

# LE COURRIER MUSICAL

## SOMMAIRE :

HARMONIE-CONTREPOINT .....	MATTHYS VERMEULEN.
LES THEATRES :	
THÉÂTRE DE LA MICHODIÈRE : <i>Le Temps d'aimer...</i> }	CH. TENROC.
THÉÂTRE DES NOUVEAUTÉS : <i>Un bon garçon</i> .... }	
LA QUINZAINE LYRIQUE .....	L.-CH. BATAILLE.
LES CONCERTS :	
<i>Société des Concerts du Conservatoire</i> .....	LOUIS AUBERT, LOUIS VIÈRNE, PIERRE WOLFF.
<i>Concerts-Colonne</i> .....	J. CANTELOUBE, CAROL-BÉARD, MAURICE IMBERT, PAUL PIERNÉ.
<i>Concerts-Lamoureux</i> .....	CH. TENROC, ANDRÉ HIMONET, L.-CH. BATAILLE.
<i>Concerts-Pasdeloup</i> .....	ÉMILE TRÉPARD, PIERRE LÉROL, MAURICE GALERNE, HENRI AIMÉ.
<i>Orchestre de Paris</i> .....	A.-P. BARANCY, ROBERT BARRY, MAXIME BELLIARD.
<i>Société Philharmonique, Concerts Nielka, Cercle français, Mmes Kennedy-Fraser, Mlle Tagliaferro, M. Harold Bauer, Mme Kabos, Mlle Y. François, M. Cl. Arrau, M. Speiser, M. W. Alme, Mlle V. Cossack, M. S. Dushkin, M. F. Chiaffitelli, Mme Y. Gall, Mlle G. de Vauresmont,</i>	MARCEL-BERNHEIM, MAURICE IMBERT.

<i>Mme S. del Campo, Mme L. Lipkowska, Mme V. Gert, Mme M. Lopes de Almeida.</i>	MARCEL NOEL, L. DE PACHMANN, PIERRE WOLFF.
NOTRE COUVERTURE :	
<i>Le violoniste Francisco Chiaffitelli.</i> .....	GEORGES JOANNY.
DEPARTEMENTS :	
THÉÂTRES : <i>Toulouse ; Nouvelles diverses.</i>	
CONCERTS : <i>Lyon ; Nouvelles diverses.</i>	
LA MUSIQUE A MONTE-CARLO .....	SÉBASTIEN JASPARD.
ETRANGER :	
CONCERTS : <i>Arnhem et Nimègue ; Barcelone, Berlin, Bucarest, Genève, La Haye, Londres, New-York ; Nouvelles diverses.</i>	
ANDRÉ-ERNEST-MODESTE GRETRY .....	LE FURETEUR.
MUSIQUES NOUVELLES .....	A. LIR.
ECHOS	
BIBLIOGRAPHIE .....	CH. TENROC.
PORTRAITS ET ILLUSTRATIONS :	
<i>Francisco Chiaffitelli, Sacha Volichenko, Portrait de Louis XIV et autographe de Rameau, Wladimir Horowitz, Mlle Violet Cossack, M. Anton Bilotti et son maître Vladimir de Pachmann, Geneviève Vix, Lydie Demirgian.</i>	

## NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL :

(Réservé à nos Abonnés)

### AU JARDIN, pièce pour piano d'HENRY D'OLLONE.

Cette pièce, qui ne renferme pas de difficultés devant effrayer un exécutant de force moyenne, est un tableau impressionniste fertile en contrastes. L'auteur a voulu y dire le mystère de la nature et de la vie, y exprimer la joie de ceux qui montent vers l'existence, dont ils s'enivrent, et le calme comme la sérénité et le troublant mystère crépusculaire.

### PRÉLUDE en mi mineur, pour piano, de CHOPIN.

Il n'y a plus rien à dire sur cette page si connue du grand romantique, mais ce que nous voulons signaler à nos lecteurs, c'est que la partie que nous avons utilisée appartient à la magnifique Edition Classique A. Durand et fils, gloire de l'édition musicale française.

# HARMONIE -- CONTREPOINT

## (Réponse à M. CASELLA)

Sous ce même titre, M. Alfredo Casella a fait paraître dans le *Pro Musica Quarterly* de New-York et dans *Le Courrier musical* de Paris un article auquel, par sa publication dans les capitales des deux mondes, on est tenté d'accorder une importance qui ne doit pas être éloignée des intentions de l'auteur. Ce n'est pas un manifeste, étant pour cela trop peu dynamique. C'est plutôt le bilan de cent ans d'histoire de la Musique, servant de point de départ d'un nouveau siècle, qui vient de se dessiner. Le nouveau siècle, cela veut dire les leitmotivs les plus répandus des dernières années, tels que : « le romantisme est une maladie » ; « l'harmonie moderne s'épuise » ; « l'atonalité fut une impasse » ; « assez de chromatisme » ; « retour au système diatonique ».

