

son système est conforme, ni de ses luttes contre son éditeur, contre des confrères, contre Schönberg jadis son ami, qu'il aurait initié à la théorie atonale pour s'en trouver dépossédé par lui; quant à ses compositions, nous verrons dans une autre étude comment elles répondent à la doctrine et la place qu'elles occupent dans la production moderne.

Nous avons seulement voulu aujourd'hui mettre en évidence les caractères saillants d'une théorie que peu de musiciens connaissent, de laquelle dérivent cependant des œuvres déjà nombreuses et importantes, et qui, aussi bien par son point de départ que dans son développement, est aussi légitime que la théorie traditionnelle.

Celle-ci est commode, mais non pas, bien qu'on l'admette sans réserve, *nécessaire* : il suffit pour s'en convaincre de voir à quelles extrémités ont été réduits philosophes et savants qui voulant franchir les limites de la musique fixées par Rameau ont tenté de démontrer les *nécessités* objectives de nos phénomènes musicaux.

Il est préférable de se borner à l'empirique, avec cette conséquence, c'est que d'autres théories fondées sur d'autres ordres de faits peuvent s'édifier à côté de la doctrine ramiste et la compléter.

La théorie atonale formulée par J.-M. Hauer est une de celles-là.

Armand MACHABEY.

LA SEMAINE MUSICALE

Académie Nationale de Musique. — *Guerceur*, tragédie en musique en trois actes et cinq tableaux; poème et musique d'Albéric MAGNARD.

On manquerait à la mémoire hautaine d'Albéric Magnard en exploitant le souvenir de sa fin tragique pour forcer l'éloge de son œuvre.

On serait plus injuste encore en ne tenant pas compte, pour l'apprécier, des circonstances où cette œuvre, dès longtemps estimée des initiés, est aujourd'hui révélée au grand public. Trente ans au moins séparent de sa conception sa représentation, trente ans d'une époque où, l'une après l'autre, se sont usées bien des doctrines, des modes et des formules, dont *Guerceur* rappelle justement les plus anciennes, de sorte que sa nouveauté même semble aujourd'hui frappée de désuétude.

L'ouvrage arrive en outre écrasé, aplati sous le poids des dithyrambes extravagants assénés par ces officieux, funestes à tous les arts et qui, dans leurs admirations, s'admirant surtout eux-mêmes, n'y mettent pour cela aucune mesure. Par leur faute, le public a éprouvé une déception évidente à ne pas tressaillir devant le chef-d'œuvre annoncé et cette déconvenue l'a rendu moins sensible que de raison aux mérites d'une œuvre qui, si elle ne s'impose point par la force du génie, se recommande par de nobles intentions et un style châtié, une œuvre en un mot « très distinguée » : c'est un degré, vous le savez, où ne se classe pas toujours le sublime de cénacle...

La plus heureuse trouvaille est peut-être ici le nom du héros, *Guerceur*, beau et parlant comme un vieil écusson, symbole de noblesse, d'héroïsme, de pureté.

Le reste de la tragédie, convenons-en, ne vaut pas ce superbe fleuron liminaire. C'est moins d'ailleurs une tragédie qu'un poème d'oratorio, un livret de cantate ou, si vous voulez, pour faire à Magnard l'honneur,

dont il n'est nullement indigne, d'une haute compagnie intellectuelle, une sorte de fable allégorique, comparable aux dialogues de Renan.

Chevalier et tribun, *Guerceur*, mort dans la force de l'âge, de la popularité, de l'amour, languit depuis deux ans au séjour des bienheureux, parmi des divinités sécularisées Vérité, Bonté, Beauté, Souffrance même, cette Souffrance qu'il a eu le privilège de ne pas connaître durant son existence terrestre. Il s'ennuie dans la compagnie des entités et regrette la vie, l'action, l'amour de sa maîtresse Giselle, l'amitié de son disciple Heurtal, l'attachement de son peuple qu'il a délivré de la tyrannie pour l'élever à la liberté. Vérité, la déesse suprême qui, dans ce ciel positiviste, ne fait plus guère figure que de « directrice », finit par accéder au désir de *Guerceur*, lui rend la vie et le renvoie sur terre.

Comme *Tannhäuser* au sortir du Vénusberg, *Guerceur* retrouve d'abord avec ravissement les collines, les bois, les prairies, les fontaines qui entourent sa ville. Mais bientôt, ses épreuves commencent.

