

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

SUR L'INTERPRÉTATION.....	ETIENNE ROYER
LES THÉATRES : *.....	
ACADEMIE NATIONALE : <i>Falstaff</i>	
THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : <i>Tristan et Yseult</i>	CH. TENROC
TRIANON-LYRIQUE : <i>Le Jugement de Midas</i>	
NOTES SANS MESURE.....	LOUIS VUILLEMEN
NOTRE COUVERTURE : <i>Lola Rieder</i>	GEORGES JOANNY
LES CONCERTS :	ETIENNE ROYER
CONCERTS DU CONSERVATOIRE.....	L.-CH. BATTAILLE
CONCERTS-COLONNE	CH. TENROC
CONCERTS-LAMOUREUX.....	FLORENT SCHMITT
CONCERTS-PASDELoup.....	JACQUES PILLOIS
Orchestre de Paris; Société Musicale Indépendante; Société Philharmonique; Les Nouveaux Concerts; Société Française de Musicologie; Les Amis des Cathédrales; L'Heure Musicale; Schola du Cours Saint-Louis; Église de l'Étoile; Mardis de la Chaumière; A. S. A.; Quatuor Andolfi; Quatuor Carembat; Quatuor Courras; Quatuor Loiseau; Quatuor Rosé; Quatuor Talluel; Mme Croiza;	MAURICE ANDRÉE A.-P. BARANCY L.-CH. BATTAILLE GILBERT BEAUME ALB. BERTELIN EDMOND DELAGE

MM. V. Gentil, Gérard-Hekking et Maurice Amour ; Mme Winsbach, MM. Cellier, Dorfman, Montpellier ; Trio Lermyte; Mme J. Jouve, M. Battala; Mme Dulce-Maria Sérét, Mmes de Laveleye et Lucy Dragon ; Mmes Marthe Le Breton et G. Wilmet ; MM. Hélène Mirey et Dany Brunschwig ; Mmes Benvenuti et Dorsón ; M. Rusler ; M. Mischa Elman ; M. José Iturbi ; M. Ferruccio Busoni ; Mlle Youra Gulben ; M. Closson ; M. André Asselin ; Mlle J.-M. Darré ; M. Maréchal ; M. Claude Lévy ; M. Leonidas Leonardi ; Mlle Emma Boynet ; Mme Siohan-Pischari.

ALB. FÉVRE-LONGEPAY MAURICE GALERNE CAMILLE GUIMARD A. HIMONET MAURICE INBERT PIERRE LEROI J. DE LÉRY J. PILLOIS ETIENNE ROYER E. ZURFLUH
--

DÉPARTEMENTS :

Le Mans, Limoges, Monte-Carlo, Nancy.

LA PROTECTION DE L'ÉDITION MUSICALE FRANÇAISE

CH. TENROC

MUSIQUE NOUVELLE

A. LIR

ECHOS.

PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :

Lola Rieder, Suzie Welty, Charles Murano, Roger Mendez.

