

CHRONIQUES
de
SANTA-CANDIE

Bulletin semestriel du Comité pour la protection des Monuments

Historiques et des Sites de Roquebrune-sur-Argens

Edité avec la participation de la Mairie de Roquebrune sur Argens

SOUTENANCE
DE THESE
de Philippe BLAY

Né en 1960, Philippe Blay a poursuivi des études musicales à l'école de musique de Saint-Raphaël et au Conservatoire national de région de Nice (premiers prix de clarinette et de formation musicale). Il étudie également la musicologie aux universités d'Aix-en-Provence (agrégation d'éducation musicale) et de Tours (doctorat), ainsi qu'au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (prix d'histoire de la musique, d'esthétique et de musicologie).

Diplômé également de l'Ecole nationale supérieure des bibliothèques, il occupe successivement les fonctions de conservateur à la médiathèque du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, au musée de la Musique et à la Bibliothèque nationale de France.

Auteur de nombreux articles, éditeur scientifique de deux ouvrages (*Guide du musée de la musique ; Sillages musicologiques : hommage à Yves Gérard*), il prépare actuellement l'édition de sa thèse consacrée à Reynaldo Hahn, ainsi que celle de *l'Inventaire du fonds musical de l'Opéra-Comique*.

Philippe Blay, musicologue, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, a soutenu le 7 janvier 1999 une thèse de doctorat consacrée à la première œuvre lyrique du compositeur Reynaldo Hahn, *L'Île du rêve*, tirée d'un récit de Pierre Loti.

Le titre de docteur de l'université de Tours et le premier prix musicologie du Conservatoire national supérieur de musique de Paris lui ont été décernés, avec la mention très honorable et les félicitations du jury à l'unanimité.

Reynaldo Hahn (1874-1947)¹

Né à Caracas mais véritable parangon de l'esprit français, élève préféré de Massenet tout en n'ayant jamais officiellement fait partie de sa classe, joué sur la scène de l'Opéra-Comique à l'âge de vingt-trois ans (*L'Île du rêve*) alors qu'il n'est même pas prix de Rome ; ce ne sont là que quelques-uns des paradoxes qui se rattachent à Reynaldo Hahn. Mais celui que Marcel Proust qualifie de « poète chanteur et musicien » n'est-il pas d'ailleurs davantage connu de nos jours, et même reconnu, pour son amitié avec l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, qu'en tant qu'auteur d'une œuvre musicale pourtant fort considérable et diverse.

S'il est vrai que la sacralisation qui entoure aujourd'hui tout ce qui touche à l'auteur des *Jeunes filles en fleurs* a permis de faire sortir de l'oubli le nom de Hahn, elle n'a pu faire en sorte que son catalogue – qui regroupe pourtant plusieurs dizaines d'œuvres lyriques, des musiques de scène, plus d'une centaine d'œuvres vocales, de la musique concertante, nombre de pièces pour piano et de musique de chambre – ne paraisse se limiter jusqu'à présent qu'à l'opérette *Ciboulette* et à quelques mélodies.

L'histoire de la musique tend en effet à prendre peu au sérieux l'éclectique Reynaldo Hahn, considéré comme trop mondain, trop littéraire, trop édulcoré. Le cliché de l'artiste « fin de siècle », spirituel et raffiné, à l'esprit brillant, en décalage avec les ruptures esthétiques du XX^e siècle, perdue et fait apparaître trop souvent comme un dilettante

¹ Ce texte a été écrit en 1997, à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Reynaldo Hahn, pour le programme des concerts organisés au Conservatoire national supérieur de musique.

(mais il est vrai qu'il s'est commis dans l'opérette !) et un salonard (comme Poulenc, il est né dans « le monde »), un authentique compositeur voué à un travail exigeant, un ciseleur des sons qui avoue dans son journal :

« Hélas ! je n'écris pas une note sans me dire que des gens qui ne sont pas encore nés l'entendront et la jugeront ; la pensée d'une négligence m'est insupportable. Aussi, la composition me devient de jour en jour plus pénible, écrire est un effort pour moi et je ne puis me laisser aller à une véritable joie quand je "trouve" quelque chose qui me plaît [...]. » (*Notes, journal d'un musicien*, 1933).

Des productions et enregistrements discographiques récents semblent cependant amorcer la redécouverte d'un compositeur qui fut considéré, en son temps, à la fois comme une autorité en matière d'art musical, mais aussi, à mesure que le XX^e siècle avançait, comme le survivant d'un monde et d'un goût surannés. La « table rase » des années cinquante, la primauté accordée à la recherche de nouveaux langages sonores se prêtaient peu à la survivance, encore moins à la réhabilitation d'un classique s'inscrivant dans le sillage de Massenet et Saint-Saëns, soucieux d'équilibre dans l'expression, de bienséance dans le style, mais aussi d'un esprit libre, capable d'apprécier la « vérité technique et esthétique du chant » d'une Yvette Guilbert, d'un Polin ou d'un Mayol, la beauté « simple et forte » du *Joseph* de Méhul ou l'« anarchie dissolvante » des *Histoires naturelles* de Ravel.

