

Notre Enquête sur la Crise et la Forme du Théâtre Lyrique

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 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 ?

**

M. Paul Dukas.

L'éminent compositeur d'Ariane et Barbe-Bleue et de tant d'autres symphoniques qui jettent sur l'école moderne française un si vif éclat, envisage la question à un point de vue d'ensemble :

C'est tout le problème du Théâtre musical que pose votre questionnaire. Autant dire qu'il faudrait des volumes pour y répondre, et encore n'y pourrait-on parvenir car, en fait, ce problème n'existe pas. Ce sont les solutions qui en créent la donnée, et il se pose ainsi différemment selon chaque sujet théâtral déterminé et selon la nature particulière de celui qui le traite. Il n'y a pas entre elles d'autre commune mesure que l'accord du génie à sa tâche et c'est ainsi que Gluck et Mozart, Wagner et Debussy ont eu raison tour à tour et chacun à sa manière. Leurs désaccords entre eux et tant d'autres ont pu créer cette illusion d'un problème dont une solution immuablement valable résoudrait les termes une fois pour toutes. Mais c'est une illusion, et serait-ce une réalité que si, par malheur, la question se posait en effet de la sorte et qu'elle fut décidément résolue par l'adoption de telle ou telle formule, la mort de l'art véritable qui ne vit que d'oppositions et de liberté s'ensuivrait à bref délai.

Et puis, musique à part, qu'est-ce qui est théâtral ou ne l'est point ? L'a-t-on jamais bien précisément défini ? Et les poètes, les gens de lettres et les auteurs dramatiques, sont-ils là-dessus bien d'accord ? Pourquoi les musiciens le seraient-ils davantage ?

PAUL DUKAS.

M. Marcel Samuel-Rousseau.

Le distingué compositeur de Tannhäuser et du prochain Halka que prépare l'Opéra-Comique, est à la fois concis et net :

1^{re} question : Non.

2^e question : Oui.

3^e question : Si.

4^e question : Un compositeur a avantage à être au théâtre son propre librettiste, à moins qu'il n'ait comme collaborateur un autre lui-même, un poète qui consente à travailler en étroite collaboration. Mais le cas est rarissime. Car, presque toujours, les poètes professent cette opinion que ce qui ne vaut pas la peine d'être dit... on le laisse chanter.

MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU.

M. Raoul Laparra.

L'auteur ardentement inspiré de La Habanera se reporte à l'article que nous avons publié ici le 4^{er} décembre dernier, dans lequel il exprime ses raisons pour séparer la musique de concert de celle accompagnant l'action théâtrale. Il ajoute :

On a fait de fort belles œuvres lyriques « à deux ». Donc, le fait pour un compositeur d'écrire son poème ne peut constituer une loi exclusive. Mais c'est, a priori, un avantage considérable, et cela surtout, si, de la manière de l'artiste s'inspire directement de la VIE, qui est la raison

d'être du théâtre. Quand on est plongé dans le drame de la foule et livré aux changements des voyages, comment voulez-vous communiquer à un autre les impressions que vous ressentez ? Le temps de cette communication et leur vraie saveur s'est évaporée. Vous seul collaborateur, en ce cas, est votre carnet à musique, à dessin ou à observations, toujours prêt à fixer l'instantané de l'émotion. Ah ! je sais : un librettiste « de métier » peut vous offrir la cuisine de cela ; mais êtes-vous sûr que cette cuisine soit nécessaire ? Existe-t-elle même autrement que par un préjugé ? Y a-t-il une recette pour traiter les sujets lyriques ? En toute conscience, je dis : non. La manière est inséparable de la conception, et carie autant de fois que l'idée elle-même.

Tout ce qui s'éparpille opère au détriment de l'unité. Il est donc à désirer qu'une œuvre s'élabore en un seul homme. Une œuvre lyrique doit être avant tout celle d'un musicien et partir d'un point de vue strictement musical. La littérature peut moins aider la musique que l'encombrer ; d'autre part, la musique n'ajoute guère à une littérature se suffisant à elle-même. Il n'est donc pas nécessaire de faire de la littérature dans un livret, mais de la vie, quand bien même l'expression de cette vie serait gauche et peuplée du moment qu'elle est sincèrement artiste. C'est pourquoi un musicien peut faire son livret et, bien que cela puisse paraître paradoxal, j'ajouterais qu'il peut le faire surtout s'il n'a pas de prétentions littéraires.

