire du rondeau (deux refrains encadrant un couplet), type que la mélodie vocale adopte si souvent.

tion ; quand elle ne tend plus à exprimer des sentiments généraux, alors elle devient *lied*, et c'est un musicien inspiré qui la stylise. Dans cette situation, elle peut garder encore son allure primitive simple et exprime, peut-être mieux encore et plus profondément, l'âme d'une nation et surtout son degré de sentiment artistique. Elle est du plus haut intérêt à ce point de vue, en dehors même de sa valeur musicale.

3^o Enfin, dans un troisième état, le peuple n'éprouvant plus le besoin de s'exprimer lui-même, soit par la voix de chanteurs anonymes (1^{er} état), soit par celle d'artistes créateurs parlant en son nom et interprétant à leur façon ses pensées intimes (2^e état), alors le lied se transforme radicalement. Il perd son *utilité* primitive et secondaire ; il ne revêt plus la forme chanson et devient un petit fragment de drame, une scène ou un monologue détaché, dans lequel ce n'est plus le peuple qui s'exprime, mais bien le compositeur lui-même.

Pour résumer la provenance et l'expression du lied en chacun de ces trois états, nous proposerons cette formule :

1^{er} état : *chanson* — le peuple s'exprime lui-même ;

2^e état : *lied musical* — l'artiste exprime le peuple ;

3^e état : *lied dramatique* — l'artiste s'exprime lui-même.

Nous étudierons donc successivement : 1^o le *lied-chanson*, dont nous n'avons présenté dans le 1^{er} cours que la période primitive, et qui s'est sensiblement transformé au xvii^e siècle et au commencement du xviii^e ; 2^o le *lied-musical*, interprétation du sentiment populaire par un musicien, genre florissant surtout au xix^e siècle ; 3^o le *lied dramatique*, très particulier aux temps modernes et qui est une dramatisation des sentiments propres au poète ou au musicien, et non plus de ceux de tous.

L'étude du *lied* est plus importante qu'on ne pourrait tout d'abord le supposer, puisqu'elle est intimement liée à l'état d'âme des diverses nations, et surtout infiniment sujette aux fluctuations du goût et de la mode, encore bien plus que toute autre forme musicale.

On peut dire que chaque pays a, à un moment donné, le lied qu'il mérite. En France, malheureusement, toute influence populaire en est maintenant bannie : cette forme d'expression y a été tuée par le journalisme quant au poème, et par le café-concert quant à la musique (1).

(1) Les moyens de transport, de correspondance et de transmission sont pour les trois quarts dans cet état de choses. On peut remarquer — et c'est de toute logique — que le maintien de la chanson populaire dans les provinces est en rapport inverse avec la facilité des communications. C'est ainsi que, par exemple, on la chante encore un peu — et même les types les plus anciens — dans les montagnes du Vivarais, où l'influence des villes est relativement faible. Partout où il en est autrement, elle a été remplacée par les rengaines citadines. Par ailleurs, l'influence réciproque de la campagne sur les centres d'attraction que sont les villes est forcément nulle en pareille matière ; aussi ne faut-il pas s'étonner que le lied moderne ne reflète plus rien de l'âme *vraiment* populaire, si ce n'est chez quelques spécialistes du folk-lore. (G.L.).

I. LE LIED — CHANSON

Le lied-chanson, nous l'avons dit plus haut, exprime en raccourci les sentiments généraux d'un peuple. On le rencontre du XII^e au XVIII^e siècle environ. On peut distinguer dans son évolution deux grandes périodes :

1^o La période de la *chanson primitive*, de caractère épique. C'est celle que nous avons étudiée dans le premier cours, et qui par l'intermédiaire de la chanson polyphonique, du madrigal et du madrigal accompagné, a eu pour aboutissement la musique de danse et plus tard la symphonie ;

2^o la période de la *chanson populaire lyrique*, qui elle-même peut se subdiviser en trois phases : *a*) la chanson populaire proprement dite ; *b*) la chanson populaire décadente ; *c*) la romance.

Ce sont les trois phases de cette seconde période que nous essaierons de caractériser ici.

A. *Chanson populaire lyrique.*

Aux époques héroïques de l'histoire, la chanson, toute monodique qu'elle fût, avait participé elle aussi de ce caractère héroïque en ses lignes générales, non seulement dans les sujets épiques, mais même en ce qui concerne les chants d'amour (mués plus tard en madrigaux).

Au XVI^e siècle, la naissance de la chanson aristocratique, ou du madrigal vocal, porta un coup fatal au développement du genre héroïco-monodique. Tout ce qui traitait d'amour devint la proie des véritables poètes, et les musiciens professionnels y ajoutèrent les guirlandes de leur contrepoint vocal — ce fut d'ailleurs souvent au grand dam du texte de la chanson.

En ce siècle de guerres perpétuelles, peu sanglantes, mais constantes, la France donna alors un nouvel essor à la musique populaire en créant la *chanson militaire*. Tandis que les mélodies primitives puisaient pour la plupart leur matière musicale dans le plain-chant, ici rien de semblable. A cette époque, ce sont surtout les terres italiennes que foulaient nos armées (règnes de Charles VIII, François I^{er}, etc.). Or il arriva que l'esprit militaire français et la culture italienne s'assimilèrent curieusement, pour former un style qui eut une grande vogue, et fut employé partout sous le vocable de *canzona francese*. Ce genre de la *canzona* donna lui-même naissance à une forme musicale, que nous avons décrite quand nous avons étudié les diverses manifestations de la variation (2^e Livre, 1^{re} Partie, p. 457). Elle persista dans son état primitif de chanson militaire, tout en donnant prétexte à des pièces de luth, de théorbe, de clavecin. On trouve des chansons militaires en langue italienne, qui proviennent peut-être de soldats français (comme *Il caporal Simon*, *Il grand solda Bigaran*).



Au XVII^e siècle, tout se transforma. Le lied et la canzona isolés ne furent plus de mode en Italie ; mais, avec d'autres formes provenant de l'art du geste, ils passèrent de toutes pièces dans l'*opéra*, qui absorbait alors toutes les forces musicales de ce pays. C'est alors qu'apparurent le lied-forme, qu'on peut nettement reconnaître dans *l'Orfeo* de Monteverdi (v. p. 27), et aussi des canzone et passacaglie (par exemple dans *l'Incoronazione di Poppea*). Il est plus que probable que ce fut à cette même époque que se forma dans les autres pays d'Europe, Allemagne, Norvège, Russie, Espagne, la floraison de chants populaires nationaux. Ceux-ci, à part quelques exceptions, ne sont pas plus anciens. Et il en est de même en France.

Il est très important de noter que le fonds musical de la période précédente (*primitive*) avait été commun aux diverses nations. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple, de très anciens chants suédois ou russes se retrouvent presque intégralement dans certains airs populaires français de Bretagne ou des Cévennes. Seules peut-être, la Hongrie et la Bohême, par leurs rapports avec l'Orient, et aussi l'Espagne pour des raisons analogues, donnent une couleur assez spéciale (notamment quand elles utilisent la gamme mineure orientale ou arabe comportant la quarte augmentée).

Au XVII^e siècle, il n'en est plus ainsi. Au point de vue musical, la chanson devient *nationale*, et s'adapte au caractère de chaque peuple.

Les *sujets* poétiques restent bien les mêmes comme donnée, mais se rapetissent et se surchargent de détails oiseux. Les textes et les musiques s'entremêlent et l'on chante les mêmes paroles sur des masses de *timbres* différents (alors que, dans la période primitive, tandis que les détails de parole changeaient d'une version à l'autre, le timbre, au contraire, restait le même).

Au point de vue du *texte*, des événements très petits en eux-mêmes s'y voyaient revêtus d'une grande importance. Les sujets primitifs se modifièrent en s'adaptant à la vie du temps. La « princesse prisonnière » devient la fille qui joue des tours à ses parents pour aller voir son amant en fraude ; la Pernelle est tournée en plaisanterie et devient « la fille aux trois jolis dragons ». L'aventure de la fille-soldat, la tristesse de la « Maumariée », servent de prétextes à satires grivoises. En revanche, il est bien rarement question d'un fait historique ou d'un personnage héroïque, comme ceux que l'on rencontre dans les chansons primitives.

Quant à la *musique*, elle s'édulcora comme le texte ⁽¹⁾ et tendit le plus sou-

(1) Il faut remarquer que les usages harmoniques avaient déterminé dans les genres symphoniques et vocaux des formules mélodiques particulières, inusitées dans les anciennes monodies qui devaient se suffire à elles-mêmes et puiser en elles seules la matière de leurs propres cadences. Une fois connues et passées dans l'usage courant, ces formules firent leur apparition jusque dans les mélodies populaires, bien qu'elles demeuraient privées de tout accompagnement. C'est que le sens harmonique s'était généralisé, et une chanson, même monodique n'était plus conçue monodiquement (G.L.).

vent à devenir air de danse, métrique en principe, mais parfois aussi dérythmé, ou plutôt *démesuré* par l'*horreur du silence*, qui est à la base de tout caractère primaire (enfantin ⁽¹⁾ ou populaire). Ces suppressions produisent d'ailleurs des combinaisons rythmiques assez alertes et attachantes, en faisant quelquefois 3 temps de 4, ou 5 de 6.

Dans l'acception dont nous venons de parler, la chanson est encore fort intéressante. Mais bientôt l'influence *précieuse* s'en mêla, et la pureté du style s'en ressentit. Les mots se transformaient : *Luscinia*, qui avait donné rouchignou au moyen âge, devint *rossignol*. C'est déjà l'esprit du XVIII^e siècle qui va commencer à régner. Toutefois la musique restait encore, à la fin du XVII^e siècle, d'essence populaire et dansante, et ce n'est que plus tard qu'elle prendra un tour plus formulaire et alambiqué.

B. Chanson populaire décadente.

Au XVIII^e siècle, nous voyons le lied-chanson se corrompre de plus en plus. En Italie et en Allemagne, le lied populaire ne se reproduit plus, toutes les forces musicales étant absorbées par l'opéra italien, qui règne sans partage sur tout ce qui chante. Il en est de même en Russie, en Hollande, en Angleterre, au Danemark, etc...

En France, le peuple chante encore, mais c'est le *satirisme* qui l'emporte, et s'étend de plus en plus : pour quelques textes poétiques, il y en a des milliers de satiriques.

La *chanson politique* prend naissance (toujours dans le genre satirique). Elle ne nomme généralement pas celui qu'elle vise. Citerons-nous les airs si connus : *le Roi Dagobert* ; *Il dansera, Biron* ; *Marlborough s'en va-t-en guerre* (dont l'auteur présumé serait M^{me} Poitrine, nourrice de Louis XV... un nom vraiment prédestiné!)

Deux courants se forment dans le lied-chanson en France :

1^o la *bergerie*, chanson de bergers, de bergères, de paysans (voir le sujet si souvent reproduit : la bergère et le seigneur) ; 2^o le lied *aristocratique*, comportant des paroles parodiées sur un timbre connu. Les chansons à boire et satiriques de la Régence ne sont autre chose que des parodies sur des timbres populaires ou sur des airs en vogue. On faisait les paroles d'après le nombre de la musique ; on en adaptait même sur des airs de danse ou d'opéra. C'est d'ailleurs le même procédé qu'*employait* le vaudeville, dont la naissance avait été de très peu antérieure.

Sous l'influence de cette scission, la chanson populaire devait se perdre ou s'oblitérer. La « bergerie » affadit de plus en plus la mélodie et ne répond pas au besoin d'expression populaire ; la parodie pas davantage. Aussi les deux

(1) On sait la tendance des jeunes élèves à ne pas respecter l'intégrité des silences!...

genres finirent par sombrer dans la *romance*, qui fut — dans un sens — l'un des ancêtres du lied musical, mais non pas un de ses quartiers de noblesse.

Avant d'en arriver à cette troisième phase, dans laquelle les auteurs ne sont plus anonymes, citons quelques recueils de mélodies populaires ⁽¹⁾ dans lesquels on pourra trouver d'intéressants spécimens de la première période (épique) et des deux premières phases de la seconde.

Les **Mélodies populaires des Provinces de France**, de *Julien Tiersot* ⁽²⁾, par exemple, contiennent une abondante et riche moisson de ces chants.

Dans son premier recueil, lisons le *Mois de Mai*, remarquable par l'alternance des rythmes à 3 et à 2 ; on y trouve la division ternaire du lied affectée au rondeau ;

Celui que mon cœur aime, également divisé en trois périodes (lied A-B-A) ; *Le pauvre laboureur*, phrase ternaire encore, mais avec 1^{re} période répétée (a, a bis, b, a). Ces trois chansons montrent nettement l'établissement de la forme ternaire dans le chant populaire, et doivent dater à peu près du moment où la même forme s'introduisait également dans l'opéra.

Les **Chants de Normandie**, de *Moullé* ⁽³⁾, contiennent quelques belles mélodies, assez typiques de forme ; par exemple *Marguerite est au bord des bois*, avec refrain ternaire. Le *Mari jaloux* (a, a bis, b, a). *J'ai parti de mon village*, chanson bien française. *Un jour dans la prairie*, etc., toutes paroles qu'on retrouve en tous pays sur des timbres différents.

Les **Chansons du Vivarais** de *Vincent d'Indy* ⁽⁴⁾ contiennent quelques mélodies fort anciennes, comme la *Pernette*, mais le plus grand nombre ont plutôt les caractères du XVIII^e siècle ⁽⁵⁾.

Rosignolet du bois est d'allure assez italienne. Un ton majeur alterne constamment avec son relatif mineur ; et c'est le mineur qui termine. Comme il s'agit d'une chanson de quête, après le dernier couplet se trouve un remerciement final ;

Là-haut sur la montagne ⁽⁶⁾, de forme ternaire, a deux versions pour la même région ; la seconde, corruption de la première et semblant dater du XVIII^e siècle, contient des arpèges de genre tyrolien ;

⁽¹⁾ En même temps que la chanson populaire s'éteignait, ou tout au moins se raréfiait dans nos campagnes, des musiciens et érudits de plus en plus nombreux se sont livrés à de patientes recherches pour la recueillir et la conserver par l'édition. Ce travail, s'il ne sauve pas la vertu active de la chanson dans la vie populaire, empêche du moins une quantité de mélodies de premier ordre de disparaître dans l'oubli général. Certains de ces recueils présentent les chansons sans accompagnement, ou avec un accompagnement aussi simple que possible. Ils valent par leur fidélité et leur sincérité documentaire. Dans d'autres, le musicien, collaborant avec les auteurs inconnus, ajoute sa personnalité en s'efforçant de colorer l'atmosphère dans laquelle il présente le chant populaire. Ce genre vaut ce que vaut le traducteur ; quand il s'agit d'un Paul Ladmirault ou d'un Canteloube, il peut engendrer de savoureuses œuvres d'art.

(G.L.).

⁽²⁾ Éd. Heugel.

⁽³⁾ Ed. E. Moullé.

⁽⁴⁾ Op. 52, Durand éditeur. Un second volume de 50 chansons est également publié chez Durand (op. 101).

⁽⁵⁾ Sauf toutefois la modalité grégorienne restée très vivace jusqu'à nos jours dans ces contrées.

⁽⁶⁾ L'emploi de cette chanson et d'une autre (Dans la tour du palais) dans la partition de l'Étranger ; d'autres encore dans *Fervaal*, dans la *Symphonie Cévenole* et diverses œuvres d'envergure, montre l'amour du maître pour le folk-lore du Vivarais et la haute importance artistique qu'il y a toujours attachée (G.L.).

La belle, si tu me délaisses, phrase quaternaire dont une période (la 3^e) a été vraisemblablement ajoutée aux autres après coup ⁽¹⁾ ;

La Fille de Nantes est un reste bien caractéristique du premier ton. Il y a quatre périodes, réduites à trois si l'on compte que la seconde est une reproduction de la première. Dans la dernière, l'essor du 1^{er} mode atteint toute sa plénitude.

Sont trois jeunes garçons est une chanson universelle, reproduite aussi par J. Tiersot. Dans le Vivarais, on en trouve plusieurs versions, dont l'une est très belle et alerte. Dans le couplet où la fiancée morte et enterrée répond à son amant, la deuxième période se répercute et la troisième est allongée. Ce couplet (le 8^e) prend ainsi une énorme importance : c'est de la variation amplificatrice.

Les trois jeunes tambours ont aussi plusieurs versions vivaroises, et sont également rapportés par Tiersot ;

Dans la tour du palais semble une mélodie du 8^e mode, déformée avec le temps et l'usage, et finissant par une cadence sur la teneur, qui ne devait pas exister à l'origine ;

Citons encore *Le Bricou*, type très général aussi ; *Lous esclos*, qu'on peut rattacher à mainte fanfare de chasse.

Nous pouvons aussi sortir de France et consulter les *Chants Russes* de N. Rimsky-Korsakow. Ils sont plus paysans, moins mélancoliques que ceux du Vivarais, mais l'étymologie musicale en est beaucoup plus proche de nous qu'on ne pourrait le croire. A part la Petite Russie, tournée vers l'Orient, les mélodies proprement russes ne sont pas sans rapports avec le sentiment de nos provinces celtiques.