Opérettes

À partir de 1923, avec *Ciboulette*, l'opérette devient pratiquement l'axe principal de la production lyrique de Hahn. Il ne faudrait cependant pas en conclure que cette orientation vers la musique dite « légère » est

totallement nouvelle pour le compositeur. Vers 1893, il avait écrit pour un groupe d'amis (les Risler, les Lyon, Charles Levadé...) une pochade musicale en deux actes, un peu à la manière d'Hervé, intitulée *Agénor*, du nom d'un phoque finlandais placé au centre de l'action ! Il participe aussi, en 1914, avec, entre autres, Lecocq, Messager et Saint-Saëns, à l'élaboration de *Miousic*, opérette créée à l'Olympia. Mais il est vrai cependant que, jusqu'à *Ciboulette*, toute sa production théâtrale relève principalement du genre de l'opéra (*L'Île du rêve*, *La Carmélite*, *Nausicaa*, *La Colombe de Bouddha*).

Au-delà de raisons purement économiques (commandes nécessaires pour gagner sa vie) et peut-être psychologiques – l'opérette pourrait représenter une sorte de refuge pour un compositeur en réaction face aux bouleversements esthétiques de l'entre-deux-guerre –, il est possible de considérer, dans cet intérêt pour ce genre enjoué, l'attrait d'un homme de théâtre pour toutes les formes de spectacle musical, considérant que chacune d'elle possède une valeur intrinsèque et mérite le même soin.

Ainsi, Hahn va-t-il mettre toute sa science, toute sa culture, toute sa sûreté de goût, dans la composition de ce que l'on pourrait dénommer des « comédies avec musique ». Certaines, comme *Ciboulette* (1923) ou *Brummell* (1931) – avec chœurs, ensembles, finales imposants – sont dénommées « opérettes » ; d'autres, plus proches du théâtre de boulevard et ne réunissant que quelques personnages – comme *Mozart* (1925) ou *Ô mon bel inconnu* (1933) – ressortissent davantage de ce que l'on pourrait qualifier de « comédie musicale à la française ».

Digne successeur d'André Messager dans la recherche de couleurs harmoniques et orchestrales, Reynaldo Hahn se démarque de la primauté

de la phrase musicale mise en avant par ce dernier, ainsi que du goût pour le jeu phonique verbal, fort prisé par l'école française à la suite d'Offenbach. Il développe tout particulièrement un style vocal qui colle au débit de la parole, une sorte de « parler-chanter », de conversation en musique. La scène du petit déjeuner de *Ô mon bel inconnu* (« Notre repas est sur la table ») en offre un parfait exemple.

Si *Ciboulette* est un hommage à Lecocq, savamment transcendé, et sera l'une des rares opérettes à entrer au répertoire de l'Opéra-Comique (1953), *Mozart* permet au compositeur d'écrire un véritable *patchwork* musical, mêlant son style propre à des citations d'œuvres du célèbre Wolfgang Amadeus. *La Carmélite* (1902) lui avait déjà donné l'occasion, dans son évocation sonore du monde de Louise de La Vallière, de mettre en avant sa capacité à ressusciter le passé (le style de Lully en l'occurrence) en régénérant le présent. Sa démarche sera identique avec les rythmes syncopés venus du jazz, auxquels il sera tout d'abord violemment réfractaire, mais qu'il intégrera néanmoins dans *Le Temps d'aimer* (1926), témoignant comme Stravinsky d'un véritable génie de l'assimilation.

La synthèse entre les genres multiples que peut épouser le théâtre musical se fera, selon nous, dans l'opéra *Le Marchand de Venise* (1935) où, fidèle en cela à l'art multiforme de Shakespeare, Hahn fera alterner tragédie, bouffonnerie et comédie galante. À l'écoute des splendeurs et des misères humaines, de l'amour et de la haine, des mérites et des ridicules, il nous offre là l'œuvre qui marque son total accomplissement dramatique.

Méodies

Le corpus formé par plus d'une centaine de mélodies doit le jour au goût dominant de Hahn pour la langue et la poésie. Il écrit au pianiste Édouard Risler, en 1894 : « Une seule chose m'intéresse, m'enthousiasme et m'obsède : la réunion de la littérature et de la musique ! » Cette ambition sous-tend les pièces de l'ensemble de ses recueils qui évoluent du style de la romance (*Si mes vers avaient des ailes*) vers celui de l'épure parnassienne (*Études latines*) ou d'un néo-classicisme très « Grand Siècle » (*À Chloris*).