Le sujet de la pièce littéraire entraîne en effet un sérieux inconvénient dans l'esprit d'un musicien écrivant son poème. Le théâtre a, jusqu'à présent, considéré comme nécessaire l'explication, la préparation, l'étalement des faits, autant de préoccupations qui, en musique, créent sûrement la longueur (voir Wagner). Et, lorsque nous voyons, dans la vie, un fait se produire, est-ce l'acte ou ses raisons qui nous frappent d'abord ? Le premier, je suppose ; et nous pouvons très bien passer, impressionnés sans avoir compris les secondes. L'émotion est partout ce qui importe ; elle est la résultante immédiate de l'action et seulement l'indirect reflet des motifs. Ces derniers ne peuvent prétendre, au théâtre lyrique, qu'à une place extrêmement restreinte ; il est même ayant tout contestable que l'action s'explique par elle-même et non par le commentaire, qui est, sur le terrain musical, une cause infaillible de longueur.

Donc, peu de mots, pour un livret musical et humain, comme on les prononce dans la vie et, encore mieux, dans les champs, dans la vie, enfin, il suffit d'être vivant et sincère, pour écrire une histoire. Un poète peut la dire bien mieux que tous les scolastes du monde. Un musicien peut donc faire son livret. Et puis, d'autres raisons, énergiques des tendances fébriles du théâtre lyrique, ajoutent même que cela devient de plus en plus une partie inséparable de sa mission.

RAOUL LAPARRA.

M. Henri Maréchal.

Lorsqu'un compositeur fait entendre au concert un fragment d'opéra qu'il suppose de son théâtre d'auditoire, celui-ci lui répond : « Théâtre ! » Et si, au théâtre, et en dehors des entrées ou des airs de ballet, il

se risque à introduire un épisode symphonique, le même public lui répond : « Concert ! » Alors ?

Alors, la différence paraît donc évidente entre ce qui convient à l'un et non à l'autre. Tel est l'état actuel de la question... Une formule unique triomphera-t-elle un jour ? Nous le saurons dans cinquante ans !

MARÉCHAL.

M. Max d'Ollone

L'auteur dédicé des Uns et des Autres répond en ces termes :

1° Permettez-moi de vous dire que je ne comprends pas très bien l'expression : « progrès de l'Art musical contemporain. » Il me semble qu'il y a évolution et non progrès : parfois enrichissement, mais parfois aussi appauvrissement et décadence. Au risque de vous sembler bien fatigant, je vous demanderai encore si par « musique pure au concert » vous entendez la musique avec ou sans programme et la musique idéale ? Cela a son importance dans le cas présent.

Quant au style (si nous distinguons, comme il le faut, *style de forme* et *différence* plutôt à ce mot le sens de « langue ») il faut constater qu'il ne diffère pas sensiblement chez les auteurs ayant écrit à la fois pour le concert et pour le théâtre. Mais ceci demanderait d'amples développements.

2° Cela dépend absolument des natures.

3° Certes ! mais je n'y vois pas, comme vous semblez l'indiquer, une chose fâcheuse ! Sans « mélodie facilement saisissable », je ne conçois aucun genre de musique ! Et, quant à la voix chantée, ce n'est pas lui faire une « concession », que de la traiter comme elle doit l'être, pas plus qu'on ne fait une concession au violon, à la clarinette ou au trombone en écrivant bien pour ces instruments (surtout quand on les traite en solistes). C'est la « voix chantée » qui fait de déplorables concessions aux compositeurs en daignant faire des efforts pour interpréter ce qui ne lui convient pas !

4° Les faits sont là pour nous répondre. Wagner seul semble avoir totalement réussi. En tout cas, en dehors de lui, s'il y a eu, certes, des tentatives partiellement heureuses ou intéressantes, il faut bien convenir que Verdi, Gounod, Bizet, Massenet et Debussy (et bien d'autres encore) ont pu pleinement affirmer leur personnalité en mettant en musique des poèmes conçus par autrui.

MAX D'OLLONE.

M. Albert Bertelin.

Pour M. Bertelin, les questions posées mériteraient d'être étudiées en détail ; il veut bien résumer ainsi ses avis :

1° La musique de théâtre et la musique symphonique appartiennent à deux genres absolument différents, ce qui ne veut pas dire opposés ; il sentait que le style de la musique de théâtre ne peut être identique à celui de la musique symphonique.

2° Non, la musique de théâtre ne permet pas au compositeur d'exprimer sa pensée musicale dans tout son prolongement ; il est sans cesse arrêté par des nécessités scéniques qui brident son essor.

