

LE MENESTREL

4515. — 84^e Année. — N^o 45.

Vendredi 10 Novembre 1922.

De la Destinée de quelques Préjugés antiwagnériens

DEPUIS le fameux *Katalog einer Richard-Wagner Bibliothek* de Nikolaus Oesterlein — un des premiers en date, — des travaux bibliographiques à plusieurs reprises (en France les ouvrages de G. Servières et de H. Silège, en Allemagne celui, en cours de parution, de Max Koch) ont tenté de relever et d'ordonner la masse sans cesse grandissante des publications que suscitaient la vie, l'art de Wagner et les problèmes de tout ordre qui s'y rattachent. Mais à chaque fois la matière s'est trouvée avoir dépassé le nombre et le plan auxquels le bibliographe s'en était tenu pour évaluer et classer la totalité des articles. Cette prodigalité d'écrits, sans autre exemple dans l'histoire de la musique, s'explique sans doute par l'importance de la triple contribution que Wagner fit, comme poète, comme théoricien et comme musicien, à l'activité intellectuelle de son temps ; mais aussi par la profusion toujours nouvelle des journaux et des organes littéraires où pouvaient s'énoncer et se débattre les théories wagnériennes, et surtout par l'état singulier d'excitation dans lequel la sensibilité romantique, en proie aux crispations politiques, était livrée aux envoûtements de la musique. Déjà complexe en lui-même, le wagnérisme, en se mêlant à l'agitation de l'époque et en prenant plus ou moins parti dans cette vaste controverse où à peu près tout était remis en question, devait ainsi s'incorporer ce qui serait resté étranger à tout autre système musical placé dans des conditions différentes. Occasion précieuse d'apercevoir, baignant dans le cours général de l'histoire européenne, les événements qu'on a pris l'habitude d'isoler abstraitement dans l'espace et dans le temps, alors que, par leur simultanéité, par leur réciprocité, ils avèrent un jeu commun de toutes les facultés humaines. Le wagnérisme n'est pleinement saisissable que si l'on considère le caractère *européen* d'un tel fait à la tangence de diverses cultures. Aucune frontière nationale ne fut assez opaque pour en limiter le rayonnement. Né d'une synthèse des genres, nimbé encore de préoccupations esthétiques et morales, il n'en marque pas moins pour la musique un temps de prestige extraordinaire où elle fut aimée autant pour elle-même que pour ce qui adhère d'elle à la poésie, au mythe et à d'autres formes de l'esprit.

Cela lui est souvent dénié de nos jours. Le musicien prend ombrage de voir son art ainsi détourné de lois spécifiquement musicales et mêlé confusément à des techniques étrangères ; il néglige les caractères de complexité et d'universalité propres au wagnérisme ; il mé-

connaît la parfaite autonomie musicale, la valeur intrinsèque de la partition, que Wagner n'a jamais été tenté de compromettre au profit d'éléments d'une nature différente. Par là il se prive de ces perspectives nouvelles que l'art wagnérien a ouvertes à des esprits très dissemblables, comme Nietzsche, H. S. Chamberlain, Adolphe Appia (pour citer des cas extrêmes), — perspectives qui peuvent tout aussi bien se dessiner devant de purs musiciens : Chausson, d'Indy, Dukas — Strauss, Scriabine, Schönberg nous en offrent des exemples typiques.

