

MUSIQUE.

OPÉRA-NATIONAL : *Boris Godounoff* de Moussorgsky ; *Falstaff* de Verdi ; *Artémis troublée*, ballet de M. Paul Paray ; *Frirolant*, ballet de M. Jean Poueigh ; *Saint-Sébastien* de M. Gabriel d'Annunzio, musique de Claude Debussy. — CONCERTS KOUSSEWITZKY : *la Kovanchtchina* de Moussorgsky. — BALLETS RUSSES : *la Belle au Bois dormant* de Tchaikowsky ; *le Renard*, ballet de M. Igor Strawinsky ; *Mavra*, opéra de M. Igor Strawinsky ; *Chout*, ballet de M. Serge Prokofieff. — Mémento.

Notre Opéra s'est beaucoup agité durant la saison dernière, et surtout vers la fin. On accorderait volontiers que cette activité, insolite en son monument, fût à priori méritoire. Toutefois les inconvénients inhérents à sa cause n'ont pas été moins manifestes. Il paraît que notre Opéra, pour consolider son budget par des recettes de tout repos, a récemment organisé une série supplémentaire d'abonnés auxquels il dut naturellement s'engager à fournir des spectacles variés comportant un certain nombre de nouveautés. M. Messenger, qui dirigea des théâtres lyriques à Londres et à Paris, remarqua par expérience et signala naguère que l'abonnement est l'ennemi du répertoire, en exigeant un renouvellement constant de l'affiche, dont la matière intéressante finit par rapidement s'épuiser. Il s'ensuit un émiettement des efforts qui s'exerce au détriment des chefs-d'œuvre ou des ouvrages de valeur autant qu'au bénéfice d'ordures comme *Hérodiade* ou bien d'une poussière de productions inexistantes qui, sans cette nécessité quantitative, n'eussent jamais connu les planches de la scène et le feu de la rampe. C'est dans cette catégorie d'un utilitarisme ancillaire que, auprès de *la Mégère apprivoisée*, se classent trop évidemment l'*Artémis troublée* de M. Paul Paray et le *Frirolant* de M. Jean Poueigh, deux partitions d'une identique inanité, sauf que M. Paray orchestre avec quelque habileté routinière que M. Poueigh remplace par une impéritie rarissime en l'espèce, atteignant parfois au comique. Cependant, si l'éclectisme peu fixé auquel est acculé ainsi notre Opéra l'entraîne innocemment à de peu reluisants exploits, on y trouve à l'occasion l'agrément de constater que les soirées s'y suivent et ne se ressemblent pas. Comme lendemain à *Hérodiade*, l'avènement de *Boris Godounoff* au répertoire acquérait les allures d'une purification, sinon d'une désinfection ; tant il apparaît nettement qu'à l'instar de jadis, c'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière et les antiseptiques idoines au nettoyage

à fond de toutes écuries d'Augias. Ce fut un réconfort de réentendre enfin ce chef-d'œuvre ingénu, géniale émanation de l'âme populaire, qui, pour les Russes, est l'équivalent musical du *Freischütz*, du *Barbier* et de *la Dame Blanche* ailleurs. Nous l'eûmes cette fois en français et j'avoue en avoir été quelque peu déçu. Sans trop de surprise, il me fallut bien reconnaître que quoi que ignorant le russe, mon émotion avait été plus directe et plus profonde en écoutant le *Boris* original, après certes en avoir lu la traduction par avance, mais sans entendre chacun des mots proférés, en n'y ressentant, du théâtre, que l'effet visuel de l'action et du geste. C'est qu'ici, comme en tout chef d'œuvre sonore, le drame gît tout entier dans la musique. L'émotion engendrée par elle est la seule dont le théâtre lyrique soit capable. Le sujet, l'argument ne sont que prétexte éventuellement supportable à la beauté purement musicale et l'intervention des paroles y devient trop souvent gênante, parfois intolérable. L'unique exception possible, et d'ailleurs inaccessible à la meilleure traduction, est lorsque, comme avec *Pelléas*, le poème est lui-même un chef-d'œuvre. Le verbe alors s'unit intimement au son, s'y amalgame, s'y résorbe, y trouve sa signification précisée, sa portée étrangement amplifiée. Encore cette harmonieuse connivence n'est-elle guère qu'intermittente. Même dans *Pelléas*, il advient que le dialogue offusque, trouble l'entrelacs de la musique pure. Chez Wagner, dans *Tristan* surtout, le quasi-perpétuel récitatif, qui morcelle, altère, dénature et fréquemment écrase la trame symphonique, peut devenir une souffrance. L'envie vous prend de crier aux chanteurs : « Taisez-vous, afin qu'on entende ce qui seul vaut d'être entendu ! » *Boris* est plus favorisé : la voix y suit presque fidèlement la ligne du mélus. Aussi, tout en sachant le sentiment qu'elle énonce, quand on ne comprend pas les mots qu'elle dit, cette voix peut-elle laisser la propice illusion d'un instrument. Peut-être la compréhension de chacune des paroles introduit-elle dans le lyrisme musical, avec un principe étranger, cet élément « pathologique » inesthétique que Goethe redoutait dans la tragédie. Ces réflexions eussent fort interloqué et même irrité Moussorgsky lequel, dans son autobiographie, proclamait cette profession de foi péremptoire : « L'art est un moyen de converser avec les hommes, et non un but. » Son mépris pour « la musique pure » était absolu ; il niait et bafouait l'art pour l'art.

