

ne fallait pas s'attendre à un rendement très considérable. Il est possible, a ajouté notre Premier, que nous nous trompions. Alors ?

« Si M. Poincaré et ses prédécesseurs avaient vraiment voulu assurer à la France les réparations auxquelles elle a droit, et ne pas les sacrifier aux intérêts de la haute finance et des détresseurs du pays, il aurait pu économiser à la France 100 milliards, il ne nous menacerait pas d'une augmentation d'impôt de 20 0/0 pour régler les fautes

dignes et précis. Il s'agit maintenant d'en consommer la rigueur. J'imagine que l'état de choses créé par les Allemands ne durera pas longtemps d'ailleurs, car à défaut de sang-froid ils ne manquent pas d'astuce, ils s'apercevront vite des conséquences néfastes pour leurs intérêts de l'attaque brusquée dont ils seront les premières victimes.

Ch. T.

# Notre Enquête sur la Crise et la Forme du Théâtre Lyrique

(Suite.) (1)

Rappelons les termes de notre questionnaire :

1° Les progrès de l'art musical contemporain peuvent-ils utiliser des formes identiques pour la musique d'action AU THEATRE et la musique pure AU CONCERT ?

En d'autres termes, le concert symphonique peut-il être simultané au drame lyrique ; ou encore le sujet de théâtre n'exige-t-il pas UNE PROPRIETE DE STYLE en conformité avec la nécessité visuelle, différente du style de la symphonie ?

2° La musique au théâtre permet-elle au compositeur d'exprimer TOUTE sa pensée dans tout son prolongement ?

3° La musique au théâtre n'est-elle pas obligée à certaines concessions à la VOIX CHANTEE, c'est-à-dire à la MELODIE FACILEMENT SAISSISSABLE ?

4° Le compositeur n'a-t-il pas avantage à être au théâtre son propre librettiste, ainsi qu'au concert, et peut-il dégager totalement sa personnalité d'un poème qui n'a pas été conçu par lui ?

*Erratum.* — Dans la réponse de M. Raoul Laparra, rectifions une petite erreur d'impression : il faut lire : « il est avant tout indispensable (au lieu de contestable) que l'action s'explique par elle-même et non par le commentaire. »

M. Widor

De l'Institut.

I. — Non. Il y a là deux modes complètement distincts l'un de l'autre. Les deux styles sont différents. Au théâtre, le musicien est l'esclave du texte : sa pensée musicale doit se façonner au moule des mots. Au concert, par contre, la pensée musicale est libre et peut se développer sans autre contrainte que celle du développement de cette pensée. D'une part, on se trouve en présence de la réalité vivante, tandis que, d'autre part, l'on est dans le domaine du rêve... Si, au théâtre, le musicien se voit obligé d'exprimer ce qui appartient au monde extérieur, dans la symphonie il exprime ce quelque chose que l'on appelle le moi.

II. — Il découle de ci-dessus qu'au théâtre le compositeur est limité.

III. — Le musicien doit se préoccuper avant tout de mettre en valeur la parole, de permettre à l'interprète de dire, de chanter naturellement sans contrainte, au plus juste de la situation. Le II<sup>e</sup> acte de *Roméo*, à ce point de vue, demeure un modèle : les délicatesses de l'orchestre soutiennent harmonieusement, sans monotonie, sans défaillance aucune, le dialogue amoureux murmuré dans la nuit. C'est dans un même ordre d'idées que j'admire *Pelléas*, conçu à la façon de ces enguirlandements de nos vieux missels dont le texte encadré de si chatoyantes arabesques nous semble plus clair et plus éloquent. Est-ce de la symphonie, est-ce de la

musique pure, je ne sais... mettons que ce soit de la symphonie décalquée.

On peut être symphoniste de second plan et compositeur lyrique de premier ordre : tels Bizet et Gounod. On peut être également de premier ordre au concert et au théâtre : tels Saint-Saëns et Mozart.

Ch. M. Widor.

M. Henri Duparc.

Le grand artiste qui écrivit *Phydlé*, qui a renoncé à composer depuis 1885 et vit dans une douce retraite à Mont-de-Marsan, nous envoie ces quelques lignes attendrissantes :

« Veuillez m'excuser d'avoir tant tardé à répondre aux questions posées dans le *Courrier* ; la faute en est au temps continuellement sombre que nous subissons depuis sept semaines, et par suite duquel il m'est absolument impossible d'écrire. A mon grand regret, je ne peux pas répondre à votre très intéressant questionnaire. Il serait nécessaire de l'avoir sous les yeux en écrivant, et comme je ne peux pas lire un seul mot, il ne m'a pas à y songer... »

HENRI DUPARC.

