

LE MENEESTREL

4442. — 83^e Année. — N^o 24.

Vendredi 17 Juin 1921.

Musique pure et Musique dramatique

(Fin) (1)

Si, au point de vue du théâtre, l'action de l'école symphonique resta médiocre sur le grand public, il n'en fut pas de même à l'égard des compositeurs.

Beaucoup d'entre eux, en effet, étaient captivés par la valeur purement musicale de ces œuvres et aussi par leur puissant intérêt technique, considération à laquelle tant d'artistes sont toujours tentés de tout sacrifier, en regardant le « métier » non comme un moyen, mais comme un but.

D'autre part, les disciples de César Franck, puissamment organisés et rapprochés par une parfaite unité de doctrine, travaillaient avec une opiniâtreté méthodique à imposer leurs dogmes. Animés de la foi aveugle, de l'exclusivisme combatif que toute nouvelle religion impose à ses néophytes et qui était le secret de leur force, ils procédaient par affirmations *a priori*, sans aucunement se troubler de la contradiction des faits, toujours prêts même à les interpréter, selon l'exemple des casuistes, pour en tirer argument en faveur de leur thèse.

Ils se posèrent donc en seuls détenteurs autorisés de la pure tradition française, et ils l'établirent avec une tranquille assurance, échafaudant toute une filiation de l'art français où la prédominance de la musique pure était tout au moins contenue en germe et où tout le reste était relégué au second plan. Ne pouvant considérer la musique dramatique comme absolument négligeable, ils exaltèrent Rameau, afin d'accabler Gluck, dont l'ampleur et l'accent tragique ne compensaient pas, à leurs yeux, la faiblesse de la langue musicale, certainement très supérieure chez le musicien monotone et guindé de *Castor et Pollux* et d'*Hippolyte et Aricie*. Ils goûtaient peu Berlioz, dont le lyrisme leur semblait extravagant et dont ils apercevaient surtout les pauvretés harmoniques, l'inaptitude aux développements de caractère purement musical. Par contre, ils exhumèrent et placèrent au premier rang certains musiciens secondaires, oubliés ou ignorés, qui les aidèrent à tracer une artificielle évolution de la « vraie » musique française.

Ils mirent au service de leur propagande leurs influences, qui n'étaient pas négligeables, et surtout ce centre d'éducation remarquable que représentait la Schola Cantorum, dont l'effort continu du plus agissant d'entre eux avait assuré la prospérité. Et comme, d'autre part, certains de ces doctrinaires ingénieux se doublaient de critiques brillants, mais entièrement dépourvus de bienveillance à l'égard de tout artiste étranger à leur cénacle, on comprend que l'école franckiste ait réussi à

faire impression sur un nombre notable de musiciens à leur inspirer une sorte de respect craintif et à exercer, même sur la production musicale de théâtre, une influence dont celle-ci est loin de se trouver entièrement affranchie.

*
* *

Mais une tendance toute différente ne devait pas tarder à se manifester en la personne d'un artiste qui, mettant la Musique au service d'un dilettantisme raffiné, substituait la Sensation au Sentiment et l'Impression à l'Expression. Claude Debussy, se libérant du souci de la forme, apportait la révélation d'une sensibilité jusqu'alors inconnue, exprimant de façon pénétrante des impressions intuitives, par une intime association de l'harmonie et du timbre où toutes les lignes précises s'estompaient dans un halo irisé.

Cette conception s'accordait mal avec les principes de la musique pure, que Debussy a peu cultivée en dehors de son *Quatuor*, dont les développements, en forme de variations libres, n'évoquent guère le plan classique; mais elle apportait dans la musique dramatique un élément très particulier, en opposition avec les tendances de l'école franckiste. Elle subordonnait la Musique, non pas seulement à la Poésie, en rénovant l'ancien récitatif florentin, mais encore aux autres arts, en visant à suggérer des ambiances plutôt qu'à exprimer des sentiments, à éclairer le délicat frémissement des figures plutôt qu'à animer l'action des personnages.

Artiste rare, spontané, considérant avec raison qu'on concevait trop la musique pour être écrite plutôt que pour être entendue, il se borna à prolonger dans le domaine des sens, par des harmoniques mystérieuses, les vibrations de l'âme universelle, dont, selon le mot d'Hugo, il se faisait « l'écho sonore ». Cet art, qui est l'expression d'une sensibilité toute personnelle, ne pouvait faire école. Mais il en émanait une telle séduction qu'il exerça un attrait magique, auquel seul peut être opposé le flamboyant rayonnement de l'art wagnérien. Aussi, nombre de musiciens se sont-ils placés dans le sillage de l'auteur de *Pelléas*. Mais, privés de sa sensibilité, ils n'ont pu lui emprunter que ses procédés matériels, extrêmement petits et limités. Collectionneurs subtils d'harmonies recherchées et de sonorités rares, ils en arrivèrent à pratiquer une sorte de pharmacie musicale qui peut parfois intéresser, pendant un instant très court, à force de raffinement. Mais si elle est susceptible de fournir la matière de tableaux, d'amusettes, parfois, tout au plus, de quelques scènes mimées, elle reste impuissante à constituer le principe essentiel de la musique de théâtre.

