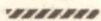


REFLEXIONS

SUR

LA MUSIQUE



Autour des spectacles wagnériens



Le sujet est si « démodé », que ce n'est pas sans une certaine gêne que j'écris ce sous-titre. Mais, je l'avoue, je ne suis pas de ceux pour lesquels le problème ou, plutôt, les problèmes wagnériens n'existent pas, qui en ont complètement fini avec l'art de Wagner ou qui s'imaginent s'en être débarrassés au moyen de quelque formule simple, brève, mais expressive. J'avoue même encore que je ne perds jamais l'occasion d'aller entendre une œuvre wagnérienne, lorsque je me crois en droit d'espérer une bonne exécution, ce qui est, d'ailleurs, fort rare.

Je crois qu'ils sont assez nombreux ceux qui, comme moi, vont aux soirées wagnériennes non par amour et admiration pour cet art, non dans l'espoir de joies intenses, mais par une sorte de curiosité intellectuelle plutôt, pour vérifier une fois de plus leurs impressions, pour comprendre ce qui se passe en eux et procéder ainsi à un véritable examen de conscience ; on essaye de retrouver ses anciennes émotions, mais on craint aussi de les réveiller... Il se produit alors un phénomène très étrange : les longueurs de Wagner se supportent assez aisément ; bien connues et repérées d'avance, elles marquent même des temps de détente, de repos ; mais il en est tout autrement des épisodes dont l'action sur nos esprits est encore puissante : c'est alors précisément, c'est lorsqu'on subit cette action en en prenant conscience, qu'on devient antiwagnérien et qu'on se met même à haïr Wagner ; car cette emprise — on ne veut plus l'admettre, on ne consent plus à la supporter. Après une représentation de Wagner, on veut réagir brutalement contre ce qui dans cet art est encore vivant et apparaît ainsi dangereux. Ce qui provoque notre recul, ce sont précisément les richesses de cet art, la beauté que l'artiste nous offre, les joies qu'il dispense et qui éveillent en nous, après que nous y avons goûté, une sorte d'amertume, un remords de conscience. Les véritables antiwagnériens aujourd'hui, ce ne sont pas les jeunes gens qui crient « à bas Wagner ! » mais la génération précédente sur qui le charme de Tristan opère encore.

Pour la jeunesse, pour les musiciens et les écrivains dits d'avant-garde, Wagner n'existe pour ainsi dire pas ; ils passent à côté de lui complètement indifférents, ne le connaissant pas et ne voulant pas le connaître. Le problème wagnérien ne se pose aucunement pour eux, puisqu'ils n'ont jamais connu l'envoûtement de cette musique. Il ne se pose pas non plus pour le grand public qui court en foule entendre Wagner au théâtre et au concert, et aux yeux duquel, l'auteur de l'Anneau occupe dans le panthéon musical une place d'honneur à côté de Beethoven.

Mais nous autres qui avons encore perçu la rumeur lointaine des batailles et des triomphes wagnériens, qui avons connu les enthousiasmes et les déceptions suscités par cette œuvre, nous sommes mieux placés pour la comprendre et en juger : nous l'avons vécue intimement en effet, elle fit part de notre être, mais nous nous en sommes détachés. Nous pouvons donc la considérer de loin, dans son ensemble.

D'où provient cet éloignement ? Je tâche de comprendre ces sentiments où l'hostilité, la crainte combattent l'admiration et la reconnaissance. Wagner sous ce rapport occupe, me semble-t-il, une situation unique : nous changeons constamment, les goûts se modifient, et tel qui adorait Beethoven consacre aujourd'hui tout son enthousiasme à Mozart et à Haydn ; mais on conserve généralement pour ses anciens dieux une sorte de sympathie reconnaissante ; tandis que dans le cas Wagner il s'agit d'une réaction dont la violence est directement proportionnelle à notre ancienne ferveur.

La première explication qui se présente à l'esprit est que Wagner est encore trop près de nous, trop vivant, trop réel et que nous ne parvenons pas encore à lui conférer cette existence purement esthétique que possèdent les grands maîtres dans les musées. Mais cette explication n'explique rien, en somme : elle ne fait que reculer la question.

L'antiwagnérisme actuel me semble être une démonstration probante d'une certaine loi psychologique et esthétique, et que sous une forme paradoxale on pourrait formuler ainsi : ce qui est périssable (historiquement) dans un artiste ce sont ses qualités. Autrement dit : la destinée historique d'une œuvre, les fluctuations de cette destinée sont déterminées par nos changements d'attitude envers ce qui lui confère ses qualités propres, ce qui constitue la valeur caractéristique de cette œuvre.

Prenons précisément le cas Wagner. Il peut sembler à première vue que la dépréciation que subit cet art dans l'esprit de ceux qui l'ont le plus aimé, tient à une certaine rectification de nos jugements et provient de ce que maintenant nous découvrons plus clairement, plus distinctement certains de ses défauts ; l'évolution des goûts apparaîtrait donc comme la résultante d'une correction, d'une épuration progressive du jugement ; et nous aurions donc tout droit dans nos discussions de nous en référer en dernier lieu au verdict de l'histoire et de faire appel à l'avenir qui mettra toutes choses au point. On en reviendrait ainsi à la théorie du progrès dans l'art. Mais est-ce que vraiment nous jugeons Wagner plus lucidement qu'autrefois ? Est-ce que nous nous détournons de lui et luttons en nous-même contre lui parce que nous avons découvert

en son œuvre certains défauts qu'on n'y voyait pas il y a un quart de siècle? Nullement! Il n'y a rien, absolument rien de nouveau dans les attaques actuelles contre l'art wagnérien ; toutes les critiques qu'on lui oppose ne sont que la répétition de celles que lui faisaient ses premiers détracteurs, et elles auraient été aussi impuissantes à le ruiner s'il n'y avait eu un changement caractérisé dans notre attitude envers l'ensemble des qualités constituant la valeur, la signification de cette œuvre.

