

Notre Enquête sur la Crise et la Forme du Théâtre Lyrique

(Suite.) (1)

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 CHANTÉE, c'est-à-dire à la MELODIE FACILEMENT SAISSABLE ?

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. Alfred Bruneau

Le puissant et original auteur de tant d'ouvrages lyriques n'est pas prodigue d'arguments théoriques :

« Si j'ai tant tardé à répondre à votre questionnaire, c'est que je ne crois pas à l'efficacité des recettes musicales. La cuisine et le drame lyrique sont deux choses qui devraient rester bien distinctes, et ne point emprunter aux mêmes sources leurs moyens de réussite. »

A. BRUNEAU.

M. Mariotte

Le compositeur de Salomé, directeur de l'École Nationale de Musique d'Orléans :

Votre enquête tend à rallumer la vieille querelle entre symphonistes et lyriques. Si l'art lyrique traverse une crise, les causes en sont beaucoup plus matérielles qu'esthétiques, et les plus belles théories apparaissent bien vaines là où il ne faut que... de l'argent.

Quant à la nécessité d'écrire, au moins de temps en temps, des mélodies « facilement saisissables », il ne me semblait pas que ce fût là une « concession » déshonorante, même pour le plus farouche puriste des symphonistes.

A. MARIOTTE.

M. Reynaldo Hahn

Le délicat compositeur de la Carmélite, de la Fête chez Thérèse :

J'aurais été heureux de répondre à votre intéressant questionnaire. Malheureusement, il eût fallu pouvoir le faire à loisir et en pesant les mots. C'est une chose qui m'est impossible en ce moment, et je le regrette.

C'est tout au plus si j'ai le temps de vous dire que, pour moi, la musique n'existe pas (ou du moins ne peut exister longtemps) sans un élément mélodique, et qu'au théâtre surtout il me paraît indispensable.

REYNALDO HAHN.

M. Carol-Bérard.

Extrait d'une réponse publiée dans « La Semaine à Paris » :

Mon éminent confrère, M. Ch. Tenroc, vient d'ouvrir une enquête sur la crise et la forme du Théâtre Lyrique. Il estime avec raison que l'une des causes de la crise du théâtre lyrique provient d'un défaut d'équilibre entre l'art musical et l'art dramatique dont la fusion doit s'exercer sur la scène. La symphonie, sous sa conception moderne, peut-elle trouver emploi dans le compromis théâtral ? Est-il possible — et comment — de concilier l'art pur et l'art d'exploitation ou doivent s'associer l'idéal de l'harmonie avec l'obligatoire commercialité du divertissement ?

Cette consultation vient à son heure. La Musique et le Théâtre me paraissent deux expressions si différentes que je m'étonne toujours de les voir mêlées. Aussi ai-je rêvé d'un jeu de vibrations lumineuses, supprimant les formes plastiques — existant même par le système des projections. Ce jeu n'est que la transposition mathématique des vibrations sonores. J'insiste sur le mot mathématique parce qu'il fait disparaître toute collaboration esthétique — et je n'aime guère les collaborations de cet ordre. J'appelle ce rêve (d'ailleurs en partie réalisé par un appareil d'essai) : *Chromophonie ou couleur en mouvement*. Ainsi la vision et l'audition reçoivent leur satisfaction sans divergence d'influences.

Maintenant si un musicien se sent tout de même enclin à écrire des drames lyriques — tous les goûts sont dans la nature — il sait bien qu'il s'abandonne à la tyrannie d'un sujet, ce sujet qui dirige, comme le dit fort justement M. Tenroc, l'œuvre scénique. Ce musicien doit donc se soumettre aux exigences du théâtre, art extérieur, concret ; il se doute bien qu'il n'exprimera jamais sa pensée dans tout son prolongement ; mais il court le risque, s'il trouve une mélodie qui engage les spectateurs des

baignoires et des quatrième galeries, de toucher de consolants droits d'auteur.

Quant à dire s'il a avantage à être son propre librettiste, il faudrait savoir auparavant s'il est un poète et surtout s'il est un poète capable de réaliser sa pensée avec des mots aussi bien qu'avec des sons...