*
* *

Ni le franckisme, ni le debussysme n'apportaient donc au public français l'élément qu'il a toujours cherché et

(1) Voir le *Ménéstrel* du 10 juin 1921.

souhaitera toujours trouver dans la Musique, et surtout sur la scène : l'Émotion. Cette considération ne fut peut-être pas étrangère à la vogue scandaleuse des « véristes » italiens, qui réussissaient à donner l'illusion de la vie par des impressions rapides et fortes, où la Musique semblait n'avoir plus rien à faire. Elle intervenait néanmoins, non plus pour exprimer des sentiments auxquels une action brutale ne laissait même pas le temps de se développer, mais pour souligner de grands gestes et susciter une impression de pathétique violent, tout superficiel, au moyen d'inflexions mélodiques prenantes, mais vulgaires et d'une sensualité dégradante.

La foule est un élément passif, toujours prête à réagir selon les impulsions que l'artiste lui suggère, aussi capable de s'élever très haut que de descendre très bas, selon qu'on éveille ses nobles aspirations ou qu'on flatte ses pires instincts. Elle ne reste jamais indifférente, quand on s'attache à lui parler un langage nettement intelligible ; car le Français surtout, très épris de clarté, a horreur de ne pas comprendre. Or, les « véristes » possédaient une puissance d'action certaine par leur notation directe de la vie extérieure, à laquelle on ne pouvait dénier le double sens du drame et de l'effet vocal. Leur succès fut donc considérable, et trop de musiciens français, même parmi les meilleurs, n'eurent pas toujours le courage de résister à leur détestable influence.

* *

C'est, en grande partie, de la contradiction de ces diverses tendances que résulte le trouble constaté actuellement dans la musique dramatique française.

Il faut encore faire entrer en ligne de compte, pour être complet :

1° La hantise persistante de l'œuvre de Wagner, qui reprend peu à peu sa place et représente peut-être encore le fondement le plus solide du drame musical. L'école symphonique s'est d'ailleurs bornée, au moins au début, à en présenter un reflet infidèle, en la dépouillant de la plus grande partie de sa signification expressive.

2° La réaction très vive qui se dessine contre l'impressionnisme. Elle était attendue. Il était inévitable qu'à ce chatolement sonore, dont la ligne précise est exclue, succédât bientôt un retour à des contours nets, soi-disant mélodiques, en réalité étrangement différents de ce qu'on était habitué, jusqu'ici, à considérer comme mélodie.

La Musique suivit en cela une évolution parallèle à celle de la Peinture, où le règne du frémissement lumineux aux formes imprécises provoqua finalement l'éclosion du « cubisme », qui revenait aux lignes géométriques, stylisées de la façon la plus stupéfiante. De même que Claude Monet appelait Picasso, l'impressionnisme de Claude Debussy préparait les outrances polytoniques de Stravinsky dernière manière, continuées à grand tapage par les musiciens du groupe des « Six », qui exaltent, comme un signe de ralliement symbolique, l'insignifiance facétieuse de M. Erick Satie. Ils se trouvent d'ailleurs déjà dépassés (comme il arrive toujours), dans la voie des surenchères, par les équipes de « bruiteurs » italiens, qui annoncent d'étonnants assemblages de grondements, de crépitements, de stridences, de gloussements, de croassements variés, réalisés par un ensemble complexe de leviers, de poulies et de manivelles : dernier mot de l'impuissance qui, cyniquement, remplace les sons par le bruit.

A vrai dire, les fantaisies polytoniques sont encore plutôt, pour le moment, du domaine du concert. Mais elles s'essayaient déjà dans la pantomime et visent à aborder le théâtre ; et il faut compter avec l'attrait malsain que comporte toujours la recherche de l'étrange, fût-il la négation du beau.

* *

Et maintenant une double question se pose :

L'essor que la musique symphonique a pris en France depuis un demi-siècle n'est-il pas de nature à faire douter, pour l'avenir, de la prépondérance de la musique de théâtre ? Et en tout cas, que résultera-t-il pour celle-ci du choc de tant de tendances opposées, de la sorte d'ébullition qui caractérise l'heure présente ?

Il faudrait volontairement fermer les yeux à l'inclination constante du génie gréco-latin vers les formes dramatiques pour penser que le drame musical pourra désormais passer à l'arrière-plan. Et, d'autre part, toute l'évolution de la Musique révèle l'aptitude de l'esprit français à toujours coordonner les aspirations les plus diverses, à les fondre en un harmonieux équilibre, avec ce sens de la mesure qui caractérise notre race.