On serait disposé, de prime abord, à reconnaître à M. Casella, qui a excellé dans les styles les plus divers, un droit d'arbitrage inhérent à un observateur pareil. Comme nous le verrons, ses aperçus historiques et ses raisonnements sont loin d'être inattaquables. Il pourra, d'autre part, sembler tout au moins prématuré, la dialectique de M. Casella fut-elle au-dessus de tout soupçon, de condamner un style ou des styles contemporains, de diagnostiquer des crises, dans un domaine où l'on a moins besoin, pour le moment, de théories que de travail pratique, un domaine où, depuis longtemps, les théories savent s'accommoder de toute entreprise audacieuse et réussie, où tous les problèmes proprement théoriques sont extrêmement instables, où avant tout l'argument créateur et catégorique fait complètement défaut, où une nouvelle Sonate, une nouvelle Symphonie peuvent constituer d'un jour à l'autre une donnée qui neutralise, affaiblit, fait crouler toutes les prémisses précédentes. M. Casella est-il convaincu d'être au courant de toutes les possibilités du chromatisme, de l'atonalité, du contrepoint ? Nous allons voir. Suivons-le dans les nombreux tournants de ses explications historiographiques.

\*\*\*

Le romantisme, suivant M. Casella, sinon une maladie, du moins un état plein d'inconvénients et d'erreurs, s'est attaqué musicalement surtout à deux objectifs : le contrepoint et la forme. La différence très marquée qui existe entre le romantisme français et le romantisme allemand laissée de côté, on peut dire que ni l'un ni l'autre ne s'est jamais attaqué au contrepoint (1).

Pour s'assurer de cette affirmation, on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur la situation de la musique lors des débuts du romantisme.

En matière de musique de piano, qui étaient les rivaux, les adversaires, les antipodes de Liszt, Chopin, Schumann ? C'étaient parmi d'autres Kalkbrenner, Hummel, Thalberg. Ces trois derniers n'ont jamais, que je

sache, représenté le contrepoint. Liszt, Chopin, Schumann non plus, du moins pas en ce qui concerne l'aspect général de leur œuvre pour le piano. Mais le courant contrepointique qui leur était parvenu de Beethoven, et via Beethoven, de Bach, a donné à leur musique de piano un caractère de profondeur, de solidité, de sérieux, de rigueur, que la musique de piano n'avait plus connu depuis près d'un siècle. Un des points culminants dans l'œuvre de Liszt est la *Fantaisie et fugue* sur le nom de Bach. C'est sur Bach (en français *si bémol, la, do, si bémol*) que Schumann, dont le style est devenu, au cours de sa vie, de plus en plus orthodoxe, écrit six fugues. Personne ne trouvera dans le métier très minutieux, très approfondi, très efficace de Chopin ; une hostilité, voire une animosité, envers le contrepoint. Au contraire.

Qu'est-ce qu'on remarque dans les régions de l'opéra ? On ne voudra pas nous raconter, j'espère, que les compositeurs dramatiques italiens, italo-germans ou français d'avant 1830 étaient des partisans acharnés du style savant et sévère. On exagérerait. Pas plus que le Mozart des opéras, je ne citerai comme exemples du « style osservato » le Beethoven de *Fidélis* (malgré des pages très fouillées et miniaturistes) ou le *Freischütz* de Weber, excellente musique du point de vue technique, ou le *Benvenuto* et les *Trois* de Berlioz, pleins, même trop pleins, de pages contrepointées. Mais où est leur offensive contre l'art des contrepointistes, surtout en comparant leur métier à celui de leurs prédécesseurs, Gluck par exemple, ou Rameau, qui ne furent pas des romantiques ? Et puis, comment voit-on se développer l'opéra romantique ? Wagner évolue jusqu'au style contrepointique de *Tristan* et particulièrement des *Maîtres chanteurs* ; Verdi termine sa vie avec l'énorme fugue de *Falstaff*. Décidément : où se trouvent l'hostilité, l'attaque ?