M. Joaquim Turina.

L'auteur de la *Procession del Rocío* nous donne en espagnol un aperçu que nous traduisons ainsi :

« La crise et la forme du théâtre lyrique sont toujours l'éternelle question. Je suis complètement pessimiste et ne crois pas le problème susceptible d'une solution absolue.

Dans la musique symphonique, on peut modifier d'après l'évolution et se placer en dehors de la mode par certaines formules. Mais si l'expression

(1) Voir le *Courrier Musical* des 1<sup>er</sup>, 15 janvier et 1<sup>er</sup> février.

est sincère, la cohésion sonore, le sentiment, l'esprit de la musique demeurent toujours.

An théâtre, la sincérité et le sentiment sont toujours très relatifs, à cause des éléments étrangers qui interviennent : les faibles lyriques qui vieillissent forcément, les chanteurs qui se produisent presque toujours malade, le chœur, la chorégraphie qui marche en sens contraire de l'esprit de la musique, et enfin le plus gros de tous, le public. Le public du théâtre ne ressemble en rien à celui du concert. Il se renouvelle à chaque représentation et forme un ensemble d'une musicalité uniforme et grise, incapable de s'assimiler autre chose que des banalités.

Pour le reste, je crois qu'inévitablement il y a des moments dans lesquels la symphonie pénètre dans le drame de la même façon que celui-ci a pénétré dans la symphonie moderne.

Enfin j'estime que, puisque dans les drames lyriques les chanteurs interviennent, ceux-ci doivent chanter. JOSQUIN TRÉPARD.

#### M. Jean Bartholoni

Le président du Conservatoire de Genève et sa rubrique régulière et intéressante du *Monde Illustré*, résolu en un excellent article les questions qui nous occupent. Nous avons le plaisir d'en détacher le fragment suivant :

Passionnant problème qui est pour ainsi dire celui de toute la musique...  
1° Une première réponse, toute matérielle et simple, est affirmative, et ce n'est qu'un fait à constater : c'est qu'un théâtre voit avec constance de la musique symphonique, soit avec le rideau baissé, soit pendant des situations ou la scène n'est qu'un tableau, immobile comme les charmes du Vaudou. Sans dans *Parvati*, on trouvait comme la montée au Grand. Les *Autres Chanteurs* ne sont qu'une musique symphonique... Aussi ce n'est pas seulement, qui est une œuvre lyrique, répondit affirmativement et victorieusement à la 1<sup>re</sup> question. Wagner raconte qu'après le chef de *Tannhäuser*, à Paris en 1861, il se trouva une voix pour dire dans la famille : « C'est pourtant la symphonie chantée. » Quelle belle expression et comme elle répond bien à la question posée !

2° Qui, et bien plus facilement que dans le concert symphonique. Dans celui-ci, l'auteur force à des formes plus serrées, à un développement moins libre et plus court... doit se concentrer beaucoup plus et condense le matériau de son inspiration et de son génie... On admet au reste qu'il est plus facile d'écrire une Sonate ou un Quatuor qu'un Quintette et qu'il est plus facile de réussir un opéra qu'une symphonie, car plus on a d'éléments à sa disposition, plus le travail est aisé, contrairement à ce que croit le public... Le compositeur n'a que l'embarras du choix, on peut tout employer à la fois. Il n'est donc pas à plaindre et peut tout au long développer sa pensée, ce dont il abuse quelquefois.

3° Wagner a prouvé qu'on peut faire des deux façons. Dans sa première manière, dans *Lohengrin* et *Tannhäuser*, le chant garde encore la première place... le chœur et les chanteurs y gardent leur rang profondément consacré par deux siècles. La révolution s'opère avec *Tristan*... Des effets extérieurs, pas de concession au chant : les sentiments, ainsi que le fatal enchaînement des situations sont dépeints par cette majestueuse symphonie en trois mouvements...

4° La aussi, on peut répondre qu'il y a des chefs-d'œuvre obtenus des deux façons... Bien des chefs-d'œuvre sont nés de l'union erratique d'un poète et d'un musicien. JEAN BARTHOLONI.

#### M. Francesco Malipiero

Le compositeur qui s'est fait une place remarquable dans la jeune école italienne.

1° Il faudrait discuter pourquoi le drame lyrique doit être une forme d'art qui n'est pas pure. Il ne devrait pas exister un style symphonique et un style théâtral, si le style individuel de l'artiste prévalait. Faire une différence de style quand il ne s'agit que de variété de forme, c'est rabaisser la musique en la matérialisant. On ne peut pas encore savoir si l'art musical contemporain représente ou non un progrès. Certainement le théâtre pourrait être une manifestation musicale qui n'est pas isolée, si la partie commerciale ne demandait pas :

2° La musique théâtrale peut permettre au compositeur d'exprimer toute sa pensée, si le compositeur en a une.