Du compact agglomérat de la littérature wagnérienne, il est loisible d'extraire divers documents où se lise cette hostilité à l'égard de la « métaphysique » de Wagner et — danger des réactions trop entières — cette méconnaissance d'un contenu strictement *musical* qu'en dehors des situations dramatiques et des visées éthiques recèle chaque *Tondrama*. Si, entre 1860 et 1870, des musiciens ne percevaient dans les œuvres de Wagner à peu près que des monstruosité sonores (témoin les annotations de Berlioz sur la partition de *Tristan*), l'ensorcellement s'opérait vite par la beauté des poèmes et par l'étrangeté des légendes ; il advint même que, devant le flux excessif des exégèses thématiques et de toute une dramaturgie théogonique à l'imitation de Wagner, une mauvaise humeur, un parti pris s'éleva chez certains musiciens contre des œuvres où le texte et le contexte semblaient l'emporter sur la musique. La primitive opposition contre Wagner ne céda totalement que pour laisser poindre une seconde catégorie plus subtile de préjugés : on glissa d'une incompréhension à une autre. Si nous observons les faits avec cette objectivité fort rare — aujourd'hui que beaucoup de nos artistes n'aspirent plus qu'à l'« objectivisme » — nous n'apercevons qu'une réaction sommaire, systématisée après coup, nationalisée même et où il se mêle des théories contre le germanisme et contre le romantisme, contre le génie allemand et contre le *génie* tout court. Habile stratégie — nous dit-on : il s'agissait de défaire ce que Wagner avait introduit de nuisible dans l'esprit français. Cela n'empêcha point que ceux qui devaient être influencés par Wagner ou par d'autres maîtres le fussent bien — parfois contre leur gré ; un ou deux seuls, y étant prédestinés, imposèrent leur personnalité. A toute œuvre de génie est impartie une valeur *absolue* qu'aucune nécessité, même nationale, ne saurait diminuer. Aussi les réactions de ce genre ne cèdent-elles pas longtemps l'artifice qui les soutient et succombent-elles assez vite...

Dès le début de sa carrière, Richard Wagner fut hanté par le problème de l'*interprétation*. Ses œuvres avaient eu à combattre l'indifférence et l'hostilité de ses contemporains : sans doute pouvait-il penser qu'après sa mort les mêmes luttes seraient à recommencer. En Allemagne, là même où il croyait devoir être mieux compris, dans les théâtres où ses drames tenaient honorablement l'affiche, c'était le plus pitoyable spectacle

qu'un auteur exigeant comme lui pût trouver : la routine, l'ignorance triomphaient sur la scène comme dans l'orchestre. Or, Wagner, pour *prendre* son public, ne fondait d'espoir que sur « le résultat infailible d'une représentation parfaite » (1) : par là s'explique le soin infatigable qu'il mettait à surveiller l'exécution de ses œuvres, par là aussi le nombre de ses ouvrages théoriques, enfin la création du théâtre de Bayreuth. Wagner se sait assez fort pour enthousiasmer par ses pièces — données selon ses intentions — « tout public quel qu'il soit » s'il s'y « trouve des sens non faussés et des cœurs humains... » (2). Peu importe l'animosité, il suffira d'une excellente représentation, dans une sublime coïncidence des effets, pour que rien ne résiste plus à cette puissance qui émane de lui ! Mais il lui faut des interprètes : il les cherche jusqu'en France. Par deux fois il se tourne vers l'Italie. C'est d'abord en 1857, lorsque lui parvient cet énigmatique message de l'empereur du Brésil « qui n'eut d'autre effet — écrira-t-il plus tard — que de me suggérer la possibilité de m'adresser un jour, pour la représentation d'une œuvre, à des chanteurs italiens » (3). Puis en 1871, lorsqu'un premier doute se glisse à travers l'enivrement de la victoire allemande : *Lohengrin* vient d'être « si excellemment représenté à Bologne, et accueilli par un succès si durable et si profond, que je songe involontairement encore une fois à mon *Tristan*, et que, étant donné le sort réservé jusqu'ici à cet ouvrage, au grand pays natal du sérieux et de la solide réflexion, je me pose, pris de doute, cette question : *Qu'est-ce qui est allemand ?* » (4). Du vivant de Wagner, le théâtre de Bayreuth, réceptacle de représentations modèles, n'ouvre que deux années : en 1876 pour la *Tétralogie*, en 1882 pour *Parsifal*. Ce n'est qu'après la mort du maître que commence la série à peu près régulière des festivals — dont la majeure partie demeure réservée à *Parsifal*. Mais d'autres foyers de culte wagnérien se fondent au hasard des disponibilités qui, sur tel ou tel théâtre, s'offrent en chefs d'orchestre, chanteurs ou metteurs en scène. Où une pensée créatrice suscite quelque réalisation conforme à l'esprit wagnérien se dissipent quelques-uns des préjugés que des représentations antérieures avaient maintenus. Des malentendus comme celui qui nuisit chez Wagner lui-même à la compréhension de la *Neuvième Symphonie* avant qu'une exécution par Habeneck à Paris ne vint le ruiner — de tels malentendus vis-à-vis du drame wagnérien ne sont aussi détruits que dans l'action, celle où s'exerce le « pouvoir » irrésistible de l'artiste fidèle au « vouloir » du compositeur (5). De pareils exemples de recreation où se prolonge la pensée de Wagner se multiplièrent un peu partout : un des plus célèbres fut donné par Gustav Mahler de 1897 à 1907, au Hoftheater de Vienne, et se trouva peut-être à l'origine de l'obsession tristanesque qui grimace dans l'œuvre de Schoenberg ; le plus récent nous fut offert à Paris, dans un théâtre neuf, par une troupe italienne qui, sans être absolument parfaite, n'en confirma pas moins curieusement un des espoirs de

