

LE MENESTREL

4516. — 84^e Année. — N^o 46.

Vendredi 17 Novembre 1922.

De la Destinée de quelques Préjugés antiwagnériens

(Fin) (1)

DANS le cas de Wagner, le *musicien-poète*, d'abord placé sur la crête de son œuvre, en voit se scinder et s'infléchir peu à peu les deux versants dramatique et musical; son regard va de l'un à l'autre; des points de repère lui sont donnés par d'imaginaires coupes horizontales, et ainsi s'esquissent les correspondances d'un versant à l'autre. La notion de celles-ci guidera alors le poète dans la composition du livret. Sans cesse lui sera rappelée l'existence de lois musicales à l'exercice desquelles le drame devra prêter. Il arrivera même qu'à modeler les formes dramatiques il trouve une jouissance toute musicale : tel repli de l'action scénique aura déjà le galbe d'une subite modulation. Avant même d'être, le poème se devra de renforcer par ses moyens propres tel effet de progression dont le compositeur aura eu l'intuition. Un travail parallèle s'effectuera. Exagérant à peine les termes, nous dirons que, par rapport au schème générateur, la rédaction poétique devient du même ordre de détail que l'instrumentation. A *Tristan* s'appliquerait presque ce que Wagner dit lui-même de la dernière partie de la *Neuvième Symphonie* : nous y voyons « le maître enfermé absolument dans la musique, en tant qu'idée du monde; car, en vérité, ce n'est pas le sens des paroles qui s'empare de nous à l'audition de la voix humaine, mais le caractère même de cette voix humaine » (2). — « ... Beethoven ne mit là les paroles de la mélodie que comme un texte à chanter et pour établir une harmonie générale entre le caractère du poème et l'esprit de cette mélodie (3). » C'est cette harmonie générale qui, semblable à notre schème dramatique, fixa le choix de l'*Hymne* de Schiller en corrélation avec le dessin mélodique : l'œuvre, telle que l'avait primitivement conçue Beethoven, n'impliquait pas l'emploi des chœurs; au cours de la composition, le schème dévia de sa ligne initiale et subitement Beethoven vit dans un cataclysme cosmique se toucher les deux sphères antithétiques de la musique et de la poésie. C'est à de pareils moments de rare fulguration que Wagner conçut ses drames, que ceux-ci lui apparurent entièrement formés. « Je ferai la musique très facilement et très vite — écrit-il de la

Walkyrie; car elle n'est que l'exécution d'une œuvre déjà achevée (1). »

Il est curieux que Wagner se soit lui-même défendu — ou plutôt ait défendu Beethoven qui, en l'espèce, lui servait de truchement — de rechercher par la musique exclusivement les satisfactions éthiques qu'elle ne délivre que d'une manière épisodique et de sacrifier à ces ombres la proie d'une perfection purement sonore. Avec la *Symphonie en ut mineur*, « on pouvait craindre — dit-il — que, sur cette voie, la conception musicale fût troublée dans sa pureté, qu'elle se laissât égarer par l'attrait de représentations qui paraissent en soi absolument étrangères à l'esprit de la musique; il est indéniable cependant que le maître n'a été guidé en aucune manière par une conception esthétique erronée, et qu'il a obéi exclusivement à un instinct idéal, germé exclusivement sur le terrain le plus propre à la musique » (2). Ce terrain strictement musical, jamais Wagner ne l'a quitté. Sans doute de monstrueuses nécessités dramatiques, la singularité psychologique de personnages parfois surhumains ont introduit Wagner en de nouveaux mondes sonores; mais ceux-ci n'étaient pas d'une nature étrangère et ne répondaient qu'à des règles musicales. Et il aurait été plus juste de dire que par eux, par le pressentiment de leur existence encore inviolée, avait pu naître chez Wagner l'idée d'un pareil théâtre : ces forêts vierges, son imagination les avait vite peuplées d'êtres vivants. Le livret de *Tristan*, tel qu'un Wagner plus jeune l'aurait écrit dans son premier enthousiasme pour les épopées médiévales — ou même simplement avant la composition de *l'Or du Rhin* — aurait été différent de celui qu'appelaient un *melos* et une harmonie encore inouïs, mais devenus réalisables avec l'évolution de la *Walkyrie* et de *Siegfried*. Créé selon « les lois intérieures de la musique » qui « s'imposent au dramaturge aussi inconsciemment que les lois de la causalité dans l'aperception du monde des apparences », le drame n'est donc « compris avec une clarté absolue » (3) que lorsque effectivement retentissent les leitmotive dont l'action entre eux toute musicale ne fait que désigner en l'action théâtrale ce qu'elle y a déjà mis. Ainsi reste sauve la « finalité technique conforme aux moyens employés pour l'exposition de la forme... » (4). Ainsi M. Vuillermoz peut-il relever dans *les Maîtres Chanteurs* « les rappels de leitmotive les plus ingénieux, avec une logique purement musicale qui ne fut pas toujours

