

Notre Enquête sur la Crise et la Forme du Théâtre Lyrique

Suite et Fin

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 PROPRIÉTÉ 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 CHANTÉE, 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 ?

M. Raymond de Pezzer

Nous envoie cette intéressante communication :

1° Je ne crois pas que l'on puisse utiliser des formes identiques pour la musique d'action au théâtre et pour la musique pure au concert. Il est possible au compositeur d'une symphonie, d'aller aussi loin qu'il lui plaît dans le domaine spéculatif. Il n'est tenu par aucune précision et n'emploie, sauf de rares exceptions, qu'un seul langage : la musique. Pour le théâtre, la précision, grâce des notes sur des mots. Deux langages sont donc en présence : la poésie, la musique. Nous ne sommes plus au temps des *Rapinotti* et, de nos jours, le compositeur est tenu à respecter la prosodie et l'idée littéraire. Il n'a pas le droit, sous prétexte de développer une idée musicale, de donner un sens absurde à une phrase, ni de déformer les paroles. On peut donc dire qu'au théâtre la poésie tient la musique en état.

2° Au théâtre ce qui domine c'est l'action. Le public voit sur la scène des personnages qui se meuvent ; d'où, nécessité d'une sorte de synchronisme entre les gestes et le commentaire musical. Le musicien doit en maintes circonstances se borner à une esquisse. S'il veut opposer un développement symphonique à une action rapide et précise, il commet une faute lourde. Au théâtre le spectateur ne s'intéresse qu'un côté *objectif* des choses, il ne s'inquiète pas de leur côté *subjectif*. On pourrait comparer la symphonie et la musique de théâtre au roman et au drame ou à la comédie. Dans un roman une action n'est pas nécessaire, le romancier peut se contenter de la psychanalyse, aussi son style est-il différent de celui de l'écrivain de théâtre. C'est d'ailleurs une superfétation que de vouloir dépendre longuement un état d'âme, sous prétexte d'aller jusqu'au bout de sa pensée. Les mots existent qui se chargent de le faire. Créer une ambiance musicale suffit.

3° L'emploi de la voix humaine oblige le compositeur à des concessions, du fait même que le mécanisme vocal est moins souple que celui de la plupart des instruments. En outre trop de chanteurs ne possèdent qu'une technique insuffisante de leur art, ce qui contraint le musicien à réduire les difficultés à un minimum. J'en arrive à ce que vous appelez « la mélodie facilement saississable ». Je me permets une légère critique sur le choix de l'expression, je crains que pour certains elle ne prête à confusion. Qu'est-ce qu'une mélodie ? C'est avant tout une idée. Peu importe l'expression de la forme, elle évolue avec le temps et les progrès de la langue. Tous les vrais musiciens ont été ou sont des mélodistes, il y a seulement un degré d'éducation de l'auditeur pour ce que nous appellerons la mélodie facilement saississable. Au théâtre il faut s'efforcer à la clarté, ce qui n'implique pas que l'on doive, pour cela, abdiquer sa personnalité ni sa conscience artistique. Le vocabulaire employé ne doit pas être trop précieux ; il ne faut pas que l'auditeur soit obligé de fouiller dans un dictionnaire pour comprendre les termes employés. L'immense majorité du public vient pour se distraire et non pour travailler ; il ne veut pas qu'un délassément devienne un effort intellectuel. Il juge *a priori*, son critérium c'est la somme de plaisir que l'audition lui a procurée.

4° Un compositeur a tout avantage à être son propre librettiste, s'il en est tant soit peu capable. L'œuvre gagne en unité. Toutefois si l'on travaille sur un beau poème, écrit dans une langue choisie, je suis persuadé que l'on peut dégager entièrement sa personnalité. De tels exemples sont malheureusement excessivement rares.

CONCLUSION. — La crise du théâtre lyrique vient de sa forme même qui est hybride. Les récitatifs des anciens et la coupe du vieil opéra-comique nous font sourire. Je crois que ces formules étaient loin d'être absurdes. La musique est l'expression suprême de l'émotion, elle conserve donc toujours quelque chose de noble qui ne saurait s'allier avec le langage courant. C'est une erreur de vouloir exprimer toutes choses musicalement. Il y a de nos jours une tendance certaine à revenir aux formes du théâtre antique. On ne peut rêver satisfaction artistique plus complète, que celle éprouvée à l'audition des œuvres représentées dans les arènes de Béziers et construites selon le plan des tragédies grecques. On m'objectera que nos théâtres lyriques ne sont pas organisés pour ce genre de spectacles. Aucun organisme ne résiste à l'évolution des idées. Je crois que la forme du théâtre lyrique de demain est celle que je viens d'indiquer.