C. La romance.

MARTINI (SCHWARZENDORF).....	1741 † 1816
FABRE D'ÉGLANTINE.....	1750 † 1794
NICOLAS DALAYRAC.....	1753 † 1809
ÉTIENNE MÉHUL.....	1763 † 1817
PIERRE-JEAN GARAT.....	1764 † 1823
GIUSEPPE BLANGINI.....	1781 † 1841
CHARLES-PHILIPPE LAFONT.....	1781 † 1839
LOUIS NIEDERMAYER.....	1802 † 1861
HENRI REBER.....	1807 † 1880
ALBERT GRISAR.....	1808 † 1869
LOÏSA PUGET.....	1810 † 1889
FERDINAND GOMBERT.....	1818 † 1896
EDMOND MEMBRÉE.....	1820 † 1882
GUSTAVE NADAUD.....	1820 † 1893

La romance n'est plus une composition anonyme, comme l'était la chanson populaire. Mais elle conserve volontairement le genre de celle-ci, par une sorte d'archaïsme et de pseudo-naïveté voulus, — d'ailleurs en le dénaturant beaucoup. En devenant romance, la chanson qui, primitivement, avait une forme (lied ou autre), a pris une structure inconsistante. Même de bons compositeurs

(1) Il y est question d'un certain roi Philippe, qui pourrait être Philippe V, roi d'Espagne

ont traité ce genre sans aucun soin, alors que, par ailleurs, ils savaient écrire et construire. La romance est un genre assez spécifiquement français. Elle est, d'ordinaire, l'expression des sentiments à la mode, si l'on peut dire — ceux qui avaient cours dans les ruelles et dans les salons à la fin du XVIII^e siècle et postérieurement. Les premières furent dues à GARAT, célèbre chanteur et compositeur de romances, et à ses congénères. (De lui est *le Retour*, sur des paroles de Gouffé.)

Il y eut des romances qu'on extrayait des œuvres dramatiques, comme celle de *Nina*, de DALAYRAC, ou celle de *Joseph*, de MÉHUL. D'autres, la majorité, étaient des pièces isolées. Du même Méhul, qui a cependant écrit des œuvres plus qu'estimables, contenant de réelles beautés, nous pourrions citer la romance de *Bayard Mourant*, l'une de ses dernières, où le chant est remarquablement inexpressif. Sous l'influence de l'opéra, la romance s'est ici considérablement écartée du style de la Chanson.

La romance célèbre, *Plaisir d'amour*, est l'œuvre d'un MARTINI, qui n'a rien de commun avec le Padre Martini, célèbre auteur de sonates et théoricien. Celui qui nous occupe s'appelait en réalité Martin Schwarzenndorf. Il écrivit également, parmi beaucoup d'autres, *le Billet*.

FABRE D'ÉGLANTINE fut l'auteur d'une romance très célèbre aussi : *Il pleut, bergère*. Le genre fut extrêmement fécond pendant la tourmente révolutionnaire et l'Empire ; elle se canalisa sous la Restauration : il y eut alors de véritables faiseurs de romances attitrés. Ce métier a persisté jusque vers le dernier quart du XIX^e siècle.

LAFONT fit beaucoup de romances à succès, fort mal écrites, niaises comme musique et pleines d'aberrations prosodiques. Entre autres *le Délire* et la *Romance du Troubadour*.

BLANGINI, qui mourut maître de chapelle de Napoléon I^{er}, n'écrivit pas moins de 174 romances à une voix et 170 nocturnes à deux voix.

NIEDERMEYER, fondateur de l'École qui porta son nom, et fut un grand serviteur de la musique religieuse, fut en outre l'auteur d'une grande quantité de romances, dont la plus célèbre est *le Lac*, d'après Lamartine.

REBER, professeur de composition au Conservatoire, et auteur du traité d'harmonie bien connu, que Th. Dubois devait compléter, écrivit, en plus de quelques opéras-comiques, 33 romances ou mélodies.

GRISAR, auteur d'opéras-comiques, écrivit aussi beaucoup de romances, intitulées « mélodies ». *La Folle* eut une heure d'incontestable célébrité. Et pourtant, elle est assez grotesque et contient notamment des invocations surprenantes sur le mot : Arthur...

Le nom de LOÏSA PUGET évoquera toujours la romance sentimentale du XIX^e siècle. (Citons *la Grâce de Dieu*, *le Petit Oiseau*...)

GOMBERT, compositeur allemand, écrivit, non pas des lieder comme l'Allemagne en avait déjà vu apparaître, mais des romances imitées de la romance française, notamment *l'Oiseau léger*.

MEMBRÉE, prix de Rome et compositeur dramatique, fit aussi de nombreuses romances. *Page, écuyer et capitaine*, précédée d'une longue introduction, et de récits entremêlés d'orchestre, est d'une incroyable et dérisoire grandiloquence.

NADAUD se fit une spécialité de la *petite romance*, tournant à la chansonnette. Il en a composé environ 400, dont *les Deux Gendarmes, la Maison blanche*, etc...

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, la romance a à peu près disparu ⁽¹⁾. Elle s'est, ou bien enlisée complètement dans le style de la chansonnette et du café-concert, ou au contraire relevée dans la voie de la mélodie noble, dont nous parlerons plus loin.

2. LE LIED MUSICAL

L'origine du *lied musical* correspond à une poussée allemande vers le chant monodique, au sortir de l'influence italienne, subie si longtemps.

Cette poussée, dont l'objet était la libération de la musique allemande du joug de l'Italie, s'est manifestée en même temps dans le domaine du théâtre, où nous avons vu qu'elle a abouti à Weber et à Wagner.

La romance, en Allemagne, ne tourna pas à la rengaine comme en France. Elle respectait avant tout les paroles, qui étaient en général rythmées selon la juste prosodie. ⁽²⁾

LE LIED ALLEMAND.

LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	1770 † 1827
FRANZ SCHUBERT.....	1797 † 1828
ROBERT SCHUMANN.....	1810 † 1856
FRANZ LISZT.....	1811 † 1886
ROBERT FRANZ.....	1815 † 1892
FRANZ ABT.....	1819 † 1885
JOHANNES BRAHMS.....	1833 † 1890
ADOLF JENSEN.....	1837 † 1879

⁽¹⁾ Citons les romances sentimentales de *Delmet*, dont le style est plus que douteux. D'autre part, témoins de l'ascendant repris par la chanson populaire... sur les habitants des villes, mentionnons les airs de Th. Botrel, adaptations ou pastiches de chants populaires bretons.

⁽²⁾ Les formes les plus en usage dans le lied romantique étaient : 1^o les *strophes* semblables se succédant les unes aux autres, avec des paroles différentes sur un même timbre, mais celui-ci subissant en général des modifications de détail en vue de la prosodie ; 2^o le *rondeau*, où les refrains alternent avec les couplets ; 3^o le *lied* ternaire (A.B.A), application la plus élémentaire du rondeau. Ces trois genres proviennent sans contredit de la chanson populaire ; et ils sont restés les plus usités jusque dans la mélodie moderne et contemporaine.

On peut faire remonter à BEETHOVEN la floraison de la romance allemande ⁽¹⁾. L'auteur de la Messe en ré, qui était plutôt l'homme des grandes architectures, composa cependant quelques lieder de jeunesse, et d'autres encore pendant sa seconde manière. Il abandonna le lied dans la troisième.

Le premier des lieder beethoveniens est *Schilderung eines Mädchens* (Portrait d'une jeune fille, 1785), assez peu significatif. Citons encore, dans la première manière : *Der freie Mann* (1790) (L'homme libre), *Adélaïde* (1794), enfin *Seufzer eines Ungeliebtes* (Soupir d'un homme qui n'est pas aimé, 1794), fort intéressant en ce qu'il constitue une esquisse du thème du final de la 9^e Symphonie ⁽²⁾.

C'est un air andante-allegro, dans la conception de l'air d'opéra de l'époque : l'andante n'est pas très expressif ; c'est dans l'allegro qu'apparaît, déjà bien reconnaissable, le thème de la joie de la Symphonie avec chœurs.

Citerons-nous le *Kriegslied der Österreicher* (Chant de guerre des Autrichiens, 1797), type des chants d'étudiants avec couplets ? Il ne présente pas grand intérêt. L'année 1909 fut fertile en lieder, mais de peu de portée. En 1815, Beethoven écrivit *Sehnsucht* (Désir), qui n'eut pas moins de quatre versions. En 1816, il composa un *liederkreis* (suite de lieder) : *An die ferne Geliebte* (A la bien-aimée absente), sur un texte du Comte de Brunswick. C'est là une nouvelle manière. Ces 6 mélodies s'enchaînent et comportent des rappels thématiques. C'est un type d'œuvre bien allemand, que Schubert reprendra et que Schumann étendra également aux pièces de piano.

Enfin, *Résignation* (1817), de forme lied, est l'un des plus expressifs.

Après Beethoven, qui ne fut encore qu'un précurseur dans le genre, Schubert et Schumann portèrent bientôt le lied au plus haut degré artistique.

SCHUBERT fut l'auteur de 603 lieder, dont 14 posthumes. Il cultiva, dans la *Belle Meunière* et *Le Voyage d'hiver*, le genre du *cycle*, inauguré par Beethoven. Il eut trois *manières* assez distinctes, mais qui ne correspondent pas forcément à des périodes chronologiques. On trouve, parmi ses œuvres : 1^o des lieder ou romances très simples, de forme strophes, ou parfois ternaires, se rattachant à l'esprit de la chanson populaire ; 2^o des lieder plus importants, plus développés, allant même jusqu'au cycle ; 3^o enfin des compositions très inspirées et très dramatiques, mais désordonnées. Ce sont de longues his-

(1) Évidemment on rencontre bien antérieurement des lieder dans les opéras, et même des *ariettes* isolées (v. Legrenzi, Scarlatti, Leo, Porpora, Pergolese, Mozart) ; mais ces ariettes ne diffèrent guère, comme forme et comme esprit, de l'air d'opéra-comique ; elles n'ont pas le caractère d'expression populaire et nationale auquel nous nous attachons ici.

(2) Ce thème se retrouve encore, comme nous l'avons remarqué (2^e livre, 2^e partie, p. 312), dans la Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs, op. 80 ; ce qui prouve qu'il a « travaillé » l'esprit de Beethoven pendant une grande partie de sa vie. Et il est bien curieux de constater aussi qu'il coïncide exactement avec le *miserere nobis* de l'*Agnus Dei* de la IX^e Messe grégorienne (*cum jubilo*). Il fait donc partie de ces thèmes universels qui, se retrouvant dans les acceptions les plus diverses tout au long de l'histoire de la musique, doivent posséder en quelque sorte un caractère de nécessité et d'humanité profondes.

toires ⁽¹⁾, de proportions démesurées, tantôt géniales..., tantôt ennuyeuses. Il est à remarquer que Schubert fut bien plus équilibré dans ses premières œuvres vocales que dans les dernières.

Des quantités de mélodies de Schubert sont encore absolument ignorées en France ; beaucoup n'ont même jamais été traduites.

Première manière. — *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes, op. 1) est une sorte de scène, comportant un Récitant et 3 personnages, tous tenus par la même voix : le Père, l'Enfant et le Roi des Aulnes, ayant chacun leur style musical. L'équilibre de composition est excellent, chaque couplet ramenant les mêmes oppositions, ce qui crée, dans la diversité, une forte unité ; d'ailleurs le rythme constant y contribue aussi. Ce très beau et célèbre lied est en 5 parties : *a*) exposition, le Récitant, le Père, l'Enfant, de *sol* à SI bémol ; *b*) le Roi (SI bémol), l'Enfant et le Père, vers *si* ; *c*) le Roi en UT, l'Enfant et le Père, vers *ré* ; *d*) le Roi (MI bémol), l'Enfant (vers *sol*) ; *e*) conclusion tragique en *sol*.

Gretchen am Spinnrad (Marguerite au rouet, op. 2) est un beau rondeau, dont les trois refrains aboutissent à des cadences toutes différentes les unes des autres. Le 1^{er} couplet comporte des modulations ton par ton, très schubertiennes, et ramène le 2^e refrain après une cadence suspensive, très dramatiquement en rapport avec les paroles. Le dernier refrain se réduit à un simple souvenir.

Meeres Stille (La Mer calme, de Goethe, op. 3, n^o 2), est d'une belle simplicité. Remarquer une curieuse cadence à la sous-dominante, au moment où l'on croyait être entraîné vers les dominantes.

Morgenlied (Chant du matin, op. 4) présente un refrain assez souriant, entouré de couplets plus mélancoliques. Une autre spécialité de Schubert s'y manifeste : la suppression d'une demi-mesure à la fin d'une phrase qui, par ailleurs, serait d'un rythme très régulier.

Der Alpenjäger (Le Chasseur des Alpes, op. 13) est un modèle de lied ternaire. Dans la partie médiane, belle modulation inattendue, comme Schubert savait en trouver.

Der Fischer (Le Pêcheur, op. 21) est un rondeau à 3 couplets, avec modulation propre à chaque couplet. On constate la rondeur de l'expression.

Wehmuth (op. 22) (Tristesse), renferme de curieuses modulations. De *ré*, on passe à FA dièse et RÉ pour « la beauté », et il y a retour à *ré*, quand cette beauté « s'évanouit ».

Gruppe aus dem Tartarus (op. 24), lied ternaire (a.b.c.), présente de belles ascensions par demi-ton. Certaines modulations lointaines paraissent osées pour l'époque.

Die Forelle (La Truite, op. 32), dont Schubert a utilisé le thème dans un quintette, est d'un style très simple. Elle comprend 3 couplets, le 3^e étant différent des deux premiers. Éléphant balancement d'onde dans l'accompagnement obstiné.

Nachtstück (op. 36) (Effet de nuit) est le récit de la mort d'un barde. La division est binaire ; la mort amène vers la fin du morceau de belles modulations, d'ordre uniquement dramatique.

Die junge Nonne (La jeune Religieuse, op. 43, n^o 1) est dramatique et très expressive. Après deux strophes analogues, — la seconde comportant cependant quelques dessins différents — la troisième est toute autre, en majeur sur la même tonique. La conclusion, après une marche ascendante, est d'une superbe clarté.

Nacht in Träume (Nuit de rêve, op. 43, n^o 2) comprend deux phrases, ou plutôt deux périodes différentes, toutes deux en SI.

Du bist die Ruh (op. 59, n^o 3) (Tu es le repos) est en 3 couplets, dont le troisième est différent des deux premiers (a.a.b).

(1) Cette tendance particulière du lied pourrait être rapprochée de la tournure épique que prenait l'oratorio à la même époque.

Le cycle **Die Schöne Müllerin** (La Belle Meunière, op. 52) comprend 20 lieder. Certains sont charmants, d'autres plus ordinaires, mais l'ensemble est éminemment représentatif du genre. Citons plus particulièrement le n° 2 (*Wohin*) (Où?), en forme lied, et dont la première partie est elle-même une phrase nettement ternaire ; le milieu se comporte comme un développement modulant ; la réexposition est plus importante que l'exposition initiale. Le n° 4 (*Danksagung an dem Bache*) (Remerciement au ruisseau) forme lied ; le n° 5 (*In Feierabend*) (Veille de fête), très lied également ; le n° 11 (*Mein*) (À moi), charmant dans ses oscillations joyeuses de SI bémol à RÉ, au cours de la seconde partie ; le n° 12 (*Pause*) est un lied avec 3^e partie amplifiée : les modulations finales font assez penser à Weber, et même au Wagner de Tristan. Le n° 17 (*Die böse Farbe*) (La mauvaise couleur) est un rondeau dont l'accompagnement semble comporter des cors. Il y a là une histoire assez confuse de ruban vert, et on s'étonne que la « bonne couleur » ne paraisse pas plus séduisante que la « mauvaise ». Le n° 18 (*Trockne Blumen*) (Fleurs desséchées) présente, en son début, une expression indécise du mineur au majeur. La forme est celle de la suite, avec reprises. Le n° 20 est à consulter aussi, dans sa triste conclusion.

Seconde manière. — A partir de l'op. 89, les formes se diversifient bien davantage.

Die Winterreise (le Voyage d'hiver, op. 89) comprend 24 lieder, d'allure beaucoup plus populaire encore que la Belle Meunière. Ce sont surtout des chansons d'enfants ou de paysans. Remarquer spécialement les n° 5 (*Der Lindenbaum*) (Le Tilleul), vraie chanson ; 7 (*Auf der Flüsse*) (Sur la rivière), constamment en ré ou RÉ, à part une modulation dramatique en ut dièse ; 11 (*Frühlingstraum*) (Rêve de printemps), très joyeux, avec des parties plus tristes intercalées ; 20 (*Der Wegweiser*) (Le Guide), qui présente beaucoup de belles modulations, à la suite desquelles le ton revient toujours très bien.

Die Allmacht (La Toute-Puissance, op. 79 ⁽¹⁾), est superbe et offre des montées par tons assez analogues à celles de Marguerite au rouet ou de la Jeune Religieuse.

Viola, op. 123, ouvre au lied une voie nouvelle. C'est toute une histoire assez longue, dans laquelle la fleur est assimilée à une jeune fille ou réciproquement (Cf. La Vie d'une Rose, de Schumann), et où beaucoup d'épisodes assez diffus se succèdent (souvenirs, marche funèbre, etc.). Tout cela se développe de façon très fantaisiste. La forme est celle d'une ballade, ou d'un rondeau particulier qui, musicalement, donne ceci : 1^{er} refrain, 1^{er} couplet, 2^e refrain, 2^e et 3^e couplets, 3^e refrain, 4^e, 5^e et 6^e couplets, 4^e refrain. Les couplets sont différents. Les tonalités sont en général assez bien choisies comme rapports.