Son œuvre en a pâti. Lamartine, plus modeste et assurément trop sévère en son autocritique, opinait : « J'ai eu de l'âme, c'est vrai : voilà tout. J'ai jeté quelques cris du cœur. Mais, si l'âme suffit pour sentir, elle ne suffit pas pour exprimer. » Pour avoir méconnu l'essentielle autonomie de son moyen d'expression, la musique, Moussorgsky ne fut jamais le maître de sa plume et peut-être de sa pensée. Il ne voulut pas l'être. Il ne concevait pas que, visions, émotions, impressions, ce qu'il voulait exprimer ou peindre n'était, ne pouvait vivre et durer sous forme d'œuvre d'art que par la beauté objective des combinaisons spécifiques. Il ne comprenait pas que sentiments et sensations servent à faire de la musique comme les religions ont servi à faire des temples et des cathédrales ; que la beauté de celle de Chartres ou des débris du Parthénon continuera d'être immortelle quand le monde aura oublié jusqu'au nom des idoles qui en ont été le prétexte, et ne périrait point si même, pour la contempler, aucun regard humain n'existait plus. Nul ne fut plus musicien né que Moussorgsky, mais, muré dans sa subjectivité têtue, il a l'air, selon la fine observation de Debussy, « d'un sauvage qui découvre la musique à chaque pas tracé par son émotion ». Lui aussi a jeté quelques beaux « cris du cœur » dans des lieder admirables où, comme un peu partout d'ailleurs, son instinct lui dicta des trouvailles novatrices. *Boris* est une « réussite » dans l'œuvre de Moussorgsky, la seule création importante où il ait su réaliser une eurythmie cohérente intrinsèque. On s'en convainc en lisant *la Kovanchtchina*, son ultime ouvrage, dont M. Koussewitzky révéla de copieux fragments dans ses concerts. Ici l'intérêt purement musical est à bien peu près nul. Ce n'est plus qu'une succession de mélodies juxtaposées sans lien perceptible, parsemée de rappels de motifs rudimentaires. Le souffle verveux, qui d'un bout à l'autre anime et emporte *Boris*, y fait totalement défaut. L'inspiration pourtant est parfois savoureuse, trahissant une forte empreinte de la musique ecclésiastique longuement pratiquée par Moussorgsky dès son enfance, mais exposée généralement d'abord à l'unisson, puis reprise accompagnée d'une harmonie consonnante élémentaire. Le procédé de la répétition obstinée, à la manière « bègue », déjà sensible dans *Boris*, est ici obsédant. A la vérité, Moussorgsky était rongé par l'alcoolisme et la maladie quand il écrivit *la Kovanchtchina* et, en outre,

ce fut Rimsky-Korsakoff qui la termina et publia; de sorte qu'on se demande avec angoisse ce qui, dans cette partition posthume, provient de l'auteur ou de l'éditeur. Car Rimsky-Korsakoff était un arrangeur féroce et stupide. J'ai montré, dans un chapitre de *Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, quel traitement honteux son infatuation imbécile avait infligé à *Boris*. Dans la Revue Musicale d'avril 1922, M. Robert Godet imprima quelques exemples éloquents de ces corrections de pion pédant et borné. Il omit cependant l'une des plus barbares, celle où, dans un air de Marina, Rimsky transforme en platitude une mélodie délicieuse basée sur une appoggiature de onzième naturelle (page 172 de Moussorgsky et 206 de Rimsky-Korsakoff). Si, dans l'ensemble, la beauté du chef-d'œuvre résiste à ces balafres ineptes, il n'en demeure pas moins regrettable qu'on n'ait rien tenté pour restituer chez nous l'original dont il est infiniment probable que, sur la prière de notre Opéra, M. Lunatcharsky lui eût volontiers et même avec empressement fait parvenir une copie conforme. Quoique loin d'effacer le souvenir de la russe et de l'inégalable Chaliapine, l'interprétation aurait été décente, avec M. Vanni Marcoux excellent, sans la godichonnerie suprême où rivalisèrent à l'envi le maître de ballet et le metteur en scène à propos de la Polonaise et de l'Innocent. Les chœurs, par contre, se distinguèrent à un tel point qu'on les rappela plusieurs fois : ils en étaient tout ahuris.