Wagner (1). Le témoignage d'un critique aussi attaché que M. Vuillermoz à la musique ultra-moderne nous est à ce sujet très précieux : quittant le ton souvent ironique dont il accueillait les « problèmes philosophiques et esthétiques si parfaitement anachroniques » (2) du wagnérisme, M. Vuillermoz loue spontanément « le caractère universel, classique et vraiment humain de la pensée wagnérienne » (3) ; des *Maîtres Chanteurs* il écrit même : « Tout y est clair, sobre et logique » — suprême éloge sous la plume d'un Français plutôt porté à ne voir chez le Germain que lourdeur et obscurité.

Insistons un peu sur l'état d'esprit commun à un certain nombre de musiciens français qui avaient mûri avec l'impressionnisme et qui, répétant les boutades de Claude Debussy, ne voyaient plus, comme M. Laloy, dans les livrets et écrits théoriques de Wagner que de « médiocres poèmes » et un « extravagant fatras » (4). Négligeons ici toute la valeur d'expérience que présentent avec un agrément presque romanesque les mémoires de Wagner, tout le contenu profondément humain auquel la forme épique et mythique des drames ne s'est point refusée ; enfin la sonorité déjà musicale des allitérations, l'accent viril de cette langue dont Nietzsche ne devait pas perdre le souvenir. Ne retenons des théories de Wagner que celles émises une vingtaine d'années après *Opéra et Drame*, en cette seconde série d'ouvrages qui a l'avantage sur la première de succéder à la composition de *l'Or du Rhin*, de *la Walkyrie*, de *Siegfried*, de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs* (5), d'être même postérieure aux représentations munichoises de ces pièces (6), c'est-à-dire (distinction que l'on fait rarement) d'être écrite à une époque où Wagner possède toutes les données du problème qu'autrefois il avait exposé dans l'abstrait, quoique avec une clairvoyance prophétique : le théoricien est maintenant rejoint et dépassé par le musicien ; le regard porté sur l'objet de son art y gagne une lucidité nouvelle ; mieux que les constructions hasardeuses sur la tragédie grecque, mieux que *Tannhäuser* et *Lohengrin*, des exemples accomplis de drame musical comme *Tristan* viennent équilibrer la pensée de Wagner. C'est alors qu'il rédige deux de ses meilleurs écrits : le *Beethoven* (1870) et *De la Destination de l'Opéra* (1871) — dont une traduction complète a paru (7). C'est alors qu'il nuance et approfondit son idée, contre quoi chacun s'est buté, celle d'une musique considérée non comme *fin* en soi, mais comme *moyen* dramatique. Quiconque part de cette conception, pour analyser le système esthétique wagnérien, doit user du correctif que lui apportent en quelque sorte ces pages de maturité où, sous le voile d'un style philosophique constant, Wagner laisse entendre quelles préoccupations d'ordre technique parfaitement conscientes ont aussi présidé à la genèse de ses drames.

(1) Il serait injuste de passer sous silence les remarquables mises au point *orchestrales* auxquelles est parvenu à l'Opéra ces temps derniers M. Chevillard — notamment avec *l'Or du Rhin*.

(2) *Le Temps*, 20 mai 1921.