Et peut-on douter qu'il faille au théâtre employer un style musical spécial, ou un style musical inférieur ?... Naturellement non... Mais ne vais-je pas me laisser aller à émettre des avis atroces qui vont me faire jeter à la porte des théâtres lyriques ?... La chose me navrerait car le théâtre lyrique — cet art inférieur malgré d'admirables chefs-d'œuvre — est très goûté des hommes... et je suis un homme.

CAROL-BÉRARD.

M. Henri Collet.

En réponse à votre questionnaire sur la Crise et la Forme du Théâtre Lyrique, je me permets tout d'abord de vous dire qu'à mon avis il n'y a pas crise du théâtre lyrique pour la bonne raison qu'une foule d'œuvres admirables ne sont pas jouées ou bien sont retirées de l'affiche en plein succès (je pourrais citer des noms et des chiffres), et que, par suite, il suffirait à nos directeurs d'être compétents pour qu'aussitôt la prétendue crise soit conjurée.

I. Je ne vois pas de conciliation possible entre le concert symphonique et le théâtre lyrique, car la symphonie est pur jeu intellectuel et le théâtre est action et vie frémissante. Les lois du concert sont exclusivement musicales, tandis que celles du théâtre lyrique sont celles du « théâtre » tout simplement, c'est-à-dire de ce *speculum vitæ humanæ* que définissait Cicéron... Le « miroir de la vie humaine »...

II. Oui, la musique au théâtre permet d'exprimer toute la pensée du compositeur, puisque celle-ci se confond avec la pensée du poète et doit en donner toutes les résonances.

III. La musique ne doit pas faire de concessions, même au théâtre. Toutefois la mélodie étant désirée par l'amateur de théâtre, il est nécessaire au compositeur lyrique de choisir un sujet propre aux effusions mélodiques. Bien plus, la *romance* française, le *lied* allemand, la *copla* espagnole, l'*air* italien correspondant aux divers lyrismes nationaux. Le compositeur doit surtout s'inspirer de ces coupes, et ne pas confondre — comme il le fait trop souvent — *thème* symphonique avec *mélodie*.

IV. Mieux vaut naturellement être son propre librettiste. Wagner, Charpentier et Laparra le prouvent. Mais Debussy, Dukas, Fauré, Dupont prouvent aussi bien le contraire. L'essentiel est d'avoir du tempérament dramatique... En matière de drame lyrique, la musique doit absorber le poème et le digérer si bien que l'on n'y pense plus, et que le rythme seul vous emporte...

M. Laurent Ceillier

Compositeur.

Tout d'abord, ne vous attendez pas à ce que, des exposés stériles de chacun, et même en cas de majorité, sorte une formule nouvelle — encore moins une formule unique et immuable... La réponse est : « cela dépend », et la conclusion : « savoir discerner, selon chaque situation, ce qui convient ».

Il y a sans doute un « style » propre à la fugue — voire même au *quatuor* à cordes — il n'y a pas un style de théâtre. Je veux dire, par exemple qu'entre un *quatuor* de Beethoven et le *quatuor* de Debussy, il y a une *cessantement* moins de différences qu'entre *Traité* et *Pelléas*. Malheureusement, beaucoup de compositeurs croient à un « style » de théâtre (et quel style !) ; d'autre part, chacun d'eux a trop souvent une conception de la musique théâtrale, qu'il traînera toute sa vie et dans tous les livrets, et avec les mêmes moyens, dans le souci aveugle d'avoir eu « un style » (disons : une idée fixe). L'un conçoit le théâtre comme devant être bâti que sur la « mélodie saisissable », l'autre comme une déclama-tion, un tri-

(1) Voir le *Courrier Musical* des 1^{er}, 15 janvier, 1^{er} et 15 février.

sième comme devant être avant tout orchestral ou symphonique ; alors que le théâtre devrait être riche, en moyens d'expressions variés empruntés à toute la musique. Ainsi chacun a une tendance — moins de largeur encore : une conception — et dont il n'est même pas l'auteur original... Massenet, Wagner ou Debussy ? Ce qui étonne, chez les pourvoyeurs attirés des planches, c'est le manque de souplesse. — Il y a peut-être une exception actuellement : M. Paul Dukas. — Pour revenir à la question localisée, la forme du théâtre et de la « musique pure » n'est pas la même, mais il doit être fait appel à la matière symphonique au service de l'action descriptive — ou plutôt au service de l'action tout court.

