

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 simultanément 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. Vincent d'Indy.

L'autorité du directeur de la Schola Cantorum, du compositeur éminent de tant d'ouvrages symphoniques et lyriques, donne à son opinion un intérêt particulier :

1° Les formes musicales applicables au drame sont essentiellement différentes des formes symphoniques, parfois même opposées. C'est la méconnaissance de ce principe qui fut cause, au XIX^e siècle, de l'éclosion de tant de mauvais opéras, depuis Auber, Adam, Halévy, etc., jusqu'au Prussien Meyerbeer.

2° Le compositeur peut exprimer au théâtre toute sa pensée : je ne vois pas comment cela pourrait lui être interdit.

3° C'est au compositeur à discerner ce qui, dans la musique théâtrale, doit être *récité* et ce qui doit être *chanté*. Ceci est affaire de goût et d'esthétique.

4° Je crois que le compositeur a toujours intérêt à écrire lui-même ses poèmes dramatiques.

VINCENT D'INDY.

M. Théodore Dubois.

De l'Institut.

1° Hélas ! on est trop porté, maintenant, à utiliser les mêmes formes pour la musique d'action au théâtre et la musique pure au concert. Au concert, dans des œuvres purement symphoniques ou de musique de chambre ne relevant d'aucun programme, comme c'est le plus souvent le cas, le compositeur a toute liberté : son génie peut se développer à l'aise ; aucune entrave ne vient gêner l'essor de son imagination ; il peut planer aussi haut qu'il voudra, ou... qu'il pourra, sans crainte d'être ramené impérieusement à une réalité quelconque.

Toutes les œuvres symphoniques des grands maîtres offrent la preuve de ce que je viens d'énoncer. Il n'en va pas de même en ce qui concerne

la musique d'action au théâtre. Là, l'orchestre n'est plus le seul maître et il ne doit pas l'être. L'action, les personnages, les décors, les situations font que le tout forme un ensemble auquel l'orchestre vient s'ajouter en soulignant, éclairant, interprétant, magnifiant l'ensemble, lui donnant l'éclat, la chaleur, la couleur qui conviennent à la situation, mais sans jamais dominer ni étouffer la diction des personnages.

Personne plus que moi n'admire le génie de Wagner. Il a heureusement introduit au théâtre le *leitmotiv* qui sert à la formation de la trame symphonique. Seulement, dans sa pensée, il avait conçu l'orchestre *invisible*, ce qui permettait aux voix de se faire entendre. Aujourd'hui, la plupart des compositeurs dont je ne veux nommer aucun, qu'ils se servent ou non du *leitmotiv*, quoique sachant très bien que leur orchestre ne sera pas invisible, font un tel abus des sonorités orchestrales, qu'il est presque toujours impossible de saisir un mot de ce que chantent les personnages. Ce qui est pour le moins regrettable, pour ne pas dire plus !

Vous demandez si le concert symphonique peut être simultanément au drame lyrique. Je crois avoir fait comprendre que oui, mais à la condition de s'y soumettre, de le commenter, et non de le dominer. C'est là le point critique du système wagnérien. Chez lui, tout est subordonné à la symphonie, ce qui rend parfois, ayons le courage de l'avouer, l'audition de certaines parties de ses magnifiques drames lyriques un peu pénible.

Ici la propriété de style me paraît devoir être en conformité avec la nécessité visuelle, ce qui la diffère du style proprement symphonique.

2° Il n'y a que le compositeur purement symphonique qui puisse exprimer toute sa pensée « musicale » dans tout son prolongement. Le compositeur de théâtre doit subordonner son développement à l'action, qui commande tout.

3° Quel plus bel instrument que la voix humaine, et est-ce lui faire une concession que de lui confier une partie où la mélodie soit saississable ? Comment, voilà en scène un personnage important qui doit exprimer par des paroles des sentiments, ou chevaleresques, ou tendres, ou dramatiques, et c'est à la clarinette ou à la trompette que vous confiez ce rôle éloquent, pendant que la voix fait entendre une mélodie quelconque.

dénudée de tout intérêt ! Mais c'est le renversement de tout bon sens et le triomphe de l'incohérence !