Raymond de Pezzer.

M. Trémisot

S'il y a une crise du théâtre lyrique, cela vient sans doute de ce que les œuvres représentées n'offrent la plupart du temps, par la faute du livret, un intérêt tellement nul ou déjà vu, qu'elles n'entraînent à leur suite que bâillements, sommeil ou colère !

Le point essentiel et primordial est de bâtir un drame lyrique sur une pièce ayant une action rapide et puissante ; une fois ce fondement fermement établi, le compositeur sera libre de donner à sa pensée tous ses développements, voire même les plus symphoniques s'ils arrivent en place, à sa forme toutes les recherches, voire même les plus outrancières, si elles arrivent en place ; et comme que œuvre musicale de théâtre peut être

1° Voir dans le Courrier Musical des 19, 15 janvier, 1^{er}, 15 février et 1^{er} mars, les réponses de MM. Paul Dukas, M. Samuel Bercowski, Lazarus, H. Marschall, G. Gagnon, A. Bertini, Fouldrain, Rater, de Bruch, Brandt, Vasquez, V. Gilly, Th. Dubois, J. Barr, Woodlet, Marc Dalmat, Gaviot, MM. Lévy de Launay, Wilder, Duparc, Turina, Jean Bartholom, Malipiero, F. Tripard, Chagny, Monieux, A. Brumidi, Macchia, R. Hahn, Carol-Bassiri, H. Collet, Laurent Collet, André Bloch, Léon Sitt, H. Maulaert.

comparée dans sa grandeur possible à quelque forêt somptueuse, il sera juste de ménager au sein de cette magnificence quelques clairières ensoleillées, quelques lances qui soient en l'occurrence une mélodie arrivant à sa place, et dont le *hœd* du Printemps au 1^{er} acte de la *Valhvie* nous offre un admirable exemple.

Et si le compositeur se laisse imposer un sujet, s'il ne le choisit pas lui-même, attiré vers lui par ses forces profondes, s'il n'en établit pas du moins le scénario détaillé, qui plus est, s'il n'en écrit pas complètement le poème, qui le fasse donc autre chose, de la sonate ou des pièces de genre dont il ne lui viendra pas à l'esprit de confier le plan à des tiers.

E. Talmator.

M. Georges Enesco.

Il n'existe en musique qu'un style. Au théâtre, il doit demeurer en étroit contact avec le livret ; toutes, restant durables les œuvres construites sur un bon livret et dont le style compense un intérêt soutenu, exclusif d'une note fugitive, et d'un motif passager. Il faut le genre de Wagner pour faire passer quelques-uns de ses livrets. *Don Juan* restera parce que partition et livret s'équilibrent en beauté. *Salome* de Strauss est un modèle de la façon catholique d'une action évocatrice et d'une musique symphonique.

G. Enesco.

M. Paul Lacombe.

Le compositeur Paul Lacombe qui, dans sa retraite, à Carcassonne, suit avec ferveur le mouvement musical, nous écrit une lettre d'où nous extrayons ces lignes :

« Je suis peu en état pour vous dire mon opinion qui aurait pu être intéressante, car j'ai suivi pendant près de soixante ans, et activement, l'évolution musicale à Paris où j'ai été régulièrement chaque année avant la guerre. Dans ce temps-là, les questions que vous posez ne se posaient pas. Il y avait toute une génération de compositeurs écrivant pour le théâtre et doués pour cela — peu écrivant pour le concert. Maintenant presque tous ceux qui ont essayé du théâtre ont échoué et quelques-uns ont essayé de la musique symphonique ou descriptive pour les concerts où ils n'ont pas réussi davantage (sauf quelques exceptions). Pourquoi ? Parce qu'ils n'avaient pas les dons naturels pour cela. Je laisse à part Debussy, qui possédait une vraie nature de musicien ; mais *Pelléas* est une œuvre unique en son genre. »

P. Lacombe.

M. Filippucci.

Il semble que la nature ait fixé elle-même une limite à notre entendement. Il nous est impossible de suivre en même temps le développement de deux idées maîtresses. Exemple : le cinéma, où le film et la musique peuvent difficilement exercer à la fois la plénitude de leur expression. Il en est de même au théâtre, où le travail intellectuel ne peut subir le double effort de l'action dramatique et d'une trame symphonique. Le style de la symphonie exige un travail cérébral profond et assidu, différent du style plus spontané dont la mission est d'habiller l'action théâtrale.