II. — Cela dépend : 1°) des natures musicales ; 2°) des sujets de pièces. D'une façon générale, le théâtre ne favorise pas et ne peut même qu'imparfaitement permettre l'expression « prolongée » de toute l'idée musicale du compositeur ; le temps dont on dispose musicalement dans l'action ou entre les actions (ce qui arrêterait tout) est l'ennemi de l'essor symphonique et de l'expression continue de l'idée projetée — et cependant, au point de vue scénique, ce temps est le plus souvent trop long encore pour le jeu des acteurs, les mouvements sur scène réduite, et la marche de la pièce — d'où : conflit. C'est pourquoi on est réduit au morcelage, aux ébauches de courtes phrases expressives aussitôt finies que commencées, et disséminées sans liens, aux leitmotive, aux rappels de thèmes, etc... et c'est la porte ouverte, tentante, sur les moyens « de théâtre »...

Le théâtre doit pourtant permettre au compositeur d'exprimer ses idées entières, pourvu que celles-ci soient concises dans une juste proportion restreinte, mais bien équilibrée ; quelques rares compositeurs ont ce don — ce sont des maîtres.

III. — Il n'y a ni contraintes, ni « concessions » (?) envers la voix : il y a des choses qui demandent à être musicalement chantées (lisez : mélodie saisissable), d'autres qui demandent à être psalmodiées, d'autres qui veulent être articulées sans notes, etc... Du passage insensible d'un mode à l'autre naissent des oppositions qui accroissent la puissance expressive propre à chaque moyen musical. La voix doit avoir un emploi prépondérant — parce qu'il s'agit de personnages qui ne peuvent être muets et que c'est la seule raison du théâtre de n'être pas un poème symphonique — mais cet emploi est très divers ; parfois même il peut n'y être point fait appel du tout...

IV. — Oui : 1°) parce que, d'abord, il faudrait rencontrer chez « l'autre » la même conception, la même nature — au lieu de rencontrer, le plus souvent, un concurrent jaloux d'indépendance ; 2°) parce que l'auteur littéraire est rarement un collaborateur, c'est-à-dire un esprit assez souple pour comprendre qu'il peut brider tout essor du compositeur et qu'il doit, en collaboration étroite, modifier, accommoder pour aide, celui-ci ; 3°) surtout, parce que la conception complète, en un seul jet, aura toujours un allant, une unité, que n'auront pas les concessions consenties à contre-cœur de part et d'autre après de distants rendez-vous ou de traînantes correspondances. L'aparra note très justement : « la littérature peut moins aider la musique que l'encombrer », et il ajoute qu'on demande à un livret, « la vie » c'est-à-dire l'action plus que la forme. Sans doute Bizet, Massenet, Debussy se sont-ils fort bien accommodés du livret des autres ; cela prouve que de tels livrets leur plaisaient, sans que cela prouve que tout livret leur ait plu — et puis, certains noms ont pu être bien placés pour obtenir des retouches de leurs librettistes, que de moins « arrivés » n'oseraient même pas demander...

LAURENT CEILLIER.

M. André Bloch.

L'auteur de Maïda, du ballet Feminaland, dont il composa le livret :

« Me permettez-vous d'être bien franc ? Je trouve que vos trois premières questions ne sont pas bien posées... parce que trop nettement précisées en un sujet dont l'immatérialité autorise les conceptions les plus diverses, les plus opposées. Croyez-vous vraiment qu'un compositeur ait le droit de décréter que telle ou telle formule est la meilleure, à l'exclusion de toutes les autres ? Je ne le pense pas et trouverais bien téméraire celui qui prétendrait réglementer la circulation des idées et oserait brandir un bâton blanc aux carrefours de l'Idéal !

Non. Si — comme le dit votre note — le « sujet », au théâtre, occupe une place prépondérante, si, en d'autres termes, l'action prime tout, ce dogme, vrai dans la plupart des cas, souffre cependant des exceptions dont les exemples abondent. Que de chefs-d'œuvre où l'action marque subitement un temps d'arrêt pour permettre au développement musical de dérouler des flots d'harmonie et transporter les auditeurs en des régions que la scène ne saurait révéler ! A-t-on jamais déploré ces évasions heureuses de l'âme, ces « regards » jetés sur l'au-delà ?