Giselle, qui lui avait juré fidélité au delà du tombeau, est devenue la maîtresse de Heurtal, le disciple aimé qui lui-même médite de renverser à son profit la république fondée par *Guerceur*. Quand celui-ci paraît, Giselle croit d'abord à l'apparition d'un fantôme, puis reconnaissant *Guerceur* vivant, elle lui avoue sa faute. Ses remords le touchent; il pardonne et s'éloigne. La liberté doit consoler le héros trahi par l'amour.

Mais, sur la place publique, quel spectacle l'attend ! Heurtal vient de se proclamer dictateur. En groupes hurlants, partisans et adversaires s'affrontent avec des injures et des coups. *Guerceur* veut ramener la paix dans ce tumulte, l'ordre dans cet égarement. Bafoué par tous, il est bientôt frappé à mort, tandis que la plèbe déchaînée porte en triomphe Heurtal, aux sons d'une marche militaire.

Sa seconde mort ramène *Guerceur* au séjour des idées pures. Vérité l'y accueille avec un sermon laïque où, dans le style de Louise Michel, de Jean Grave et de Séverine, elle prophétise les temps nouveaux. Et ses compagnes ès abstractions se joignent à elle pour endormir *Guerceur* dans le soyeux cocon d'un fort joli quatuor vocal. On peut penser que *Guerceur*, sorte de ruminant de la béatitude, digérera cette fois pour de bon la fadeur des félicités éternelles.

L'inspiration de cet apologue ne manque pas de noblesse. Il est gâté par un souci constant de rigueur logique, de symétrie et d'intellectualisme qui, sollicitant la réflexion plus que l'émotion, en décèle à chaque instant l'artifice. Le triptyque de *Guerceur* procède évidemment de *Parsifal*, mais comme un cadre ressemble à un tableau; ailleurs, on pense à *Tannhäuser* et aussi au *Colonel Chabert* — un Colonel Chabert qui retrouverait chez lui le roi Ubu, car si, dans la scène populaire qui termine le second acte, Magnard fait les allusions les plus nettes au boulangisme, sa caricature va jusqu'à frôler Alfred Jarry. Et dans les deux scènes « célestes », rien n'est plus puéril que l'obstination de Magnard à désaffecter le Ciel et, tout en évoquant le moyen âge, à réaliser cette invention, contradictoire en soi, d'un « mystère » rationaliste.

* * *

Très supérieure à sa prose, la musique de Magnard pâtit néanmoins de sa solidarité calculée avec le caractère du poème. Elle est avant toute chose méthodique.

Wagnérien convaincu, Magnard applique dans *Guerccœur*, avec orthodoxie, avec continuité, le système du *leit-motiv* : admirateur de Franck et disciple de M. Vincent d'Indy, nous ne le voyons pas moins attaché à la rigueur du « plan tonal ». Écrite par un artiste intelligent, cette partition méthodique est une partition judicieuse. Les thèmes qui formeront la trame de l'ouvrage sont bien choisis et bien dessinés, quoique avec peu de relief et d'accent ; les tonalités, selon les personnages, les sentiments, les allusions, les épisodes, sont échantillonnées, avec une pertinence faite pour l'analyse et dont le regretté Gaston Carraud, dans son ouvrage sur Magnard, s'émerveille à juste titre, mais qui, à la scène, donne parfois le sentiment de l'apprêt, de la convention et de la monotonie.

Surtout, à se tenir si volontiers dans le domaine d'une spiritualité abstraite — dont *Guerccœur* tout le premier éprouve l'aridité — Magnard s'impose la réserve et s'interdit presque toujours l'émotion. Il lui suffit, pour répondre à son idéal, de présenter ses déductions sonores dans la langue musicale la plus pure et la plus châtiée. Sa musique est toujours d'une harmonie, non pas originale, mais choisie, écrite avec une aisance et une souplesse parfaites. Cette élégance de forme, à la fois naturelle et surveillée, donne à la partition tout entière une tenue et un style exemplaires qui l'élèvent fort au-dessus de la commune moyenne. Le chant y respecte la voix ; la déclamation obéit scrupuleusement au sens comme à l'accent des mots : tout obtient ici l'approbation. Dans la seule scène véritablement humaine de la pièce, les aveux de Giselle, avec la désillusion et le pardon de *Guerccœur*, un peu de sang colore l'ivoire de cette statue, qui en devient pour un instant très belle.