Dans la sphère de la musique d'église, on se heurte au même fait indiscutable : une Messe de Haydn, de Cherubini n'est pas plus « contrepointique » qu'une Messe de Liszt. « Le Saint Esprit est toujours fugué », avait coutume de railler Liszt qui, lui-même, ne négligeait jamais de chanter la Trinité avec des fugues, comme d'ailleurs Berlioz dans le *Requiem*, le *Te Deum*, l'*Enfance du Christ*, comme Schubert, comme Verdi, comme Bruckner, romantiques notoires.

La même chose peut être constatée encore plus nettement dans la musique instrumentale. A mesure que Beethoven, qui n'a jamais été un « classique » pur, s'éloigne de l'idéal classique et chemine vers le romantisme, pendant sa troisième époque, son métier devient de plus en plus contrepointique. Tracez une courbe, allant de Berlioz qui durant toute sa vie n'a jamais pu laisser de bourrer ses meilleures œuvres de fugues et de fugatos, qui jusqu'à sa dernière note a été obsédé par des superpositions contrepointiques de thèmes, qui a écrit des canons dans *Harald*, dans *Benvenuto*, tracez une courbe tendant de Berlioz au Schenker des *Cinq pièces d'orchestre*, et vous avez le développement de la musique instrumentale moderne, le déploiement étonnant du contrepoint moderne. La ligne, en passant par Bruckner avec ses augmentations, diminutions, renverse-

(1) Dans son article, M. Casella a éliminé toutes les questions touchant à la forme. C'est prudent. La forme étant une chose singulièrement inexistante — ou singulièrement protégée — l'on ne voit pas bien comment le romantisme aurait pu s'y attaquer.



ments, travestissements et autres arrangements thématiques, en passant par Franck, romantique et contrepointiste, en passant par Strauss avec la fugue de la *Domestica*, avec les travaux du Héros de la *Vie de Héros*, en passant par Mahler avec la *Huitième Symphonie*, excessivement contrepointée, cette ligne aboutit à Schoenberg, le dernier et le plus extravagant des scolastiques de la musique, Schoenberg qui ne peut plus entrevoir un thème en dehors de l'atmosphère suffocante d'un « Traité du Canon ».

Je me demande, en face de telles évidences, ce que M. Casella peut entendre par « contrepoint ». Le « Basso Ostinato » ? Celui-ci avait rendu l'âme bien avant la mort de Beethoven. Le « Gradus ad Parnassum » de Fux, « le Contrepoint » de Bellermand ? Ceux-là, on les retrouve pleins d'entrain jusque dans le Cantus firmus du Jazz (1). Je suppose que M. Casella s'est laissé hypnotiser par les diatribes de Berlioz contre Cherubini et Fétis. Mais c'était de la littérature et de la réclame ! Ou il s'est fait prendre par les assauts de Schumann contre les philistins. Il se peut que parmi les Philistins, il se trouvait des contrepointistes, mais cela n'empêche pas que Schumann (avec Mendelssohn, cet autre romantique) a été le fondateur et l'arc-boutant du plus scolastique des conservatoires : celui de Leipzig.

J'ai l'air de défendre le romantisme et le « style savant ». Ce n'est pas mon intention. Mais on a reproché au romantisme déjà trop de désastres pour qu'on lui fasse endosser si gratuitement un crépuscule du contrepoint par surcroît.

\* \* \*

« L'époque des grandes préoccupations harmoniques », d'après M. Casella, « commence exactement du vivant de Beethoven, avec Schubert et Weber. La surdité de l'auteur des neuf Symphonies l'a préservé, durant presque toute sa vie, de se lancer dans l'immense forêt vierge des accords inédits. »

Il est impossible de partager cette opinion, quoiqu'elle rende depuis bien longtemps ses services.

Non, l'époque des grandes préoccupations harmoniques ne commence

(1) J'ose croire qu'on ne soupçonne pas le jazz d'être classique ou moderne.