Je sais bien que, dans certains milieux, on parle avec un dédain non dissimulé de la *mélodie facilement saisissable* ! « Ils sont trop verts ». Les grands maîtres que nous admirons tous ne semblent pas l'avoir dédaigné ! Je ne citerai au théâtre que Mozart, Weber et Gluck.

Au théâtre, la voix prime tout. L'orchestre est son serviteur et son allié. Je répète que, nunié par un musicien intelligent et sensible, il vivifie, souligne, éclaire, magnifie, enveloppe tout de ses sonorités appropriées aux situations.

4° Je n'ai pas d'opinion sur cette question.

Vous demandez s'il n'est pas une formule adéquate entre Donizetti et Schoenberg. Je réponds : Vêdi ; un juste milieu entre Bellini et Bela Bartok. Je réponds à Berlioz, Gounod, Bizet, Lalo, Massenet, bien que je sache que quelques-uns de ces noms feront peut-être sourire les purs ! Mais cela n'est égal !

TH. DEBUS.

M. Jean Huré.

C'est à propos de drame musical que Mozart disait : « La musique doit rester musique. » Ses symphonies sont des drames émouvants et ses opéras sont des symphonies logiques — avec leur robustes et sveltes ouvertures... leurs « finals » puissants, encadrant intermédiaires, lieder, ensembles, chœurs, etc.

Le drame lyrique ou la comédie, l'opéra, l'opérette même, permettent au compositeur d'exprimer pleinement ses idées musicales ; mais le bon sens l'oblige — à cause du recul scénique — à éviter, à dédaigner, plus encore que dans la symphonie, les redites, les longueurs, les détails inutilement subtils, les abstractions trop obscures...

L'art théâtral ne doit pas s'abaisser à être vulgaire, « démocratique », mais il est volontiers un art « populaire », ainsi pensaient Racine et les tragiques grecs. L'art symphonique s'adresse plus spécialement à une élite, peut-être.

Toutes les concessions doivent être consenties pour faire resplendir, au théâtre lyrique, les ressources de la voix humaine — à la condition que ce ne soit pas au détriment de la beauté musicale.

L'opéra, sérieux ou bouffe, le drame ou la comédie lyriques sont des symphonies dont les thèmes principaux sont chantés par des voix. Etouffer ces voix est une faute de goût ou de technique, contraire à la logique symphonique. Un opéra de Campra, de Lalande ou de Rameau, de Haendel, de Porpora ou de Mozart est plus symphonique que tous les drames lyriques du siècle dernier, où l'orchestre menait si grand bruit et où l'on n'entendait pas un mot du texte, ni même un son de la mélodie vocale.

Seul le compositeur peut écrire un livret conforme à son esthétique musicale ; mais combien de fois — parce que souvent il est peu lettré — a-t-il l'avantage à demander la collaboration d'un écrivain ? Les Wagner sont rares...

JEAN HURÉ.

M. Henry Woollett

1° Non. Le théâtre et le concert sont des choses entièrement différentes et ne s'adressent pas au même public. Il y a un style théâtral et un style symphonique... mais ils peuvent réagir l'un sur l'autre. Tout dépend du sujet choisi.

2° Non, la musique théâtrale ne permet pas au compositeur de prolonger toute sa pensée. Elle a des limites et la musique symphonique n'en a pas. Mais elle extériorise cette pensée, elle la rend plus claire à l'ensemble du public. Encore une fois, il y a deux publics.

3° Qu'appellez-vous concessions ? Du moment qu'il y a des chanteurs il faut qu'on les entende. Quant à la mélodie *facilement saisissable* ?... telle phrase est mélodique pour Paul et antimélodique pour Pierre. C'est affaire d'éducation. Cette mélodie peut d'ailleurs être à l'orchestre. Témoignage Wagner, un des plus grands mélodistes qui aient existé !