Die Sterne (Les Étoiles, op. 96). Ce lied est une simple phrase en 4 périodes, qui se reedit. La 3^e période module chaque fois d'une manière différente, mais les autres sont presque identiques. Le piano fait de charmants échos.

Nous arrivons maintenant aux œuvres posthumes. Sous le nom de *Schwannengesang* (Le chant du Cygne), 14 lieder ont été réunis après la mort de Schubert, parmi ceux prêts à être publiés. Il ne s'agit pas d'un cycle, mais de mélodies sans lien entre elles. Citons dans ce recueil : *Liebesbotschaft* (Message d'amour), lied dont le milieu est particulièrement long ; *Kriegers Ahnung* (Pressentiment du guerrier) lied dont la 3^e partie où se trouve « Gute Nacht » est majeure, et différente de la première, qui était mineure ; *Die Stadt* (la Ville), l'une des plus belles œuvres de Schubert, donnant, malgré les parties calmes, une impression d'angoisse qui se justifie à la fin par « la perte de l'aimée » ; *Der Doppelgänger* (le Double), qu'on trouve souvent publié aussi sous le titre de « Vision » : c'est un lied à strophes, très frappant, surtout en ce qui concerne les belles modulations dramatiques de la fin. L'impression en est fantastique.

Troisième manière. — Nous classerons ici d'autres lieder posthumes, mais qui n'étaient pas destinés à la publication, du moins immédiate, contrairement à ceux dont

(1) Chez Schubert, les numéros d'œuvre ne correspondent pas à l'ordre chronologique ; nous l'avons déjà fait observer pour les sonates.

nous venons de parler. Schubert les jugeait sans doute trop primesautiers pour être acceptés par des éditeurs — ou encore insuffisamment au point. Ici la raison tonale est complètement mise de côté. Cette absence produit nombre d'effets dramatiques de génie, assez instinctivement trouvés, mais le plus souvent donne aux morceaux une incohérence réelle et regrettable. Il est probable que l'auteur ne les eût pas publiés sans retouches. Certains ont des proportions énormes.

Auflösung (Dénouement) est une impression de printemps, d'un charme intense et très frais tout d'abord. Le dessin de piano signifiant l'« anéantissement » et qui finit par devenir obsédant, est d'un sentiment très moderne.

Grenzen der Menschheit (Les frontières de l'humanité, d'après Goethe), est un lied, en MI. Mais le milieu, très dramatique, est en 2 parties bien différentes, vers FA et en SI. Puis le début du lied revient.

Dans *Die Einsamkeit* (la Solitude), l'une des plus importantes et des plus belles de cette série, il y a une masse de sujets poétiques, et chacun a sa tonalité. 1° En SI bémol, recherche de la douce quiétude dans la *Vallée de printemps*; 2° dans l'occupation et le monde (MI); 3° dans l'amitié (FA); 4° dans le bonheur et l'amour (SI); 5° dans l'humilité et l'obscurité (*fa dièse*); 6° dans la solitude (SOL) et cet aboutissement est vraiment curieux et neuf quand il se produit.

Waldes Nacht ⁽¹⁾ (Nuit dans les bois) est un modèle charmant et presque absolument parfait de lied développé, écrit dans le sentiment de la nature. Il n'est pas exagéré d'employer à son sujet le mot de chef-d'œuvre. Sa forme est ternaire, avec milieu très important et également ternaire. Voici comment on peut le décomposer : A) sorte de refrain en 2 périodes (MI bémol) dont la seconde est répétée; B) a) partie modulante (MI), amenant; b) une nouvelle phrase douce et mélodique en SI (la plaine), qui évoque le Roi des Aulnes; c) la partie modulante reprend, tandis que l'orage redouble, de plus en plus terrible; A bis) conclusion. (La forêt, l'orage, ont sauvé le voyageur des voix des sirènes de la plaine, qui s'élevaient si attirantes dans la partie médiane.)

On trouve aussi de véritables *scènes* de drame, avec plusieurs personnages et même des chœurs. La *Scene aus Faust* (Marguerite à l'église) est de ce nombre. Elle est en 4 parties, coupées par le chant du Dies iræ. Il y a deux personnages : Marguerite, et l'Esprit du Mal, plus un chœur.

Die Burgschaft (L'Otage) est une grande scène dramatique exposée par un récitant. Elle serait presque à classer comme oratorio profane à une voix. On y trouve le principe de tous les lieder dramatiques qui ont été écrits dans l'époque moderne. Cette scène, dont le texte est de Schiller, se passe sous Denys le tyran. Elle est des plus accidentées et tragiques. On peut distinguer 3 grandes parties : A) récits et mélodies formant l'exposition (*ré*, FA, *si*, RÉ); B) le drame; voyage, dont le début, style Haydn, est assez folâtre, mais est bientôt suivi de tempête, de voleurs en embuscade, etc. Grande prière mélodique du voyageur, passant par SI bémol, LA bémol, *si*, *mi*, RÉ); C) le retour, récit et dénouement (SI bémol, UT, *la*, LA, FA et SOL). On voit là un modèle de géniale incohérence; c'est à peine si l'on peut considérer les modulations comme réglées par le drame.

Der Taucher (Le Plongeur), scène de Schiller également, est issu d'une conception analogue à la précédente, mais plus ordonnée. La longueur en est considérable pour un seul chanteur récitant. On peut distinguer 3 parties, respectivement subdivisibles en 5, 3 et 3 : A) a) exposition (*la* et LA); le roi jette une coupe dans la mer en la promettant à celui qui la rapportera; b) un jeune chevalier s'élance, et le ton de LA bémol, bien ménagé, donne une impression de réelle fraîcheur; c) tourbillon, en *ut*; d) retour du calme, partie modulante par *mi*; e) de nouveau le tourbillon, en *ut*, et cadence en *sol*. B) a) retour du chevalier (MI bémol, etc.); b) récit de son exploit (LA, UT, *ut* et MI bémol); c) présentation de la fille du roi, sympathique et assez émouvante (RÉ

(1) V. d'Indy a écrit une traduction française de ce lied (Sénart, éd.).

bémol et bien d'autres tonalités...); C) a) reprise du saut (*la*); b) description par le piano seul, avec une sorte de plainte; c) le tourbillon (*leit-motiv*) reparait encore et emporte le Chevalier (*ré*).

SCHUMANN, ainsi que chacun le sait, fut l'auteur d'un très grand nombre de lieder, charmants, et qui fixèrent d'une façon immortelle, ainsi que ceux de Schubert, ce genre réduit dans ses proportions, mais avec lui si riche d'expression et de profondeur (1). Il généralisa l'emploi du Cycle : *Liederkreis* (H. Heine), op. 24; *Myrten*, op. 25; *Frauenliebe und Leben*, op. 42; *Dichterliebe*, op. 48. Puis il fit 5 recueils de lieder, op. 27, 51, 77, 96, 127; 4 recueils de Romances et Ballades, op. 45, 49, 53, 64, et un certain nombre d'autres encore.

Schumann cultiva le lied surtout de 1840 à 1852; or, chose curieuse, tous les plus beaux, et de beaucoup, sont de la seule année 1840. Sa muse, tout en se maintenant à une certaine hauteur, s'est un peu essoufflée par la suite.

Dans le *Liederkreis* op. 24, citons le n° 2 (*Ich wandelte*) (Je marchais), qui présente le premier aspect de Schumann, encore sous les espèces de Schubert. A remarquer la jolie modulation en SOL pour l'apparition de la jeune fille. Dans le n° 4 (*Lieb liebchen*) (Chère bien-aimée) assez schubertien aussi, le piano, très orchestral, termine sa phrase avant le chant, qui conclut seul.

Dans le *Cycle des Myrtes*, op. 25, qui contient de nombreuses mélodies fort connues, nous signalerons particulièrement *Widmung*, n° 1 (A toi mon âme), tout à fait ternaire; et *Der Nussbaum* (Le Noyer, n° 3), en forme couplets : les trois premiers couplets sont semblables, et offrent un charmant dialogue entre le chant et le piano. Au 4^e couplet, apparition de la jeune fille, cadence différente. Le 5^e est la reprise du premier thème, mais allongé. Enfin coda d'un sentiment intime et très prenant.

Dans l'op. 27, le n° 3 : *Was soll ich sagen* (Que dire?) est un beau lied, où l'on décèle encore l'influence de Schubert.

A partir de l'op. 39, on voit Schumann se dégager tout à fait, et montrer sa pleine personnalité. Le n° 1 (*In der Fremde*) (Au loin) est une simple phrase de lied en 3 parties; le n° 3 (*Waldesgespräch*) (La Sorcière), est un charmant rondeau à 3 reprises : les deux couplets sont faits d'une même seconde idée, réexposée au ton la seconde fois; le n° 5 (*Mondnacht*) (L'heure du mystère) est en 4 strophes. La phrase qui se trouve répétée 3 fois cède le pas à une autre pour le dernier couplet; l'orchestre conclut seul, et de la plus poétique manière. Le n° 11 (*Im Walde*, Dans la forêt) est en 2 couplets différents, dont l'ensemble ne fait guère qu'une seule grande phrase. Le piano y joue un rôle important : c'est lui qui apporte la conclusion des phrases du chant. Le n° 12 (*Frühlingsnacht*) (Nuit de printemps) est une phrase ternaire unique. Ce liederkreis tout entier est très personnel et de l'art le plus raffiné, en même temps que très « lied ».

Dans l'op. 49, antérieur chronologiquement aux op. 48 et 42, citons *Die beiden Grenadiere* (Les Deux Grenadiers, n° 1), de même coupe que le Noyer, mais d'un tout autre esprit. On y voit figurer le thème de la Marseillaise, que Schumann affectionnait curieusement (v. le *Carnaval de Vienne*, pour piano). Ce thème remplace, pour conclure, celui des premiers couplets.

Frauenliebe und Leben, op. 42 (L'Amour et la Vie d'une Femme) est un vrai cycle, comportant des rappels thématiques. *Seit ich ihn gesehen* (n° 1) (Ai-je fait un rêve?) est en 2 couplets; la phrase est coupée par 3 et 3 puis par 4 et 4 mesures. Elle contient

(1) La maison Durand a publié un recueil de mélodies de Schumann, où figurent presque toutes celles dont nous parlons ici.

une sorte de leit-motiv qui reviendra. — *Er, der herrlichste* (n° 2) (Noble esprit, pensée altière), a 6 couplets : les 1^{er}, 2^e, 4^e et 6^e sont semblables. Le 3^e et le 5^e sont différents. On y retrouve la descente de 7^e exposée déjà dans le premier lied.



Ich kann nicht fassen (n° 3) (Mon cœur tu frémis) est en 4 strophes et une conclusion. *Nun hast du mir* (n° 8) (O pleurs amers) : ce dernier lied est comme un souvenir du premier. Quand le chant s'est tu, le thème du début du cycle revient au piano seul.

Dichterliebe, op. 48 (Les Amours du Poète) est un cycle de plus grande envergure encore, et ses seize lieder sont aussi beaux que variés.

Im wunderschönen Monat Mai (au joli mois de mai, n° 1) est en 2 strophes : la phrase reste suspensive ; il en est de même dans le n° 2 ; *Die Rose* (La rose, le lis, n° 3), très vif et concluant, est fort joli. *Ich grolle nicht* (J'ai pardonné, n° 7), l'un des lieder les plus connus de Schumann, a deux couplets : il est très passionné et expressif. Le n° 13, *Ich habe im Traum geweinet* (Mes yeux pleuraient en rêve) est très spécial, avec ses hésitations et ses silences. Dans le dernier des trois couplets seulement, le piano — très orchestral — joue tout son rôle et accompagne le chant. Ce dernier couplet est plus allongé que les autres, et se termine différemment.

Enfin, la dernière mélodie, *Die alten, bösen Lieder* (Chansons et Rêveries, n° 16) est superbe. C'est un grand lied ternaire, en *ut dièse*, que complémente une conclusion orchestrale importante. Le lied présente des cadences différentes, en *MI* pour la tonne d'Heidelberg, en *fa dièse* pour le pont de Francfort, en *sol dièse* pour la cathédrale de Cologne, et l'explication finale ramène *ut dièse*. La cadence reste en suspens, et c'est le piano (l'orchestre bien plutôt) qui commente magnifiquement le sentiment en *RÉ bémol* (enharmonie).

LISZT a écrit une soixantaine de lieder, peu connus en France ⁽¹⁾.

ROBERT FRANZ (Knauth de son véritable nom), organiste, devenu sourd en 1841, fut l'auteur de 350 lieder environ.

Fr. ABT composa beaucoup de lieder, et aussi des quatuors pour voix d'hommes qui ont été adoptés comme des sortes de chants populaires et chantés partout comme tels.

BRAHMS, qui écrivit beaucoup dans tous les genres, fit de nombreux recueils de lieder, parmi lesquels *Magellonenromanzen* et *Mondnacht*.

JENSEN, de Kœnigsberg, composa de nombreux recueils de lieder, de style assez schumannien.

Jusqu'aux temps modernes, l'esprit du lied romantique a persisté en Allemagne ⁽²⁾. Il était très fréquent, en une époque où cela ne se faisait pas ailleurs, d'y entendre des récitals uniquement consacrés à la mélodie vocale

⁽¹⁾ Une édition avec traduction française de Gustave Samazeuilh a paru récemment (Éd. Durand).

⁽²⁾ Beaucoup d'auteurs pourraient être ajoutés à ceux que nous avons nommés. Les deux plus importants sont certainement *Hugo Wolf* (1860-1903), spécialiste du lied et, dans ce sens, continuateur de Schumann et de Brahms, et *Richard Strauss* (1864-1949), le compositeur fécond et savant dont nous avons déjà plusieurs fois parlé.

(lieder-abenden). D'autre part, quand un chanteur, au concert ou même au théâtre, était rappelé par le public, il venait chanter un lied en *bis*.

Mais le lied s'est aussi répandu à travers l'Europe, gardant partout le sentiment national qui le caractérisait. Commençons par la France.

LE LIED MUSICAL EN FRANCE :

HECTOR BERLIOZ.....	1803 † 1869
CHARLES GOUNOD.....	1818 † 1893
CAMILLE SAINT-SAËNS.....	1835 † 1921
GEORGES BIZET.....	1838 † 1875
AUGUSTA HOLMÈS.....	1847 † 1903

BERLIOZ, le principal romantique français, paraissait plus qualifié que quiconque pour être le représentant du lied dans notre pays. Mais il s'est montré bien souvent trop influencé par la romance ambiante pour pouvoir s'en dégager complètement. Il écrivit les *Nuits d'été*, les *Mélodies irlandaises*, et un recueil de mélodies.

Parmi celles-ci, *Sur les lagunes*, qui ne s'échappe pas du style « romance », contient cependant quelques harmonies recherchées. C'est un lied ternaire, non sans essais d'expression. Il s'achève à la dominante, dans un but dramatique. On y rencontre le « groupe » que nous avons signalé chez Gluck (*Alceste*), chez Wagner (*Parsifal*), et chez bien d'autres encore dans une signification douloureuse :



Absence est un lied en 3 parties.

La Captive, de forme rondeau à 3 refrains, dont le dernier module, ne laisse pas d'adopter un style assez démodé.

Le Jeune Pâtre breton, l'une des premières mélodies de Berlioz, est une sorte de romance en 3 strophes, avec accompagnement d'un *cor* (qui devait, pour le 3^e couplet, se tenir dans un « appartement » un peu éloigné du piano). Toutes ces pièces sont malheureusement rythmées trop uniformément vers par vers, ce qui rend l'audition fatigante (défaut capital de la romance).

Citons, pour mémoire, et bien que ce ne soit pas une mélodie, le *Chant des Chemins de fer*, sorte de cantate pour l'inauguration de la ligne de Versailles. On y chante successivement le Roi, la Patrie, l'Industrie, le Commerce, et l'inspiration musicale n'est pas des moins plates...

GOUNOD fut l'auteur d'un nombre considérable de mélodies, qui sont la mélodie-type de son époque en France. Ce sont des phrases faciles, du Berlioz plus musical, mais plus édulcoré. La plupart sont coupées en strophes, composées chacune d'une phrase binaire, modulant à la dominante, ou restant à la tonique. Cependant on rencontre aussi le lied ternaire. Tout l'intérêt est

dans la ligne mélodique ; l'accompagnement de piano est très sommaire et uniforme : batteries, arpèges, etc. Dans le premier recueil, citons *Souvenir*, *Aubade*, *Le Vallon*, *Le Printemps*. Dans d'autres, *Le Lac*, *Venise*, l'une des meilleures, etc... Un certain nombre de cantiques, comme *Le Ciel a visité la terre*, *Noël*, se trouvent intercalés parmi les lieder profanes ; le style est d'ailleurs à peu près le même.

SAINT-SAËNS fut l'auteur de 80 mélodies environ, dans un esprit un peu plus avancé que celui de Gounod, mais sans personnalité bien accentuée.

BIZET, pour sa part, en composa une quarantaine.

AUGUSTA HOLMÈS, élève de César Franck, est aussi à citer dans ce domaine. Elle écrivit notamment un cycle : *Les Sept Ivresses*.

LE LIED-MUSICAL EN EUROPE DU NORD :

Nous trouvons encore des représentants très caractéristiques du lied musical dans d'autres pays que la France et l'Allemagne, notamment parmi les nations nordiques.

HALFDAN KJERULF.....	1815 † 1868
ANTON RUBINSTEIN.....	1830 † 1894
ALEXANDRE BORODINE.....	1834 † 1887
MODESTE MOUSSORGSKY.....	1839 † 1881
JOHANN SVENDSEN.....	1840 † 1911
EDOUARD GRIEG.....	1843 † 1907

KJERULF, norvégien, est l'auteur de mélodies d'inspiration et de portée très nettement populaires.