3° La voix chantée, c'est-à-dire la mélodie facilement saisissable est ce qui a transformé le théâtre en un marché de spéculation et a provoqué la décadence du théâtre même, parce que, en exploitant le charme du son sans rapport avec l'œuvre d'art, la voix est passée en première ligne et à briser tout le reste. Mélodie facilement saisissable, tout dire, en général, mélodie banale.

4° Certainement, il y a un grand avantage à ce que le compositeur ait son propre librettiste ; mais s'il s'enthousiasme pour un poète dont il n'est pas l'auteur, et en pénètre l'esprit, il peut l'assimiler à tel point qu'il se devient l'auteur. G. FRANCESCO MALIPIERO.

#### M. Emile Trépard

Les questions que l'auteur et l'avis critique qu'est M. Trépard pose aujourd'hui aux compositeurs sur la musique à donner aux œuvres lyriques destinées au théâtre sont assez complexes.

Il ne me semble pas possible d'affirmer que la musique symphonique soit éloignée de la musique théâtrale. On peut considérer trois formes de musique symphonique : la 1<sup>re</sup>, qui se passe de tout argument et qui est conçue que d'après un plan classique ou selon la fantaisie de l'auteur ; la 2<sup>e</sup>, dont une pensée mise en exergue précède le caractère est l'atmosphère ; la 3<sup>e</sup>, qui s'inspire tout entière d'une sorte de scénario. Il faut bien reconnaître que ces trois formes sont voisines l'une de l'autre, car nombreuses sont les œuvres de la première catégorie qui ont reçu de leurs auteurs un titre descriptif ; et ainsi cette première forme se rapproche de la seconde, qui est elle-même bien près de la troisième. N'y a-t-il pas un schéma commun vers le théâtre ? et, pour établir la liaison, n'existerait-il pas les symphonies avec soli et chœurs, et les grandes œuvres lyriques écrites en vue du concert, dont plusieurs furent adaptées à la scène avec succès.

Au concert, dans une œuvre comportant un texte chanté, le compositeur a la faculté de développer sa pensée sans entraves, lorsque le texte est au premier. Au théâtre, les mouvements scéniques, loin de gêner le musicien, sont pour lui une occasion de s'exprimer plus complètement, en représentant la situation. L'évolution de la musique ne semble pas l'éloigner du théâtre, et il est parfaitement possible d'y appliquer la technique acquise au concert.

Il n'existe aucune raison pour justifier de la part du compositeur la

moindre concession en faveur du chant. Consentir à construire la partie vocale d'une pièce, de façon à la rendre plus accessible aux auditeurs, ce serait renoncer aux progrès de la technique moderne, par l'art musical théâtral, et le condamner à demeurer dans les formes désuètes.

Il importe avant tout d'avoir un bon livret, de la bien mettre en valeur, et de veiller à l'éducation du public, ce qui, par le choix des œuvres, incombe aux directeurs. Enfin, il n'est pas douteux que le compositeur ait avantage à être son propre librettiste, mais ceci exige un don particulier, que n'ont pas toujours les musiciens. S'il faut faire appel à un collaborateur, le mieux est d'obtenir de celui-ci une grande liberté dans l'élaboration du texte, à condition, bien entendu, d'avoir les moyens de faire bon usage de cette liberté. S'il s'agit d'une pièce toute faite et acceptée sans réserve par le compositeur, c'est qu'il a la conviction qu'il peut y adapter son art personnel.

De tout temps, les artistes ont devancé les amateurs d'art ; c'est normal. De tout temps, les seconds, en majorité, ont résisté aux premiers, par antipathie pour l'inconnu, par nonchalance ou par amour de l'habitude. De tout temps aussi, il s'est trouvé, parmi les artistes même, des hommes qui se sont montrés rebelles aux formes nouvelles, soit parce que, en les adoptant, il leur eût semblé renier leur passé, soit parce que leurs possibilités d'assimilation étaient épuisées. Qu'importe. Ce qu'il faut avant tout, je le répète, c'est guider le public et s'occuper sérieusement de son éducation, ce qui n'a peut-être pas été tenu d'une façon assez suivie. EMILE TRÉPARD.

#### M. A. Chapsus

Inspecteur de l'Enseignement musical dans les Ecoles de la Ville de Paris.

Un musicien inspiré, et maître de son métier, peut donner la mesure de son talent en concert comme au théâtre.

Laissons de côté l'étude des formes et des styles qui caractérisent la musique symphonique pure et la musique théâtrale, je ne m'attacherai qu'à la 3<sup>e</sup> question : la voix chantée.