4° Oui, il y a l'avantage pour le compositeur à être son librettiste s'il est réellement écrivain et poète, et dramaturge... Mais... il faudrait alors au Conservatoire une classe de littérature et de poésie. Tout compositeur devrait savoir ce que c'est qu'un vers, comme il sait ce que c'est qu'un violon.

Dans bien des cas le musicien aura besoin d'un librettiste : s'il s'adresse à un véritable poète, alors qu'il s'efforce de bien pénétrer l'œuvre confiée, qu'il l'absorbe, qu'il la fasse sienne, sans quoi il la trahira... et elle le trahira.

Le concert s'adresse à une élite. Le théâtre s'adresse à la masse. Mais il pourrait y avoir deux sortes de théâtres : les uns pour le public en général ; on y jouerait : Massenet, Saint-Saëns, Lalo, les premières œuvres de Wagner, Bizet, Gounod, etc., et il y aurait là de belles choses tout de même. L'autre serait réservé au public musicien. On y jouerait *Idello* et Don Juan, *Parisial*, *Tristan*, la *Tétralogie*, *Feruaud*, *Pénélope*, *Pelléas*, *Ariane* et *Barbe-Bleue*. Et j'ai volontiers dans les deux !

H. WOOLLETT.

M. Marc Delmas

L'auteur de Penthesilée nous fournit des précisions :

1° Il me paraît évident que le théâtre et la symphonie peuvent parler la même langue. Bernstein et Barrès n'écrivent-ils pas, en français, tous les deux ? Il me paraît non moins évident que, si la syntaxe est la même, la forme de la pensée doit fatalement différer. L'optique des planches demande une vision grossissante et surtout brièvement réalisée. Comparez une page de la *Colline inspirée* et une scène de la *Rajale*. Lisez ensuite *Pénélope* et opposez-la à la *Habanera*. Ce simple rapprochement sera plus éloquent que tout ce que je pourrais écrire. (Mais, encore une fois, la syntaxe reste invariable, tant en littérature qu'en musique.)

2° La forme dramatique peut permettre au compositeur d'exprimer sa pensée dans tout son prolongement. *Pelléas* est admirablement en place et constitue un des ouvrages de théâtre les plus saisissants qui aient jamais été écrits. Pourquoi ? Parce que Debussy a eu l'intuition immédiate qu'il fallait :

1°) Garder intacte sa personnalité harmonique (voir la 1^{re} question) ;

2°) Trouver des thèmes plus plastiques et plus directs que dans ses œuvres habituelles ;

3°) Dégager le texte parlé, découvrir les voix, et comprendre la sublimité éloquente du silence.

Répondez-vous à l'attaque de Golaud s'élançant, l'épée nue, sur Pelléas et Mélopée, à l'avant-dernier tableau. C'est d'une sobriété « racinienne » et quatre mots ont suffi à l'auteur là où un symphoniste antithéâtral aurait

déchaîné quaranté pages d'orchestre inutile. Savoir chanter (scène des « cheveux », par exemple), et savoir se taire à propos, c'est là tout le secret des maîtres de la scène.

3° A mon humble avis, toute musique devrait être astreinte à une mélodie facilement saisissable (ce qui ne veut pas dire vulgaire). Nos petites chapelles abusent d'un terme assez spécial : « C'est amusant », disent leurs fidèles, en lisant une dissonance encore plus hideuse que les autres (car ces messieurs aiment mieux lire que jouer...). Pour moi, pauvre homme, j'en suis resté à la musique qui m'émue, m'enveloppe et me broie dans une étreinte douce et terrible à la fois. J'admets seulement que la mélodie destinée à la scène sera, par la force même des choses, plus tributaire de l'écriture vocale que les thèmes, d'une Symphonie, par exemple. Mais un prélude ou un interlude de drame lyrique peut être une page de musique pure, aussi serrée que l'on voudra, pour ne soit pas ennuyeuse, car la patience humaine, au théâtre, a ses limites qu'un concert elle ne connaît pas !