En ce qui concerne votre 4^e question, je vous approuve pleinement. Oui, il est incontestable que les compositeurs auraient grand intérêt à être leurs propres librettistes. Il faut le leur conseiller. Ecrivez donc bien vite à tous ceux que vous en jugez capables. Malgré l'augmentation des tarifs postaux, vous ne vous ruinerez pas !

ANDRÉ BLOCH.

M. Cyril Scott.

Le compositeur anglais répond en ces termes :

I. — Le compositeur qui écrirait pour le théâtre de la même manière que pour le concert, se rendrait à mon avis à peine digne du terme « artiste », même s'il possédait d'autres qualités. A la question « s'il n'est pas possible d'utiliser les mêmes formes pour le concert que pour le drame », je ne puis que répondre : en art, presque rien n'est impossible ; néanmoins, il peut être fort improbable.

II. — Ceci dépend entièrement du sujet choisi. Si le compositeur veut écrire, par exemple, l'accompagnement musical d'un assassinat sur la scène, il ne peut pas s'exprimer par des termes harmonieux et paisibles, des sentiments remplis seulement de bonne volonté envers toute création. Il va sans dire que tout compositeur dramatique est soumis à certaines limitations.

III. — Oui, naturellement, la musique au théâtre est obligée de faire certaines concessions à la voix ; mais si le compositeur écrit pour cette raison des « mélodies facilement saisissables », cela dépend entièrement de son goût artistique. — c'est-à-dire s'il aime le banal ou non. D'autre part, admettre que la musique opératique soit seule forcée de faire des concessions à ses exécutants n'est pas juste. Si le compositeur écrit pour l'orchestre, il ne doit pas concevoir des sons plus hauts ou plus bas que les instruments divers peuvent produire. Tout genre de musique, et non seulement celle pour la voix chantée, est contraint à certaines limitations.

IV. — Cela peut être à l'avantage du compositeur même, mais cela ne veut pas dire que ce soit également à celui de ses auditeurs. Si, dans son caractère de librettiste, il ne possède ni talent poétique ou dramatique, tant pis pour l'œuvre d'art (?) qu'il produit et tant pis pour ceux qui l'écoutent. Mais si ses dons dramatiques sont comparables à ses dons de musicien, il est probable qu'une œuvre bien plus grande en serait le résultat que s'il eût été obligé d'appeler à son aide le librettiste de profession, qui est généralement peu doué comme musicien et est, en choses musicales, très souvent un ignorant complet.

CYRILL SCOTT.

M. Raymond Moulaert.

Professeur au Conservatoire de Bruxelles.

1° Il existe des œuvres lyriques dont les besoins scéniques exigent de la musique dite de « remplissage » ou « d'adaptation » et dont l'audition musicale sans la scène serait insoutenable. Ce genre de production constitue une déchéance du Théâtre Musical et une nuisance pour la musique ; il devrait être répudié. Certes, il ne faut pas nier l'évolution ni combattre la révolution dans l'art lyrique, mais encore, faut-il que le Théâtre Musical reste une fusion des arts dont aucun des éléments ne soit diminué l'un pour l'autre. En outre, l'exécution musicale isolée d'une œuvre lyrique doit garder toutes les qualités de la musique pure ;

2° Si le livret de l'œuvre lyrique est bien conçu pour le Théâtre Musical, même le plus hardi, le compositeur ne trouvera aucune contrainte et pourra donner libre cours à son inspiration ;

3° Le pouvoir expressif et les possibilités techniques de la voix humaine comme des instruments de l'orchestre sont connus du vrai musicien. Il ne peut, dès lors, être question de « concessions » à la voix chantée. Pourtant, certaines œuvres contemporaines exigent un talent très grand, parfois même exceptionnel. Le devoir des interprètes est de travailler sans relâche afin d'être toujours prêts à servir la production ;

4° Le compositeur ne pourrait être son propre librettiste : sa langue musicale serait trop supérieure à sa langue littéraire.

Un sujet choisi par le musicien et traité en collaboration constante pendant l'élaboration de l'œuvre aurait de grandes chances d'édifier une parfaite œuvre du Théâtre Musical.

RAYMOND MOULAERT.

L'abondance des matières nous oblige à ajourner la publication des réponses à notre enquête adressées par MM. AUBRIC, R. BRUNEL, CAMPAGNE, CASSELLA, ERMENDE-BONNAL, P. LACOMBE, EM. NERINI, NIVERT, DE PEZZER, TRÉMISOT, ZWART, etc...