RUBINSTEIN, russe d'éducation allemande, écrivit de très nombreux lieder, dont certains, comme *Asra*, eurent une grande renommée.

MOUSSORGSKY, russe, composa des cycles de lieder, d'inspiration prime-sautière, émouvante et variée. Il est à la fois très humain, très russe et très près de la nature. Citons les *Chants et danses de la Mort*, la *Chambre d'enfants*, etc... Avec lui, nous sommes en plein dans le lied *dramatique*, dont nous allons parler plus loin. Sa déclamation est vive et serrée, cherchant à noter la parole aussi fidèlement que possible. Son procédé est très comparable à celui qu'a employé Debussy dans *Pelléas*. Toutefois la forme lied est encore sensible dans bien des cas.

BORODINE, également russe, est à citer pour quelques expressives mélodies, notamment *La Princesse endormie*.

SVENDSEN, norvégien, fit deux cahiers de lieder.

GRIEG, également norvégien, écrivit une grande quantité de lieder. Il s'y inspira des Allemands, mais conserva une saveur scandinave bien à lui.

Signalons spécialement :

Die Prinzessin (La Princesse), en 3 couplets, style chanson populaire ;

Wiegenlied (Berceuse) ;

Ich liebe dich (Je t'aime), où l'on sent l'influence de Schumann ;

Waldwanderung, (Voyage en forêt) ländler ⁽¹⁾, frisant la vulgarité ;

Solveigslied (Chant de Solveig), type de chanson norvégienne ;

Ein Schwan (Un cygne), lied ternaire, qui rappelle la Truite de Schubert, dans son expression sentimentale d'un animal ;

Spielmannslied (Chant du musicien), mélodie en 3 parties, dont la seconde contient 4 redites dans des tons différents ;

Mein Ziel (Mon but), lied en 3 parties, dont la seconde est un alanguissement de la première ;

Solveigs Wiegenlied (Berceuse de Solveig), dans le sentiment populaire.

3. LE LIED DRAMATIQUE

Chez tous les auteurs que nous avons nommés jusqu'ici, aussi bien en Allemagne qu'en France, en Russie, en Scandinavie, le lied musical lui-même était bien resté, depuis ses meilleures jusqu'à ses pires manifestations, la peinture de l'état d'âme des divers pays où il se produisait.

Rien de plus foncièrement allemand que Schubert et Schumann. Il n'est pas jusqu'à Brahms qui ne soit bien plus caractéristique dans ses lieder qu'il ne l'est dans sa musique pure.

Gounod, Bizet, Berlioz même, sont très « français de leur époque ». Berlioz, malgré son romantisme intrépide, reste quasi-populaire dans ses mélodies. Moussorgski, Grieg, sont très nettement de leur pays. Seul Rubinstein, israélite, paraît plus cosmopolite et indécis.

Tout cela va maintenant changer : les communications rapides et surtout le journalisme aboliront cette fonction de « chantre de son pays » que le compositeur avait assumée. Le lied deviendra alors un petit fragment dramatique. Souvent, pour le soutenir dans cette nouvelle acception, l'orchestre interviendra, remplaçant le piano trop discret...

C'est vers 1870, en France, à partir de la guerre franco-allemande, que cette transformation a commencé. On trouve alors, par exemple chez Castillon et Duparc, des œuvres intermédiaires entre le lied musical et la mélodie traitée en drame. Le style est plus dramatique que celui du lied simple ; il est expressif de la phrase et du sentiment, et cette expression, pour la première fois dans la mélodie française, l'emporte sur la construction musicale. Cependant, chez ces deux musiciens il reste néanmoins une architecture assez nette. Depuis lors, il y aurait des milliers d'œuvres à citer, car il n'est guère de compositeur qui ne se soit exercé peu ou prou à la mélodie. Aussi nous contenterons-nous de signaler les *principaux* représentants du *lied français* de

(1) Valse lente allemande.

ce troisième état — tout en notant que les Allemands ont suivi le mouvement, et également les Italiens ; ces derniers même l'ont un peu exagéré.

N'oublions pas, d'ailleurs, que jusqu'aux temps d'aujourd'hui le « lied musical » n'a cessé de trouver lui aussi de nombreux partisans.

ALEXIS DE CASTILLON.....	1838 † 1873
JULES MASSENET.....	1842 † 1912
GABRIEL FAURÉ.....	1845 † 1924
HENRI DUPARC.....	1848 † 1933
ERNEST CHAUSSON.....	1855 † 1899
CLAUDE DEBUSSY.....	1862 † 1918
CHARLES BORDES.....	1863 † 1909

A. DE CASTILLON écrivit en 1871-72 6 mélodies sur des poèmes d'Armand Silvestre (1).

Le Bûcher consiste en 2 couplets, semblables de rythme, mais dissemblables d'expression.

Le Semeur est un lied ternaire simple, avec milieu mineur sur la même tonique.

La Mer est plus poussée dans le sens de la recherche dramatique et de l'alternance des couleurs. On distingue 4 parties : a) de *si* à RÉ ; b) modulations, SOL, UT ; c) d'*ut* à SI ; d) conclusion de SOL à *si*. Le relief formé par les clartés et les obscurités est d'ordre tout dramatique. On peut relever malheureusement des défauts de prosodie, inhérents à l'époque, qui était particulièrement négligente, ou indifférente, à ce point de vue.

Renouveau est un très beau lied, modèle de construction dramatique par excellence, et d'une expression intense. Il est en 3 parties : a) exposition de *fa dièse* à LA ; b) partie passionnée : la phrase s'allonge en variation amplificatrice, module passagèrement et retombe au ton. C'est là un petit chef-d'œuvre mélodico-dramatique ; la voix chante, chante longuement sans perdre le souffle, et ce chant ne naît que du drame ; c) conclusion très courte, puis thème nouveau, dont la présentation est uniquement instrumentale, et qui est une fleur se dégageant du drame précédent (ceci est assez comparable à la fin des Amours du Poète, de Schumann).

Vendanges est également en 3 parties : a) exposition de RÉ à *mi*, puis exposition bis dans un sentiment plus douloureux de *mi* à la dominante de *si* ; b) milieu lourd, chaleur de midi (*fa dièse*) ; c) réexposition joyeuse en LA, puis reprise de la partie douloureuse, qui se développe vers *mi*. Enfin, après le point culminant, conclusion en RÉ. Coda pianistique, mais moins intéressante que celle de *Renouveau*.

MASSENET a écrit de très nombreuses mélodies, et aussi des suites de lieder qu'il intitulait *Poèmes* : *Poème d'Avril* (1866), *Poème du Souvenir* (1866) l'un de ses meilleurs, *Poème pastoral*, *Poème d'Octobre* (1875), *Poème d'amour* (1875), *Poème d'hiver* (1875), *Poème d'un soir* (1875). C'étaient de simples séries de mélodies, peu dramatiques et d'une veine un peu trop facile.

FAURÉ fit de très nombreuses mélodies dans le sens du lied ancien et ne se transforma que longtemps après beaucoup d'autres de ses contemporains.

(1) Éd. Heugel.

Mais par la perfection des proportions, le goût, le style mélodico-harmonique si personnel et si raffiné que nous avons déjà signalé chez lui, il fut sans contredit l'un des maîtres de la mélodie française. Il cultiva également le cycle, dans la *Bonne Chanson*, la *Chanson d'Eve*, l'*Horizon chimérique* (1).

H. DUPARC, autre grand maître français du lied, fut plus précoce au point de vue de l'évolution des genres ; il écrivit, de 1872 à 1884, c'est-à-dire très peu après Castillon, des mélodies, en petit nombre à la vérité, mais de premier ordre. Certaines sont orchestrées. On peut bien rencontrer encore chez lui le lied-forme, mais l'expression emporte tout, et la déclamation est nette-

(1) Il ne serait pas trop artificiel, croyons-nous, de distinguer trois *manières* dans l'art fauréen. La première, manière d'imitation, inspirée de Schumann et de Gounod, présente des formes très équilibrées ; l'auteur, au début, ne s'est pas encore dépouillé complètement des errements de la Romance, et il est plaisant de lire *Le Papillon et la Fleur*, quand on connaît la *Chanson d'Eve* et l'*Horizon Chimérique* ! Mais disons bien vite que, même dans cette première époque, on rencontre déjà des lieder qui méritent le nom de classiques. Presque tous sont en forme strophe (*Après un rêve*), ou coupés en lied ternaire plus souvent encore (*Automne*, *Les Berceaux*, *Le Secret*). *Les Roses d'Ispahan* présentent 4 strophes, mais la 3^e est différente, ce qui peut, en somme, s'interpréter aussi comme un lied simple dont la première partie est doublée.

La *seconde manière*, correspondant au développement et à l'épanouissement de la personnalité, ne s'est pas traduite chez Fauré, par la recherche de formes nouvelles, mais simplement par une *perfection* de plus en plus grande, un art de plus en plus subtil, parce que sa nature le poussait dans cette voie. Les formes du lied ancien se trouvent non seulement conservées, mais de plus en plus clairement imposées. Le compositeur adopte les poésies de Verlaine avec une affection toute spéciale, et réussit admirablement les impressions de fêtes, de mascarades XVIII^e siècle, comme *Mandoline*, *Clair de lune*. Ce dernier lied, ravissant, dans lequel le piano, imitant la flûte dissimulée dans les bosquets, joue le principal rôle, est une sorte de rondeau, dont les couplets seraient des développements. *Au Cimetière*, *Soir*, *Arpège*, sont des lieder en 3 parties, le dernier un peu plus libre. *La Bonne Chanson*, qui date de cette même époque (1891-1892) est une suite de 9 lieder, faits pour s'enchaîner, et contenant plusieurs leit-motive tout à fait constitutifs. Les structures, influencées par le développement dramatique du sentiment, sont un peu moins strictes que dans les mélodies isolées. Tout est à étudier de cette très belle œuvre ; on analysera de près, en particulier, *J'ai presque peur*, mélodie en 2 parties, l'une mineure et l'autre majeure, entièrement bâtie sur une cellule de trois notes :



N'est-ce pas ? est une sorte de lied, dont la reprise n'est guère constituée que par le rythme accompagnant et la situation harmonique : néanmoins on ne saurait s'y tromper.

Dans sa *troisième manière*, Fauré a élargi sa construction, respectant encore la coupe traditionnelle, mais ne la suivant plus d'aussi près. C'est de l'approfondissement du sentiment qu'est dérivée cette transformation. Dans *Accompagnement*, par exemple, nous pouvons trouver les éléments d'un lied ternaire, mais la partie médiane est démesurément plus longue, avec ses nombreux épisodes importants, que la courte réexposition du balancement initial. Fauré n'est en aucune manière, ici, l'esclave de la forme. Les *Mirages* sont de cette époque. Puis la *Chanson d'Eve* (1909-1910), beau cycle, comprenant des leit-motive, dont le plus important, celui de la création, fait son apparition au début de la première mélodie, long récit d'exposition. Plusieurs des suivantes sont fort courtes, et consistent en une simple phrase de lied (*L'Aube blanche*, où triomphe l'art fauréen de « rentrer dans le ton » ; *Veilles-tu ?*). *Crépuscule* est une sorte de chaconne sur le thème de la création pris comme basse. *O mort, poussière d'étoiles*, est un récit expressif, n'ayant d'autre élément de forme musicale que le retour au ton.

Dans l'*Horizon chimérique* (4 poèmes), le principe du lied n'existe guère, là encore, que par le retour au ton. La seconde mélodie, *Diane*, *Séléné*, évoque plutôt, en ses deux périodes, la coupe de la suite ; mais la conclusion se fait par un rappel du dessin initial.

ment d'essence dramatique, surtout dans *La Vague et la Cloche*. La prosodie est beaucoup plus soignée que celle de Castillon. Avec son recueil de 15 mélodies comme unique production ⁽¹⁾, ou presque, Duparc a fait plus pour l'art musical que bien des compositeurs très prolifiques.

L'Invitation au voyage (1872) est un lied à 2 couplets, non modulants, et conduisant tous deux à une sorte de refrain (Là, tout n'est qu'ordre). Les beaux vers de Baudelaire ont trouvé un commentaire digne d'eux.

La Sérénade florentine (1873) comporte deux strophes, dont la seconde est une variation de la première. Coda, au piano, par le dessin initial.

La Vague et la Cloche (1872-1875) est un essai dramatique, en 4 parties : *a*) exposition du songe ; le rythme de la mer, exposé au début, se brise, en raison de la perte de l'espoir ; *b*) transition (Puis, tout changea) ; *c*) la cloche ; *d*) conclusion ; cette dernière partie seule est traitée musicalement, et non plus dramatiquement ; le lied y reprend ses droits, et c'est ce que demandait le texte. Remarquons que la voix, quoique déclamant, ne chante jamais rien qui ne soit mélodie.

Extase (1875) est une rêverie poétique, qui se compose de deux strophes. La seconde, plus courte que la première, est achevée par le piano. La non-imposition de la tonalité au début de chaque partie donne une charmante impression de rêve.

Lamento (1873-1877) est d'ordre dramatique par le changement de l'ambiance, tandis que la voix chante une mélodie construite en 3 couplets.

Testament (1875-1878) qui a été maintes fois remanié, est aussi un lied avec déclamation dramatique. Il y a une belle modulation claire pour le « clair midi de ta beauté ».

Phidylé (1876-1878) le modèle du genre, est, bien que construite en 3 strophes aboutissant chacune à une sorte de refrain, conçue dans le sens dramatique. La conclusion instrumentale, qui part et s'élève, au moment où la voix se tait, est magnifique. Malgré le drame exprimé, il faut remarquer que le lied ne perd ni l'équilibre, ni le caractère mélodique de la ligne vocale ; et ce sont là deux principes trop souvent oubliés.

La Vie antérieure (1884) est un lied également dramatique, en 4 parties différentes, et ce n'est que dans la dernière que le caractère de la première se retrouve : *a*) exposition ; *b*) dessin des houles de la mer ; *c*) souvenirs (« c'est là ») ; *d*) conclusion au piano, où l'on peut remarquer, renversé, le dessin chromatique initial.

CHAUSSON écrivit un cycle : *Le Poème de l'Amour et de la Mer*, et 35 mélodies détachées. Beaucoup sont charmantes ; certaines confinent au drame, entre autres la *Chanson perpétuelle* ⁽²⁾.

A propos de ce très beau lied, peut se placer une observation concernant

(1) Un recueil (Rouart, éd.).

(2) Dans les deux recueils (éd. Hamelle et Rouart-Lerolle), nous distinguons spécialement : *Hébé*, en mode phrygien ; *Oraison*, *Les Heures*. Toutes trois sont en forme de lied simple. *Le Cantique à l'épouse* est un lied également, mais plus libre, le retour au ton n'amenant pas exactement une réexposition.

Nocturne, où la ligne vocale binaire est accompagnée par un dessin à 9/8, est un lied en 2 strophes différentes.

Parmi les lieder dramatiques, la *Caravane* comporte 3 parties, dissemblables et même opposées, comme le demande le texte, mais bien équilibrées : *a*) exposition en *mi*, finissant par infléchir à la sous-dominante ; *b*) développement dramatique en crescendo ; *c*) partie très lente, MI, oasis et repos, suivie d'une conclusion mélodique au piano.

La Chanson perpétuelle, avec piano et quatuor à cordes, est établie d'après le drame, et cela arrive à constituer une sorte de rondu de sonate : Refrain, Thème de l'abandon, en *ut dièse* ; pont, développement et 2^e Idée (thème d'amour en FA dièse) ; 2^e Refrain, modulant ; 2^e couplet, développement et 2^e Idée ; 3^e Refrain, très fragmentaire, pour conclure.

non seulement ce prototype mais tous ceux, très nombreux actuellement, dans lesquels *la voix* déclame, récite, mais *ne chante pas*.

On ne peut certes blâmer absolument un procédé qui a servi à produire de très belles œuvres ; mais peut-être est-il permis de regretter l'abus d'un système qui aboutit à la confusion des genres. Quand on fait intervenir la voix, il est normal de lui donner un rôle prépondérant. Plus le lyrisme s'élève, et plus il faut en confier l'expression musicale à la voix. La voix est en effet l'instrument le plus humain, le plus directement expressif, et celui qui attire le plus l'attention de l'auditeur. Dès lors qu'elle intervient, celui-ci n'écoute plus qu'elle jusqu'au moment où elle s'arrête.

Or, chez Wagner, par exemple, toute l'expression lyrique du texte a passé dans l'orchestre, et on pourrait soutenir qu'il y a de ce fait une « erreur wagnérienne » ; la voix n'a plus, avec lui, qu'un rôle de simple déclamation.

Il est de fait que ce procédé, admissible dans le drame, a influencé profondément la nature du lied, et la *Chanson perpétuelle* en est un exemple : nous y trouvons de la déclamation lente, tendue, à valeurs longues. Dès le début, la voix récite et l'orchestre chante. C'est pour cela que, tout en admirant ce chef-d'œuvre qui peut se réclamer de l'esthétique wagnérienne, nous pensons probable — et souhaitable — qu'on en viendra bientôt à chercher des mélodies vocales se suffisant à elles-mêmes, et auxquelles sera réservée la plus haute expression lyrique du drame.