4° Au concert, le compositeur peut être son propre librettiste. Au théâtre, il doit revoir de très près le texte littéraire qui lui est soumis et le modeler à son image. Mais je crois qu'il a le plus grand avantage à collaborer avec un spécialiste expérimenté, à la condition de rester toujours le chef dans la collaboration.

M. Grovez

MARC DELMAS.

compositeur et chef d'orchestre à l'Opéra, est catégorique :

1° Musique pure ? Musique d'action ? Je ne connais que « la musique » tout court ! Elle est bonne ou mauvaise... (au théâtre, elle est plus souvent mauvaise !)

Il est incontestable, pourtant, que le théâtre lyrique — convention dans la convention — exige une forme un peu particulière. Les sentiments généraux, amour, douleur, joie etc... peuvent être traduits dans un langage purement symphonique ; mais tout le côté purement « action » du drame, tout ce qui en est l'anecdote doit utiliser un moindre développement musical, un langage moins riche et moins profond. Les anciens, avec la formule des *recits* et des *airs*, avaient eu l'intuition de cette optique spéciale du théâtre lyrique ; il n'y a qu'à rajeunir cette formule et à l'adapter à notre conception moderne.

2° A moins que vous ne vouliez considérer les *Cavalleria Rusticana*, *Pailasse*, *Tosca*, *Butterfly*, *Narrarisse* et autres ignominies comme la formule type du théâtre lyrique, je ne vois pas en quoi le théâtre empêcherait le compositeur d'exprimer sa pensée dans tout son prolongement. Berlioz, Wagner, Debussy, Paul Dukas, Vincent d'Indy sont là pour nous démontrer le contraire de la façon la plus péremptoire.

3° Il faut donner à la ligne mélodique les inflexions qu'elle doit avoir pour traduire les mots et les sentiments que le compositeur veut exprimer. La mélodie « facilement saisissable » ? facilement saisissable pour qui ? Si c'est pour ceux qui ignorent la musique — la majorité du public français, hélas ! — il n'y a vraiment pas à s'en préoccuper ! Que m'importe que mon concierge ne comprenne rien à *Pelléas* ou à *l'Heure Espagnole* ? La musique pour le peuple ? L'Art pour la masse ? Quelle blague ! On croit à cela lorsqu'on a vingt ans !

4° Les musiciens sont, en général, de piètres littérateurs, et ils trouveront toujours suffisamment de beaux poèmes pour en dégager leur personnalité sans s'adresser à la collaboration infortunée des habitués fabricants de livrets.

M. Michel Maurice-Lévy.

GABRIEL GROVEZ.

L'humoriste et excellent musicien, M. Michel Maurice-Lévy, nous transmet « en hâte » :

Évidemment ! Les progrès de l'art musical contemporain peuvent être utilisés dans toutes les formes de la musique — aussi bien au théâtre qu'au concert. Il ne doit pas y avoir de propriété de style. Il y a un style pour chaque compositeur, mais ce style doit varier avec les besoins du moment et selon la pensée de l'œuvre conçue.

La musique, au théâtre, devrait permettre au compositeur d'exprimer toute sa pensée dans tout son prolongement, mais le « théâtre », tel qu'il est en ce moment, ne permet pas plus à un compositeur d'exprimer toute sa pensée qu'un livre de cacahuettes ne peut contenir plus d'un livre de cacahuettes.

Loin d'être un champ ouvert à la pensée, le théâtre actuel est une espèce de prison insalubre dans laquelle meurent toutes les tentatives. La mélodie facilement saisissable est un des poisons mortels qui servent à anéantir toute pensée.

Si le compositeur aurait davantage à être son propre librettiste, et son œuvre serait plus complète. Mais nombre de musiciens se sont, dès leur prime jeunesse consacrés uniquement à la musique et s'ils veulent bien composer leurs poèmes, ils ne peuvent pas !

MICHEL MAURICE-LÉVY.