SUR L'INTERPRÉTATION

Aujourd'hui encore pour un grand nombre de personnes, la musique n'existe pas en dehors de son interprétation : j'ajouterais même, sans risquer de beaucoup me tromper, que, dans une salle de concert, un bon tiers de l'assistance ne prête guère attention qu'aux interprètes, sans trop se soucier de ce qu'on lui joue. Cela se comprend aisément ; le compositeur n'est point directement en contact avec le public, dont la conception simpliste ne va, d'ordinaire, pas au-delà du tableau qui est offert à ses yeux. En outre, la lecture d'une partition musicale ou son exécution au clavier, sont choses longues et difficiles à apprendre, auxquelles peu de personnes ont le loisir de s'initier.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, comme l'a fait judicieusement remarqué M. Charles Bouvet ici même, dans un récent article (1) le compositeur était presque toujours son propre interprète, et pouvait ainsi transmettre directement sa pensée à l'auditeur. Conception analogue à celle de l'antiquité, semble-t-il, où la musique paraît avoir été habilement exécutée par le joueur de flûte, de lyre ou d'hydraule qui l'avait conçue. Dès le Moyen Age, cependant, époque du développement simultané de la notation musicale et de la polyphonie, on fait la distinction entre les trouvères et troubadours compositeurs, d'une part, et les jongleurs et ménestrels exécutants, d'autre part. De nos jours où la musique est devenue un art de plus en plus complexe, le compositeur n'a pas toujours eu le temps d'acquérir un talent d'exécutant suffisant pour lui permettre d'interpréter lui-même ses compositions : les rôles se sont donc nettement séparés. Et celui de l'interprète est, par le fait, devenu plus important puisque c'est précisément qu'il est dévolu désormais la tâche de faire connaître et apprécier les œuvres. Qu'il soit chef d'orchestre, pianiste, chanteur, violoniste, il a entre ses mains le pouvoir immense de faire vivre aux oreilles du public l'étrange grimoire que constituent, pour les bonnes gens, les signes hiératiques disposés sur le papier réglé, et en quelques minutes, de magnifier ou d'anéantir un ouvrage qui aura coûté parfois des mois, voire des années de labeur à son auteur!

du tout. Il suffit pour s'en convaincre, de voir la manière dont sont traitées trop souvent les rares annotations, pourtant bien explicites, qu'ont inscrites quelques auteurs anciens sur leurs partitions. Dans la même bonne intention, on a cru aussi devoir répandre cette idée que l'interprète devait abdiquer complètement sa personnalité devant celle du compositeur, afin de traduire plus fidèlement une pensée qui n'était point la sienne. Eh bien ! cela nous paraît tout à fait inexact : l'on voudrait alors réduire l'exécutant au rôle de machine ? Mais dans ce cas, le pianola ferait bien mieux notre affaire : avec lui, pas de notes accrochées, tout est fidèlement rendu, les nuances marquées par un petit pointillé sont suivies à la lettre, et en quelques heures un bon ouvrier peut apprendre la manière de s'en servir ! Pourtant il manquera toujours quelque chose à cette machine, et ce quelque chose n'est autre que la personnalité même de l'exécutant que l'on prétendrait vouloir abolir ou réduire à un rôle servile, c'est cette communion mystérieuse de l'âme à l'âme, qui constitue l'essence même de l'art.

• • •

Si donc, loin de songer à abdiquer sa personnalité, l'exécutant nous semble devoir au contraire s'efforcer de la développer, la question n'en reste pas moins complexe, car il paraît difficile d'admettre que sous un tel prétexte, les mouvements, les nuances, le texte même de l'auteur soient changés ou altérés. Jadis on comprenait fort bien que l'interprète ajoutât au texte des cadences ornées de sa façon. Il nous en est resté quelque chose dans le *Concerto* dont on aimera entendre l'interprète improviser lui-même les cadences traditionnelles, au concert. Cette liberté que nos ancêtres accordaient à l'interprète, était en quelque sorte une concession faite à sa personnalité, concession parfaitement soutenable en principe. Mais avec une telle méthode il arriva ceci assez rapidement : c'est que l'exécutant, au lieu d'apporter à l'œuvre une contribution vraiment artistique, exigeant de sa part un effort, se laissa bientôt aller à des traits brillants et faciles, tout à fait hors du sujet, ou alors se mit à simplifier le texte fourni par l'auteur, pour se donner moins de peine. C'est ainsi que les contrebassistes simplifiaient encore leur partie, à l'orchestre, à l'époque de Berlioz, et l'on se souvient de l'ironique question de Rossini à Mme Garcia devenue plus tard la Malibran qui, encore débutante, venait de chanter devant lui un morceau dont il était l'auteur : « De qui donc est cette musique, mademoiselle ? »

C'est par réaction contre ces abus que l'on n'a plus voulu reconnaître à l'interprète le droit de modifier le texte et d'y ajouter des fantaisies de son cru. Du même coup, la musique se faisait plus austère ; les ornements disparaissaient. Désormais Wagner ne se permettait plus guère autre chose que parfois un trille ou son fameux *gruppetto* ; dans la suite Franck et son école ne connaîtront plus que le trille. Les ornements de la musique ancienne, cependant, donnaient beaucoup d'agrément, de légèreté et de souplesse au rythme, en permettant à l'interprète une plus grande fantaisie.