Cette faculté maîtresse de notre génie national ne peut manquer de se manifester encore. Se libérant des influences variées du snobisme, secouant la tyrannie du parti-pris doctrinal, nos musiciens reconnaîtront que l'Art ne saurait se résumer ni en quelques bibelots d'étagère, ni en quelques formules de laboratoire, et qu'il ne peut s'épanouir dans l'air raréfié des chapelles. Sachant s'inspirer au seul grand soufflé de la vie, ils uniront leurs efforts épars pour rénover, chacun avec son tempérament personnel, la grande tradition de la musique dramatique française, qui n'a d'ailleurs jamais été vraiment interrompue, malgré quelques égarements passagers.

Ils travailleront à continuer la grande lignée des maîtres du drame musical français de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont les œuvres ont victorieusement subi l'épreuve du temps parce qu'abstraction faite de leur valeur musicale absolue, elles sont l'expression claire, juste et pénétrante du sentiment humain s'exprimant sous la forme du drame. Cette lignée, inaugurée par Berlioz, si débordant de sincérité, de vie et d'imagination passionnée, a été continuée notamment (pour ne parler que des morts) par Reyer, à la sensibilité si vive et si délicate, et Bizet, dont l'art coloré, simple, direct, chante la joie merveilleuse, la beauté enivrante de la vie ; par Gounod et Massenet, dont l'inspiration voluptueuse a su exprimer, avec des moyens tout différents, le plus universel, le plus profond des sentiments humains : l'amour. Elle se poursuivra grâce aux efforts de tant de musiciens remarquables, dont on ne peut citer aucun, parce qu'il faudrait les nommer tous, mais qui, reprenant confiance en eux-mêmes, continueront l'œuvre de leurs devanciers sans s'attarder à un stérile et vain démarquage de leurs formules.

Ils restaureront les principes essentiels du théâtre musical, un moment ébranlés. Ils utiliseront tous les progrès de la technique harmonique et instrumentale, mais en en dégageant exclusivement la force d'expression et d'évocation. Ils ne laisseront jamais la symphonie submerger le drame ; ils la dissoudront, au contraire, à l'exemple de Weber et de Wagner, dans l'action musicale, pour aider la parole à toujours concentrer en soi la force, la lumière et la vie.

Usant d'une déclamation aux inflexions aussi souples mais plus pénétrantes que celles de la phrase parlée, ils ne proscrirent pas, cependant, l'usage de la mélodie, non de celle qui affecte l'aridité de thèmes de sonates ou de sujets de fugue, mais de la mélodie franche, qui ne s'interdit pas de mettre à profit la force expressive du plus émouvant des instruments : la voix ; de cette mélodie dont est fait tout le théâtre de Mozart et qui, même chez Wagner, jaillit spontanément aux sommets du plus pur lyrisme.

Sachant que la vérité d'aujourd'hui est très différente de celle d'hier et peut-être plus encore de celle de demain, ils ne s'épouvanteront jamais d'une innovation, si osée qu'elle puisse paraître ; mais ils rechercheront, avec un éclectisme éclairé, en quoi elle peut aider la marche nécessaire du Passé vers l'Avenir, en se rappelant que si les porteurs de flambeaux ne regardent pas en arrière, ils ne doivent cependant pas perdre de vue que ceux-là seuls qui les ont précédés dans leur course sainte ont remis entre leurs mains le dépôt sacré.

Et, conscients, enfin, du rôle social de leur art, n'ignorant pas que la musique dramatique possède sur la foule une puissance d'action que n'aura jamais la musique pure, ils sauront être les éloquents interprètes du Sentiment humain, en s'inspirant toujours à la source éternelle de l'Émotion, qui est, au fond, toute la Musique.

PAUL BERTRAND.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Les Troyens*, opéra en cinq actes et neuf tableaux, d'Hector BERLIOZ (représenté pour la première fois sur la scène de l'Opéra en juin 1921).

Il y a quelques jours, — dans *l'Écho de Paris* du 6 juin, — M. Adolphe Boschot, le si intéressant historiographe de Berlioz, disait à propos de cette œuvre tant oubliée : « Non, elle n'est pas morte. Pour vivre encore, elle contient assez de pages où palpète l'âme de Berlioz... des pages qui ne peuvent mourir : l'âme d'un poète leur a donné un pouvoir d'émotion, un enchantement et une beauté qu'on ne retrouve dans aucune autre musique ; le propre du génie, c'est d'être le seul à faire ce qu'il fait. »

En dehors des musiciens de profession, qui avaient pu l'étudier au point de vue technique, les hommes de ma génération ignoraient presque tout de cette œuvre dernière d'un génie dont ils admiraient la puissante richesse d'inspiration, mais dont ils ne pouvaient pas remarquer les faiblesses et les maladresses déconcertantes ; et ils attendaient avec une certaine inquiétude cette représentation intégrale — ou presque intégrale — des *Troyens*. Sur cette légitime inquiétude Berlioz a remporté une grande victoire. Non pas que, dans les neuf tableaux que nous a présentés l'Opéra, tout soit d'une égale beauté et d'une inspiration partout aussi neuve ; mais il y a là des pages d'une telle sublimité et d'une ampleur telle, qu'il faudrait avoir beaucoup d'entêtement ou de parti pris de chapelle pour ne pas leur rendre l'hommage qui leur est dû.