M. Guy de Lioncourt

Vous dites d'excellentes choses sur la crise que traverse le drame musical. La question est d'importance, votre referendum vient à son heure. Si l'on veut que le théâtre musical survive, il faut un effort de mise au point et d'adaptation de la part de tous : directeurs et auteurs, en passant par les interprètes, jusqu'au dernier spectateur du poulailler... et même des premières loges. Quoiqu'il en soit, je suis d'avis que les compositeurs doivent chercher à sortir des formules périmées, quelles qu'elles soient, ou des conceptions trop abstraites — et à se plier aux exigences d'une ère de réalisations pratiques. Nous avons besoin de reconstruire le public avec la belle musique dramatique, en la lui présentant de telle sorte que les moyens employés, loin de se nuire et de se neutraliser mutuellement, concourent à une même émotion d'art. Alors ce genre qui a déjà donné tant de chefs-d'œuvre, pourra retrouver une place qu'il tend à perdre dans la vie contemporaine, et prendre un essor renouvelé.

1° On peut trouver de nouveaux moyens d'expression, et cela sans haïr. Mais du moment que l'on conserve la simultanéité entre la musique et l'action, parlée ou muette, le style ne saurait être identique à ce qu'il serait si les deux n'étaient pas conviés à la fête. Le développement symphonique n'a pas d'autre raison d'être que l'évolution abstraite de la pensée musicale. Il ne peut cadrer avec l'action dramatique, qui se dévoile parfois brusquement, rapidement, par suggestions, avec des hauteurs que le geste seul explique.

Au concert, la musique se suffit à elle-même et concentre toutes les impressions. Au théâtre, il y a partage entre l'audition et l'action, et

musique trop *complète* ferait double emploi... en admettant même qu'il n'y ait pas conflit entre ce qu'on verrait et ce qu'on entendrait.

La musique dramatique peut, à la rigueur, être exécutée au concert, parce que l'imagination supplée au côté visuel; il y a pour l'auditeur un travail mental à faire, mais il n'y a pas de conflit. Au contraire, l'emploi, au théâtre, du style symphonique, paralyse le drame; si l'action est subordonnée à la trame musicale, elle ne peut être que fastidieuse, et la musique, même belle, en est tout obscurcie. Combien d'illustres exemples de ce cas depuis cinquante ans!

2° La musique au théâtre doit permettre au compositeur d'exprimer toute sa pensée; pour la bonne raison que sa pensée ne doit pas sortir du cadre fourni par l'action dramatique.

Deux réponses sont ici possibles, parce qu'il y a plusieurs esthétiques. Il est un art raffiné, d'essence supérieure, dans lequel on peut s'abstenir de toute concession. Mais cet art ne s'adresse qu'à un public d'élite et à de petites salles. Si l'on veut écrire pour les masses et pour les grands vaisseaux sonores, on ne doit pas, à mon avis, se livrer

à de trop grandes complications ou subtilités. Au point de vue du succès, la chose est de toute évidence... mais je me place même ici au point de vue de l'acoustique et de l'optique, et de l'assimilation possible par les spectateurs de bonne volonté. Ce n'est pas une raison pour sombrer dans le mauvais goût, bien au contraire: il n'y aura jamais le moindre antagonisme entre la simplicité et la beauté.

Enfin, il faut tenir compte du fait qu'une mélodie facile est toujours mieux rendue. Et il faut écrire pour la voix en respectant son caractère et ses aptitudes, de même qu'on le fait pour tous les instruments; on a beaucoup trop négligé cette précaution.

3° Sur la dernière question, je ne puis vous répondre qu'en normand: cela dépend des individus. Ceux qui sont capables d'écrire un bon livret ont tout avantage à le faire; l'unité de pensée sera alors parfaite. Mais, d'autre part, il est arrivé que la recherche de l'unité par ce moyen a causé à d'excellents musiciens, inhabiles en littérature théâtrale, de sérieux

(A suivre.)

GUY DE LONCOURT.