Aujourd'hui nous avons changé tout cela : nous avons une musique très sérieuse, mais par contre, je suis persuadé que nous avons

Le compositeur se figure la plupart du temps une interprétation idéale de son œuvre : d'où les indications de mouvements, de nuances, et d'accents dont les auteurs ont de tout temps plus ou moins fait usage. Une première remarque s'impose à ce point de vue : c'est que ces indications se sont particulièrement multipliées depuis le début du siècle dernier. Les interprètes seraient-ils donc devenus moins compréhensifs ? Nous ne le voulons pas croire. Je suppose qu'il faut penser au contraire, que les auteurs ont acquis de leur rôle, une conception plus nette et plus élevée, et aussi, qu'étant tombés parfois sur des exécutants dont le mauvais goût allait jusqu'à dénaturer entièrement leur musique, ils se sont méfiés et ont jugé que des indications précises pourraient empêcher certaines catastrophes. Je dois à la vérité de le dire : je crains qu'ils n'aient rien empêché

(1) Voir *Courrier Musical* année 1922, n° 2, page 32.

une interprétation plus froide, moins vivante, plus étriquée, et par conséquent moins propre, peut-être, à intéresser le public.



Actuellement, nous exigeons donc de l'interprète une sévère observation du texte qu'on lui a fourni. Si l'on pouvait tolérer qu'il s'en écartât parfois, cela ne saurait être dans une autre intention qu'une intention strictement musicale, pouvant concourir à un effet déterminé et dans le caractère d'ensemble de l'œuvre. Jamais on ne pourrait laisser l'exécutant simplifier ou changer tel ou tel trait, sous le prétexte que celui-ci n'est point « dans l'instrument » : l'écriture musicale a ses raisons et ses nécessités impérieuses auxquelles il doit plier son mécanisme, et il n'y a jamais pour les instruments et pour les voix (à part les impossibilités absolues qui sont en petit nombre relativement, et qu'un compositeur instruit ne doit pas ignorer), que des impossibilités relatives. Sauf le cas, signalé plus haut, de la cadence du *Concerto*, où ne peut davantage tolérer des introductions de traits faciles et « à effet », car la plupart du temps ce sont là des lieux communs qui n'ont rien à voir avec le style de la musique interprétée. La publication allemande de certaines *Sonates* de Rost, par exemple, nous a fait voir à quelles incohérences on peut parvenir en faisant de tels changements et de telles interpolations. Quant aux coupures elles ne peuvent être pratiquées qu'au hasard s'il est impossible d'obtenir l'avis de l'auteur. Et cependant nous en voyons des exemples tous les jours au théâtre, et parfois même au concert !



Le texte musical est donc chose précise : aucune raison valable ne peut autoriser l'interprète à le modifier. Il reste entendu, cependant, que lorsqu'il s'agit d'un auteur ancien, ce texte devra être passé au crible d'une sévère analyse et d'une sérieuse critique historique, car il peut être plus ou moins sujet à caution.

