

L'importance des premières de la *Valkyrie* et de *Phryné* nous a forcé à remettre jusqu'à présent le compte rendu du concert annuel des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Nous sommes donc fort en retard pour parler de la séance infiniment intéressante que M. Charles Bordes a donnée salle Érard: aussi nous empressons-nous de mettre à profit le répit momentané que nous laisse aujourd'hui le théâtre, pour entretenir nos lecteurs de ce concert qui fut certes un des plus beaux et des plus instructifs de la saison. Ce n'était plus cette fois de musique sacrée qu'il s'agissait, M. Bordes réserve avec raison pour l'église les compositions religieuses des grands maîtres qu'il a entrepris de faire revivre: mais presque tous les musiciens du quinzième au dix-septième siècle ont écrit, en dehors des messes et des motets qui demeurent leurs plus hauts titres de gloire, un certain nombre de compositions profanes, chansons, madrigaux, etc., et c'est parmi ces œuvres d'un caractère tout spécial que M. Bordes a fait un heureux choix, nous révélant ainsi un côté ignoré généralement de l'art musical primitif.

On pense à tort que le style vocal pur tourne plus facilement que l'instrumental à la monotonie, et que ses ressources par leur nature même le condamnent à des // 143 // effets peu variés. Il est hors de doute que les multiples combinaisons dont est susceptible l'orchestre moderne, que l'étendue des instruments et la diversité des timbres ont fini par rendre notre oreille exigeante en tout ce qui touche à la résonance matérielle de la musique. Mais l'immense répertoire «d'effets d'orchestre» qui s'est créé peu à peu par suite de l'extrême recherche de la sonorité, nouvelle ou simplement curieuse, à laquelle se sont adonnés bon nombre de compositeurs, plus désireux de trouver des combinaisons inédites que de mettre leurs résultats en rapport raisonnable avec l'expression, cette recherche même, disons-nous, a fini par nous rendre insensibles aux tentatives les plus réussies dans ce domaine, déshabituant, pour ainsi dire, notre sens auditif de toute surprise. On a trop écrit de musique riche d'instrumentation et pauvre d'expression pour que nous ne soyons pas blasés sur le genre de mérite des musiciens uniquement préoccupés de groupements de timbres. L'abus de la couleur engendre aussi sa monotonie particulière, et l'entassement non motivé des sonorités «à effet» dégage à la longue une impression aussi fatigante que celle que produirait la composition la plus platement orchestrée.

En réalité la musique vocale pure n'est relativement pas plus astreinte aux mêmes effets que l'instrumentale. Si l'échelle des voix est, il est vrai, beaucoup plus limitée que celle de la plupart des instruments, la faculté d'opposer leurs timbres, si différents suivant l'espèce et le registre des voix employées, la facilité d'augmenter ou de diminuer le nombre des parties, de les diviser en certains cas et de les réunir en certains autres, offrent au compositeur des ressources suffisantes pour obtenir les effets de sonorités les plus variés. Les maîtres de la grande époque, flamands, italiens et français, ont mis en œuvre, dans leurs compositions vocales, tous ces moyens d'embellissement // 144 // sonore. Aussi leurs ouvrages sont-ils aussi diversement écrits et aussi magnifiquement «instrumentés» pour les voix, si l'on peut dire, que le sont dans un ordre d'idées tout différent ceux de nos plus habiles manieurs d'orchestre.

La *Déploration de Jehan Ockeghem*, par Josquin des Prés [des Prez], ouvrait le concert des chanteurs de Saint-Gervais. On sait que Josquin des Prés [des Prez] est l'un des plus anciens représentants de l'art du contrepoint vocal. Son style rude et naïf s'élève parfois jusqu'aux accents les plus pathétiques, et l'œuvre en question est, entre autres, une de ses plus poignantes. Nous ne savons pourquoi, mais il nous a semblé que la musique de Josquin des Prés [des Prez], composée sur des paroles françaises, tirait de cette association un caractère plus émouvant et plus original. Cela tient peut-être à ce que les textes d'église, sur lesquels le vieux maître travaillait d'ordinaire, ont un sens universel fréquemment exprimé par les musiciens d'alors et par ceux de l'époque suivante; les compositions qu'ils ont inspirées appartiennent par là à une catégorie d'œuvres devenues presque impersonnelles par la ferveur même du sentiment religieux dont elles relèvent. Au contraire, dans cette *Déploration*, d'une inspiration plus intime, où s'exprime une douleur si sincère et si touchante, nous sentons revivre la personnalité de l'artiste et nous apercevons Josquin des Prés [des Prez] lui-même; nous le voyons tel qu'il dut être, recueilli dans sa contrition et pleurant avec ses collègues la mort de son vénéré maître:

Acoulstrez-vous d'habitz de deuil,

Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,

Et plorez grosses larmes d'œil,

Perdu avez votre bon père.