Un fait me paraît devoir expliquer l'indécision du public, et dominer le débat : la disparition à peu près complète de ce qu'on appelle, autrefois, « la ligne mélodique chantée », c'est-à-dire la transmission directe et explicite de l'émotion dramatique, par l'entremise de la voix humaine.

Or, au théâtre lyrique, on ne « chante » plus, on « psalmodie », sur quelques notes, souvent répétées, et prises dans la substance harmonique parmi les intervalles offrant le minimum de résistance à la faculté d'intonation des chanteurs.

Pourquoi ?

1° Parce qu'on n'a pas encore trouvé une manière de traiter la déclamation lyrique qui permettrait de concilier les raffinements de l'orchestre moderne et les exigences de la voix chantée dont le rôle, au théâtre, est d'exprimer, clairement, au spectateur, les sentiments divers qui animent les interlocuteurs du drame pour lui faire partager leur émotion ;

2° Parce que : sur les harmonies fuyantes, dissonantes et quelquefois paradoxales qui constituent certains systèmes en vogue, il est très difficile au compositeur de sentir monter en soi un vrai « chant vocal », ayant un sens précis, en conformité avec l'action scénique, et donnant à l'auditeur l'impression de la spontanéité de la pensée musicale.

Il s'ensuit qu'après avoir joué un rôle fastidieux, au temps fabuleux du « bel canto », la voix humaine ne s'exprime plus, dans certains ouvrages, qu'en une sorte de mélodie réchauffée, déroulant sa monotonie inexpressive sur le chatoiement d'un bel orchestre entrecoupé de volutes potelonnées.

Les personnages en action dans le cadre scénique, les protagonistes du drame sont, en quelque sorte, paralysés dans leur expansion lyrique par l'insuffisance expressive du texte musical qui leur est dévolu.

Leur rôle, qui est de préciser et d'extérioriser l'émotion qui « forme » l'orchestre, perd de sa signification et n'offre pas l'intérêt qui devrait se dégager, en relief, de leur activité dans le développement normal de l'action scénique.

C'est, me semble-t-il, dans ce manque d'équilibre entre la musique symphonique et la musique vocale que prend naissance le malaise que vous signalez si judicieusement. Formons des vœux pour le voir bientôt disparaitre. AUG. CHAPSUS.

#### M. Pierre Monteux

Chef d'orchestre de Boston Symphony Orchestra.

Je crois que les compositeurs actuels ne pensent pas assez au fait que le public des concerts et celui du théâtre sont totalement différents. Les uns vont entendre de la musique, les autres vont au spectacle.

Si toutes les tentatives sont logiques au concert, il n'en est pas de même au théâtre où la musique est reléguée de l'avis même des directeurs de ces théâtres au deuxième ou même au troisième plan. Il n'est plus un secret pour aucun musicien, qu'au théâtre, l'action, la mise en scène, la lumière, etc., tout passe avant la musique. Le public du théâtre, d'autre part, ne va pas là pour résoudre des problèmes (excepté pour Wagner, mais cela-là on va l'entendre parce qu'il le faut) ; c'est bien vu, on hâte toute la soirée en attendant de reconnaître les fragments que l'on connaît, et l'on s'en va heureux.

Le public du théâtre ressent toujours le plaisir de l'enfant au gainet ! Il est heureux d'être assis dans une salle, devant un rideau qui va se lever ! Ce rideau, c'est le mystère ! Polichinelle va venir !... ce qu'il attend, c'est Polichinelle... si on ne lui donna pas Polichinelle, il ne revient pas. En d'autres termes, donnez au théâtre de la musique facile à comprendre et à retenir, de la musique que les chanteurs puissent chanter et dans laquelle ils puissent faire valoir leur voix et surtout, avec un bon livret, là est le secret du succès pour la musique.

1° Le sujet de Théâtre exige une propriété de style différente du style de la symphonie ;

2° La musique au théâtre ne permet pas au compositeur d'exprimer toute sa pensée dans tout son prolongement ;

3° La musique est obligée aux concessions à la voix chantée, à la mélodie facilement saisissable ;

4° Le compositeur a avantage à ne pas être son propre librettiste, il aura ainsi des chances de tomber sur un bon livret et nombreux sont les exemples de ceux qui ont dégagé totalement leur personnalité d'un poème non conçu par eux. PIERRE MONTEUX.

L'abondance des matières nous oblige à ajourner la publication des réponses à notre Enquête adressées par MM. BRUNEAU, CAMPAÏE, CAROL-BÉGAR, HENRI COLLET, P. LACOMME, MESSAGER, R. MOUTAÏT, P. NÉPPEL, L. NUTER, CYRIL SCOTT, TRÉVISOZ, etc., etc.