point du vivant de Beethoven. Je pourrais m'en rapporter à l'admirable « Monteverdi » de M. Henry Prunières, pour démontrer que ces préoccupations se font abondamment valoir chez le maître d'*Orfée*. Cela vous semble trop lointain ? Eh bien ! Si on ne le joue plus, ne lit-on pas non plus l'harmoniste Rameau avec ses nombreuses neuvièmes ? Et le père de toute harmonie, J. S. Bach ? Voyez le Crucifixus de la *Messe* en *si*, voyez le clavecin bien tempéré, les œuvres d'orgue, les concertos ! Que veut dire, d'ailleurs, pour M. Casella cette immense forêt vierge des sonorités inconnues, foulée pour la première fois par Schubert et Weber ? Elle se limite à l'accord de neuvième dominante majeure ! Pour une forêt vierge, c'est une forêt vierge mince et bien étriquée ! Allons donc ! On trouve ce fameux accord dans la forêt vierge de Bach (*Toccatte* pour orgue), on le trouve chez Mozart (*Idoménée*, son premier opéra), on le trouve dans Haydn (*Sonate* pour piano *mi bémol*; *Sonate* pour piano *ré majeur*), on le trouve chez Beethoven (en citant seulement parmi les sonates pour piano : *opus* 2 n° 3, finale ; *opus* 13, fin de l'adagio ; *opus* 27 n° 1, finale ; *opus* 31 n° 1, finale (1) ; *opus* 109 ; première et troisième parties ; *opus* 110, finale ; *opus* 111, première et dernière parties) (2), oui, on trouve cet accord flamboyant et vierge chez Beethoven, qui était sourd et « fut tout moins qu'un harmoniste », suivant M. Casella. L'authentique accord de neuvième dominante majeure, sans aucune préparation, et même dans ses renversements. On ne consulte donc plus les textes ? Ces maîtres, ils n'abusaient pas de cette forêt vierge ; ils n'employaient pas cet accord comme factotum de l'émotion musicale. Je m'imagine qu'ils écrivaient cet accord éployé quand ils avaient le cœur très lourd et très serré. Mais ils le connaissaient. Il n'avait pas besoin d'être découvert. Leurs descendants, qu'ils s'appellent Schubert, Weber, Meyerbeer ou Wagner, n'avaient qu'à l'exploiter.

MATTHYS VERMEULEN.

(A suivre)

(1) Les neuvièmes dominante majeure de celui-ci, dans un mouvement quelque peu ralenti, sont aussi wagnériens, indéniablement wagnériens, que l'on peut souhaiter !  
(2) Qu'on m'excuse si je ne donne pas les chiffres des mesures ; cela ferait ressembler cette page à un indicateur de chemin de fer.

# LES THÉÂTRES

par Ch. TENROC

THEATRE DE LA MICHODIERE : **LE TEMPS D'AIMER**, Comédie musicale de MM. PIERRE WOLFF et HENRI DUVERNOIS ; Musique de M. REYNALDO HAHN.

Polymorphe, l'opérette a revêtu le raccourci à la mode : la comédie musicale. Celle-ci s'installe en bonne place à la devanure de l'opérette dont elle est la réduction économique. Elle atteste un retour à Meilhac et Halévy chez qui à la fantaisie d'observation légère se mêle un grain de poésie sentimentale. A cet égard, elle s'oppose heureusement aux accès trépidants de l'opérette étrangère et aux déballages charnus de l'hyperopérette exhibitionniste.

Cette liaison non immorale de la comédie et de la musique n'a ni la tenue de l'opéra-comique, ni la bouffonnerie parodique de l'authentique opérette. Le genre est, en somme, assez hybride et consent à la musique une part sinon effacée, du moins accessoire ; celle-ci n'y pourra couler d'abondance soutenue, réduite au rôle de musique de scène développée. Tout d'abord, elle est privée du déploiement des grands ensembles choraux à plusieurs parties, confinée dans l'intimité des intérieurs bourgeois et des tranches de vie sans décoration turbulente ; musique confidentielle sans témoins animés ou partageant leur animation.

De plus, liée au dialogue, il ne lui sera guère permis que d'en replâtrer les fissures ou d'en ralentir la vivacité. Dans le premier cas, elle pâtira de l'indigence du texte dont elle aura l'ingrate mission de combler les vides par du remplissage ; dans le second, elle risquera de briser l'élan de la verve comique, de la freiner brusquement avec danger de dérapage et de dislocation, et d'émousser le tranchant et le piquant du détail.

Enfin, comme il est rare que les interprètes de comédie sachent chanter, ou bien la musique se devra simplifier selon les moyens élémentaires de l'acteur, ou l'exécution musicale fera tâche, pâle, inquiétante, voire même fautive. Et tandis que restera suspendu le cours d'un dialogue alerte et fin pour laisser à l'intermède chanté le soin d'en souligner l'expression modifiée, il arrivera le plus souvent un arrêt de l'action qui, condamnant le partenaire au silence, le figera dans une impavide pantomime d'attente durant laquelle seront brisés l'élan comique et la vraisemblance scénique.