Par ces quatre vers et la musique qui les accompagne, nous avons la vision aussi nette que possible du monde où vivait Josquin et de la façon dont son épo- // 145 // -que [époque] concevait les plus sérieuses manifestations de l'art profane. C'est bien l'art du moyen âge finissant qui nous apparaît là tout entier, illuminant avec une soudaineté d'éclair l'âme de ces hommes et de ce temps. L'état de la musique est alors correspondant à celui de la langue: ce sont les mêmes tournures franches et pleines de rude gaucherie, avec au fond la même infinie douceur de sentiment. La musique de Josquin des Prés [des Prez] est à la musique de nos jours ce que la poésie de Villon est à la poésie moderne, et ce que la sculpture des cathédrales est à notre statuaire. Par là elle apporte un complément d'information précieux à ceux qui dans les vestiges du passé s'attachent avant tout à retrouver, par delà l'archaïsme des formes, l'âme qui les organisa en les pénétrant d'humanité.

Les trois «Chansons françaises» de Roland [Orlande] de Lassus évoquent un monde tout différent. M. Bordes a choisi ces trois gracieuses compositions parmi les innombrables morceaux laissés par celui que Ronsard appelait «le plus que divin Orlande», résumant ainsi l'admiration que le talent de Roland de Lassus inspirait aux artistes de son temps. Rien ici que de la gaillardise, de la verve malicieuse, ou une galanterie sentimentale pleine d'élégante tendresse. L'art de Roland de Lassus s'affirme ainsi des plus civilisés, car il est à remarquer que les primitifs,

dans quelque art que ce soit, ignorent la plaisanterie. Or, le «divin Orlande» badine et raille avec une bonhomie, d'ailleurs charmante, dont on retrouvera l'esprit dans notre ancien opéra-comique et dont nous avons, semble-t-il, perdu fâcheusement le secret.

La première de ces chansons:

Si vous n'êtes en bon poinet

Bien à point

Quelque jour engraissez,

Et alors vous le serés

Serés point. // 146 //

est d'une gravité comique fort plaisante, bien différente de la vivacité ironique de la troisième, boutade sentimentale tout à fait caractéristique, soulignant avec une malicieuse insistance les vers suivants destinés à exprimer le dépit de l'amoureux transi:

Fuyons tous d'amour le jeu

Comme le feu.

Ayme qui voudra les femmes,

Serve qui voudra les dames,

Quant à moi je n'en ay cure

Ny les endure;

Jamais on n'y gagne rien,

Je le vois bien.

Comment donner idée de l'amusant *Presto* que Roland de Lassus a composé sur ces paroles; comment dire l'effet de ces voix dialoguant avec volubilité, se séparant et se rassemblant tour à tour, en imitant par leurs combinaisons le bruit de quelque fâcherie où le mécontent lui-même finirait par se gausser de sa déconvenue?

La «chanson» que M. Bordes fait exécuter entre ces deux petites fantaisies est d'un caractère tout dissemblable; écrite sur une pièce de Clément Marot: «Mon cœur se recommande à vous», elle a tout le charme et toute l'élégance un peu mignarde que comportait la poésie. Le plus raffiné des compositeurs modernes n'en eût pas plus adroitement saisi l'expression. Ce madrigal débute par une phrase d'une sonorité exquise, laquelle, fait étrange, rappelle note pour note les premières mesures de

l'ouverture d'*Athalie*, de Mendelssohn.

Le grand Palestrina s'est essayé lui aussi dans la musique profane, et M. Bordes a choisi, pour nous le faire entendre, un des plus célèbres de ses madrigaux. Il faut avouer qu'en dehors de la musique religieuse où Palestrina demeure constamment supérieur, il a des rivaux qui peuvent avec avantage lui être comparés, // 147 // notamment parmi les vieux maîtres flamands ou français. Ce madrigal: *Alla riva del Tibro*, écrit sur des paroles d'une fadeur assez affectée, est, il est vrai, d'une grande délicatesse musicale, mais il nous donne quand même l'impression d'une composition conventionnelle. Le génie ardemment mélancolique du Prénestin ne trouvait pas dans la poésie profane un aliment propre à faire jaillir la flamme de son inspiration et, dans la pièce dont il s'agit, sa musique ne s'échauffe guère jusqu'à vivifier le froid lieu commun qui lui sert de texte. C'est décidément à l'église qu'il faut admirer Palestrina.