Filippucci.

M. Alfred Alessandresco.

De Bucarest, le compositeur roumain nous envoie les lignes suivantes :

1° Je ne me doutais même pas qu'un pareil problème pût exister, jusqu'à ce que votre enquête m'en eût posé la question. Est-ce que l'on peut vraiment établir d'une manière péremptoire quel doit être le style propre de la musique de théâtre, et quelle est la limite qui sépare le genre symphonique du genre dramatique ? Je ne le crois pas, car il me semble que la mesure dans laquelle la symphonie peut participer au déploiement du drame lyrique, dépend d'un tas de facteurs, étant conditionnée par la nature du sujet, le tempérament du musicien, sa conception personnelle de la musique de théâtre. Et puis, je trouve que l'on a tort de diviser la musique en catégories, car il n'existe qu'une seule musique, qui échappe à toute analyse.

L'armes est une œuvre purement dramatique, si l'on veut l'étiqueter, et sans conteste, un chef-d'œuvre. Wagner, d'un autre côté, nous a donné le plus éloquent exemple d'une musique de théâtre, où la symphonie tient une place importante et ses œuvres ne sont pas moins d'admirables monuments de la musique dramatique. Et *Pelléas* ? Avant d'être symphonique ou dramatique, c'est tout simplement de la musique, et il a suffi de la sensibilité spéciale, du génie de Debussy, pour créer une nouvelle formule.

Pourtant la symphonie au théâtre doit se soumettre à certaines restrictions imposées par les nécessités scéniques. Aussi diffère-t-elle de la musique de concert en ce qu'elle doit éviter les longs développements symphoniques au profit d'un style plus concentré, plus robuste.

2° Je ne vois pas d'inconvénient à ce que la pensée ne puisse s'exprimer au théâtre dans tout son prolongement, bien qu'en apparence il semble y avoir une certaine contradiction à cela, provoquée par les exigences du livret.

3° Des concessions à la voix chantée ?

C'est certes à condition que l'on puisse imaginer encore des contours mélodiques « facilement saississables », et qui ne soient pas du poncif ni du « déjà entendu ».

4° Mettre la voix dans les plus favorables conditions de briller, ce n'est pas vouloir que l'on puisse briller sans autre préoccupation d'être musical.

M. Lucien Nivard

1^{er} Pourquoi voudrait-on qu'il y ait deux formes différentes servant à exprimer la pensée musicale ? Mais une pure musique de théâtre ? Ne serait-ce pas plus juste de dire qu'il n'existe qu'une seule musique, la bonne, c'est-à-dire celle qui s'adapte à son sujet en exprimant et en fait exprimer, celle qui fait naître les impressions et les émotions variées, celle qui nous comble par sa seule beauté.

Les maîtres de la musique, surtout les anciens, possédaient avec leur merveilleuse habileté d'écrivains l'incomparable don de l'inspiration. Ils sentaient en eux-mêmes leur musique, ils étaient sincères, ne se laissant influencer par un vain snobisme et c'est pourquoi leurs œuvres possèdent toujours la même puissance de pénétration malgré leur apparition parfois si démodée.

La forme passe avec la mode, mais la beauté née du sentiment ne peut pas et la preuve en est que l'auditeur sincère, au cœur ouvert, à l'âme large, subira le charme et la puissance d'un Gluck ou d'un Wagner avec une égale intensité.

La symphonie peut être théâtrale, Berlioz dans la *Fantastique*, Debussy dans *L'après-midi d'un Faune*, Dukas dans *L'apprenti sorcier*, etc. La poésie symphonique est un décor mouvant animé de personnages abstraits, mais réels. Le théâtre peut être, lui aussi, symphonique dans le sens que nous attachons à ce mot. Wagner nous en a fourni d'incomparables exemples.

2^o Si le sujet est grand, la musique qui servira à son développement sera grande, à condition, bien entendu, que le cerveau qui l'enfantera soit en proportion.

3^o La clarté dans l'agencement des timbres, de la logique et du bon sens dans la répartition des emplois suffiront à rendre le tout « facilement saisissable ». Il ne s'ensuivra pas que « tout le monde » saura, mais il ne faut pas désespérer de ce pauvre « tout le monde » qui fait preuve de tant de bonne volonté et parfois d'héroïsme en venant s'éduquer dans nos théâtres et dans nos concerts.