(1) Voir le *Ménestrel* du 10 novembre 1922.

(2) *Beethoven*, trad. Prod'homme, p. 85-86.

(3) *Id.*, p. 115.

(1) Lettre de Wagner à Liszt, 16 juin 1852, trad. Schmitt t. I., p. 185. — Parlant dans une lettre antérieure (16 août 1850) d'un premier projet de la Tétralogie : « ... la musique à faire pour mon *Siegfried* chante déjà dans tout mon être » (p. 71).

(2) *Beethoven*, p. 83.

(3) *Id.*, p. 92.

(4) *Id.*, p. 65.

aperçue... » (1). Une étude, appuyée de nombreux exemples tirés des partitions mêmes, prouverait combien Wagner sut, dans ses combinaisons thématiques, mener la vraisemblance dramatique à n'être plus qu'une vraisemblance de technique sonore : de la double explication que nous pouvons déduire du jeu des leitmotive, celle qui est d'ordre esthétique s'offre ainsi comme la plus plausible.

Tout autant que nos musiciens contemporains, Wagner a reconnu cette faculté pour le compositeur d'introduire une notation précise là où il semblait qu'aucun signe ne pût capter un infini détail laissé à l'appréciation de l'interprète. Il avait sans doute pesé toute la mélancolie de la singulière destinée qui veut que la pensée du musicien (comme du dramaturge) ne vive que par l'intermédiaire aléatoire d'acteurs, de chanteurs et d'instrumentistes; mais il s'était aussi exalté de ce qu'une pareille difficulté dût être surmontée et que la possibilité lui fût donnée par les artifices de l'écriture, par la diversité d'accentuation à quoi prêtent les modulations, les harmonies, les combinaisons de timbres, par les nuances moins nettes d'intensité et de *tempo*, de serrer de plus en plus près l'expression sonore et d'éveiller à coup sûr l'émotion désirable. « Ce qui a tant arrêté la réflexion de nos grands poètes sur la musique, c'est qu'elle était forme pure et, malgré cela, forme perceptible de la façon la plus sensible; le nombre abstrait de l'arithmétique, la figure des mathématiques, se présente à nous, ici, comme une forme qui détermine infailliblement le sentiment, à savoir comme mélodie, et celle-ci est aussi susceptible d'une fixation fidèle pour être rendue de façon sensible que l'est peu la diction poétique du discours écrit, abandonnée au caprice de la personnalité du déclamateur... La transfusion de l'âme du poète dans le corps de l'interprète s'accomplit ici selon les lois infaillibles de la technique la plus pure, et le musicien qui bat la mesure à une exécution techniquement correcte de son œuvre fait aussi entièrement corps avec le musicien exécutant, que pourrait le dire tout au plus de lui-même le peintre ou le sculpteur au sujet d'une œuvre exécutée en couleur ou en pierre (2). » Cette double face de la musique, Wagner en a su pénétrer le secret rapport. Sa pensée a longuement séjourné dans ces limbes où les formes musicales vaguent sans attaches matérielles. Elle a surpris quel minutieux mécanisme physiologique faisait palpiter les êtres sonores. Elle a recherché sans cesse par quels détails d'une partition les formes les moins inscriptibles seraient cependant circonscrites. Esprit positif, Wagner n'a retenu que ce qu'il était en son pouvoir de réaliser : aussi tout son œuvre ne comporte-t-il aucune page où les intentions restent confuses; là même où l'objet était des plus périlleux (prélude de *l'Or du Rhin*, deuxième acte de *Tristan*), une profonde technique en vint à bout. A l'expertise, ses partitions vous procurent de pures jouissances scientifiques, tant la rigueur dont chaque problème s'y trouve résolu tient des mathématiques : et — pour ma part — une pareille connaissance des phénomènes acoustiques, une semblable sûreté d'exécution, seuls de nos jours Maurice Ravel et Igor Stravinsky m'en donnent la vive sensation.