DEBUSSY est également, parmi les musiciens français modernes, l'un de ceux qui ont composé les lieder les plus nombreux et les plus caractéristiques. Il a publié un certain nombre de recueils, qui ne sont pas à proprement parler des cycles, mais des mélodies isolées réunies en séries ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Éd. Durand, pour presque toutes.

Debussy s'est montré d'abord très mélodiste, dans ce qu'on pourrait appeler sa première manière (*Les Cloches*, *Romance*, forme lied simple). Il changea beaucoup par la suite en développant sa personnalité ; la mélodie est beaucoup plus fragmentée, et la recherche est surtout d'ordre harmonique. Plus tard, l'expression deviendra plus intellectuelle et moins efficacement sensible ; ce sera la 3^e et dernière manière. La forme adoptée est le plus souvent celle du lied simple, mais la reprise (3^e partie) n'est souvent qu'un simple rappel, très fragmentaire et assez incertain.

Citons le *Colloque sentimental* (Debussy, comme Fauré, bien que d'une autre manière, a été un collaborateur assidu de Verlaine), lied : a) description, phrase ternaire ; b) conversation entre les deux ombres ; c) conclusion récitative.

Les *Ariettes oubliées* contiennent des lieder assez libres, et d'harmonie prenante. Les *Chevaux de bois* qui terminent ce recueil sont des strophes, toutes différentes ; mais l'unité est assurée par un rythme constant.

Puis ce sont les *Fêtes galantes*, également verlainiennes.

Puis encore les *Proses lyriques*, sur des textes du compositeur lui-même. La 4^e et dernière mélodie, *De Soir*, est un curieux lied dramatique où intervient très heureusement la variation : a) 1^{re} Idée et développement ; b) 2^e Idée (les bons signaux) et développement, l'idée se faisant rêveuse ; c) la nuit ; variation de la 2^e Idée devenue dessin accompagnant et obstiné, superposée à la 1^{re} ; élimination ; enfin d) prière finale par la 1^{re} Idée. C'est là tout un petit tableau, très évocateur et poétique, obtenu par des moyens musicaux.

Viennent ensuite les *Chansons de Bilitis* (la première, *la Flûte de Pan*, est un charmant

CH. BORDES ne doit point être oublié. Ses meilleurs lieder, par exemple *O mes morts* et la *Promenade matinale*, sont de très bonnes mélodies et beaucoup plus avancées, au point de vue de la hardiesse de conception, que celles écrites par Fauré à la même époque ⁽¹⁾.

La voie du lied dramatique est ouverte. Elle ne semble pas près de se fermer ; car une pléiade de compositeurs de valeur s'y sont engagés à la suite des pionniers que nous avons nommés plus haut, et chaque jour s'enrichit le florilège de la mélodie française ⁽²⁾.

rondeau à 3 refrains, mais cette forme, encore une fois est traitée très librement) ; le *Promenoir des deux amants* (la 3^e mélodie est un lied simple avec coda) ; les *Ballades de Villon*, (strophes à refrains).

Enfin, pendant la guerre de 1914, Debussy écrivit le *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, où il adopte un style volontairement populaire et même un peu enfantin (lied A.B.A., avec une coda au lieu de la dernière période de la phrase de lied).

⁽¹⁾ Bordes a écrit 33 mélodies (Rouart-Lerolle, éd.), dont certaines vaudraient d'être plus souvent chantées qu'elles ne le sont.

O mes morts est un lied dramatique, composé de 5 couplets différents, dont l'unité, assez ténue, réside dans le rythme de la première incise ; les couplets sont séparés les uns des autres par des séries de secondes au piano, qui se remarquent et servent à jalonner le morceau. La conclusion se fait par les harmonies initiales. La forme existe, mais elle est souple et libre.

Dans la *Promenade matinale*, au début si frais et si joyeux, trois parties différentes, où l'unité est apportée seulement par un rythme syncopé. Il y a, à la fin, un simple rappel du dessin initial au piano. Ce lied présente un sujet poétique que Bordes traitait volontiers : un paysage, que vient animer ensuite l'intervention humaine et le sentiment personnel.

Mes cheveux dorment est une sorte de rondeau, dont le refrain est une phrase de lied. Un curieux récit de style populaire intervient dans les couplets.

Sur un vieil air, paraphrase de la Romance *Plaisir d'amour*, comporte trois strophes variées sur ce même thème.

Dans le recueil intitulé *Paysages tristes*, citons le 3^e poème *L'heure du berger*, composé de 3 strophes aboutissant chacune à un dessin qui constitue une sorte de refrain. Il y a de très belles modulations, lors de l'apparition de Vénus (Blanche, Vénus émerge), pour retomber dans le ton sombre du début (et c'est la nuit).

⁽²⁾ Nous croyons devoir allonger la liste de compositeurs de mélodies que nous avons donnée, tant en ce qui concerne quelques musiciens très importants du XIX^e siècle, que parmi les innombrables représentants du lied français au XX^e siècle. Non pas que nous ayons la prétention d'être complets — tous les compositeurs ayant plus ou moins écrit dans ce genre, ainsi que nous le disions plus haut — mais il nous paraît intéressant de multiplier les exemples, à l'usage des élèves désirant augmenter leur culture, et par là élargir leurs idées et étendre leurs moyens.

CÉSAR FRANCK (1822-1890) composa 14 mélodies, dont plusieurs ne dépassent guère le cadre de la romance. Mais on peut citer la *Procession*, intéressant lied dramatique, et *Nocturne*, mélodie à strophes semblables sur des rythmes différents au piano.

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894), auteur de mélodies dans le sens ancien, et de quelques chansonnettes pittoresques assez amusantes, en forme de strophes avec refrain (*Villanelle des petits Canards*, *Pastorale des Cochons roses*, etc.). Il s'agit là d'un genre peu élevé, à la vérité, mais traité avec une musicalité qui le rehausse sensiblement. Le rire est provoqué grâce à la saine et franche allure d'une verve essentiellement « parodique ». Voir la ritournelle de la Sérénade de Don Juan, qui apparaît de manière si inattendue à la fin de chaque couplet des *Gros Dindons*.

VINCENT D'INDY (1851-1931) a composé 9 mélodies, dont *Madrigal*, œuvre de jeunesse, *Clair de lune*, lied dramatique qui eut plusieurs versions, et *Lied maritime* (2 strophes).

GEORGES HUE (1858-1948), prix de Rome en 1879, auteur d'un certain nombre de mélodies assez souvent chantées.

PIERRE DE BRÉVILLE (1861-1949) écrivit un nombre important de lieder d'un style délicat et distingué, ainsi que le cycle des *Prières d'enfant*.

J. GUY-ROPARTZ (1864) est l'auteur de nombreux lieder et de plusieurs cycles : les 4 *Poèmes* d'Henri Heine (sur un même thème cyclique) ; les *Veilles de départ* (cinq mélodies, bâties musicalement, mais dont les divisions ne se correspondent que partiellement et librement), les *Odelettes* (H. de Régner), *Rêve sur le sable*, etc.

HENRY WOOLLETT (1864-1936) écrivit des mélodies et le cycle de *Simone*.

LOUIS DE SERRES (1864-1942) élève de C. Franck, et qui prit après V. d'Indy la direction de la Schola Cantorum, fut un délicat auteur de lieder, parmi lesquels nous citerons *Barque d'Orient*, *Ronde*, *Doute*, ainsi que de deux cycles : *Les Heures claires* et le *Jardin clos*.

ALBÉRIC MAGNARD (1865-1914), élève de d'Indy, auteur de 5 *Poèmes*, qui ne sont pas vraiment des lieder, mais des morceaux de style wagnérien, comprenant de la déclamation vocale et de l'orchestre.

ERIK SATIE (1866-1925), élève de d'Indy vers sa 40^e année, fantaisiste et humoriste dont on parla beaucoup, écrivit, entre autres, des pièces vocales courtes, étranges et peu substantielles. Citons, par exemple, les *Ludions*.

GEORGES MARTIN-WITKOWSKI (1867-1943), l'auteur du *Poème de la maison* et de *Mon Lac*, poème symphonique, fit des recueils de mélodies sur des vers de la Comtesse de Noailles et d'H. de Régner.

ALBERT ROUSSEL (1869-1937) composa de nombreuses mélodies, d'un style bien personnel. Citons *Le Jardin mouillé*, *Départ*, *Madrigal lyrique*, *Amoureux séparés*, *Odelette*, *A un jeune gentilhomme* (ode chinoise), *Cœur en péril*, *la Réponse d'une épouse sage*, *Jazz dans la nuit*, etc.

GUILLAUME LEKEU (1870-1894), auteur de quelques mélodies expressives : *Sur une tombe*, *Nocturne*, etc.

DÉODAT DE SÉVERAC (1873-1921) écrivit 17 mélodies, parmi lesquelles la *Chanson de Blaisine*, *Temps de neige*, *Chanson de la nuit durable*, *Chanson pour le petit cheval* (en catalan), *A l'Aube dans la montagne*, lied descriptif. Dans ce dernier, c'est un crescendo continu qui accompagne le travail mystérieux de l'aurore jusqu'à l'apparition du soleil, l'« Astre-Dieu ». Les autres respectent une forme musicale (lied, rondeau ou strophes) mais très librement traitée, et tirent leur principale valeur, qui est grande, d'un chaud parfum de terroir et de la sincérité inspirée de l'auteur.

REYNALDO HAHN (1874-1947), auteur de très nombreuses mélodies, dans un style peu moderne ; les *Études latines* ne manquent ni de tenue, ni de finesse.

MAURICE RAVEL (1875-1937) écrivit un certain nombre de mélodies, où l'on retrouve le charme et la science que ce compositeur a si souvent affirmés. Citons aussi deux cycles : *Schéhrazade*, avec orchestre, et les *Histoires naturelles*. Cette dernière œuvre, dont la construction tonale manque de cohérence, est pleine de détails amusants ou brillants ; et pourtant l'humour ne porte peut être pas autant qu'il le faudrait.

MARCEL LABEY (1875) est l'auteur, lui aussi, de mélodies assez nombreuses.

MAX D'OLONNE (1875), prix de Rome en 1897.

JEAN HURÉ (1877-1930) écrivit des mélodies isolées, et une suite : *Lettres de femme*.

ANDRÉ CAPLET (1879-1925), prix de Rome en 1901, fit plusieurs recueils de mélodies (*Ballades de Paul Fort*, *Fables de La Fontaine*, etc...).

JEAN CRAS (1879-1932), auteur de nombreux lieder, de *Robayiat* (sonnets de Omar Khayyam), de trois *Noëls*, de *Chants bretons*.

MICHEL d'ARGÈUVES (1884) écrivit des *Odelettes* (H. de Régner) et de très nombreux rondeaux et chansons de Charles d'Orléans. Tous les rondeaux épousent la forme littéraire du même nom : a) refrain de 4 vers ; b) couplet 2 vers et refrain 2 vers ; c) 3^e couplet 3 vers et refrain terminal d'un seul vers. Sur le très grand nombre des rondeaux que ce compositeur a produits, vingt seulement sont édités (éd. Mutuelle de la Schola Cantorum). Avec des moyens modernes, ils traduisent étonnamment et sans aucun disparate la riche sève de cette vieille poésie si spécifiquement française.

JACQUES IBERT (1890) est l'auteur de mélodies et d'un recueil : *La Verduce dorée*.

ARTHUR HONEGGER (1892) a fait de nombreuses mélodies, dans lesquelles transparait son tempérament sérieux et énergique.

FRANCIS POULENC (1899) a écrit de courtes pièces comme *Le Bestiaire*, et diverses mélodies de styles assez variés, où il cherche à traduire tantôt Ronsard, tantôt les plus fantaisistes des littérateurs modernes.

PIERRE-OCTAVE FERROUD (1900-1936), compositeur qui abusait un peu des outrances dures à l'oreille, mais paraissait néanmoins fort doué et désigné pour un avenir assuré, fut tragiquement fauché par une mort accidentelle. Il fit quelques mélodies non dénuées d'accent et de vie (notamment sur des poèmes de P.J. Toulet).

APPENDICE

Notions générales sur la Prosodie dans la musique vocale

Les travaux pratiques, qui, pour les élèves-compositeurs, devront aller de pair avec l'étude et les analyses contenues dans ce 3^e Livre, concernent presque uniquement la musique vocale. C'est pourquoi il nous a semblé utile d'aborder ici la question si importante de la prosodie, au point de vue pratique. Tout le monde s'aperçoit qu'une mélodie s'adapte bien ou mal à la parole ; mais on ne sait pas toujours en quoi consiste le problème, et encore moins de quels moyens on peut disposer pour le résoudre. Nous restreignons volontairement cette courte étude à la langue française.

* * *

Nous n'entendons pas parler ici de la prosodie littéraire, ni même de la prosodie musicale pure, mais de l'adaptation de la seconde à la première, des conditions que la mélodie devra observer pour bien mettre en valeur la parole chantée. L'alliance du texte et de la mélodie doit être, non un mariage d'arrangement obtenu par violence ou par persuasion, en « sollicitant les textes », mais un mariage d'amour, présentant tout le naturel d'une union entre deux êtres faits l'un pour l'autre.

A cela concourront des éléments matériels comme l'accent tonique, et d'autres plus spirituels : l'accent expressif, la hiérarchie des accents, la ponctuation, la cadence, traduisant le sens du discours et ses fluctuations.

Il faut distinguer deux états de la prosodie : la prosodie du *mot* et la prosodie de la *phrase*. Sous peine de gaucherie ou d'incohérence, on ne devra négliger ni l'une ni l'autre ; et pour présenter des taches dues à une telle négligence, des œuvres qui seraient admirables par ailleurs perdent beaucoup de leur beauté et de leur rayonnement.

I. Prosodie du mot.

Le principe matériel de la prosodie du mot est l'observance et la mise en valeur de l'*accent tonique*. Il y a donc : 1^o à déterminer la syllabe qui porte cet accent ; 2^o à la faire coïncider avec l'accent mélodique, par les moyens que nous allons brièvement décrire.

Nous ne pouvons faire ici une étude philologique qui sortirait de notre cadre. Indiquons cependant que l'accent tonique des langues modernes romanes est thétique, c'est-à-dire long, lourd, terminal. En français, il est tantôt *féminin* — et en ce cas il se place sur la pénultième, celle-ci étant suivie d'une syllabe muette (comme dans le mot *ter-re*) ; tantôt *masculin* — et il tombe alors sur la dernière syllabe (*mai-son*). Dans

bien des cas où l'origine du mot est latine, cet accent final d'un mot à désinence masculine est obtenu par élision d'une syllabe faible (*mare* a donné *mer* ; *cicerone* équivaut à *Cicéron*, etc.). Notons en passant que cet état de choses justifie des exceptions à la règle donnée au Chapitre II du premier Livre de cet ouvrage (p. 32) et autorise certaines thésis masculines fortes dans la musique vocale — et même indirectement en musique instrumentale, puisque celle-ci tire son origine de la première. Un mot de deux syllabes comme « maison » forme en effet un groupe élémentaire *masculin à thésis forte*, ce qui vient à l'encontre du principe énoncé, et retire quelque chose, sinon au caractère esthétique de ce principe, du moins à l'uniformité de son application pratique. Alors que le groupe élémentaire féminin porte obligatoirement l'accent tonique sur la thésis, le groupe masculin pourra donc être envisagé de deux manières : accent thétique, correspondant à celui du mot masculin français, ou accent arsique, tel que Vincent d'Indy l'envisage pour le rythme musical pur. Et combien cet accent sur l'élan est plus vivant et plus esthétique que l'accent sur la chute, si mécanique, si vulgaire, et si bien traduit par les apprentis-pianistes qui appuient régulièrement tous les « premiers temps » ! Cependant la contradiction n'est pas si grande en réalité qu'en apparence, car d'Indy, pratiquement, ne poussait pas l'analyse jusqu'à ses dernières limites. Dans le fragment : « la verte mer », par exemple, il n'eût pas considéré deux groupes, mais un seul, ainsi décomposé : *la* anacrouse ; *verte* arsis ; *mer* thésis. L'accent tonique arsique tombe sur la syllabe *ver*, qui est bien une syllabe tonique. Ainsi tout rentre dans l'ordre...

Suivant qu'un mot français se termine ou non par une syllabe muette, l'accent sera donc féminin et posé sur l'avant-dernière syllabe dans le premier cas ; masculin et sur la dernière syllabe, dans le second cas.

Il ne s'agit ici, bien entendu, que de l'accent *tonique*, dont la nature est matérielle ; il tient à la constitution même du mot, et sa place est absolument invariable dans le mot.

Nous verrons tout à l'heure que, pratiquement, l'observance de l'accent tonique est susceptible de beaucoup de degrés : indispensable pour certains mots plus importants, elle est à peu près négligeable pour des termes accessoires. D'autre part, nous rappellerons aussi qu'il y a une autre sorte d'accent, l'accent expressif, qui peut s'ajouter à l'accent tonique, parfois même se substituer à lui.