4^o Le musicien qui peut écrire lui-même son livret a des chances de donner plus d'unité à sa pensée, mais il arrive parfois le contraire et c'est désastreux... A chacun son métier, c'est généralement plus sage.

LUCIEN NIVARD.

M. Georges Auric.

Nous extrayons les lignes suivantes d'un article paru dans les « Nouvelles Littéraires » :

A l'inspiration du *Courrier Musical*, l'auteur m'écrit que le public de l'Opéra-Comique vient de faire à l'œuvre d'Alfred Bachelet : *Quand la cloche sonnera*, nous permet d'esquisser quelque éclaircissement d'une question attachante : « Comment, au juste, délimiter, préciser les conditions, les possibilités, les contraintes de la musique théâtrale ? »

Son essence même, la musique ne la perdrait-elle pas, enveloppant une action dramatique, des gestes, des maux, des pensées et un décor immuables ? L'ami me dit que si au lieu de son œuvre il poursuit entre son inspiration et sa raison, dans un monde qui toutes les nuances, toute la violence, la tendresse ou la sérénité de ses sentiments n'empêchent point d'être parfaitement abstrait, n'est-il pas foussé par la convention du théâtre, le dur réalisme des planches, des lumières, des personnages ?...

Si l'on veut y réfléchir, on découvre comment, sous la poussée de quelques préoccupations un musicien véritable n'aura pu qu'au théâtre seulement parvenir bien des fois à développer un lyrisme débordant, une puissance dramatique qui, mal à l'aise au concert, dans une salle de spectacle prennent toute leur ampleur.

Pour le poète tragique, l'événement, la situation pathétique ne sont déjà que point de départ et de tremplin. C'est que ce choc des passions que développe l'action dramatique, on a fini par se persuader qu'il réclamait une certaine tension, une certaine enflure de l'appareil expressif. De là tant de réalisations dérivées, forcées — et cent fois plus fausses, plus artificielles que de plus primitives tentatives...

L'art est toujours le résultat d'une contrainte », a dit excellemment André Gide — et c'est par orgueil et pour ne pas avoir su se fixer des limites que presque tout notre théâtre musical s'est depuis trop longtemps d'une part aussi prodigieusement abaissé, de l'autre écarté à un point semblable de ses meilleures directions. On comprend sans peine l'incomparable affaiblissement à la fin du dix-neuvième siècle, de l'esthétique wagnérienne... A Paris, où la musique d'Emmanuel Chabrier prendrait — dans combien de temps ? — sa juste et très importante place, on s'étourdissait, on eût des « jours d'ivresse », d'un spectacle en quatre soires, du symbolisme ébouriffé et épaque des livrets de Bayreuth confondus avec l'unique, le monstrueux, l'admirable et effroyable génie de partitions ensorcelées et prodigieusement néfastes.

Cela deviendra bientôt un lieu commun que de souligner ce « cas Wagner » — tout comme de redire l'apparition salvatrice, redonnant enfin une direction nettement française à une musique en poignée par un romantisme exotique, de ce *Pelléas* qui, à côté du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, est une œuvre de théâtre ». L'extraordinaire, à notre époque, d'une pièce comme *Quand la cloche sonnera*, c'est non seulement après Debussy, mais après le post-debussysme, de réussir à sauver un livret insupportable, une conception musicale heurtée, inégale et souvent fatigante par la vigueur et la tension du mouvement dramatique. Le public est retourné et satisfait, à la façon dont nous le savions satisfait et retourné par un *Sabine*...

GEORGES AURIC.

M. Ermené Bonnal.

Directeur de l'École Nationale de Musique de Bayonne.

I. — Je ne le pense pas. La musique pure et la musique de théâtre ne pourraient être deux arts très différents. Le sujet de théâtre exige un style en conformité avec la nécessité visuelle, différent du style de la symphonie.

II. — Je ne crois pas que la musique de théâtre permette au compositeur d'exprimer toute sa pensée dans son prolongement.

III. — Qu'est-ce qu'une mélodie facilement saisissable ? On cela finit-il ? Je crois qu'il est indispensable de faire chanter les voix.