Par la franchise même dont les conditions techniques

sont observées, Wagner se libère de ce que, dans leur lettre, elles auraient de trop absorbant pour l'esprit. Leur matérialité, dont il ne saurait négliger la directe efficace sur notre sensibilité, ne le retient que dans la mesure où l'exige son dessein avant tout spirituel. C'est « Beethoven, dans son rapport avec les lois formelles de son art et dans l'activité libératrice qu'il exerce sur ces lois » (1) qu'il se propose comme modèle. Il y a en lui une rare faculté de s'abstraire au moment précis où la composition risquerait de dégénérer en stérile *chinoiserie* : la vision sans cesse présente d'un ensemble à réaliser, le sentiment juste *de ce qui est dû* au support sonore de son œuvre y contribuent fortement (2).

Ainsi Wagner agit-il vis-à-vis de l'harmonie. Il en usa comme d'un puissant moyen expressif : toujours contenue entre certaines limites (malgré quelques étranges dérogations : vellétés de polytonie, etc.), elle lui livra sous l'appareil multiplié des altérations et des notes accidentelles une matière sonore d'une variété et d'un raffinement extrêmes. Mais jamais Wagner, y portât-il les soins les plus minutieux, n'y confina son entier effort : achèvement de la forme, l'harmonie ne lui fut qu'un des moyens d'atteindre à un achèvement plus élevé.

Aussi, moins que d'autres encore, les œuvres de Wagner répugnent-elles à n'être évaluées que d'après leur *cote* harmonique. Représentant un état de perfection, il ne suffit pas de « quelques accords nouveaux » (3) pour qu'elles perdent tout prestige. Ce serait prêter aux accords un pouvoir tel qu'ils transforment complètement le langage musical — donnant ainsi raison à ceux que rebute l'emploi d'harmonies neuves. Non seulement notre idée du Beau ne se modifie pas, mais, sous des aspects inanalysables au premier abord, persévère l'harmonie la plus traditionnelle. De même que, derrière les altérations, les appoggiatures, les retards et les anticipations wagnériennes, il est aisé de rétablir les accords primitifs de trois ou de quatre sons, de même il nous est possible de saisir quelle parenté relie ceux-ci à d'autres plus récents. Une oreille habile perçoit dans le *Poème de l'Extase* de Scriabine, dans le *Second Quatuor* et dans le *Pierrot lunaire* de Schönberg, modifiées ou non, les harmonies de *Tristan*. Le deuxième tableau du *Sacre du Printemps* s'ouvre sur un simple accord fondamental de *ré mineur* entouré d'un halo d'appoggiatures et de sons harmoniques; cet effet singulier persiste ainsi près de quinze mesures successives et réapparaît à la dix-neuvième mesure où s'installe l'accord de *fa dièse mineur*... Et nous évoquons le souvenir de Wagner qui triomphalement disait à Liszt : « C'est ainsi, figure-toi, que j'ai fait rouler toute l'introduction instrumentale de *l'Or du Rhin* sur l'unique accord de *mi bémol* ! » (4). Soixante ans séparent ces deux partitions : peut-on soutenir que de l'une à l'autre rien n'a subsisté des prin-

(1) Beethoven, p. 96.