L'accent tonique une fois déterminé, par quels moyens le mettre en valeur dans une mélodie ? Ces moyens sont au nombre de trois :

a) *L'acuité* : il est normal que la syllabe accentuée soit notée sur un degré de l'échelle musicale plus élevé que les syllabes avoisinantes (précédentes et suivantes). C'est là le moyen proprement mélodique ; le latin classique l'observait, et la psalmodie en offre un emploi élémentaire bien caractéristique.

b) *La durée* : nous avons dit que l'accent des langues modernes comme le français est lourd, long. Il est donc normal que la mélodie lui consacre une note d'une durée plus grande que celle des notes voisines.

c) *La position* dans le rythme. Souvenons-nous que notre accent tonique est thétique, terminal. Sa place naturelle sera donc sur la thésis d'un groupe rythmique, qui se traduira généralement dans la *mesure* par un premier temps ou au moins par le frappé d'un temps. Rappelons ce qui a été dit des rapports du rythme et de la mesure (la fin de l'un coïncidant normalement avec le début de l'autre). La logique de cette position de l'accent tonique du mot sur un premier temps ne vient pas, spécifions-le bien, de ce que ce temps serait un temps fort par nature, comme on le dit trop. Le premier temps n'est pas, en soi, un temps *fort*, mais un temps *thétique* ; il devient cependant fort, s'il reçoit une thésis accentuée.

(Un autre moyen, et même le principal, de mettre l'accent en valeur est *l'intensité* ; mais nous ne le comprenons pas dans les moyens relevant du compositeur. C'est *l'interprète* qui devra chanter les syllabes accentuées avec une force plus grande. Toutefois, il restera au compositeur la faculté de souligner l'accent par tous les procédés qui favo-

riseront l'intensité : l'acuité dans la mélodie est le premier ; la disposition de l'accompagnement pourra aussi y concourir souvent avec efficacité.)

Si une syllabe accentuée est traitée mélodiquement dans le respect des principes précédents, la prosodie du mot sera incontestablement bonne. Dans l'exemple ci-dessous,



la syllabe portant l'accent tonique donne lieu à une note plus aiguë et plus longue que les voisines, et posée sur le premier temps de la mesure (début de la thésis).

Hâtons-nous de dire que, pratiquement, il est encore possible de traiter l'accent tonique en négligeant *l'un* des caractères normaux exposés plus haut, et en conservant *les deux autres* :

(*acuité* négligée)

Restent la durée
et la position

(*durée* négligée)

Restent l'acuité
et la position

(*position* négligée)

Restent l'acuité
et la durée



Dans le dernier cas, remarquons que c'est la position dans la *mesure* (pour l'œil) qui n'est pas observée, mais que le rythme véritable (pour l'oreille) peut être le même que celui du premier exemple ⁽¹⁾.

Dans tous ces cas, le caractère accentué de la syllabe *ter* est encore bien apparent et valable. Il est même à la rigueur possible de la mettre en valeur par *un seul* des moyens précités à l'exclusion des deux autres, mais c'est déjà plus difficile et plus aléatoire ; il ne faut pas abuser de cette latitude. En tout cas, si l'accent tonique est traité par une note qui n'est ni plus élevée, ni plus longue, ni thétique, alors il ne sera plus perçu dans la mélodie et la prosodie sera *nécessairement fautive*.

Les syllabes muettes qui suivent l'accent tonique féminin devront toujours être soigneusement effacées. Elles sont comme la résolution faible d'une appoggiature. Rien de plus désagréable que de telles syllabes écrites plus haut que l'accent dont elles sont la conséquence, ou traitées en valeur plus longues, ou encore décalées dans le rythme de manière à sembler indûment converties en accent.

Nous n'entrons pas dans des détails qui dépasseraient le cadre que nous nous sommes imposé, mais nous invitons les jeunes musiciens à s'en rapporter aux quelques indications qui précèdent pour mettre en valeur la syllabe d'accent par rapport à celles qui la précèdent et à celles qui la suivent.

II. Prosodie de la phrase.

Élevons-nous maintenant au-dessus des éléments premiers, et voyons ce qui va donner la vie, non plus seulement aux mots, mais à la phrase musicale adaptée à un texte littéraire. Ici, trois ordres d'idées à considérer :

- a) *Hiérarchie* des accents toniques ;
- b) Nature et emploi de *l'accent expressif* ;
- c) *punctuation*, qui se caractérise musicalement par la *cadence*.

a) Il s'en faut de beaucoup que tous les accents toniques soient également respectables. Alors que celui des termes principaux doit toujours conserver son importance,

⁽¹⁾ Le décalage devient sensible si le « mètre » est déjà solidement imposé comme étant régulier, et si des parties accompagnantes continuent à placer la thésis sur le premier temps de la mesure.

d'autres peuvent être à peine indiqués. Certains mots, comme prépositions, conjonctions, articles, adjectifs possessifs ou numéraux, beaucoup de pronoms, d'adverbes, peuvent être considérés comme dépourvus de tout accent, surtout quand ils sont monosyllabiques. Par ailleurs, deux ou plusieurs mots qui se commandent, de manière à ne former qu'une seule fonction dans la phrase, comme par exemple un article, un substantif et un adjectif employés ensemble comme sujet ou comme complément (mon seul amour) peuvent ne porter qu'un accent tonique, le dernier (ici *mour*). De même dans le cas de deux verbes qui s'enchaînent (*faire briller*).

D'une manière générale, on peut dire que chaque mot étant représenté par sa partie la plus vivante, l'accent tonique, celui-ci est d'autant plus important et respectable que le mot a lui-même une plus grande importance dans le sens de la phrase. Cette hiérarchie, née ainsi de la logique, permet d'éviter la monotonie et l'allure désespérément mécanique que prendrait une mélodie dans laquelle tous les accents toniques seraient traités avec une intensité et un caractère équivalents. Il y a donc lieu de déterminer dans le texte les mots à mettre particulièrement en relief, et de leur attribuer dans la musique les accents principaux.

b) Quant à l'*accent expressif*, Vincent d'Indy nous a dit (premier Livre, p. 30) qu'il consiste à renforcer l'un des accents toniques d'une phrase ou d'une période, de manière à attirer l'attention sur un mot qui, en général, ne serait pas le principal. Il s'agit donc encore d'une hiérarchie des accents toniques, mais modifiée par rapport à la hiérarchie naturelle, donnant la couleur et le pathétique. L'accent expressif se place souvent sur un adjectif ou un adverbe. Mais il y a plus : cet accent peut fort bien se placer *ailleurs* que sur l'accent tonique d'un mot, pour rendre ce mot plus expressif. L'accent tonique ne change pas pour cela, et conserve toujours sa position et sa durée. Mais, l'accent expressif l'emportant en intensité sur l'accent tonique, comme la passion l'emporte en intensité sur la raison (v. p. 36), l'*intensité* se trouvera déplacée pour autant, et l'*acuité* le sera normalement aussi. Exemple :

sans accent expressif :



avec accent expressif :



Cette cadence retombante tend à obtenir par le moyen de l'accent expressif la place de l'intensité à l'arsis, à laquelle voudrait s'opposer l'accent tonique (ici « accent grave »). C'est une forme mélodique que l'on trouve constamment chez Lully et chez tous les compositeurs français du grand siècle.

Dans le domaine de la parole, c'est à ce déplacement de l'intensité, causé par une diction expressive, qu'il faut attribuer certaines déformations comme ce qu'on est convenu d'appeler « l'accent de Paris » (l'intensité s'y accompagne d'ailleurs d'une légère prolongation)..., mais il s'agit alors d'un abus.

Ici encore, il y a lieu de rechercher dans le texte quels sont les accents expressifs qui pourront convenir au sens de la phrase, en tenant compte du détail aussi bien que de la ligne générale. Puis les traduire dans la mélodie par des moyens appropriés : dans le cas où ils devront se placer sur les syllabes non toniques, l'accent devra être léger et ne pas déposséder l'accent tonique de ses droits (lourdeur, longueur, position théti- que ¹⁾).

(¹⁾ M. Arthur Honegger aime à contrevenir à cette règle en donnant à l'accent expressif, pour le renforcer encore, la *position* que devrait occuper l'accent tonique. Un tel procédé doit



(*Le Roi David*, éd. Fœtisch, n° 4, p. 8.)

c) Enfin la *punctuation* de la phrase littéraire devra se retrouver dans la ponctuation de la phrase musicale. Un point terminal amènera normalement une cadence parfaite ; une virgule ou une simple respiration seront bien notées avec une demi-cadence ou un repos suspensif. Bien entendu, ces cadences n'obligent nullement à employer les formules classiques proposées par les traités d'harmonie. La musique est un langage. Elle a ses subdivisions et ses inflexions qui peuvent refléter les moindres variations de la parole. D'ailleurs, on ne *parle* que rarement « recto tono ». La voix s'élève à la fin d'une période interrogative : la mélodie n'a qu'à faire de même. Elle s'abaissera pour conclure, etc... Pour traduire avec fidélité la forme et le sens du texte, il faudra non seulement modeler le dessin musical sur celui d'une bonne diction, et le subdiviser à propos, mais encore veiller aux degrés, aux fonctions, sur lesquelles on terminera une phrase, une période, une incise. Il faut une impression conclusive à la fin d'une phrase qui conclut ; inversement, rien de plus maladroit qu'un repos trop conclusif (comme une cadence sur la tonique), alors qu'une phrase littéraire n'est pas terminée.

Ajoutons qu'il faut observer une certaine unité de *mouvement* — sauf raisons contraires — et éviter de faire succéder des valeurs longues à un débit précipité tout à coup, ou inversement. De même, les *silences* de la mélodie doivent comporter une durée proportionnée à leur importance. Il ne faut jamais les faire longs quand le sens de la phrase est suspendu. Suivant que l'on a affaire à un point à la ligne, à un simple point, à un point et virgule, à une virgule ou à une rapide respiration, on doit régler ses silences en conséquence. Mais pour cela bien plutôt qu'au signe graphique employé parfois arbitrairement par le littérateur, s'en rapporter à la logique du texte.

Nous rappellerons qu'une *syllabe muette*, suivie d'une voyelle, doit être élidée et ne demande aucune note. Mais, en cas de respiration ou d'interruption, elle sera au contraire considérée comme syllabe et recevra une note en conséquence.

* * *

Plus la mélodie s'attachera à la parole de manière à éviter tout conflit et à s'identifier en quelque sorte avec elle, plus il y aura d'unité et par conséquent d'art.

Il est clair qu'en cette matière comme en bien d'autres, il est plus facile de montrer la route que de la suivre. On n'arrivera pas toujours du premier coup à une réalisation parfaite. Si nous avons pu tracer rapidement quelques principes, leur application est variée à l'extrême, et mille raisons peuvent surgir qui entraîneront ici ou là des défauts de prosodie (ou qui pourraient par contre les justifier). Mais il nous a paru utile, néanmoins, de fixer quelques principes généraux qui pourront servir de guides au milieu de la multiplicité infinie des cas particuliers.

G. L.

être considéré comme exceptionnel, mais encore légitime, parce que la longueur reste à l'accent tonique, si l'on veut, l'impression en persistant dans le silence. Mais dans cet exemple (*Jeanne d'Arc au bûcher*, éd. Sénart, p. 21), l'accent tonique est privé de *tout*. Nous estimons



Je suis le co - chon

que c'est excessif : l'accent expressif se substitue à lui, et le mot français prend un caractère prosodique allemand ou italien. Ou, si l'on préfère, le mot masculin prend une cadence féminine. Le même système est généralisé dans le *Lamento* et la *Danse des morts*.

TABLE BIOGRAPHIQUE GÉNÉRALE

DU COURS DE COMPOSITION

1 ^{er} Livre.....	I
2 ^e Livre, 1 ^{re} partie.....	II ¹
2 ^e Livre, 2 ^e partie.....	II ²
3 ^e Livre.....	III

Les chiffres en *caractères gras* correspondent aux pages où se trouvent les renseignements biographiques principaux ou des analyses d'œuvres.

A

Abaco (Dall') : II¹, p. 129.
Abel : II¹, p. 143.
Abt : III, p. 345.
Adam (Ad.) : II², p. 283, 291, 292 ; III, p. 78, 80, 83, 104, **114 à 115**, 322, 323.
Agazzari : II², p. 187, 223 ; III, p. 22, 24.
Aichinger : I, p. 176.
Akimenko (Th.) : III, p. 249.
Albeniz : III, p. 247.
Alberti : II¹, p. 206.
Albrechtsberger : II¹, p. 65, 94, 324 ; II², p. 214, 224.
Alfano : III, p. 247.
Allegri : I, p. 167, 176.
Anerio (Felice) : I, p. 176.
Anerio (G.-Fr.) : I, p. 176, 207.
Anfossi : III, p. 39.
Anglebert (d') : II¹, p. 75.
Animuccia : I, p. 161 ; III, p. 261.
Arcadelt : I, p. 198 ; II², p. 182 ; III, p. 16.
Argœuves (M. d') : III, p. 354.
Asola : I, p. 176, 208.
Attainant : I, p. 195, 203 ; II¹, p. 120.
Auber : II², p. 283 ; III, p. 104, **106 à 107**, 108, 195, 321, 322.
Audran : III, p. 117.

B

Bach (Généalogie des) : II¹, p. 77.
Bach (Ch.-Ph.-Emm.) : II¹, p. 83, 87, 130, 141, **159 et suiv.**, 188, **193 à 205**, 206 et suiv., 215, 217, 221, 222, 261, 265, 279, 303, 324, 327, 356, 392, 460 ; II², p. 64, 85, 186, 201, 231, 300, 309, **310**, 311.
Bach (Friedmann) : II¹, p. 85, 190.

Bach (Jean-Chrétien) : II¹, p. 205 ; II², p. 309.
Bach (Jean-Sébastien) : II¹, p. 23 et suiv., 30 et suiv., 65, 67, 69, 73 et suiv., **76 à 93**, 94, 106, 117 et suiv., 124, 128, 133, 137, 138, 141, 145, **147 à 150**, 158, 166, 181, 186, 188, **189 à 193**, 205, 219, 222, 225, 261, 325, 360, 392, 406, 407, 420, 436, 441, 442, 447, 450, 454, 457 et suiv., 460, 461, 467, **468 à 473**, 481 ; II², p. 13, 41, 83, **84**, 103, 183, 215, 257, 268, 275, 280, 286, **308 et 309**, 331 ; III, p. 53, 55, 62, 70, 90, 92, 112, 264, 265, 266, **268 à 271**, 274, 278, **279 à 284**, 304.
Bachelet (A.) : III, p. 237.
Baïf : I, p. 203.
Bailly (de) : II¹, p. 459.
Balakirew : II², p. 157, **322** ; III, p. 249, 252.
Ballard : III, p. 52.
Baltazarini : III, p. 41, 318.
Banchieri : I, p. 209 ; II¹, p. **68** ; II², p. 304 ; III, p. 19.
Barbureau : I, p. 138, 139.
Barberis (de) : II¹, p. **121**.
Bassani : II¹, p. 178, 179.
Bazin : III, p. 193.
Becker : II¹, p. **143**, 185.
Beethoven : II¹, p. 9, 11, 85, 93, 95 et suiv., 118, 133, 165, 172, 176, 196, 197, 207, 211, 213, 219 et suiv., **231 à 323**, **324 à 394**, 379, 380, 388 et suiv., 392, 393, 396 et suiv., 403, 406, 407, 412, 414, 417, 420 et suiv., 433, 447, 450, 452, **462 et suiv.**, 468, **473 à 480**, 481 ; II², p. 38, 41, 42, 80, **87 à 90**, **104 et suiv.**, 118, **121 et suiv.**, 187, **190 et suiv.**, 207, 214, **224 et suiv.**, 267, 280 et suiv., 286, **287 et suiv.**, 292, 300, 303, 309, **311 et suiv.**, 331 ; III, p. 40, 68, **131 à 133**, 151, 248, 254, 274, **277 à 284**, **327 et 328**, 339, 340.