IV. — Le compositeur a certainement avantage à être son propre librettiste... à la condition expresse d'écrire un bon livret ! Mais, à défaut, il me paraît indispensable que le sujet de l'action soit l'œuvre du musicien, le librettiste n'intervenant que pour la mise au point du sujet et la réalisation littéraire du livret.

ERMENÉ BONNAL.

M. Em. Nérin.

1^o La musique dramatique, la musique symphonique, la musique religieuse — pourquoi y a-t-il plusieurs musiques ? — ont chacune leurs lendanges et leur esthétique. Les formes de celles-ci diffèrent absolument des formes de celle-ci et c'est l'erreur qui consiste à ne pas comprendre ces unités essentielles qui fait que le drame actuel est devenu une mauvaise symphonie, tandis que la symphonie n'est pas toujours un bon drame.

2^o Oui, le compositeur dramatique peut exprimer toute sa pensée dans tout un prolongement. Tous les maîtres qui ont écrit pour le théâtre l'ont superbement prouvé. Est-il besoin de rappeler les chefs-d'œuvre qu'on trouve dans ce domaine Mozart, Beethoven, Weber et Wagner ? Leur pensée n'y a-t-elle pas été pleinement exprimée ?

3^o La grosse question, c'est d'avoir — quelque chose à dire... Ce n'est pas une concession que de faire « chanter » l'instrument divin qui est la voix humaine. La difficulté, c'est de lui confier une « mélodie saisissable », car cette mélodie-là ne se trouve pas tous les jours. Mozart l'a rencontré entre autres dans les *Voces de Figaro* en écrivant « Mon cœur s'empare ». A-t-il fait une concession à qui que ce soit ? Non, il avait simplement du génie.

4^o Si le compositeur est capable d'écrire un bon livret, conforme à son esthétique musicale, l'unité de pensée n'en sera que plus complète. Mais, naïf d'un collaborateur de talent, choisi par lui, le musicien peut produire de tels ouvrages qui précéderont son nom de double.

EM. NÉRIN.

M. René Campagne.

1^o Non.

Ce sont deux formes absolument différentes.

En écrivant une symphonie, le compositeur peut se comparer au peintre qui trace sur une toile un sujet inspiré par la nature et il laisse libre cours à son imagination. Dans le drame lyrique, il doit s'efforcer avant tout de donner une âme à chaque personnage qu'il étudie au point de vue psychologique.

2^o Il peut exprimer absolument toute sa pensée.

3^o Oui, avant tout il faut savoir écrire pour la voix et pour cela le compositeur a grand intérêt à travailler en étroite collaboration avec des maîtres du chant. C'est la seule façon de bien se pénétrer de ce que peut donner une voix.

Malheureusement, de nos jours, on ne veut plus écrire pour la voix, préférant qu'il y a plus d'intérêt à mettre en valeur la partie d'orchestre.

4^o Pourquoi critiquer la mélodie facilement saisissable ? Le compositeur, vraiment sincère ne doit-il pas avant tout être simple ? et n'est-il pas plus intéressant d'arriver à émouvoir par la simplicité ?

5^o Il serait très intéressant pour un compositeur de pouvoir écrire lui-même son livret, mais il faut savoir écrire un livret. Savoir choisir son livret est la chose la plus importante pour la réussite d'une œuvre théâtrale.

RENÉ CAMPAGNE.

M. Raoul Brunel.

Critique musical et compositeur.

Les progrès de l'art musical contemporain s'effectuent dans le sens d'une liberté si absolue, que je le crains propre à imaginer des formes heureuses s'appliquant à tous les genres. Ce développement thématique est devenu si arbitraire qu'il est parfois comme s'il n'existait pas, et pour beaucoup le leitmotiv n'apparaît plus que comme une rengaine. Pour moi, j'ai la regrette, car, bien nuancé, il me semblait réaliser la solution heureuse de l'unité dans la variété. Mais il est loisible de ne pas s'en tenir là.

C'est dire, qu'à mon avis, un certain art symphonique est parfaitement applicable à un certain art théâtral, mais qu'il ne l'est pas à tous les styles indifféremment.

Sans doute, au théâtre, le musicien est l'esclave de son livret. Qu'il choisisse donc bien en rapport avec la musique qu'il prend comme support à être jamais limité dans la liberté de ses développements symphoniques. Il fera mieux de préparer une action très simple, du domaine plutôt « contemplatif », à la condition qu'il parvienne à intéresser avant le public. S'il veut plus de liberté, il a à sa disposition tout simplement le ballet, sous ses diverses formes.

