

LE MENESTREL

4468. — 83^e Année. — N° 50.

Vendredi 16 Décembre 1921.

Georges HÜE

et Dans l'Ombre de la Cathédrale



Le *Ménestrel* a bien voulu reproduire ici, cet été, la conférence que je fus chargé, aux Concerts-Pasdeloup, de consacrer à la carrière d'un de nos meilleurs musiciens contemporains, M. Georges Hüe. Il ne paraîtra peut-être pas inopportun, au lendemain du succès que vient de rencontrer, à l'Opéra-Comique, son récent ouvrage, de dire ici, — et cela malgré l'excellente étude qu'en a déjà faite M. Laparra, — en quoi cette œuvre nouvelle confirme ou modifie les conclusions que j'avais déjà formulées quant aux caractéristiques essentielles de la personnalité de ce brillant compositeur.

Ce ne sera ni inopportun ni inutile, car ce qui fait l'intérêt de l'apparition d'un ouvrage nouveau, signé d'un musicien qui compte parmi les plus sincères de notre temps et les plus désintéressés du succès facile, c'est l'étape qu'elle marque dans l'évolution du mouvement artistique contemporain. Or, à l'époque actuelle, rien n'est plus difficile à définir que cette évolution. De tout temps, le public artistique s'est dit : « Où allons-nous ? » A aucun moment il ne s'est posé cette question avec plus d'angoisse.

Nous aussi, nous avons vécu dans l'ombre d'une cathédrale, celle du formidable monument wagnérien. Longtemps, cette ombre s'est projetée sur l'œuvre des jeunes musiciens français, de M. Vincent d'Indy à M. Gustave Charpentier et à M. Bruneau, pour ne citer que des noms illustres. Comme toujours, la nouvelle doctrine connut ses extrémistes, et il fut un temps où, dans une partition, pas une note ne devait être étrangère à un développement de l'un des vingt ou trente thèmes qu'elle renfermait. Wagner avait voulu le thème du glaive et celui du chapeau. Nous eûmes celui de la porte, du blé, de la mer, de la rivière, de la montagne...

Puis ce fut la réaction. Plus de développements symphoniques, plus de thèmes conducteurs, rien que des mélodies fragmentaires s'alignant sans plan défini, au travers d'harmonies raffinées, conçues de préférence en dehors de toutes les agrégations sonores connues. Actuellement, avec les émules de M. Stravinsky, nous en sommes à l'improvisation continue et à la simple incohérence. La peur de paraître réactionnaire, aussi funeste en art qu'en politique, conduit les jeunes gens pressés de fixer l'attention, ici comme là, à tous les excès.

L'ouvrage de M. Georges Hüe arrive bien à son heure pour renforcer la cause du bon sens et du goût. Il ne s'interdit l'emploi d'aucune des nouveautés de l'écriture musicale, pas plus les progressions des divers renversements des accords de septième ou de neuvième que l'emploi des mesures à cinq ou sept temps : son orchestre n'ignore aucun des raffinements de la technique moderne, et pourtant sa tablature est simplement celle de *Tristan*.

Quelques thèmes suffisent à dresser l'armature symphonique de tout l'ouvrage, dont deux essentiels, mais ce sont de véritables matériaux de construction, qui symbolisent

non des personnages, des figures ou des objets, mais de grandes idées fondamentales, dont le conflit est à la base de l'action lyrique.

Il y a, d'abord, celui de la cathédrale, placé au seuil même de la partition. Grave et solennel, ce thème de la cathédrale, évocateur de tout ce que ce mot renferme, est constamment présent et figure presque à chaque scène de l'ouvrage, transformant constamment son rythme, calme ou violent, s'adornant d'harmonies lumineuses ou sombres, toujours reconnaissable et toujours éclairant la situation scénique, passant du grave à l'aigu, dans le monologue de Manuel et dans sa scène avec son frère Esteban, — devenant, au cours de celle-ci, un 6/8 familial, quand Esteban raconte sa vie simple dans son logis de sacristain, — au deuxième acte, un 9/8 plus ordonné, aux sonorités délicates, quand Manuel décrit à ses compagnons le culte quasi païen voué à la Vierge — un 3/4 solennel, comme basse du chant religieux de l'orgue, un 4/4 majestueux et rythmé, dans une seconde intervention de cet instrument avant le *Pater*. Il se développe en ondulations affectueuses dans la scène où Manuel commente la prière sacrée et en fait l'application aux sentiments paternels qu'il cherche à réveiller chez Esteban; on le retrouve dans sa calme forme originelle lorsque celui-ci, ayant rouvert ses bras à sa fille, retourne à la chapelle pour prier. Il reparait au dernier acte quand Sagrario laisse Manuel seul dans la chapelle, soumis à l'influence du milieu; il subit une déformation sarcastique, s'émiette en tronçons, lorsque les bandits se présentent pour dévaliser l'autel; il accompagne, sous une forme impassible, la discussion qui s'engage entre ceux-ci et Manuel, et, réduit à son élément caractéristique, conclut l'ouvrage dans une large formule de recueillement.