Mais si nous en venons aux indications de mouvements et de nuances, voici que nous entrons dans le domaine du vague. L'ingénieur Maëlzel lorsqu'il inventa le métronome, s'imaginait peut-être que le compositeur pourrait désormais, grâce à cet instrument, régler un mouvement de symphonie de telle sorte, qu'exécuté au même moment par cent orchestres différents il durât exactement cinq minutes par exemple. Le mécanicien se trompait : il fallait compter — heureusement — sans la personnalité du chef d'orchestre. L'exécution au métronome est littéralement impossible pour un musicien

bien doué : le mouvement musical ne peut être que d'une régularité relative, et c'est là même un des principaux éléments de sa beauté. Ce sont ces mille nuances de mouvement, que ne peut indiquer le compositeur, qui donnent la vie et la flamme à son œuvre, quand elle est mise en valeur par un interprète vraiment digne de lui. Une indication métronomique peut aider sans doute à la compréhension de l'ouvrage, mais prise trop à la lettre par l'interprète elle pourrait, bien souvent, le gêner, lui donner une conception étroite, lui enlever tout élan expressif.

N'oublions pas que d'ailleurs, le compositeur varie lui-même de conception à ce sujet, et l'on raconte que Chopin ne jouait pas deux fois ses propres ouvrages de la même façon, ni pour le mouvement, ni pour les nuances.

Dans ce dernier domaine le vocabulaire que le compositeur a à son service est des plus restreints : doux, fort, très doux, très fort, demi-fort. Mais l'intensité à observer dans chacune de ces nuances et qui doit nécessairement varier d'une œuvre à l'autre, qui l'indiquera à l'interprète ? Ici sa part est très grande : c'est à lui de trouver le juste degré de force ou de douceur à donner à certains points culminants, choses que le compositeur ne peut noter, et dont parfois il ne se doute pas lui-même, car, en art, il y a toujours une part d'inconscient. Enfin toutes ces nuances subtiles qui constituent l'art de phrasier, le compositeur ne peut non plus les noter qu'imparfaitement. C'est à la sensibilité et à l'intelligence de l'interprète de les découvrir et de les étudier, au surplus, principalement au point de vue de leur coordination avec l'effet d'ensemble à obtenir. Les mêmes qualités de cohérence et d'équilibre qui se trouvent dans une construction sonore digne du nom de musique, doivent se retrouver intactes dans son interprétation, que l'on désire toujours, toutefois, souple et vivante. Et c'est là le difficile : c'est d'être à la fois respectueux et personnel. Mais ces deux qualités sont aussi nécessaires l'une que l'autre. C'est pourquoi, me semble-t-il, il y a lieu de ne point trop multiplier, à l'égard de l'exécutant, les indications, en dehors du texte proprement dit, de le laisser aller quelque peu à sa sensibilité et de s'en rapporter à son intelligence, en se gardant de lui imposer une discipline trop étroite qui, restreignant sa personnalité, pourrait dessécher son jeu et appauvrir ses moyens. S'il se cultive non seulement dans son art, mais encore s'il sait s'enrichir d'une bonne culture générale, il nous faut lui faire confiance : les maîtres passés ou présents dont il a l'honneur de traduire la pensée, n'auront à redouter, en principe, aucune trahison de sa part.

ETIENNE ROYER.

ESTHÉÂTRES

ACADEMIE NATIONALE : *Falstaff*, *Comédie lyrique en trois actes*, de Boito (d'après Shakespeare) ; *musique de Verdi*.

L'absence de *Falstaff* au répertoire de l'Opéra constituait une lacune que M. Rouché a fait disparaître. Encore que l'œuvre ultime de Verdi, sorte de testament où le compositeur proclame l'évolution de la forme lyrique, ressortisse à l'ancien opéra buffa italien, elle est à sa place dans le cadre de l'Académie Nationale tant par sa valeur musicale que par le développement scénique qu'elle comporte. Et c'est avec tout son appareil extérieur, sa mise en scène animée, la plénitude souple et spirituelle de son orchestration que nous nous fûmes présentées les mystifications proverbiales des joyeuses commères de Windsor.

Falstaff fut représenté pour la première fois à Paris, en avril 1893, à l'Opéra-Comique. Il eut pour protagonistes M. Victor Maurel dans le rôle du bedonnant héros qu'il avait créé à Milan l'année précédente, Mlle Delna dans celui de Miss Quickly, M. Clément, Mlle Grandjean dans le rôle d'Alice. Ce fut un triomphe. Pour satisfaire aux acclamations du public, l'illustre compositeur dut paraître sur la scène.