- Bellini** : III, p. 40, **99** et **100**.
Benda : II¹, p. 205; III, p. 128.
Benoit (Peter) : III, p. 238, 239, 307.
Berg (Alban) : III, p. 239.
Berlioz : II², p. 42, 47, 87, 300, **315**
 et suiv., 322, 323, 324; III, p. 63,
 90, 92, 117, **118 à 121**, 138, 144, 189,
 276, **284** et **285**, 304, **346**, 348.
Bernabei : III, p. 95.
Bernier : III, p. 265.
Berton : III, p. 84, 89, 114.
Biber : II¹, p. 143.
Binchois : I, p. 195.
Bizet : III, p. **194 à 196**, 327, **328** et **329**,
 346, 347, 348.
Blaise : III, p. 73, 75.
Blangini : III, p. 337, 338.
Blow : II¹, p. 124.
Boëce : III, p. 21.
Bœhm : II¹, p. 78, 468.
Boësset : III, p. 43, 317, 318.
Boieldieu : III, p. **92** et **93**, 108.
Boïto : III, p. 243, 244.
Bononcini : II¹, p. 127; III, p. 95.
Bontempi : III, p. 95.
Bordes (Ch.) : II², p. 314; III, p. 237,
 302, 349, **353**.
Borodine : II², p. **157**, 196, 257; III,
 p. 248, 249, 252, 347.
Botrel (Th.) : III, p. 339.
Brahms : II¹, p. **415 à 418**, 422, 424,
 427, 465; II², p. 93, 156, 157, 195,
 257; III, p. 51, 243, 276, 307, 339,
 345, 348.
Bréville (P. de) : III, p. 237, 277, 313,
 353.
Bruch (Max) : III, p. 238, 239, 276, 308.
Bruckner : II², p. **156**.
Brumel : I, p. 192.
Bruneau (A.) : III, p. 199, **225 à 227**,
 245.
Bull : II¹, p. 124.
Bülow (Hans de) : III, p. 327, 328.
Busnois : I, p. 195.
Bultstedt : II¹, p. 76.
Buxtehude : II¹, p. **73**, 78 et suiv.,
 360, 450, 468; II², p. 306; III,
 p. 264, **266** et **267**.
Byrd : II¹, p. **71**, 72, 124, 461.
 II², p. **96**, 204, 267; III, p. 348, **349**.
Cavalieri (E. del) : III, p. 24, 262.
Cavalli : III, p. 32, 42, 94, 95.
Cesti : III, p. 32, 95.
Chabrier : III, p. 117, **199 à 201**,
 353.
Chambonnières : II¹, p. 36.
Charpentier (Gust.) : II², p. 321;
 III, p. 72, **227 à 230**, 245.
Charpentier (Marc-Antoine) : III,
 p. 46, 47, 264, 266.
Chausson : II², p. **176**, 210, 270, 325;
 III, p. 237, 327, **329**, 349, **351** et **352**.
Cherubini : II², p. 194, 289; III, p. 84,
 85, 96, 265, 274.
Chopin : II¹, p. 125, **407 à 410**, **452** et
 suiv., 464; II², p. 93, 314; III, p. 179.
Cimarosa : III, p. 38, 40.
Clari : II², p. 188.
Claudin Le Jeune : I, p. **190**, 195, **203**
 et suiv.
Claudin de Sermizy : I, p. 160, 203.
Clemens non Papa : I, p. 160.
Clementi : II¹, p. **392**, 395.
Clérambault : II¹, p. 75; III, p. 264,
 267.
Colasse : III, p. 46, 47, 319.
Colonna : III, p. 32, 33.
Compère (Loyset) : I, p. 192.
Coquard (Arthur) : III, p. 191.
Corelli : II¹, p. 80, 124, 127, 133, 143,
 158, 166, 170, 177, **179 à 181**, 183,
 225, 228, 286, 320, 347.
Cornelius : III, p. 238.
Costeley : I, p. 207; II², p. 182.
Couperin (Généalogie des) : II¹, p. 138.
Couperin de Crouilly : II¹, p. 75.
Couperin (François) : II¹, p. 75, 79,
 99, 114 et suiv., 119, 123, 136, **137**
 à **140**, 141, 148, 173; II², p. 308.
Cramer : II¹, p. 392, 395; II², p. 91.
Cras (Jean) : III, p. 237, 354.
Croce : II², p. **304**.
Cui (César) : III, p. 248, 249, 252, 253,
 256.
Cyprian di Rore : I, p. 134, 199;
 III, p. 16.
Czerny : II¹, p. 464, 465.

C

- Cabezon** (A. da) : II¹, p. **67**.
Caccini : III, p. 22, 23, **24**, 28.
Caccini (Francesca) : III, p. 316, 317.
Caldara : III, p. 32, 33, 95.
Cambert : III, p. 42, 43, 317, 318.
Campra : III, p. 47, 265, 317, 319, 322.
Canali : II¹, p. 123.
Cannabitch : II², p. 64, **113**.
Canteloube (J.) : III, p. 237.
Caplet (André) : III, p. 277, 354.
Caravaggio (da) : II¹, p. 123.
Carissimi : III, p. 24, 264, **265** et **266**.
Castillon (A. de) : II¹, p. 151, **427**;

D

- Dalayrac** : III, p. 73, 84, 337, 338.
Dandrieu : II¹, p. 140.
Dargomyszkysky : III, p. 232, 248, **249**
 à **251**, 257.
Dauvergne : III, p. 73, 75.
David (Félicien) : III, p. 104, 115.
Debussy : II¹, p. 457; II², p. **270**,
 321; III, p. 60, 199, 202, **230 à 236**,
 240, 249, 251, 277, 313, 330, **352** et
353.
Delibes (Léo) : III, p. 189, 193, 322, **323**.
Delmet : III, p. 339.
Destouches : II¹, p. 459; III, p. 47,
48 et **49**, 53, 61, 90.

Diabelli : II¹, p. 96, 464, 474, 475.
Diaz : III, p. 191.
Dittersdorf : III, p. 128.
Donizetti : III, p. 40, 96, 100 et 101, 187.
Draghi : III, p. 32, 33, 95.
Dubois (Th.) : III, p. 237, 276, 308.
Dufay (Guillaume) : I, p. 154.
Dukas (Paul) : II¹, p. 431 à 433, 486; II², p. 176, 325; III, p. 199, 236, 326
Duni : III, p. 73, 75.
Duparc (H.) : II², p. 160, 325; III, p. 348, 349, 350 et 351.
Durutte : I, p. 19, 138, 139.
Dussek : II¹, p. 392, 393 à 395, 396, 444, 464; II², p. 309, 313.
Dvorak : II², p. 95, 196, 257.

E

Eberl : II¹, p. 464.
Eberlin : II¹, p. 9..
Eckardt : II², p. 304.
Elgar : III, p. 277, 313.
Enesco : III, p. 247.
Erlanger (C.) : p. 237.

F

Fabre d'Eglantine : III, p. 337, 338.
Falla (Manuel de) : III, p. 247.
Fauré : II¹, p. 99, 428; II², p. 205; III, p. 237, 276, 309, 330, 349 et 350.
Feo : III, p. 37.
Ferroud (P.-O.) : III, p. 354.
Fesca : II², p. 194, 225.
Feschi : III, p. 32, 33.
Festa : I, p. 161, 200.
Février (H.) : III, p. 237.
Field : II¹, p. 397; II², p. 91.
Finck (Heinrich) : I, p. 160, 197.
Fioravanti : III, p. 38, 40.
Franck (César) : II¹, p. 11, 31, 39, 65, 81, 85, 93, 96 à 99, 118, 150, 178, 235, 237, 261, 262, 266, 373, 375, 380 et suiv., 386 et suiv., 418, 422 à 426, 427 et suiv., 433, 447, 455, 456, 468, 480, 481 à 484, 486, 487; II², p. 159 et suiv., 197 et suiv., 259 et suiv., 292, 324 et 325; III, p. 88, 237, 276, 302 à 307, 314, 353.
Francken : III, p. 125, 126.
Francœur : III, p. 52.
Francon : I, p. 152.
Franz (Robert) : III, p. 339, 345.
Frescobaldi : II¹, p. 69, 70, 73, 75, 78, 125, 128, 450, 457.
Froberger : II¹, p. 73; II², p. 305.
Fux : II¹, p. 76, 187.

G

Gabrieli (Andrea) : I, p. 162, 176, 200, 209; II¹, p. 68, 122, 143; III, p. 16, 22.
Gabrieli (D.) : III, p. 32, 33.
Gabrieli (Giov.) : I, p. 177, 209; II¹, p. 68, 122; II², p. 101; III, p. 124.
Gade (Niels) : III, p. 239, 276, 302.
Gafori : I, p. 144, 153.
Gagliano : III, p. 23, 29, 30, 92, 316, 317.
Galilei (V.) : I, p. 134, 217; III, p. 22, 23.
Galuppi : II¹, p. 184.
Garat : III, p. 337, 338.
Gardane : I, p. 198, 209.
Gasparini : III, p. 32, 33.
Gastoldi : III, p. 316, 317.
Gelinek : II¹, p. 464.
Geminiani : II¹, p. 181.
Georges (Alex.) : III, p. 237.
Gervaise (Claude) : II¹, p. 120, 261.
Gesualdo : III, p. 19.
Gevaert : III, p. 313.
Gibbons : II¹, p. 124.
Gilson : II², p. 325.
Giordano : III, p. 244, 246.
Glaréan : I, p. 153.
Glazounow : II², p. 158, 196, 322; III, p. 249, 277, 314.
Glinka : III, p. 232, 247 et 248, 249, 251.
Gluck : II², p. 29, 41, 279, 280, 281, 286; III, p. 11, 26, 29, 39, 49, 56, 57 à 71, 72, 80, 90, 91, 96, 109, 110, 111, 117, 118, 144, 145, 148, 186, 231, 280, 283, 317, 321, 325.
Gobert : III, p. 43.
Godard (Benjamin) : III, p. 237.
Goldmarck : III, p. 238, 239.
Gombert (Ferdinand) : III, p. 337, 339
Gombert (Nicolas) : I, p. 199.
Gossec : II², p. 114, 189, 214, 225; III, p. 66, 67, 73, 78.
Goudimel : I, p. 160, 197.
Gounod : III, p. 78, 117, 121 à 123, 188, 192, 302, 346, 348.
Granados : III, p. 247.
Graun : III, p. 127, 265, 272.
Graupner : II¹, p. 189.
Gretchaninoff : III, p. 249.
Grétry : II², p. 114, 189, 225; III p. 73, 78 à 83, 84, 87, 110, 114.
Grieg : II¹, p. 419 à 421; II², p. 257 et suiv.; III, p. 347 et 348.
Grigny (N. de) : II¹, p. 75.
Grisar : III, p. 337, 338.
Guédron : III, p. 317, 318.
Guglielmi : III, p. 38, 39.
Gui d'Arezzo : I, p. 50, 61, 75.
Guilhelmus Monachus : I, p. 145.
Guiraud : III, p. 230.
Guy-Ropartz : III, p. 237, 277, 314 330, 354.

H

- Hændel** : II¹, p. 128, 129, 146, 147, 187, 189, 461; II², p. 280; III, p. 57, 95, 125, 127, 265, 271 et 272.
Hæssler (H. Leo) : I, p. 176, 210.
Hahn (Reynaldo) : III, p. 354.
Halévy : II², p. 283; III, p. 104, 113 et 114, 192, 194.
Hasse : III, p. 37.
Hauptman (Moritz) : I, p. 139.
Haydn : II¹, p. 167 et suiv., 198, 206 à 216, 217, 219, 257, 261, 265, 279, 289, 322, 324, 327 et suiv., 336, 344, 366, 369, 373, 392, 394, 397 et suiv., 407, 450, 451, 461, 473; II², p. 38, 86, 101, 102, 104, 105, 114 et suiv., 186, 189, 215, 224, 225, 231; III, p. 265, 272 à 274.
Heinichen : II¹, p. 187.
Helmholtz : I, p. 125, 139, 140.
Henselt (von) : II¹, p. 464.
Hermann Contract : I, p. 56, 57.
Héroid : II², p. 283, 291, 292; III, p. 104, 107 à 109.
Hervé (F.) : III, p. 117.
Herz (H.) : II², p. 92.
Heyden (Sebald) : I, p. 153.
Hignard : III, p. 199.
Hiller : III, p. 128, 308.
Hindemith (P.) : III, p. 239.
Hobrecht : I, p. 154.
Holmès (Augusta) : III, p. 237, 346, 347.
Honegger (Arthur) : III, p. 237, 277, 330, 354, 358, 359.
Hothby : I, p. 153.
Hucbald : I, p. 55, 57.
Hue (Georges) : III, p. 199, 236, 353.
Hummel : II¹, p. 208, 396 et suiv.; II², p. 91.
Humperdinck : III, p. 239 et 240, 277, 313.
Huré (Jean) : III, p. 354.

I

- Ibert** (Jacques) : III, p. 237, 354.
Indy (V. d') : II¹, p. 428 à 431, 484, 485; II², p. 170 et suiv., 206, 267 et suiv., 293 et suiv., 314, 326 et suiv.; III, p. 117, 194, 199, 201 à 225, 236, 309 à 313, 326, 329, 336 et 337, 343, 353.
Ingegneri : III, p. 25.
Isaak (Heinrich) : I, p. 160.

J

- Janequin** : I, p. 190, 195; II¹, p. 121; II², p. 301, 303, 309; III, p. 45.
Jarnovic : II², p. 85.

- Jensen** : III, p. 339, 345.
Jérôme de Moravie : I, p. 152.
Jomelli : III, p. 38.
Josquin des Prés : I, p. 154 à 159, 160, 191, 195, 198, 199; II¹, p. 497; III, p. 15.

K

- Kalkbrenner** : II¹, p. 397, 464; II², p. 91.
Kapsberger : III, p. 262.
Keiser : II¹, p. 187; III, p. 125, 126, 264, 267.
Kiel : III, p. 276, 302.
Kjerulf : III, p. 347.
Krieger : II¹, p. 76, 187.
Kuhnau : II¹, p. 65, 78, 143, 144 à 146, 147, 153, 185 et suiv.; II², p. 306 à 308.
Kulhau : II¹, p. 464.
Küsser : III, p. 125, 126.

L

- La Barre** : III, p. 47.
Labey (Marcel) : III, p. 237, 354.
Laborde : III, p. 73, 75.
Lachner : II¹, p. 150; II², p. 149.
Lafont : III, p. 337, 338.
Lalande : III, p. 47, 265, 320.
Lalo : II², p. 166, 204, 266, 293; III, p. 189, 191 et 192, 322, 323 et 324.
Lambert : II¹, p. 459.
Landi : III, p. 262, 263.
La Rue (Pierre de) : I, p. 192, 195.
Lassus (Roland de) : I, p. 172, 189, 197, 199; II¹, p. 467; III, p. 15, 124, 283.
Le Borne (Fernand) : III, p. 330.
Leclair (J. M.) : II¹, p. 142; III, p. 50.
Lecocq (Ch.) : III, p. 117.
Le Flem (Paul) : III, p. 277.
Legrenzi : II¹, p. 41, 80, 125, 172, 178, 228, 320; III, p. 32, 33, 340.
Lekeu (Guillaume) : II², p. 270; III, p. 354.
Lemmens : III, p. 313.
Leo : III, p. 37, 340.
Leoncavallo : III, p. 187, 244, 245.
Leroux (Xavier) : III, p. 199, 237.
Le Sueur : III, p. 84, 85, 118, 265, 274.
Liadow : III, p. 249, 326.
Liapounow : III, p. 249.
Liszt : II¹, p. 404, 407, 410, 422, 452, 486; II², p. 94, 157, 300, 313, 318 et suiv., 323, 324; III, p. 143, 144, 145, 192, 238, 274, 276, 285, 339, 345.
Locatelli : II¹, p. 142, 183, 190.
Logroscino : III, p. 37.

Lortzing : III, p. 142, 143.
Lotti : III, p. 32, 33, 95.
Lully : II², p. 12, 25, 142, 279, 285, 286 ;
 III, p. 24, 29, 42 à 46, 53, 56, 60, 61,
 67, 71, 104, 126, 317, 318 et 319.

M

Magnard : II², p. 177 ; III, p. 199, 236,
 354.
Mahler : II², p. 158 ; III, p. 277, 313,
 324.
Maillart : III, p. 117, 121.
Malder (van) : II², p. 188, 214, 223.
Malipiero (Fr.) : p. 247.
Marais (Marin) : II², p. 306 ; III, p. 46,
 47.
Marchand : II¹, p. 75.
Marchettus de Padoue : I, p. 153.
Marenzio : I, p. 208, 209 ; III, p. 22.
Marini : II¹, p. 125.
Marpurg : II¹, p. 94, 153, 157, 302.
Marschner : III, p. 142, 143, 144.
Martin : III, p. 131.
Martini (Schwartzendorf) : III, p. 337,
 338.
Mascagni : III, p. 244, 246.
Maschera : II¹, p. 122, 138.
Massé (Victor) : III, p. 117, 123.
Massenet : II¹, p. 150 ; III, p. 189,
 196 à 199, 225, 227, 236, 276, 304,
 308 et 309, 319, 327, 329, 349.
Mattheson : II¹, p. 30, 31, 71, 76, 82,
 90, 96, 146, 186 à 188 ; III, p. 81, 125,
 126, 264, 267, 271.
Mauduit : I, p. 203.
Mayr (Simon) : III, p. 96, 105.
Mazzocchi : III, p. 30, 31, 317.
Méhul : III, p. 84, 86 à 89, 90, 92, 338.
Membrée : III, p. 337, 339.
Mendelssohn : II¹, p. 96, 99, 230, 329,
 389, 406, 452, 465 ; II², p. 80, 91, 92,
 149, 157, 158, 194, 256, 291 ; III,
 p. 105, 265, 274, 328.
Mercadante : III, p. 96, 99.
Messager (André) : III, p. 117.
Mestrino : II², p. 85.
Meyerbeer : II², p. 283, 291 ; III,
 p. 104, 109 à 113, 114, 144, 148, 231,
 321, 322.
Milano (da) : II², p. 121.
Mondonville : III, p. 50.
Moniusko : III, p. 252.
Monsigny : III, p. 72, 73, 75, 76 à 78,
 108, 114.
Mont (H. du) : III, p. 43, 265.
Monte (Philippe de) : I, p. 199.
Montclair : III, p. 47.
Monteverdi : II², p. 42, 284 ; III, p. 11,
 16, 24, 25 à 30, 33, 51, 53, 60, 61, 62,
 148, 247, 249, 279, 280, 317, 334.
Moralès : I, p. 168.
Morley : I, p. 210.
Moschelès : II¹, p. 398, 412, 464 ; II²,
 p. 91.
Moullé (E.) : III, p. 336.

Mouret : III, p. 47, 50, 265.
Moussorgsky : III, p. 248, 252 à 255,
 257, 347, 348.
Mouton (Jean) : I, p. 160, 198.
Mozart (Léopold) : II¹, p. 205.
Mozart (W. A.) : II¹, p. 94, 99, 133,
 141, 172 et suiv., 196, 202, 206, 211,
 216 à 219, 261, 265, 279, 312, 327 et
 suiv., 339, 373, 392, 398, 450, 462,
 473 ; II², p. 87, 105, 118 et suiv., 189,
 215, 224, 225, 281, 284, 300, 311 ; III,
 p. 35, 97, 128, 129 à 131, 265, 340.
Muffat : II¹, p. 73.
Munday : II², p. 305.
Muris (Jean de) : I, p. 144, 152.