Je m'arrêterai un instant à la question de la longueur des opéras wagnériens, sur laquelle on insiste si complaisamment. C'est précisément la dimension exagérée de ces œuvres que nous ne pouvons soi-disant admettre aujourd'hui, à notre époque fiévreuse où tous nos efforts tendent à réduire le temps et l'espace. Il paraît qu'il nous est impossible de supporter quatre heures consécutives de musique. Mais y a-t-il une commune mesure de durée pour les œuvres musicales? J'en doute fort.

Le second acte de *Tristan* qui dure une heure est-il plus long que tel ou tel ballet moderne qui ne nous occupe que dix minutes? La réponse à cette question ne dépend nullement du temps astronomique qui s'écoule dans l'un et l'autre cas entre le moment où le rideau se lève et celui où il se baisse. Et il ne s'agit pas d'une illusion psychologique, mais de l'organisation esthétique du laps de temps dont dispose le compositeur, de la façon dont il le laisse s'écouler. Chaque œuvre donc contient en soi sa propre mesure de durée, son propre mètre.

Un tableau pendu au mur peut s'inscrire dans les limites d'un cadre de quelques centimètres carrés, mais dans ces limites le peintre organise la surface plane de telle sorte qu'il réussit à y enclorre tout un univers. Ce n'est pas l'heure à laquelle commence *Tristan* et celle à laquelle il finit qui fixe la longueur de l'opéra, mais l'écoulement de la durée entre ces deux points, écoulement déterminé par la musique (et c'est pourquoi tout le second acte de *Tristan* est moins long que le seul monologue du roi Marc).

Ainsi donc, la longueur, aujourd'hui apparente et fatigante, des opéras wagnériens provient uniquement d'une modification dans notre perception de cette musique, c'est-à-dire de la façon toute spécifique dont Wagner organise un certain fragment de temps astronomique. Ordonné et rythmé différemment, ce même fragment de quatre heures d'horloge serait aussi bien admis à notre époque de vitesse qu'à celle des diligences,

Quels que soient les « défauts » de Wagner qu'on puisse nous citer, nous arriverons inmanquablement aux mêmes conclusions : ou bien ces défauts, ces faiblesses, nous les avons toujours distingués, au temps même de nos plus grands enthousiasmes, ou bien nous nous en apercevons maintenant à cause de notre changement d'attitude vis-à-vis de l'élément positif de cette œuvre, de ce qui constitue sa valeur intrinsèque, sa beauté, sa richesse, sa grandeur. Si nous nous détournons de Wagner, c'est que nous ne voulons pas de l'émotion esthétique qu'il nous dispense ; nous nous refusons à subir cet état orgiastique dans lequel il essaye de nous plonger, qui paraissait sa raison d'être et qui est à la racine même des conceptions esthétiques wagnériennes ; nous crai-

gnons les ivresses dans lesquelles devra sombrer notre lucidité, car celle-ci nous apparaît aujourd'hui comme un élément nécessaire de notre joie esthétique : nous ne pouvons la sacrifier ; et c'est à cela précisément que tient la condamnation que nous prononçons du style wagnérien, de ses procédés, de son écriture.

B. DE SCHLOEZER.

L'Édition Musicale

//// AIRS DE LULLY : Transcription et réalisation de la basse continue, par GERMAINE TAILLEFERRE, 2^e recueil de la collection *Les Maîtres du chant* dirigée par HENRY PRUNIÈRES (Paris, Heugel).

La collection de musique vocale ancienne que M. Prunières publie avec tout le soin désirable vient de s'enrichir d'un recueil nouveau, consacré à Lully. Douze airs empruntés à des ballets, à des intermèdes de comédies ou à des opéras, donnent une image suffisamment vive et variée de l'œuvre de ce génial musicien que les circonstances ne laissaient jamais à court d'idées et qui retrouvait en toute occasion un style étonnamment direct. Il n'est à cet égard que de considérer et d'opposer entre elles la saveur burlesque du *Barbacola* (*Ballet des noces de Village*), la sarabande de la *Naissance de Vénus* et la *Plainte de Vénus* du *Ballet de Flore*.

Les réalisations de Germaine Tailleferre se recommandent par un mélange de respect et de hardiesse — celle-ci que légitiment les quelques passages entièrement réalisés par Lully même. Nous ne saurions d'ailleurs que louer une disposition typographique déjà adoptée par Malipiero dans son édition de l'*Orfeo* et qui permet de toujours distinguer la part authentique de l'auteur de la part forcément plus arbitraire de celui qui réalise.

A. S.

//// H. PURCELL : *LE ROI ARTHUR* (Deux chœurs) : *BERGERS ET BERGÈRES* [2 fr.] ; *LA SCÈNE DU FROID* [4 fr.] ; *GLOIRE A SAINTE CÉCILE* [2 fr. 50] ; *MÉLODIES* suivies d'un duo [8 fr.] ; traductions françaises et préface par HENRI DUPRÉ. Au Ménestrel.

Il est triste de le constater : mais Purcell, un des génies de la musique, est à peu près inconnu en France, et même parmi les habiles on peut lire à son endroit d'étranges choses : un honorable critique ne lui attribuait-il pas dernièrement la paternité du *Beggars Opera* ? En publiant la version française de ces deux