Le concert se terminait par la *Bataille de Marignan* de Clément Jannequin [Janequin], composition absolument surprenante par la vie qui l'anime ainsi que par sa couleur et son mouvement. On ignore à peu près qui était ce Jannequin ou Jennequin. On suppose qu'il était Français et qu'il mourut dans les environs de 1560, et c'est tout. Mais son œuvre eut de son vivant une popularité considérable et vraiment méritée, s'il faut en juger par ce chœur de la *Bataille de Marignan*. C'est merveille que le goût de la musique descriptive, dès son apparition en France, ait pu susciter en ce seizième siècle une composition aussi exubérante, d'un aussi haut relief pittoresque, d'une telle variété de rythme et de mélodie. L'inspiration de Jannequin [Janequin] relève directement de la chanson populaire dont elle reproduit les tournures savoureuses et les sentiments joyeusement expansifs. Par là il est intéressant de comparer son œuvre à celles des maîtres de la musique religieuse. On sait que c'est de la fusion de la mélodie populaire et des arts du contrepoint appliqués exclusivement tout d'abord à l'art religieux que naquit la musique moderne. Il est curieux d'étudier la manière dont s'élaborèrent les premiers essais de cette fusion dans les anciennes compositions pro- // 148 // -fanes [profanes]. La *Bataille de Marignan* nous en offre un exemple caractéristique: les différents motifs qui la composent sont traités avec un art d'une habileté consommée, et on y remarque une entente des effets vocaux qui non seulement n'a guère été surpassée depuis, mais que peu de compositeurs modernes ont même possédée à un degré semblable.

Le chœur de Clément Jannequin [Janequin] est un véritable récit musical de la victoire du roi François 1^{er} sur les Suisses. Il débute d'une manière solennelle par un andante qui sert en quelque sorte de prologue ou d'avertissement à la bataille proprement dite, laquelle est traitée suivant les procédés de l'imitation directe:

Écoutez tous, gentils Gallois,

La victoire du noble roi François.

Et la bataille commence; tout y est: l'attaque, les sonneries de

clairons, le bruit des canons, les clameurs des assaillants et les jurons des Suisses. Nous suivons les péripéties du combat jusqu'à la défaite de l'ennemi, jusqu'au cri de victoire qui couronne ce chant belliqueux. Avec quelle étonnante vérité le vieux maître dépeint le tumulte de la mêlée et les phases de la lutte! Par quel art stupéfiant il nous donne avec *quatre voix* l'illusion d'une foule innombrable, c'est ce que l'audition seule de la *Bataille de Marignan* pourrait faire comprendre au lecteur. On ne raconte pas de telles compositions.

Le programme de cette belle soirée comportait encore d'autres morceaux, en premier lieu un admirable motet de J.-S. Bach, dont les riches et graves harmonies contrastaient magnifiquement avec le style des œuvres dont nous venons de parler; pour reposer l'oreille de la sonorité des voix seules et permettre à ses chanteurs de reprendre haleine, M. Bordes avait en outre introduit entre chaque chœur une sorte de petit intermède instrumental ou vocal qui nous a permis d'entendre // 149 // plusieurs excellents artistes. C'est ainsi que MM. Delsart et Stojowski ont exécuté une jolie sonate de Marcello pour violoncelle et piano; que M. Stojowski a joué seul un prélude et une fugue de Bach, ainsi qu'une pastorale et une gigue de Scarlatti, et que nous avons applaudi M. Warmbrodt et Mlle Eléonore Blanc, le premier dans le monologue de Renaud, tiré de l'*Armide* de Gluck, la seconde dans le bel air de soprano de la cantate *pour la Pentecôte* de Bach.

Il convient de louer sans réserve l'interprétation que les chanteurs de Saint-Gervais ont donnée des différentes œuvres dont nous avons parlé: elles ont été dites avec une perfection d'ensemble, un fondu de sonorité et une justesse d'expression tout à fait remarquables; de semblables qualités font de ce groupe de chanteurs la plus belle, on peut même dire la seule association chorale de Paris; il n'y a guère que les chœurs du Conservatoire qui soient capables d'aborder un répertoire aussi difficile. Le zèle et la vive pénétration artistique de M. Charles Bordes, dont l'ardeur est infatigable, facilitent singulièrement, d'ailleurs, la tâche des chanteurs de Saint-Gervais.