(2) Il est curieux de rapprocher ici les intéressantes théories de M. Le Corbusier-Saugnier qui, dans un domaine différent, éclairent cet acte de dépassement sans lequel un art se confondrait avec les conditions matérielles qui en forment la base. « On a souvent conclu : l'architecture, c'est la construction. Il se peut que l'effort fourni par les architectes ait été canalisé principalement sur les problèmes constructifs d'alors; ce n'est pas une raison pour confondre. » « L'architecte a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique qu'il poursuivait. Il a composé. » (*Esprit nouveau*, n° 16, mai 1922.)

(3) Vuillermoz, *le Temps*, 20 mai 1921.

(4) Lettre de Wagner à Liszt, 4 mars 1854, trad. Schmitt, t. II, p. 17.

(1) *Excelsior*, 12 juin 1922.

(2) *De la destination de l'opéra*, trad. Prod'homme, p. 154-155.

cipes de l'harmonie — ne serait-ce que cette remarquable attraction de la forme la plus simple, la puissance de ce sentiment tonal que la polytonalité ne semble qu'avoir encore avivé ? (1) André SCHAEFFNER.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

**Théâtre Femina.** — *Annabella*, opérette en trois actes de M. Maurice MAGRE, musique de M. Charles CUVILLIER.

M. Maurice Magre est, nul ne l'ignore, un artiste, un lettré, un délicat poète. Peut-être, au cours de ses lectures, lui est-il tombé sous la main un de ces récits de voyage du XVIII<sup>e</sup> siècle, si amusants par l'imprévu qu'y mettaient les incursions des pirates barbaresques. C'est là sans doute qu'il rencontra l'histoire d'Annabella et Mirliflor, gentil couple de danseurs français méchamment faits prisonniers par les corsaires turcs et vendus comme esclaves sur le marché de Trébizonde. Annabella et Mirliflor s'aiment : séparés, chacun ayant été attribué à un maître différent, vers neuf heures du soir, il s'agit de savoir à la suite de quelles aventures ils seront réunis vers minuit. Annabella est poursuivie des assiduités du préfet de police de Trébizonde et Mirliflor doit se défendre contre les avances de la femme du kadi, femme qui répond au type classique, depuis la Bible, de M<sup>me</sup> Putiphar. M. Maurice Magre n'a point eu à faire grand effort d'imagination, et cependant, quoique déjà vues souvent, les situations dans lesquelles il place ses héros ne sont pas trop ennuyeuses pour le public si elles ne sont pas toujours gaies pour Annabella et Mirliflor.