Pour une action purement dramatique, plus riche en péripéties qu'en problèmes psychologiques, il lui faudra bien marquer sa symphonie d'un filon particulier. Je n'y vois rien d'impossible, et si des formules théâtrales nouvelles nous sont ainsi révélées, j'en serai ravi.

Le théâtre à ses lois qu'il s'impose au musicien comme au librettiste. Il est plus dangereux de s'en mettre en contradiction avec elles que de chercher des ressources inutiles dans la transformation de la vieille formule musicale que l'on continue de qualifier de symphonie, mais à laquelle l'art moderne a pu donner une souplesse sans limites.

La formule du progrès, tel comme partout, est dans le développement continu de la liberté, sous le seul contrôle du goût. Et le goût lui-même évolue. Dieu lui-même est en progrès, disait Roman.

La question de décider si le compositeur a avantage à écrire lui-même son livret, ne comporte vraiment pas de solution absolue. Nombre d'excellents musiciens sont parfaitement impuissants à imaginer et surtout à disposer théâtralement une action scénique capable de séduire le public. C'est un maître de faire une pièce.

Si le compositeur s'en croit capable, il peut tenter l'aventure et le public le dernier à le lui déconseiller. Mais que le poète compositeur ne se laisse pas aller à l'incertitude verbale. Il n'y a pas de musique qui ne s'écrive quand des copies s'imposent dans sa partition un nom de l'opéra ou du théâtre. Il peut manquer alors de la dextérité professionnelle qui permettrait

à un vieux roulier de rétablir cet équilibre qu'il a conçu d'un point de vue trop personnel. Parmi les livrets des musiciens que l'on connaît, il en est de trop longs, de trop verbeux et parfois amphigouriques. Massenet ne s'est jamais risqué à écrire un seul de ses livrets ; il se contentait de les remettre abandonnément, et non sans goût, car c'est lui qui fit ajouter à *Manon* l'acte de Saint-Sulpice qui manquait dans le texte de Meilhac et de Philippe Gille. Mais on peut concevoir tant de formes diverses de théâtre dans le drame lyrique, qu'il ne faut, bien qu'en signalant ces dangers, décourager personne.

RAOUL BUCHE.

M. James Zwart.

Compositeur hollandais.

1^o Comme la musique pure ou de concert est, généralement, l'expression d'émotions personnelles, la manifestation de sentiments intimes et individuels, elle s'oppose naturellement à épouser les formules et procédés traditionnels de l'art théâtral, tel que nous le connaissons depuis des siècles.

Pour qu'une association de la musique pure avec le théâtre fut possible, il faudrait que celui-ci changeât fondamentalement ses procédés d'action scénique et dramatique, ses façons de représentation et d'interprétation, qu'il fût tel que nous les connaissons, conduisent toujours fatalement à une interminable du drame. En tout cas, la musique moderne ne saurait converger avec l'ancien théâtre. Elle n'est pas de nature à s'associer avec le dialogue. Le théâtre est trop peu musical. Elle peut s'associer à la pan-

comme Debussy en a donné un magnifique exemple dans *L'enfant prodigue* :

2^o Le compositeur qui a des aspirations et du talent pour le théâtre, saura trouver, dans l'action dramatique, une source suffisante d'inspiration, lui permettant d'exprimer toute sa pensée :

3^o Il est vrai que le compositeur doit faire quelquefois des concessions à la voix. Mais il le peut sans nuire à son œuvre. Verdi, Wagner, Puccini et autres ont fait des concessions à la voix. Leur musique n'en a pas souffert et l'auteur n'en est point choqué :

4^o Il est à préférer que le compositeur soit son propre librettiste. Mais ce n'est pas nécessaire. Ce qui est indispensable, c'est que la collaboration du compositeur et du librettiste soit aussi complète et consciencieuse que possible.

JAMES ZWART.



Il ne nous est pas possible de poursuivre plus loin la consultation à laquelle ont répondu tant de personnalités. Nous leur adressons nos sincères remerciements. Et nous nous excusons auprès de celles dont les réponses nous sont parvenues trop tard pour être publiées.

Encore que les arts soient partagés, et parfois assez contradictoires, selon les tendances décelées ou les directions esthétiques, ils jettent un réel éclat sur l'intervêt que présentent les questions posées.

Le manque de place nous oblige à remettre le résumé des opinions manifestées.

Ch. Tenroc