Comme tous les ans, M. Alexandre Guilmant donne, cette année, des séances d'orgue dans la salle du Trocadéro. On sait le talent de l'éminent organiste de la Trinité et le culte qu'il a voué aux grands maîtres qui ont écrit pour l'orgue, avant tout à Bach et à Hændel [Handel]; pourquoi faut-il que les œuvres du cantor de Leipzig entrent pour une si petite part dans la composition des programmes de M. Guilmant? Si nous avons bonne mémoire, il leur faisait jadis une place plus large. Les œuvres d'orgue de Bach forment à elles seules tout un répertoire que l'on a rarement occasion d'entendre, surtout exécutées comme les exécute M. Guilmant. Ce nous serait une vraie joie d'en applaudir davantage au // 150 // Trocadéro. Les concertos de Hændel [Handel], encore moins les compositions, d'ailleurs estimables, des organistes contemporains, ne sauraient remplacer pour nous l'audition de ces œuvres prodigieuses que M. Guilmant interprète avec une telle autorité. Et puisque nous parlons d'organistes contemporains, nous entendrions bien volontiers quelques-unes des admirables pièces d'orgue de Franck, entre autres trois chorals,

récemment publiés, qui sont la dernière œuvre du maître, et que M. Guilmant jouerait certainement mieux que personne.

Sous le titre: *l'Art de Richard Wagner*¹, M. Alfred Ernst vient de publier un ouvrage de haute critique, qui pourrait bien être ce qu'on a écrit jusqu'ici de plus complet sur l'œuvre poétique du maître, au moins chez nous. Dieu sait pourtant s'il était malaisé, en apparence, de présenter des aperçus nouveaux sur un tel sujet; les livres sur Wagner se sont multipliés à ce point, depuis quelques années, qu'il semble qu'on ait dû tout dire sur l'homme et sur son œuvre: ceux qui n'ont pas attendu le triomphe de *Lohengrin* pour aimer Wagner et qui ont cherché dans les bibliothèques publiées sur l'auteur de *Parsifal* les meilleures études sur sa réforme savent à quoi s'en tenir là-dessus. Quant à nous, nous pensions bien n'avoir plus à lire grand'chose d'original et de personnel sur Wagner: le livre de M. Ernst est venu nous infliger un démenti qui nous a rempli d'aise.

Ce livre est le développement d'une étude précédente de l'auteur, parue il y a quelques années, mais le présent ouvrage de M. Ernst est au premier ce que le tableau achevé est à l'esquisse d'après laquelle il a été conçu. Avec une éloquence persuasive, M. Ernst a su dégager d'une façon absolument définitive le côté pure- // 151 // -ment [purement] poétique de l'œuvre de Wagner. Les divisions de l'ouvrage établies sur un plan habilement détaillé, correspondent à chacune des parties dont l'étude est propre à éclaircir un côté particulier de la pensée du maître. C'est ainsi que M. Ernst étudie, tour à tour, l'action, la construction du drame, la langue poétique et la métrique, le sentiment de la nature, la plastique et le décor, et examine dans quelle mesure ces divers éléments concourent à ce qu'on pourrait nommer la finalité du drame. Nous trouvons après cela une suite de chapitres consacrés à définir le rôle de l'histoire et de la légende dans les poèmes de Wagner, puis une belle et pénétrante étude sur la transformation des facultés du maître et la période de création qui l'a suivie; deux très remarquables chapitres sur les symboles et l'art religieux complètent la première partie de l'ouvrage.

Mais c'est surtout dans la seconde partie de son livre que M. Ernst s'est montré, selon nous, critique original. Cette seconde partie est entièrement consacrée à l'étude des personnages du drame wagnérien; par des rapprochements aussi neufs que personnels, M. Ernst nous fait voir ces personnages sous un aspect tout inattendu, qui nous en renouvelle en quelque sorte la physionomie. *Senta, Erick, Le Hollandais, Lohengrin, Tannhäuser, Wotan* surtout, *Wolfram* et *Han Sachs* sont expliqués avec une justesse d'aperçus et un bonheur d'expression des plus rares. Certainement, le livre de M. Ernst sera goûté de tous ceux, et ils sont nombreux aujourd'hui, qu'intéresse ou que passionne l'œuvre du maître de Bayreuth. L'enthousiasme de son auteur ne nuit en rien, ainsi que cela se voit trop souvent, à la délicatesse et à la profondeur de son sens critique. Il le revêt, au contraire, d'une force évocatrice qui en augmente la pénétration.

¹ *L'Art de Richard Wagner, l'œuvre poétique*, par Alfred Ernst, Plon et Nourrit, éditeurs.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 1 JUILLET 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XIV

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 142 à 151

Issue: Livraison du 1 juillet 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: CONCERT ANNUEL DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS. – LES SÉANCES D'ORGUE DE M. A. GUILMANT. – BIBLIOGRAPHIE: *L'ART DE RICHARD WAGNER*, PAR ALFRED ERNST.

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text