(3) *Excelsior*, 12 juin 1922. — Cf. dans le même sens un autre art. dans la *R. Musicale*, juillet 1922.

(4) *Comœdia*, 10 novembre 1919.

(5) De 1853 à 1869. (La première édition d'*Opéra et Drame* est de 1851.)

(6) De 1865 à juin 1870. (*Siegfried* ne fut joué qu'en 1876, à Bayreuth, avec l'ensemble de la *Tétralogie*.)

(7) *Œuvres en prose* (Delagrave, in-16), t. X. trad. par J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove.

(1) *Relation sous forme d'épilogue*. Œuvres en prose de R. W., trad. Prod'homme, t. VII, p. 290.

(2) Lettre à de Zigesar, 9 sept. 1850, in : *Corresp. de W. et de Liszt*, trad. Schmitt, t. I, p. 89.

(3) *Relation sous forme d'épilogue...*, p. 306.

(4) *Id.*, note p. 306-07.

(5) Cf. lettre de W. à Liszt, s. d. [1850], trad. Schmitt, t. I, p. 64 ; lettre de W. à Théodor Uhlig, 27 déc. 1849, trad. Khnopff, p. 25.

LA SEMAINE MUSICALE

Bien qu'ayant abondamment disserté sur maintes choses, Wagner, par un effet curieux de pudeur, n'a jamais été très explicite en ce qui concerne la facture musicale de ses œuvres : sur la progression savante qui va de l'orchestration du *Hollandais volant* à celle, réduite mais dense, de *Tristan* et à celle, massive, du *Crépuscule* ; sur bien d'autres particularités encore, il ne s'est jamais beaucoup appesanti (1). Composer lui est sans doute, malgré toute la faculté de précision qu'il y apporte, un acte si naturel, si organique ; il se sent tellement sûr de sauter l'obstacle ; il possède une si « bonne conscience » musicale à l'égard des libertés prises en harmonie et en instrumentation, qu'il ne songe à en parler et qu'il s'étend plus volontiers sur le travail préalable d'érudition, sur la texture du livret, sur le forgeage de cette matière moins ductile, qui, aiguisée, tranchera comme *Nothing* le cercle des apparences nous dérochant la musique endormie. Son esprit est tendu vers ce qui éveillera et délivrera la musique latente en lui, vers ce qui possèdera assez d'affinité avec elle. Dans l'élaboration poétique chez Wagner est déjà impliquée une claire aperception des formes musicales qu'il notera sur sa partition. Il y a là deux opérations indissolubles, quoique extérieurement distinctes dans le temps. Antérieurement à toute fixation scénique et verbale du poème, se profile un schème dramatique, qui, à cet état pur, n'est pas sans analogie avec le schème selon quoi le symphoniste saisit le jeu alterné des thèmes, la succession tonale, le processus agogique et dynamique de l'œuvre qu'il va composer. De l'un à l'autre, à l'origine, l'essence ne diffère pas : ce qui se résoudra en situations dramatiques par le conflit de caractères psychologiques donnés pourra tout aussi bien se traduire en un cours mélodique, en un enchaînement de fonctions tonales. Wagner, à propos de l'*Ouverture de Coriolan*, signale cette identité schématique où se rejoignent Shakespeare et Beethoven : partis d'une même préfiguration de la lutte où se concentre le drame de Coriolan, ils laissent, l'un, aux gestes et aux mots de l'acteur, l'autre, aux accents de l'orchestre, exprimer, en leurs langages propres, cette tension entre les deux pôles extrêmes d'où l'orgueil et le remords se disputent l'âme de Coriolan. Si, en entendant Beethoven, nous suivons « le mouvement qui se développe devant nous par la seule opposition de ces deux motifs et qui s'attache uniquement à leur caractère musical, et laissons de nouveau agir sur nous leur détail purement musical qui renferme en soi les nuances, rapprochements, éloignements, renforcements de ces deux motifs, nous suivons ainsi, en même temps, un drame qui, dans son expression propre, contient tout ce qui, dans l'œuvre représentée du poète dramatique, excitait notre intérêt par la complexité de l'action et les rencontres des personnages secondaires ». Et si l'action, « dans le drame de Shakespeare, a été déterminée par les caractères agissant comme des puissances naturelles, elle l'est ici par les motifs du musicien, agissant dans ces caractères, motifs identiques à l'essence tout intime de ces caractères. Les sphères seules diffèrent ; leurs lois respectives d'extension et de mouvement les régissent » (2).