N

Nadaud : III, p. 101, 337, 339.
Nanini : I, p. 161, 167, 176.
Nardini : II¹, p. 184.
Neefe : II¹, p. 324.
Nicolo : III, p. 84, 91 et 92, 114.
Niedermeyer : III, p. 35, 337, 338.
Niel : III, p. 317, 320.
Notker : I, p. 73.

O

Obouhow : III, p. 277.
Odington : I, p. 153.
Öttingen (von) : I, p. 137, 140, 141.
Offenbach : III, p. 104, 116 et 117.
Okeghem : I, p. 154, 155, 191, 195.
Olonne (Max d^e) : III, p. 237, 354.
Onslow : II², p. 194, 225.

P

Pachelbel : II¹, p. 74, 76, 78, 79, 128,
 450, 468.
Paër : III, p. 84, 89, 96.
Paësiello : III, p. 38, 40.
Paladilhe : III, p. 237.
Palestrina : I, p. 146, 147, 161, 162 et
 suiv., 173, 176, 193, 200 ; II¹, p. 449,
 467 ; III, p. 11, 15, 25, 261.
Pallavicino : III, p. 32, 33, 95.
Paradisi : II¹, p. 206, 392.
Pasquini : II¹, p. 70, 71, 126.
Pedrell (F.) : III, p. 247.
Pergolèse : III, p. 37, 38, 74, 94, 187,
 265, 272, 340.
Peri (Jacopo) : III, p. 22, 23, 28, 31.
Perosi (Mgr L.) : III², p. 277.
Pérotin : I, p. 152.
Perrin : III, p. 42, 43.
Pescetti : II¹, p. 153, 183.
Perti : III, p. 32, 33.
Philidor : II², p. 286 ; III, p. 73, 75.
Piccini : II², p. 282, 287 ; III, p. 38,
 39, 60, 96.

Pierné (Gabriel) : III, p. 199, 237, 314, 326.
Pistocchi : III, p. 95.
Pixis : II¹, p. 464.
Pizzetti : III, p. 247.
Planquette : III, p. 117.
Ponchielli : III, p. 243, 244, 245.
Porpora : III, p. 37, 340.
Poulenc (Francis) : III, p. 354.
Prokofieff (Serge), III, p. 249, 326.
Proksch : III, p. 238.
Provenzale : III, p. 34 et 35.
Puccini : III, p. 244, 245.
Puget (Loïsa) : III, p. 337, 338.
Pugnani : II¹, p. 184.
Purcell : II¹, p. 144; III, p. 264, 267.

R

Rachmaninoff : III, p. 249, 277.
Raff (J.) : II¹, p. 414; II², p. 94, 155, 195, 257.
Rameau : I, p. 135, 136, 139, 204; II¹, p. 19, 53, 99, 112 et suiv., 119, 139, 140 à 142, 198, 261, 402, 407, 459, 460, 461, 486; II², p. 13, 15, 142, 280, 286, 287; III, p. 24, 26, 48, 49, 50 à 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 186, 265, 320, 325.
Ravel : III, p. 237, 326, 354.
Rebel : II¹, p. 137; III, p. 52.
Reber : III, p. 192, 337, 338.
Rebhuhn : III, p. 261.
Reger (Max) : II¹, p. 487.
Reinecke : II¹, p. 414, 415; III, p. 308.
Reinken : II¹, p. 78.
Respighi : III, p. 247.
Reyer : III, p. 110, 189 à 191.
Richafort : I, p. 160.
Riemann (Hugo) : I, p. 25, 35, 141.
Ries : II¹, p. 340, 350, 363, 397; II², p. 88, 91.
Righini : III, p. 96.
Rimsky-Korsakow : II², p. 158, 196, 322; III, p. 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256 et 257, 326, 337.
Ritter : II¹, p. 187.
Rivier : III, p. 277.
Robert : III, p. 43.
Romanus : I, p. 55, 57.
Rossi (Luigi) : II², p. 285; III, p. 42.
Rossi (Michelangelo) : II¹, p. 125; III, p. 30, 31.
Rossi (Salomon) : II¹, p. 123; III, p. 105.
Rossini : II¹, p. 454; II², p. 282, 289; III, p. 40, 96, 97 à 99, 100.
Rousseau (J.-J.) : III, p. 49, 63, 74.
Roussel (Albert) : III, p. 237, 277, 354.
Rovetta : III, p. 32, 33.
Rubinstein : II¹, p. 415; II², p. 157, 158; III, p. 248, 251, 307, 347, 348.
Rust : II¹, p. 24, 170 et suiv., 219 à 230, 261, 265, 279, 304, 308, 319, 320, 327, 473.

S

Sacchini : II², p. 281; III, p. 38, 39 et 40, 96.
Sachs (Hans), III, p. 170.
Sacratì : III, p. 30, 31.
Saint-Saëns : II¹, p. 99, 346, 382 et suiv., 427, 465; II², p. 95, 166 et suiv., 204, 266, 320, 321; III, p. 110, 189, 192 et 193, 251, 276, 308, 346, 347.
Salieri : III, p. 96.
Sammartini : II¹, p. 113, 188, 214, 215, 223; III, p. 57.
Sarti : III, p. 96, 131.
Satie (Erik) : III, p. 326, 354.
Scarlatti (Alessandro) : II², p. 188, 201, 286; III, p. 34, 35 à 37, 90, 98, 264, 267, 340.
Scarlatti (Domenico) : II¹, p. 109, 117, 119, 129 à 136, 139, 141, 142, 197, 206, 261, 392; II², p. 188; III, p. 35.
Scheidt : II¹, p. 72, 73, 78, 143.
Schein : II¹, p. 117, 143.
Schenck : III, p. 128, 131.
Schillings : III, p. 239, 242 et 243.
Schmidt : II¹, p. 187.
Schmitt (Florent) : p. 277, 326, 330.
Schoenberg : III, p. 239.
Schubert : II¹, p. 397, 402 à 405, 452; II², p. 91, 148, 194, 256; III, p. 96, 339, 340 à 343, 348.
Schumann : II¹, p. 230, 309, 411 à 414, 415, 418, 420, 422, 439, 440, 442, 444, 445, 446, 452, 465, 481; II², p. 93, 149, 157, 194, 256, 291, 313; III, p. 39, 142, 143, 179, 274, 276, 285, 328, 340, 342, 344 et 345, 348.
Schütz : I, p. 177 à 182, 188, 209; II¹, p. 467; II², p. 41, 101, 305; III, p. 18, 62, 124, 264, 265, 304.
Scriabine : III, p. 277.
Sechter : II¹, p. 402.
Senailé : II¹, p. 142.
Senfl : I, p. 160.
Sérieyx (Auguste) : III, p. 5, 277, 310.
Serow : III, p. 248, 251.
Serres (Louis de) : III, p. 354.
Servais (A. F.) : II², p. 92.
Séverac (D. de) : III, p. 237, 354.
Sgambati : II², p. 196.
Smetana : II², p. 195, 257.
Soloviev : III, p. 251.
Spirly : III, p. 43.
Spohr (L.) : II², p. 91, 147; III, p. 142.
Spontini : III, p. 84, 89 à 91, 118, 317, 321.
Staden : III, p. 125.
Stamitz (Johann) : II², p. 85.
Stamitz (Karl) : II², p. 114.
Steffani : II², p. 188; III, p. 95.
Steibelt : II¹, p. 392, 395, 464; II², p. 90.
Stradella : III, p. 34, 35.
Strauss (Johann) : III, p. 324.

- Strauss** (Richard) : II¹, p. 487; II², p. 323; III, p. 239, **241** et **242**, 324, 326, 345.
Strawinsky : II², p. 323; III, p. 249, 326.
Stricker : II¹, p. 187.
Striggio : II², p. 304; III, p. 17.
Strungk : III, p. 125, 126.
Svendsen : II², p. 157, 196; III, p. 347.
Sweelinck : II¹, p. 69, **72**, 75, 143.

- Vidal** (Paul) : III, p. 327, **330**.
Vieuxtemps : II², p. 92.
Vinci (L.) : III, p. 37.
Viotti : II¹, p. 184; II², p. **86**.
Vitali (Filippo) : III, p. 30, 31.
Vitali (Giov.-B.) : II¹, p. **127**, 178, 347.
Vittoria (T.-L. da) : I, p. 69, 149, **168** à **172**, 173; II¹, p. 467; III, p. 15.
Vitry : I, p. 152.
Vittori : III, p. 30, 31.
Vivaldi : II², p. 76, **82**; III, p. 95.
Vogler (abbé) : III, p. 109, 129, 134.

T

- Tabourot** (Ant.) : II¹, p. 121.
Tallys : II¹, p. 71.
Tanëieff : III, p. 249, 277, 313.
Tartini : I, p. 135, 137, 140; II¹, p. 181, **182** et **suiv.**, 228, 320; II², p. 82.
Tchaïkowsky : II², p. 158; III, p. 248, 249, 255, 256.
Telemann : II¹, 187, **188**; III, p. 125, 127, 268.
Theile : II¹, p. 187; III, p. 125, 126.
Thomas (Ambroise) : III, p. 117, **121**, 196.
Thuille : III, p. 239, 240.
Tiersot (Julien) : III, p. 336.
Tinctore (Jean) : I, p. 152.
Tinel : III, p. 277, 313.
Titelouze : II¹, p. 23, **74**.
Torelli (Gasparo) : III, p. 20.
Torelli (Giuseppe) : II¹, p. 128; II², p. 81.
Tournemire (Ch.) : III, p. 237, 277.
Traëtta : III, p. 38, 39.
Tunstede : I, p. 153.

V

- Val** (du) : II¹, p. 136.
Vaqueiras (de) : II¹, p. 120.
Vecchi (Orazio) : I, p. **207** et **suiv.**; III, p. **17** à **19**, 81.
Veracini : II¹, p. **181**, 182.
Verdelot : I, p. 196; II², p. 304.
Verdi : III, p. 40, 96, **101** à **103**, 117, 244.
Vertouch : II¹, p. 187.
Viadana : II², p. 75, **81**, 187, 223; III, p. 262.

W

- Wagner** : II¹, p. 85, 235, 237, 238, 384 et **suiv.**, 413, 456, 457, 486; II², p. 28, 43, 105, 156, 159, 276, 280, 282, **292** et **293**; III, p. 11, 23, 26, 27, 51, 55, 56, 60, 64, 66, 67, 71, 81, 100, 105, 108, 138, **143** à **185**, 186, 231, 232, 238, 274, 276, 283, **286** à **301**, 325, 352.
Weber : II¹, p. 203, 225, 395, 397, **398** à **402**, 405, 454, 455, 464; II², p. **290**; III, p. 64, 66, 68, 133, **134** à **142**, 143, 144, 145, 146, 283, 325.
Weigl : III, p. 128, 131.
Weingartner : II², p. 323; III, p. 239, 241.
Widor (Ch.-M.) : III, p. 237.
Willaërt : I, p. 134, 160, 198, 199; II², 182; III, p. 16.
Winter (Peter von) : III, p. 128, 129.
Witkowski (G.-M.) : III, p. 237, 277, 354.
Wœlfl : II¹, p. 392, 394, **396**, 464.
Wolf (Hugo) : III, p. 345.
Woollett (Henry) : III, p. 354.

Z

- Zarlino** : I, p. 134 et **suiv.**, 139, 153, 217; III, p. 16, 22.
Zingarelli : III, p. 38, 40.
Zipoli : II¹, p. **71**, 128.

TABLE DES MATIÈRES GÉNÉRALE DU COURS DE COMPOSITION

I^{ER} LIVRE

AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	
L'ART. L'ŒUVRE D'ART ET L'ARTISTE. LE RYTHME DANS L'ART.....	9
I. Le Rythme	23
II. La Mélodie.....	29
III. La Notation.....	47
IV. La Cantilène monodique.....	65
V. La Chanson populaire.....	83
VI. L'Harmonie	91
VII. La Tonalité.....	107
VIII. L'Expression	123
IX. Histoire des théories harmoniques.....	133
X. Le Motet.....	143
XI. La Chanson polyphonique et le Madrigal.....	185
XII. L'Évolution progressive de l'Art.....	211
APPENDICE. — Indication du travail pratique de l'Elève.....	219
TABLE BIOGRAPHIQUE.....	223
TABLE DES MATIÈRES.....	225



II^E LIVRE, 1^{re} PARTIE

INTRODUCTION	
1. LA MUSIQUE SYMPHONIQUE ET LA MUSIQUE DRAMATIQUE.....	5
2. CLASSIFICATION DES FORMES SYMPHONIQUES.....	8
3. LA COMPOSITION MUSICALE ET LA CONSTRUCTION ARCHITECTURALE.....	14
I. La Fugue.....	19
II. La Suite.....	101
III. La Sonate pré-Beethovenienne.....	153
IV. La Sonate de Beethoven.....	231
V. La Sonate cyclique.....	375
VI. La Variation.....	435
APPENDICE. — Indication du travail pratique de l'Elève.....	489
TABLE BIOGRAPHIQUE.....	493
TABLE DES MATIÈRES.....	497

II^E LIVRE, 2^e PARTIE

INTRODUCTION

1. LES FORMES SYMPHONIQUES ORCHESTRALES.....	5
2. REMARQUES HISTORIQUES ET PRATIQUES SUR LES INSTRUMENTS.....	9
3. LE LANGAGE INSTRUMENTAL ET LE LANGAGE VERBAL.....	48
I. Le Concert et le Concerto à solistes.....	69
II. La Symphonie.....	99
III. La Musique de Chambre accompagnée.....	179
IV. Le Quatuor à cordes.....	211
V. L'Ouverture.....	273
VI. Le Poème symphonique et la Fantaisie.....	297
TABLE BIOGRAPHIQUE.....	333
TABLE DES MATIÈRES.....	337

**III^E LIVRE**

AVANT-PROPOS.....	5
-------------------	---

INTRODUCTION

LES FORMES DRAMATIQUES.....	9
-----------------------------	---

CHAPITRE I

LA MUSIQUE DRAMATIQUE

DÉFINITION. — DIVISION DE L'HISTOIRE.....	11	III. Conséquence (Ecole Napolitaine (1660-1800).....	34
I. ÉPOQUE ITALIENNE.....	13	1. De Provenzale à A. Scarlatti (1660-1715).....	34
I. Préparation (les origines jusqu'à 1600).....	14	2. De Porpora à Pergolese (1715-1750).....	37
1. Période du Madrigal.....	14	3. De Jomelli à Paësiello (1750-1800).....	38
2. Période du Madrigal dramatique.....	17	II. ÉPOQUE FRANÇAISE.....	41
II. Floraison (1733-1830).....	20	I. Préparation (1660-1733).....	41
1. La naissance de l'Opéra....	20	1. De Cambert à Lully.....	42
2. Période des Académies....	22	2. De Colasse à Destouches...	46
3. Monteverdi.....	25	II. Floraison (1733-1830).....	50
4. Ecole Florentino-romaine..	30	1. Rameau.....	50
5. Ecole Vénitienne.....	32	2. Gluck et l'Opéra-Comique (1760-1797).....	56
6. Décadence de l'Ecole Vénitienne.....	32	3. De Cherubini à Boïeldieu (1788-1830).....	84

TABLE DES MATIÈRES GÉNÉRALE

371

III. Conséquence (1825-1880).....	94	II. Floraison (1816-1882).....	133
1. Période judaïque (1825-1867)	103	1. Weber.....	134
2. Période éclectique (1850-1880).....	117	2. De Weber à Wagner.....	142
3. ÉPOQUE ALLEMANDE.....	123	3. Wagner	143
I. Préparation (1580-1813).....	124	III. Conséquence (Les Ecoles du drame musical moderne)...	188
1. Les Origines	124	A. Ecole Française.....	189
2. L'Ecole de Hambourg....	125	B. Ecole Allemande.....	238
3. Période du Spieloper.....	127	C. Ecole Italienne.....	243
		D. Ecole Russe.....	247

CHAPITRE II

L'ORATORIO ET LA CANTATE

DÉFINITION. — DIVISION DE L'HISTOIRE	259	La Cantate.....	263
I. L'ORATORIO PRIMITIF.....	260	Histoire de l'Oratorio et de la Cantate (2 ^e époque).....	264
I. Période des Mystères.....	260	3. L'ORATORIO EPIQUE.....	274
II. Naissance de l'Oratorio.....	261	L'Épopée musicale.....	274
2. L'ORATORIO LYRIQUE.....	263	Histoire de l'Oratorio (3 ^e époque).....	276

CHAPITRE III

LA MUSIQUE DE SCÈNE

DÉFINITION. — GENRES.....	315	2. Époque Française.....	317
I. L'AIR de BALLET	315	3. Époque moderne.....	321
I. Époque Italienne.....	316	2. LA PANTOMIME.....	325
		3. LA MUSIQUE DE SCÈNE.....	326

CHAPITRE IV

LE LIED

ORIGINE ET HISTOIRE.....	331	B. Chanson populaire décadente.....	335
I. LE LIED. — CHANSON	333	C. La romance.....	337
A. Chanson populaire lyrique.	333	2. LE LIED MUSICAL.....	339
		3. LE LIED DRAMATIQUE.....	348
APPENDICE. — Notions générales sur la Prosodie dans la musique vocale	355		
TABLE BIOGRAPHIQUE	361		
TABLE DES MATIÈRES	369		

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE CHAIX
EN OCTOBRE 1950
SOUS LE N° 3525-49
— DÉPOT LÉGAL —
IMPRIMEUR N° 530
4^e TRIMESTRE 1950