Ailleurs, les scènes célestes donnent de l'éternité un sentiment subjectif dont s'accommode mal le théâtre : le long verbiage de *Guerccœur* ramené à la vie est une bien creuse paraphrase du cri, admirable de vérité et de concision, que pousse Tannhäuser retrouvant sa Thuringe :

*Allmächt'ger! dir sei Preis!
Gross sind die Wunder deiner Gnade.*

Deux intermèdes symphoniques entre le deuxième et le troisième, puis entre le troisième et le quatrième tableaux, ne sont aussi qu'un remplissage vide (la contradiction de ces deux termes n'étant ici qu'apparente). Le wagnérisme de Magnard évoque une comparaison de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux*, qui lui est défavorable. D'autant que l'orchestre, quoique moins terne au second acte que dans les deux autres, n'a pas beaucoup de couleur ni de relief. Heureusement, par un effet dont la sûreté fait honneur au goût comme au talent de Magnard, l'œuvre s'achève sur une page d'une suavité exquise, le quatuor diaphane où les voix de Vérité, Beauté, Bonté et Souffrance, s'enlacent pour bercer le sommeil de *Guerccœur*, revenu aux délices de l'ataraxie éthérée.

Une scène a porté entre toutes à l'Opéra, la scène populaire qui achève le second acte par le conflit entre les partisans et les adversaires d'Heurtal et la « marche du dictateur », fort voisine du célèbre ensemble d'*Aïda*

Sa! del Nilo al sacro lido.

Le bon public a pris tout cela pour argent comptant, alors que l'intention de Magnard est ici nettement satirique, sarcastique et caricaturale, en particulier dans la marche. C'est même la page qui me donne à penser qu'il ait pu songer non seulement à la « Boulange »

mais au « Père Ubu ». Cette méprise du public eût été pour l'ironie féroce et méprisante de Magnard une véritable joie et une sorte de consécration.

L'Opéra, qui s'est honoré en faisant connaître *Guerccœur*, y a mis un louable soin. Un baryton nouveau venu dans la troupe, M. Endrèze, a joué et chanté le rôle de *Guerccœur* avec une éloquence remarquable : la voix, un peu âpre, a beaucoup d'ampleur et de puissance et l'accentuation une netteté supérieure. M. Forti fait un Heurtal rude et vigoureux à souhait. M^{lle} Ferrer, dans le rôle de Gisèle, prodigue, un peu aux dépens du reste, les éclats d'un beau registre aigu. M^{mes} Yvonne Gall, Hørner, Morère et Lapeyrette chantent en artistes consommées les rôles des quatre essences : Vérité, Bonté, Beauté et Souffrance ; M^{mes} Laval et Manceau, M. Jobin et quelques autres, font des ombres harmonieuses.

L'orchestre, sous la direction prudente de M. Ruhlmann, s'acquitte soigneusement d'un rôle que l'instrumentation de l'ouvrage condamne à rester tant soit peu effacé.

On ne peut demander rien de satisfaisant à la représentation scénique du Ciel. Magnard a indiqué lui-même qu'au premier acte, il y voulait une clarté lunaire... Dans le paysage où *Guerccœur* reprend contact avec la terre, poussent des arbres affreux ; la chambre d'Heurtal et de Giselle est un réduit bien maussade. Le décor le mieux venu est celui de la place où se déroule le dernier tableau du second acte et les mouvements de la foule y sont bien réglés.

Jean CHANTAVOINE.



LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre Antoine. — *La Chaîne*, pièce en trois actes de M. Stève PASSEUR.

Une pièce très dense, par moments très dramatique, où sont étudiés un grand nombre de caractères dont la plupart auraient mérité un développement plus long ! M. Stève Passeur en est arrivé, cette fois, à donner l'impression d'un auteur qui a voulu mettre trop de pensées, trop d'observations, trop d'éléments d'action différents, dans un cadre trop étroit... mais quels beaux romans dans cette comédie humaine, et notamment quelles belles scènes de la vie de province !

... M. Sartègue, vieillard phthisique, ses filles et sa nièce Armance vivent ensemble : seule Armance n'est pas touchée par l'affreux mal ; c'est dire quelle envie elle inspire à ses deux cousines tuberculeuses dont elle est le souffre-douleur. Armance s'est donnée à un jeune homme qui l'aime et avec lequel elle veut s'enfuir : suicide du jeune homme... Armance n'a plus, pour échapper à l'épouvantable atmosphère où elle vit, qu'à épouser un homme d'une quarantaine d'années, Daniel, qui acceptera même de reconnaître l'enfant qu'elle va mettre au monde...

Hélas, Armance, loin d'être une épouse fidèle, ne saura aucun gré à Daniel de sa générosité... Elle le trompera, elle le quittera... Daniel a une arme : puisqu'il a reconnu l'enfant, il le gardera, et Armance n'aura pas de recours contre lui. Au dernier acte, Armance, plus mère encore qu'amante, se fera pardonner en employant toutes les ruses, toutes les câlineries, toutes les fausses tendresses d'une femme qui se sent