A côté de lui figure le thème révolutionnaire, débutant par une affirmation brutale, en direction descendante, à la manière d'un coup de poing, pour se redresser aussitôt ambitieusement; il apparaît chaque fois que l'idée anarchiste est en cause, soit dans la bouche de Manuel, soit dans celle de ses nouveaux disciples; il se transforme souvent en un 9/8 dont le premier temps, saccadé, est caractéristique, s'amplifie à la hauteur d'un hymne quasi religieux, quand Manuel décrit son idéal à ses compagnons, devient trépidant et saccadé à l'heure de l'action.

Les autres thèmes ont un caractère épisodique, celui de l'amour fraternel et celui de la bonhomie familiale, avec le trotinement empressé de la bonne Tomasa — celui de l'amour, avec ses amples sauts de septième, descendantes et ascendantes, — celui de l'enfance de Sagrario, etc.

Mais tout cela n'est qu'une armature, d'ailleurs solide et ingénieuse, qui donne à l'œuvre entière son équilibre et son homogénéité. Entre ses mailles, si j'ose dire, des idées musicales nouvelles apparaissent à chaque scène et leur donnent leur physionomie particulière : c'est le rythme curieux de la scène des mendiants, les fanfares qui saluent le passage du torero populaire, le frais dessin des doubles croches, dialoguant aux deux parties du contrepoint, au cours de la scène entre Manuel et Sagrario, la mélodie qui accompagne la légende racontée par celle-ci; ce sont aussi les danses liturgiques, charmantes et délicates, du 3^e acte, dont je ne saurais assez dire le caractère si spécial et si heureusement trouvé, avec la grâce un peu pompeuse de

leur rythme, qui est celui d'un ancien menuet, tandis que les pizzicati discrets des basses évoquent celui des danses nationales espagnoles, dans un mouvement assez lent pour ne pas compromettre la gravité du lieu saint. C'est enfin la fraîche mélodie populaire dans laquelle Sagrario chante sa touchante prière à la Vierge.

J'en ai dit assez pour montrer de quelle manière M. Georges Hüe entend l'emploi des thèmes dans un ouvrage lyrique, c'est-à-dire comme un élément d'unité. Il n'a point fait autrement dans les ouvrages qui ont précédé celui-ci : peut-être les a-t-il interprétés plus librement, usant moins de leur évocation intégrale, les transformant davantage en éléments symphoniques. Il est resté fidèle à une méthode qui nous apparaît de plus en plus comme la bonne, quand on voit à quelles incohérences aboutissent facilement ceux qui font profession de la mépriser par système. Et, comme précédemment, ces thèmes n'ont rien d'arbitraire ; toujours ils traduisent, par leur graphique, aussi clairement qu'il est possible, la forme et la direction d'un élan, répondant à l'idée qu'ils veulent exprimer.

L'écriture de l'ouvrage tout entier est franchement contrapunctique ; mais elle a acquis ici une élégance et une liberté singulières. Le babillage des parties intermédiaires y est constamment intéressant, et l'on ne saurait assez louer le tact qui préside à l'écriture des basses, cette pierre de touche du musicien, disait M. Saint-Saëns : jamais elles ne déroulent de lourds dessins piétinants et encombrants, pas plus qu'elles ne s'étalent en pédales complaisantes et interminables. A l'orchestre, elles sont d'une légèreté remarquable, grâce à la discrétion avec laquelle l'auteur emploie les contrebasses et la clarinette basse : presque constamment, les violoncelles ou le basson lui suffisent.

En même temps, cette écriture est très largement espacée en hauteur. C'est là le secret de la plénitude et de la légèreté, tout à la fois, de l'orchestre de M. Georges Hüe : il lui suffit d'une ligne mélodique, d'allure très libre, évoluant entre le chant et la basse, pour donner, avec un orchestre très simple, l'impression d'une richesse sonore extraordinaire. Il ne recule pas devant l'intervention du violon ou du violoncelle solo, mais avec quelle discrétion !

Puisque j'en suis sur ce point, comment ne pas signaler la maîtrise avec laquelle sont figurés, par l'habile entrelacement des parties, les mouvements de la foule, à son entrée et à sa sortie, pendant le premier acte — l'ardeur de la révolte après le discours de Manuel, au second — la violence tragique de la scène de l'assassinat, au troisième ; courtes pages, mais d'une touche si puissantes, qu'elles suffisent, à travers tout l'ouvrage, à créer les contrastes nécessaires au cours d'une action plus féconde en discours qu'en gestes.