3° Non, la musique au théâtre n'est obligée à aucune concession à la voix chantée, du moins étant donnée la conception courante de la musique de théâtre aujourd'hui, une sorte de mélodie récitante ou de déclamation notée avant, dans la plupart des cas, remplacé le chant tel qu'on le concevait autrefois.

4° Peu de compositeurs possèdent des connaissances et une pratique théoriques suffisantes pour être capables d'échafauder un livret sortable.

Carmen, Pelléas, Pénélope prouvent qu'un compositeur peut dégager totalement sa personnalité d'un poème dont il n'est pas l'auteur.

ALB. BERTELIN.

M. Félix Fourdrain.

Le compositeur de tant d'œuvres lyriques applaudies et dont la Plus jolie fille de France attend son tour, précise ainsi son opinion :

1° Théâtre et le concert utilisent, mais de façon très différente, les bienfaits de l'évolution musicale, mais si, au concert, la musique demeure premier plan ; au théâtre, elle doit être au service de l'action, du texte et même de la décoration, sous peine d'encombrer singulièrement les éléments essentiels à la compréhension dramatique.

2° Pour le compositeur donné du sens théâtral, croyez-moi, il peut exprimer sa pensée si elle est, cette pensée, claire, franche et bien française ; elle jaillira là où il faut.

3° Le compositeur dramatique devra apprendre avant tout à écrire pour les voix, comme on apprend à écrire pour chaque instrument. Sans quoi le malheureux chanteur joue au figurant devant ses frères.

4° N'est pas librettiste qui veut ; certes, il serait un beau rêve pour tous les musiciens dramatiques d'asservir leur texte aux contours musicaux... mais c'est une expérience bien hasardeuse. Les grands maîtres, Gounod, Massenet, Bizet, Debussy, etc., n'ont-ils pas nettement dégagé leurs personnalités malgré leurs poèmes dramatiques souvent d'une conception légèrement conventionnelle. Alors ?

Excusez cette longue réponse et permettez-moi d'émettre ce vœu que la musique de théâtre reste en son cadre, c'est dans l'intérêt des auteurs, et, naturellement, que l'on se garde de transporter à la scène le poème symphonique ou l'oratorio.

FÉLIX FOURDRAIN.

M. Ratz.

Directeur du Conservatoire de Lille.

Sur la première question concernant l'utilisation au théâtre des formes symphoniques, Wagner a prouvé depuis longtemps — et maints autres depuis — que la chose était possible et même désirable.

2° Le théâtre ne permet pas le complet développement des idées musicales, puisque ce développement, libre au concert, est toujours soumis à l'action dramatique.

3° Il me paraît nécessaire, au théâtre, de donner à la voix le rôle prépondérant, parce que c'est à elle qu'il revient le rôle le plus expressif.

4° Le compositeur a le plus grand avantage au théâtre d'être son propre librettiste. Mais encore faut-il qu'il possède les dons littéraires, poétiques et dramatiques indispensables.

E. RATZ.

M. Pierre de Bréville.

L'auteur estimé d'Eros vainqueur nous dit :

Vous me demandez si j'estime qu'il y a antinomie entre la *musique pure* et celle que, hésitant à lui attribuer l'épithète contraire — bien qu'elle l'ait trop souvent méritée ! — vous désignez sous le nom de *musique d'action* au théâtre.

« Les progrès de l'Art musical contemporain » changent-ils quelque chose à ses éléments ? Je ne le pense pas.

Avant tout, j'avoue ne pas très bien comprendre ce que vous entendez par ces mots... Peut-être les quelques recherches harmoniques à la mode, destinées le plus souvent à dissimuler ce que certaines mélodies offrent de trop « facilement saisissable »... pour employer une expression de votre questionnaire ?

En tout cas, si l'adjonction d'une seconde à toutes les notes qui jadis formaient les accords, constitue un progrès, ainsi que la remarque M. Hinde, je crois, ce progrès atteindra très vite son limite extrême, et de toute manière il affecte la seule langue musicale, et non la forme.

Or, c'est la découverte d'une forme lyrique nouvelle que vous semblez espérer de quelques-unes des réponses que vous sollicitez. Permettez-moi de demeurer sceptique à cet égard.

Dans la préface de *Bérénice*, Magnard se déclare dénué du génie nécessaire pour en inventer une. Comme lui, je suis persuadé que seul un génie pourra créer l'œuvre d'un plus tard, ceux dont le goût les porte plus spécialement à pratiquer l'analyse, déduisent des théories.

Des génies musicaux, combien en fait-il par siècle ?... Deux ou trois... Le nôtre est fort jeune encore, il n'a pas atteint le quart de son âge. Faisons-lui crédit.