Enfin, cherchant quoi dévorer pour rassasier son abonnement surnuméraire, notre Académie Nationale de Musique et de Danse mit le grapin sur *Falstaff* et le monta, si on ose ainsi dire, en cinq sec. Le singulier metteur en scène, qui sévit en notre Opéra subventionné, peut se vanter de n'avoir pas raté son coup. Grâce à lui, ce fut une exécution sans phrases. Hormis peut-être M^{lle} Laval en Nanette, les interprètes, du premier au dernier, jouèrent, si on peut encore ainsi parler, implacablement à l'envers, tout en se démenant en dépit du bon sens. La lecture de la double lettre, de routine pourtant classique, fut gauchement et sottement bousillée. La chasse à l'homme endiablée qui remplit le verveux finale du second acte, étalait sans vergogne une cohue ridicule où chacun se trémoussait de son côté sans qu'on pût soupçonner un instant que cette agitation chiquée offrit quelque rapport pas plus avec celle des partenaires que même avec l'action. M^{lle} Allix, entre autres, pour faire semblant d'être indiffé-

remment rieuse, rusée ou affolée, s'ingéniait avec persévérance à maintenir ses deux coudes horizontalement écartés à hauteur des épaules, remémorant à s'y méprendre la marsupiale exaltation du kangourou. C'était navrant. La gracieuse et piquante musique que Verdi adapta à l'alerte livret d'Arrigo Boito, parut sombrer dans l'aventure autant que dans le trou béant où grouillait un orchestre aphone, car M. Arturo Vigna, qui l'entoura de soins visiblement extrêmes, y mit tant de délicatesse que, l'acoustique aidant, on n'en entendit que fort peu. Et, là-dessus, une anecdote que je garantis authentique. Au cours des répétitions qu'il figno-lait avec amour, M. Vigna fut frappé de l'assiduité d'un corniste qui n'en manquait pas une et lui donnait satisfaction à tous égards. Il s'en réjouissait dans son cœur et se promettait inpetto de le féliciter après partie gagnée lorsque, le soir de la première, ayant tourné les yeux vers son pupitre, il perçut à sa place avec stupéfaction le visage inconnu d'un personnage qui n'avait indiscutablement assisté à aucune des répétitions laborieuses. Il interpella donc l'intrus sur ce qu'il venait faire en cet endroit, et la réponse fut : « Mais, Monsieur, je suis le corniste « titulaire » ; l'autre était mon « remplaçant ». Or nos contrats prescrivent la présence du « titulaire » aux premières représentations. » En résumé, avec la reprise en catimini de *Lohengrin*, les spectacles de notre Opéra composent désormais un menu assez panaché pour séduire les Américains en voyage et, en effet, en août, ils y affluèrent tellement qu'on fut obligé d'en refuser tous les soirs au guichet. Mais ces visiteurs inavertis sont sans doute bien intrigués tout de même en voyant hebdomadairement afficher *Rigoletto*, sans compter *Suite de Danses* et *Samson*. Serait-ce là, doivent s'interroger ces braves gens, le fond traditionnel sacro-saint du répertoire de l'Opéra parisien, sa base et sa racine inébranlables, l'axe immuable et permanent du kaleïdoscope multicolore où tout le reste n'est que les morceaux de verre cassé ? Cruelle énigme ! Les mystérieuses relations de M^e Ida Rubinstein avec notre Opéra aboutissent périodiquement à des événements divers. Ce fut elle qui, paraît-il, dénicha, dans la réserve obscure où l'éditeur de M. Paul Paray remise ses bouillons, la *Suite saugrenue* qui devint *Artémis troublée*. Peut-être, après avoir incarné la Déesse, éprouva-t-elle quelque nostalgie du martyr si, comme il semble vraisemblable, c'est à sa suggestion qu'est