L'écueil des librettistes sera donc l'ajustement adroit des points d'arrêt de la comédie et l'intervention habilement située de l'opportuniste musical. Reconnaissons de suite que dans la pièce actuelle, l'habileté d'aménagement n'a pas le plus souvent manqué aux auteurs. Surtout attestons l'art décent avec lequel ils ont traité un sujet qui eût pu être scabreux sous une plume sans scrupule. « L'amour ! disait un humoriste, de grands mots avant, de petits mots pendant, de gros mots après ! » MM. Wolff et Duvernois en sont restés aux « petits mots », ce dont il faut les féliciter et ce qui les rend, eux et leur comédie, infiniment sympathiques.

\* \* \*

Le diplomate Armand Janville a fait une fin en épousant une jeune fille de vingt-trois ans. Comme ses tempes commencent à se dégarnir, il entend conserver à son tempérament la jeunesse et l'ardeur qui circulent encore dans son cœur de quarantaine bien sonnée. Pour ce faire, il n'a cure des dragées d'Hercule, mais cultive les sports, spécialement le tennis qui

lui vaut des triomphes, et les massages savants que lui prodigue un spécialiste discret. Cependant le rôle de boute-en-train a ses inconvénients, même pour un diplomate disciple de Talleyrand et de Brummel. Au bout de quelques semaines de la vie de bâtons de chaise menée pour illusionner sa femme sur ses capacités, Janville est flapi. Il éprouve le besoin incoercible d'un reposant isolement matrimonial.

Ce repos réparateur, il le trouvera chez son ancienne maîtresse, charmante amie sur le retour, intelligente et parfaitement initiée aux convenances d'une situation dont elle partage le sacrifice et la solidarité. Mlle Hélène Arnault, sociétaire en retraite de la Comédie-Française, hospitalise ainsi le diplomate fourbu pendant deux ou trois jours par mois chez elle. Là Janville trouve la chaise-longue à discrétion, le sommeil ininterrompu des nuits sans provocations, camomilles et régimes rafraîchissants, tout un retapage après cure d'abstinence qui lui permettra les prouesses d'un retour fringant au foyer.

Mais voici qu'un cheveu s'est mis en travers. Mme Janville s'est préoccupée de ces absences fugitives et régulières. D'autant qu'un jeune godelureau la cultive et perfidement profite du soupçon pour lui dévoiler le pot aux roses sous un aspect parfaitement hypocrite d'ailleurs. Suzette Janville est désolée, convaincue d'être trompée. Elle a découvert la retraite de son mari et se précipite chez la chevronnée du théâtre national, exhale sa rancune et menace son époux d'accepter les hommages du godelureau impatient.

Le troisième acte ramène le calme. L'on s'explique posément.

Les diplomaties conjuguées de Mlle Arnault et de Janville parviennent, pour une fois, à l'expression de la vérité qui persuadera Suzette et dissipera le nuage. Tout le monde s'unira pour jouer au profit d'une œuvre charitable un sketch composé par le camarade *in partibus* de la sociétaire, et dont le succès mondain contribuera à éblouir le bon petit cœur de madame. Si bien qu'outre la paix dans le ménage, nous assistons à un dénouement fort consolant pour l'avenir du diplomate : Suzette n'aura plus désormais pour son mari les exigences renouvelées dont elle eût été en droit de combler un époux nanti de la plénitude de ses facultés juvéniles, elle s'accommodera du confortable pantoufflard, des régimes et des entr'actes compatibles avec les préceptes du guide de la longévité.

Intrigue simple et de bon goût, émaillée d'épisodes spirituels et de bon aloi, à l'abri des littératures croustillantes et pleine de détails d'élégante finesse.

\* \* \*

M. Reynaldo Hahn devait réussir à pasticher ce marivaudage au style XVIII<sup>e</sup> siècle, mieux qu'à faire trépider l'actualité d'une revue à laquelle doit s'associer le déhanchement de l'actualité musicale.

La partitionnette n'est pas moins décente que l'affabulation. Aucune licence de mauvais goût ne dépare la distinction du style. Les couplets écrits par M. Hugues Delorme y sont traités avec une grâce aimable qui ne concède rien au mercantilisme de la popularité, qui relève d'un tour inventif délicat et spontané tout en se parant d'une facture ciselée dont malheureusement tous les détails ne s'échappent pas toujours d'une « fosse » où ils se diluent quelque peu.

M. R. Hahn a réussi avec art à se placer entre Massenet et Lecoq,