P. DE BRÉVILLE.

René Brancourt.

Le savant musicographe, M. René Brancourt, qui vient de publier un livre sur Massenet, nous donne son opinion en ces termes :

En réponse à votre questionnaire concernant un problème dont l'importance et l'actualité sont évidentes, voici mon opinion :

1° Non, les formes à employer pour la musique pure et pour la musique d'action — pour le concert et pour le théâtre — ne sauraient être identiques, non plus que le style d'une tragédie ne pourrait convenir à une « Méditation » lamartinienne.

2° Cela me semble dépendre du degré d'union plus ou moins intime entre le compositeur et le texte choisi par lui. Par exemple, je suis persuadé que Mozart, dans les scènes religieuses de la *Flûte magique*, ou Weber, dans les scènes fantastiques du *Freischütz*, ont exprimé jusqu'au tréfonds de leur pensée.

3° Ceci me paraît de toute évidence, et la voix, chargée de présenter le texte, ne saurait sans méconnaissance injuste de son rôle unique, être traitée comme un des instruments de l'orchestre. D'autre part, si elle se borne à déclamer une mélodie sans contours distincts, elle perd tout droit à l'individualité, au caractère, à ce qui, en un mot, constitue l'être. C'est d'ailleurs ce qui découle de l'examen de nos chefs-d'œuvre lyriques, de Monteverdi à Wagner, de Gluck à Saint-Saëns : et je partage l'opinion de Jean-Jacques Rousseau disant : « C'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accents passionnés. »

Les concessions faites à la « voix chantée » sont fort légitimes, dès l'instant qu'elles ne sont point exagérées. Mais là, comme en tout, c'est affaire de tact et de juste discernement.

4° Quelques exceptions mises à part (Wagner en tête), je ne vois pas que le compositeur gagne beaucoup à écrire lui-même son livret. Il fera bien de ne pas accepter celui-ci à la légère. Le choix une fois fait — et bien fait — la personnalité du musicien, si elle est forte et réelle se gardera pleinement et dominera le poème.

RENÉ BRANCOURT.

M. Mario Versepuy.

L'auteur des Noëls d'Auvergne, du Cantique des Cantiques, répond :

N° 1 L'Art musical est un et indivisible.

Le concert en est l'expression la plus concrète. Les œuvres qui lui sont destinées exigent une perfection dans le détail qui réponde aux conditions mêmes de leur exécution, car elles s'adressent isolément et directement à l'esprit d'un auditeur uniquement occupé d'elles. Une sonate, un quatuor, un bronze ciselé, une ode ou un sonnet sont des œuvres destinées à un public déjà sélectionné et capable d'en saisir la délicatesse des détails et la pureté de la forme.

Le drame lyrique est l'art appliqué. C'est un monument dont l'ensemble doit être immédiatement saisi et qui doit atteindre l'auditeur, non plus seulement par les raffinements de détails, mais aussi et surtout par l'équilibre et l'harmonie des grandes lignes.

Dans ces deux formes : « Concert » ou « Drame lyrique », il faut atteindre à l'émotion par la beauté. Pour cet idéal unique, les moyens, les procédés importent peu. Avec une technique sûre, un métier solide, il suffit d'avoir du goût et d'écouter son cœur.

Il y aura toujours d'immortels chefs-d'œuvre, qui, comme *Orphée* de Gluck, *Ariane* de Dukas, seront tout autant « pour le concert » que « pour le théâtre ».

N° 2 Oui, la pensée d'un auteur peut au théâtre s'exprimer musicalement tout entière ; il suffit de savoir la condenser.

N° 3 Il faut d'abord s'entendre sur ce que vous appelez *mélodie facilement saisissable*. « Saisissable » signifie des insignifiantes mièvreries ou de cru vérité dont nous abreuvons trop fréquemment certaines œuvres « du répertoire ». De telles concessions ne sont ni possibles, ni obligatoires pour un artiste. Mais une belle ligne pure ne constituera point une « concession ». L'air des diamants d'*Ariane*, de Dukas, est facilement saisissable et peut braver de plus mélodiquement beau.

N° 4 Les « livrets » deviennent et deviennent de plus en plus des œuvres littéraires de tout premier ordre. Un musicien pourra-t-il écrire une pièce assez solidement bâtie ? Personnellement, je m'en suis assez souvent incapable, alors qu'au contraire, je sens très vivement toutes les plus subtiles musicalités de certaines œuvres littéraires qui m'émeuvent bien plus que si j'elles avais écrites moi-même.

MARIO VERSEPUY.

(A suivre.)