due l'adoption de **Saint-Sébastien** par notre Opéra subventionné. Cette brève partition de circonstance est une des choses les moins musicalement intéressantes et les moins personnelles qu'ait produites Claude Debussy. La tragédie qu'elle accompagne avec une parcimonie subalterne s'atteste d'une insanité toujours plus évidemment peu commune. Au jargon de ces couplets grandiloquents et creux, je ne pus tenir plus longtemps que le milieu du second acte et je m'évadai, dérangeant tout un rang de fauteuils, tandis que des voix cavernieuses continuaient de brâmer comme une litanie: « Tu es beau, Sébastien ! Tu es beau ! » M^e Rubinstein, qui ressemble à M. Mandel, recevait cela sans broncher. Notre Opéra n'eut pas non plus beaucoup de chance cette année avec les Ballets Russes. Des trois nouveautés que ceux-ci nous apportèrent, l'une avait feu Tchaikowsky pour auteur ; ce qui est à peu près comme si une troupe française avait l'idée baroque de ballader du Théodore Dubois parmi les capitales étrangères. Les deux autres, signées de M. Strawinsky, tendraient à démontrer que ce compositeur n'a décidément plus grand'chose à dire. Fruit de la munificente instigation d'une princesse mécène, **le Renard** est confectionné selon les procédés de superposition factice du *Sacre* en ressucée microscopique, et M. Strawinsky ne s'y est ostensiblement pas foulé la rate. **Mavra** avait la prétention, paraît-il, de parodier la musique italienne de quoi l'exubérance mélodique est de notoriété mondiale et séculaire. Malheureusement, justement là, l'indigence d'inspiration qu'on dut de tout temps déplorer chez M. Strawinsky s'étire aux proportions d'une stérilité désertique. Il semble que M. Strawinsky soit funestement dévoyé et batte l'air à tatons en aveugle. Sa fécondité exténuée, malgré son âge jeune encore, s'éparpille en foucades, en digressions aléatoires où son habileté d'écriture, désormais, a grand peine à dissimuler la détresse impuissante de quelqu'un qui se sent vidé. Par bonheur, ayant loué le Théâtre Mogador pour un rabiote de quelques soirées, les Ballets Russes ajoutèrent à leurs spectacles le **Chout** de M. Serge Prokofieff. La partition précisément vient d'en paraître merveilleusement transcrite pour le piano par l'auteur, et elle gagne étonnamment à être lue, relue, étudiée et approfondie. Elle ravissait, à l'audition par son allégresse infuse, sa verve mélodique intarissable et son coloris chatoyant. A l'analyse, on on mesure la valeur purement

musicale exceptionnelle. En vérité, *Chout* est un petit chef-d'œuvre, si ce mot signifie un ouvrage parfait en soi, désinvoltement accompli avec l'aisance et la sécurité de l'instinct génial. Se mouvant parmi les harmonies les plus hardies, mais sans s'y confiner exclusivement, sans appauvrir arbitrairement les ressources dont son art dispose, l'auteur y exploite tout le clavier des combinaisons propres au phénomène sonore, sans mépriser même les « consonnantes ». C'est la résonance objective intégrale, assimilée jusqu'aux derniers échelons praticables, qui constitue la substance d'une polyphonie d'accords où s'agrègent les tonalités nouvelles en un organisme homogène dont la complexité coordonnée se résout en simplification apparente. Il n'y a là rien de commun avec les recherches volontaires, souvent artificielles, de MM. Schoenberg et Strawinsky. Le pur musicien parle spontanément et librement son langage naturel dont il possède la syntaxe innée. Aussi domine-t-il son moyen d'expression au lieu de lui être asservi. Aussi est-il capable d'enchaîner logiquement ses idées au lieu de les présenter simplistement à la file, comme en cartes d'échantillons. Au lieu de marquer des mosaïques, il modèle en pleine pâte. Son inspiration surabondante jaillit et court comme une eau vive, sans un arrêt, sans un remous dans son flot dru, et lui fournit des « leitmotifs » à la Wagner, des « thèmes » à la Mozart, qu'il entremêle, qu'il démêle, métamorphose et « développe » avec une maîtrise vraiment incomparable de souplesse, avec l'art le plus neuf et le plus incisif. Plus en avant dans l'évolution novatrice que maintes fabrications alambiquées, *Chout* est aussi foncièrement « symphonique » que *les Maitres-Chanteurs* ou *le Cavalier à la Rose*. Dans l'art nouveau que nous voyons naître et grandir, il marque à cet égard une date mémorable. Né en 1891, M. Serge Prokofieff a devant sa jeunesse un bien bel avenir, et il semble qu'on ait tous les droits d'espérer saluer bientôt en lui l'artiste de génie complet qu'on attendait vainement jusqu'ici de la brillante musique russe.

MÉMENTO. — A lire dans la Revue Musicale de juillet 1922, sur *les Principes de la Danse cambodgienne*, un article de M. Louis Laloy délicieux de forme et fort intéressant de fond. — Les partitions pour piano de la *Kovanchtchina* de Moussorgsky et de *Chout* de M. Serge Prokofieff, récemment publiées, sont en vente au Dépôt de musique russe, 3, rue de Moscou.

JEAN MARNOLD.