Je me place à un point de vue purement artistique et musical et ne suis pas de ceux qui admirent l'œuvre berliozienne parce qu'elle représente pour eux une « épopée latine » qu'il s'agit d'opposer aux épopées germano-scandinaves. (Soit dit entre parenthèses, je ne

vois pas du tout ce que le génie de la France gagnerait à la création d'une épopée « latine », quelque supérieure qu'elle pût être à la déplorable *Franciade* du grand Ronsard ; une épopée « celtique » me semblerait lui devoir convenir mieux.) L'œuvre de Berlioz se suffit à elle-même et n'a que faire de je ne sais quelle bienveillante indulgence née de l'orgueil national. La divine lamentation muette d'Andromaque au tombeau d'Hector ; l'admirable interlude symphonique de la « Chasse royale », dont l'orchestration semble un éblouissement vermeil ; le quintette, puis le chœur dans les jardins de Didon, — ce chœur aux limpides sonorités que rythme si étrangement un bruit voilé de grosse caisse, comme un gong résonnant au seuil de l'infini ; — le duo idéalement suave qui suit ; la scène du port, si puissamment conduite ; enfin, sur le bûcher, les adieux de Didon à la vie, — voilà plus qu'il n'en faut pour faire des *Troyens* un des grandioses sommets de la musique dramatique. Musique riche, aux teintes de soleil couchant, et qui met un ton d'or rose dans la pâle et pure beauté du poème virgilien.

Il faut remercier chaleureusement M. Jacques Rouché d'avoir donné à ces magnifiques tableaux des cadres à peu près dignes d'eux. Les décors, dus à M. René Piot, combinent des couleurs presque toujours très crues de manière souvent heureuse ; « les jardins de Didon » étonnent un peu par leur bizarre perspective, mais, éclairés d'un doux soleil norvégien, ils sont d'un blond cendré qui caresse agréablement la prunelle. J'ai moins aimé le géant cheval de bois, dont l'énorme tête, visible au-dessus des remparts, rappelle ces têtes de sanglier qui ornent la devanture des boucheries, ou bien encore un des « cavaliers » de quelque immense jeu d'échecs ; puis les torches auraient pu peut-être ressembler moins à des cierges aux mains de gens en chemise de nuit. Mais ce sont là des détails (1) qui ne doivent pas nous cacher l'excellence générale de la mise en scène. Nous avons admiré la réalisation de la « Chasse royale », due à l'art dalcrozien de M^{lle} Pasmanik, tout en nous demandant si cette réalisation, quelque parfaite qu'elle fût, était absolument nécessaire.

Enfin, l'interprétation. M. Franz, irrésistible Énée, a bien la voix chaude et vibrante qu'il sied à un fils de Vénus de posséder ; n'a-t-elle pas la souplesse et l'éclat de la cythérée chevelure ? M^{me} Gozatégui a fait preuve de qualités certaines dans le rôle de Didon ; mais on lui voudrait une plus grande autorité. M. Rouard met sa magnifique voix généreuse au service d'un personnage épisodique qui ne survit pas à la ruine de Troie ; et M^{me} Lucy Isnardon est une Cassandre émouvante. Citons, dans les rôles secondaires, M^{mes} Arné et Jeanne Laval, MM. Dutreix et Narçon.

M. Philippe Gaubert, pour la façon magistrale avec laquelle il a dirigé cette partition complexe, mérite les plus vifs éloges : tenant en main tous les artistes, vivant autant sur la scène que dans son orchestre, jamais il ne nous a semblé mieux en possession de tous ses moyens. Et c'est pour lui, comme pour Berlioz, un inoubliable succès (2).

J.-H. MORENO.

(1) Autre détail : pourquoi tant de « Rasurel » aux bras frileux des guerriers ?

(2) Pour l'historique de la partition des *Troyens*, les lecteurs du *Ménestrel* pourront se reporter à la conférence de M. Boschot, *Berlioz et la musique dramatique*, publiée dans les numéros des 12 et 26 novembre 1920, et encore à l'article de M. Raymond Bouyer, intitulé *A propos des « Troyens »*, dans le numéro du 13 février de la même année.