Quelques mois après la mort de Verdi, *Falstaff* reparut en 1901. Puis en 1910, une troupe italienne vint en donner quelques représentations lors d'une « saison d'opéra italien » au Châtelet : le grand chef d'orchestre Toscanini était au pupitre et le baryton Scotti incarnait l'énorme buveur. Depuis lors, il avait été injustement négligé.

Le voici donc placé en son cadre nouveau. Ce cadre lui convient-il ? Certes oui. L'œuvre n'est pas de celles où les sentiments et les caractères s'extériorisent en d'intimes développements et puisent leur intensité d'expression dans les mouvements de l'âme et dans la variété des méditations psychologiques. Point, ou à peu près point de caractères et de sentiment. Une farce qui, sauf l'envergure qu'elle nécessite, s'approche de la farce d'atelier. Des types déformés par la caricature, commères exuberantes de bonne humeur, un ancêtre de Seymour dit l'Assouïsse, énorme d'inconscience, assailli de folles prétentions, emporté de maturité et dont l'abîme est le centre des joies de vivre ; ajouté l'appoint d'un époux ridicule de sorte suffisance, un docteur grotesque et une écerclée Quickly, meneuse du jeu. Avec de tels éléments, nous sommes fixés sur la forme et la valeur d'un

lyrisme dont tout le relief réside dans la vivacité de la blague et dans le pittoresque de la fantaisie, avec l'étonnant contraste des décalées infiniment spirituelles de l'illustration musicale.

Or donc, la vaste scène de l'Opéra s'adapte au déploiement de ces types en surface, dessinés en traits appuyés à une échelle d'amplification, au milieu desquels se met leur frénésie désordonnée, à la fantasmagorie finale de la forêt où s'agit tout un carnaval de lutins, de maliformes et de farfadets. Au surplus, l'acoustique se prête le mieux du monde à la sobriété de l'orchestre et au rayonnement de l'élocution. Et la fusion de l'ensemble, au recul de l'optique et des truculences accessoires, forme un spectacle parfaitement organisé pour la suggestion visuelle et l'ampleur de la gaieté.

Ce qui n'empêche pas de reconnaître que pour remplir le cadre, il faut aux interprètes une intensité de verve jointe à une précision de diction sans quoi est compromis l'équilibre.

Sur cette fable, Verdi a exécuté ce tour de force d'écrire la partition la moins mélodique et la plus finement ciselée de sa géniale production. Il est prodigieux de constater pareille souplesse de métier sous la plume d'un musicien dont le tempérament dramatique s'était jusqu'à quatre-vingts ans laissé diriger par la fertilité puissante de son inspiration. *Falstaff* est tout en parure, délicate et variée dentelle qui ne se fixe sur aucun tissu solide, flottante, fugitive et colorée de mille nuances. A part la fugue qui forme la splendide conclusion de l'ouvrage, ce sont des briques d'idées à peine esquissées soulignant les récits, s'enchevêtrant dans la mobilité des répliques, arabesques scintillantes et touches rapides d'une substance amenuisée et d'une subtile distinction. Et peut-être ces pages exquises de fraîcheur sont-elles devenues plus curieuses à la lecture qu'à la réalisation de la synthèse scénique.



Est-il inutile de rappeler la suite des six tableaux ? D'abord, c'est l'Hôtel de la Jarretière. Falstaff boit, envoie sa double déclaration à Meg et à Alice Ford, et expose ses théories sur l'honneur. Puis nous voici devant la maison d'Alice. Celle-ci et son amie Meg complètent de berner de leur façon l'audacieux Don Juan burlesque. C'est la que se place le quatuor des « lettres », d'un tour acharné et difficile à mettre au point pour permettre au verbe de projeter toute sa netteté.