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.

(1) A ce titre, sa correspondance avec un musicien comme Liszt est bien significative.

(2) *Beethoven*, trad. Prod'homme, p. 94-95.

Opéra-Comique. — *Quand la Cloche sonnera*, drame lyrique en un acte, poème de MM. Y. d'HANSEWICK et P. de WATTYNE, musique de M. Alfred BACHELET. — *Les Uns et les Autres*, comédie musicale en un acte de M. Max d'OLLONE, d'après Paul VERLAINE. — *Gianni Schicchi*, opéra-bouffe en un acte de G. FORZANO (version française de M. Paul FERRIER), musique de M. Giacomo PUCCINI.

Découvrir une œuvre contenant en soi une véritable force de vie, d'où qu'elle vienne et à quelque milieu qu'appartienne son auteur, n'est-ce pas, pour un musicien qui aime profondément son art et le place singulièrement au-dessus du soin égoïste de ses productions personnelles, la seule joie du métier de critique ? Joie trop rare, hélas, vu la médiocrité de la production courante, pour qu'on l'oublie lorsqu'on a pu en savourer la surprise. Nous fûmes quelques-uns à la ressentir en 1914, quand M. Messager tint à honneur de monter en personne au pupitre de l'Opéra pour nous révéler le *Scemo* de M. Alfred Bachelet, que je considère comme digne d'être placé aux côtés des ouvrages les plus beaux, les plus sensibles et les plus pleins de poésie que notre école française moderne ait donnés au théâtre. Lût ce fut à ce moment, je vous assure, un fort divertissant spectacle que de contempler l'attitude des chapelles devant une telle partition signée d'un artiste qui, après les brillants débuts de *Fiona*, s'était retiré en lui-même pendant de longues années et auxquels nos bons théoriciens de groupe ne savaient trop quelle étiquette accoler. S'il était, après tout, naturel que les partisans du debussysme intégral — fort éloigné, vous le savez, de l'esprit de liberté novatrice qui fait de *Pelléas* un chef-d'œuvre, — aient peu goûté un ouvrage aussi solidement fondé que *Scemo* sur le développement des thèmes conducteurs, malgré l'absolue subordination de sa forme aux nécessités de l'expression dramatique, on s'explique moins pourquoi maints adeptes d'autres religions aient marqué tant d'indifférence envers un ouvrage qui, signé d'un nom dûment patenté par eux, eût sans doute suscité leur enthousiasme. Ainsi vont les choses ici-bas...

En attendant que l'Opéra rende à *Scemo* la place qui lui revient dans son répertoire, on ne peut que louer MM. Albert Carré et Isola d'avoir inscrit au programme de l'Opéra-Comique, dès son achèvement, le nouveau drame lyrique de M. Alfred Bachelet : *Quand la Cloche sonnera*, et d'en avoir fait la pièce de résistance du premier spectacle inédit de la présente saison. Pièce d'importance, en effet, tant par l'ampleur inaccoutumée des proportions que par l'intensité de l'invention musicale, puisque ce grand acte, à l'exemple de la *Salomé* de Richard Strauss, dure plus d'une heure et demie quand on le joue dans son intégralité.

L'action dramatique de *la Cloche* nous transporte en Russie, pendant la guerre, dans une petite ville défendant le passage du Niémen, et à la veille d'être attaquée par l'ennemi. Manoutchka, fille du vieil Akimitch, gardien du beffroi de la cité, aime en secret le jeune soldat Yascha, qui a été recueilli et soigné dans la demeure familiale. Elle lui dit sa douleur d'avoir vu emporter les cloches qui berçaient sa jeunesse de leur frisson sonore. Malgré les objurgations de son père, qui la destine au géolier Simonof, elle ne lui cache pas qu'elle