Le cycle *Chansons grises*, composé par un Reynaldo Hahn adolescent et édité chez Heugel dès 1893, s'inscrit par son titre même dans la lignée de *L'Art poétique* de Verlaine. À travers sept de ses poèmes, il s'agit pour le musicien de faire entendre « la chanson grise / Où l'indécis au précis se joint », comme dans l'extatique *Heure exquise*. Ce cycle laisse transparaître l'influence de Schumann sur le style du jeune compositeur qui écrit, vers 1893, son admiration à Risler : « Aucun sentiment humain ne lui est inconnu, tous les phénomènes de la nature lui sont familiers [...]. »

Les *Méodies* que Heugel rassemble en 1895 comprennent les pages les plus accessibles à une interprétation de salon et sont demeurées les plus connues. Voix et piano s'y fondent dans un thème extrêmement posé (*Paysage*), dans un balancement (*Offrande*) ou une harmonie vaporeuse en suspension (*D'une prison*). Les « plus imperceptibles intonations de la parole » (lettre à Jules Massenet, 1897 ?) sont portées par un chant fondé sur le *recto tono* et l'envolée dans l'aigu, tour à tour proche d'une simple

récitation (*Cimetière de campagne*) ou d'un lyrisme de chanson populaire (*L'Incrédule*).

Cette esthétique de la simplicité recherchée se poursuit dans *Rondels* (1899) où, successivement, chœur et voix soliste se prêtent à la forme fixe du rondeau. Le style archaïsant dévolu aux vers de Charles d'Orléans (*Quand je fus pris au pavillon*) y côtoie, sur des textes de Banville, des élans vocaux très opératiques (*Le Printemps*) ou de nobles et apaisants accords (*Le Souvenir d'avoir chanté*).

Musique de chambre

Parmi la quinzaine d'œuvres de musique de chambre composées par Hahn, la *Sonate pour violon et piano en ut majeur*, écrite en 1927 et créée par Gabriel Bouillon et Magda Tagliaferro, occupe une place de premier plan. D'un esprit tout mozartien dans son mouvement initial, présenté de nouveau, comme en raccourci, à la fin de l'œuvre, cette *Sonate* enchâsse ainsi dans une musique toute de clarté, à l'écriture limpide, un *scherzo* de rythme binaire (*Veloce*), fulgurant et chromatique, et un mouvement lent successivement méditatif, mélancolique, lyrique. Au sein de cette construction fermée sur elle-même, les thèmes musicaux – cycliques – sont moins développés, transformés, que présentés successivement sous différents éclairages, un peu à la manière des *Cathédrales de Rouen* de Claude Monet. Le matériau n'est pas pétri, ne se défait pas, mais se dévide sans cesse, comme un fil que l'on déroule.

Édité chez Heugel en 1946, le *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano en sol majeur* réunit lui aussi toute cette passion maîtrisée qui est l'une des caractéristiques du style de Reynaldo Hahn. À l'aspect posé et

régulier du premier thème de l'*Allegro moderato* répond l'emportement tout en fluidité de l'*Allegro assai*. L'*Andante* est une sorte d'étrange barcarolle où l'écriture très homorythmique des cordes se fond avec un piano utilisé avant tout comme générateur de timbres. Le dernier mouvement, d'un classicisme de facture, mêle à ses deux thèmes principaux le motif originel de l'œuvre, ce procédé de récurrence étant particulièrement cher à l'école française de la fin du XIX^e siècle.

Certes, dans une optique progressiste de l'art, ce *Quatuor* pourrait être considéré comme anachronique. Son auteur, en homme indépendant, ne s'est jamais soucié d'être ou non à la mode. Tout en s'intéressant à l'évolution artistique de son temps – n'oublions pas qu'il fut critique musical dans de nombreux journaux, dont *Le Figaro* –, il ne s'est pas laissé forcer le goût par l'air du temps. Son but, comme il le dit indirectement à propos de la recherche de l'originalité, ne fut pas d'innover, mais d'avancer dans sa « particularité cachée » :

« Aux belles époques de l'art [...], personne ne songeait à être "original" ; chacun l'était selon ses petites variantes personnelles d'invention ou de "faire", ou bien, on ne l'était pas, tout simplement. On cherchait à faire beau, pathétique ou gracieux, voilà tout. Mais le public, alors, était "connaisseur" et se récréait à distinguer les particularités cachées de chaque artiste ; les particularités frappantes n'étaient point nécessaires à sa délectation. » (*Notes, journal d'un musicien*).

Philippe Blay