J'en arrive, à ce propos, à la façon dont M. Georges Hüe a traduit musicalement le livret qui l'avait séduit. J'ai vu avec étonnement discuter la valeur de celui-ci par certains critiques : au vrai, il en est peu d'aussi favorables au développement d'une action lyrique, puisqu'il met en conflit deux grandes idées, la foi et la recherche du bonheur social, et qu'il les réconcilie comme deux formes de l'idéal d'amour. C'est ce qui fait la beauté et la haute portée du magnifique roman de Blasco Ibañez, et il me semble qu'on ne pouvait transporter celui-ci à la scène avec plus de bonheur et en termes plus appropriés que ne l'ont fait M. Maurice Léna et M^{me} Henry Ferrare. Ceux qui ont regretté le développement insuffisant, en apparence, du rôle de Sagrario, ont prouvé simplement qu'ils n'avaient pas compris où était le véritable sujet.

Dans la conférence que je rappelais tout à l'heure, je faisais remarquer que M. Georges Hüe, dont toute la musique est empreinte d'une grâce et d'une délicatesse que l'on épithétise facilement du terme de « féminine », s'est toujours complu davantage à fouiller le caractère de ses personnages masculins. On a remarqué depuis longtemps qu'au Salon, les femmes peintres exposent surtout des portraits d'hommes. Dans tous ses ouvrages, disais-je, il donne à la femme

un rôle, non pas certes effacé, mais simple et tout d'une pièce ; il n'y a pas manqué cette fois-ci, d'autant moins que le livret s'y prêtait parfaitement. A vrai dire, le personnage de Manuel emplit toute la pièce de ses expositions et de ses revirements. Sagrario est une âme simple, sans complications, comme Tomasa. Elle n'est qu'amour et foi, ces deux sentiments n'en faisant qu'un ; elle ne représente ici qu'un des facteurs des évolutions psychologiques de Manuel. Et cette fois M. Georges Hüe avait raison. En créant artificiellement des péripéties sentimentales entre Sagrario et Manuel, il risquait d'égarer l'auditeur sur le sens même de l'ouvrage.

Il faudrait aussi louer l'art avec lequel est conduite la déclamation, qui n'est jamais ni le récitatif ni la cantilène. C'est le véritable langage lyrique, superposé constamment au commentaire de l'orchestre, celui-ci déroulant le décor, tous les décors même, celui du lieu comme l'état d'âme. Mais à quelles hauteurs ce langage ne s'élève-t-il pas, lorsque Manuel crie son enthousiasme pour son idéal de lumière, de science et de justice, plus tard son doute quand il se demande si la science n'est pas une nouvelle idole aussi décevante que l'autre, et surtout à la conclusion, une des plus belles que je connaisse au théâtre, quand il entonne le *Salve Regina*, au milieu de l'éclat de trompettes quasi célestes, sanglant comme un martyr et déjà halluciné comme un visionnaire !

Oui, M. Georges Hüe a écrit une très belle œuvre, faite de sincérité et de tact, de lyrisme et de clairvoyance tout à la fois ; laissant de côté toute préoccupation de métier, encore que le sien soit admirable et vraiment sain, il a eu ici spontanément, et pour parler comme Pascal, cette véritable éloquence qui se moque de l'éloquence. En art, comme en littérature, les grandes pensées viennent du cœur. Et par là il a su trouver le chemin de celui du public, sans le chercher par aucune flatterie. L'accueil fait à l'ouvrage par l'assistance, pourtant si blasée, de la répétition générale, était déjà de bon augure. Arrivée devant le grand public, l'œuvre a rencontré le grand succès qu'elle méritait et déchaîné l'enthousiasme de la foule.

Allons, il reste encore, en dépit de quelques égarés, de bons et nobles musiciens dans l'école française contemporaine, et M. Georges Hüe vient de se classer magnifiquement au premier rang de ceux-là. Raoul BRUNEL.

LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *L'Heure espagnole*, comédie musicale en un acte, poème de M. FRANC-NOHAIN, musique de M. Maurice RAVEL ; — *la Fête chez Thérèse*, ballet en deux actes, livret de Catulle MENDÈS, musique de M. Reynaldo HAHN.

On avait conservé de *L'Heure espagnole*, représentée pour la première fois en 1911, à l'Opéra-Comique, le souvenir d'une gaité folle et d'une musique étincelante ; pourquoi cette impression fut-elle atténuée lors de la reprise à l'Opéra de l'œuvre de M. Ravel ? Certains ont voulu en rendre responsable la grandeur du cadre : cela ne me semble pas juste, car, par un heureux artifice de décoration, la scène fut très habilement réduite, les paroles s'entendirent très distinctement (sur ce point honneur aux artistes). Faut-il accuser la grandeur de la salle ? Ce serait dire alors qu'on doit renoncer à donner devant un nombreux auditoire des spectacles d'intimité et qu'à grand public il faut spectacle opulent et masses de figuration. Est-il besoin de dire que M. Philippe Gaubert sut mettre en valeur, comme il convenait, jusqu'aux plus petits détails d'une orchestration variée et colorée.

En procédant ainsi par élimination, nous sommes