Sur ce livret M. Cuvillier a écrit une musique très facile, qui ne rappelle en rien la musique naïve du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais se répand en shimmiés, fox-trots, valse: que dansèrent et chantèrent à la mode de Montmartre M. Aimé Simon-Girard, M<sup>lle</sup> Germaine Webb et d'autres jeunes Turques luxueusement habillées et déshabillées. Pierre de LAPOMMERAYE.

~~~~~

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de Paris. — *Le Vertige*, pièce en quatre actes de M. Charles MÉRÉ.

J'aurais voulu avoir à parler longuement de la nouvelle pièce de M. Charles Méré, car M. Méré est un dramaturge d'un rare talent et un esprit généreusement audacieux; mais, l'auteur de *la Captive* s'étant cette fois contenté d'écrire un mélodrame pour cinématographe,

(1) Le halo harmonique dont Stravinsky enveloppe l'accord de ré mineur ajoute à l'effet de tenue tonale un caractère obsédant qui augmente à chaque sforzando qu'appuie un mystérieux battement métallique de timbales accordées en ré. Une semblable disposition au grave d'un accord de trois sons, auquel se superpose à l'aigu un placage d'accords mineurs en descente chromatique, se trouve déjà antérieurement au *Sacre du Printemps* dans *Elektra*, où, avec cette frénésie hyper-romantique qui marque l'art de Richard Strauss, le sens tonal wagnérien est porté jusqu'à la perversion : aux nos 195 et 196 de la partition l'accord de sol mineur s'affirme ainsi à trois reprises, de même que des nos 177 à 181 et de 193 à 195 s'étaient imposées les tonalités de si mineur et de si bémol mineur. Survivances entre d'autres d'un principe cher à Wagner — celui de la pédale —, en regard de l'apparente décomposition harmonique de notre musique moderne.

que puis-je faire d'autre que donner un aperçu des palpitantes péripéties qu'il a imaginées?

Henri de Cassel, diplomate retiré, a pour maîtresse une Russe, femme du vieux général comte Mikailoff. Elle a jadis aimé, avant la Révolution, un jeune lieutenant que le vieux général, jaloux, a tué lâchement d'un coup de revolver pendant la terreur bolchevique. Or, Natacha Mikailovna a remarqué Henri de Cassel parce que le jeune homme offre une ressemblance frappante avec le défunt. Cette ressemblance est telle que le général, ressaisi tout entier par l'ancienne jalousie, n'a plus qu'une idée : tuer aussi ce nouveau rival. Mais, un soir, à Nice, le jeune Français pénètre dans la villa des Mikailoff et provoque le comte en duel. Chacun des rivaux, pour que le survivant ne puisse être inquiété, déclare par écrit qu'il s'est donné volontairement la mort. Alors, pendant que Cassel écrit, penché sur la table, le général prend son revolver, vise et tire. Mais Natacha, quelque temps avant, en avait retiré les cartouches, et c'est Cassel qui, se croyant en état de légitime défense, abat l'abominable brute. Tout va donc au mieux, car Natacha, qui n'a aimé dans le malheureux lieutenant assassiné qu'un espoir d'amour, aime en Cassel la réalisation de cet amour, et, maintenant qu'elle est débarrassée de son tyran, elle referra sa vie avec ce bien-aimé sauveur.

Tel est ce drame, indiscutablement bien construit et qu'animent de temps à autre de spirituelles saillies; mais quel dommage que M. Charles Méré s'y soit refusé à toute analyse un peu profonde!

M^{lle} Madeleine Lély et M. André Brûlé sont parfaits dans les deux rôles principaux; servie par d'aussi excellents artistes, que soutiennent avec talent MM. Jean Toulout, Henry Harment, Richard, la pièce de M. Méré ne pouvait manquer de prendre toute sa valeur.

Jacques HEUGEL.

Comédie des Champs-Élysées. — *Candida*, de Bernard SHAW, version française d'Augustin et Henriette HAMON.

C'est là une belle œuvre, — un chef-d'œuvre peut-être. Je n'ose dire : c'est un chef-d'œuvre, n'ayant pas lu un texte que d'excellents acteurs enveloppent d'une magie qui peut être trompeuse. Il y a là, dans une mesure qui touche à la perfection, un mélange d'éléments comiques, graves et émouvants tel qu'on a à la fois sous les yeux la vie extérieure et la vie profonde.

Il est difficile d'analyser cette œuvre en quelques lignes; les faits matériels y sont simples, la vie y est complexe.

Candida est la femme du pasteur James Morell, homme sans génie, mais solide et bon, et qui est aussi le plus heureux des hommes. Morell a recueilli un jeune poète famélique qui s'est épris de Candida et qui, un beau jour, avoue son amour au pasteur en ajoutant que Candida ne peut vraiment aimer que lui. le poète, et doit mépriser James, le prêcheur. Un doute affreux entre dans l'âme de Morell. En une journée, l'angoisse fait tant de progrès dans l'âme du malheureux qu'il finit par supplier Candida de choisir librement entre lui et l'autre. Eugène Marchbanks, le poète, qui n'a que dix-huit ans, est assurément un être digne de pitié; il a toujours vécu seul, sans l'appui de la moindre tendresse; son âme est pleine d'aspirations extraordinaires. Mais Candida n'a pour lui qu'une sorte d'affection maternelle. Elle souffre... Comment James a-t-il pu