

LE MENESTREL

4441. — 83^e Année. — N^o 23.

Vendredi 10 Juin 1921.

Musique pure et Musique dramatique

CEST devenu, depuis longtemps, un lieu commun que d'affirmer la suprématie de la Musique française contemporaine et de rappeler qu'aucune autre école ne témoigne d'une semblable vitalité ni ne brille d'un pareil éclat. Mais si la musique symphonique suit, en France, depuis un demi-siècle, une évolution brillante et continue, la musique de théâtre, soumise à des tendances contradictoires, traduit actuellement une incertitude dont il n'est peut-être pas indifférent de rechercher les causes, ne fût-ce que pour essayer de pressentir son orientation définitive.

* * *

Il est universellement admis que la Musique, langue par excellence du Sentiment, se concrétise de deux manières fort différentes, entre lesquelles s'affirme une opposition non pas de forme, mais d'essence :

La musique pure vise avant tout au groupement esthétique des sons; s'abstenant de tout recours direct à la Poésie, elle ne peut exprimer le Sentiment que d'une manière générale, vague, non déterminée par la précision des mots. La Musique y règne en souveraine absolue. Devant se suffire à elle-même, elle est tenue de maintenir, à elle seule, un équilibre formel susceptible de toujours satisfaire l'esprit, et elle doit sacrifier à cette nécessité une partie de son intensité expressive.

La musique dramatique, au contraire, subordonne la Musique à la Parole, au Geste, à l'Action théâtrale. Elle la délivre, pour une grande part, du souci de l'équilibre et de la forme, puisque la Poésie, langage de l'Intelligence, intervient directement, et que la Musique se borne à la renforcer en lui apportant toute la force d'expression dont elle est capable.

Ces deux termes : musique pure et musique dramatique, ne représentent donc pas une classification arbitraire des productions musicales, mais deux conceptions différentes, et dans une certaine mesure opposées, du rôle même de la Musique. Aussi, l'une de ces deux conceptions s'est-elle toujours développée aux dépens de l'autre, dans chaque pays, suivant les tendances particulières de la race, et, dans chaque école, selon la nature de chaque musicien.

Or, le génie latin, tout objectif, épris de clarté et de précision, a toujours favorisé, en Italie et en France, la prépondérance de la musique dramatique, tandis que la musique pure convenait particulièrement à l'Allemagne, dont l'art, plus intérieur, plus subjectif, accuse une certaine tendance à l'abstraction.

* * *

Jusqu'au dernier tiers du xix^e siècle, la Musique française est donc demeurée d'ordre presque exclusivement dramatique. Née de la chanson populaire, elle chercha, dès son origine, à s'associer à des représentations (dramas liturgiques, mystères, actions profanes avec danses); de monodique, elle devint polyphonique au temps de la Renaissance, mais resta toujours au service de la Poésie; puis le goût des fêtes, des divertissements royaux ou princiers favorisa l'essor de l'Opéra, qui se développa sous des formes très diverses, à l'exclusion presque absolue de la musique pure.

Celle-ci ne s'affirma vraiment dans l'art français qu'il y a un demi-siècle, avec Camille Saint-Saëns et César Franck. Ces deux maîtres réussirent dans une tentative qu'à la fin du xviii^e siècle quelques musiciens français, notamment Méhul, avaient déjà timidement esquissée. Ce n'est pas d'eux, toutefois, qu'ils s'inspirèrent, mais bien des grandes gloires de l'art allemand : Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, à qui ils empruntèrent les cadres traditionnels de la Fugue, et surtout de la Sonate et de la Symphonie, en y introduisant des modifications de plan plus ou moins sensibles. Ils ouvrirent ainsi la voie à l'école moderne dite « symphonique », parce qu'à l'instar des classiques allemands, elle considère la Symphonie comme la forme la plus complète et la plus élevée de la musique pure.

* * *

Saint-Saëns et César Franck affirmèrent donc, en France, une tendance pour laquelle le génie latin n'avait manifesté jusqu'alors qu'un attrait médiocre. Poursuivant un effort parallèle à celui que Brahms accomplissait en Allemagne, ils tentèrent une rénovation de la forme Sonate-Symphonie, qui semblait cependant avoir donné avec Beethoven tout ce dont elle était capable, puisque lui-même avait senti finalement la nécessité de la briser, et qu'elle révèle chez ceux de ses successeurs qui y sont restés fidèles une irrémédiable décadence. Les deux maîtres édifièrent leur œuvre parallèlement, chacun avec son tempérament propre : l'un profondément français par l'harmonie de l'architecture et la logique déductive des développements, par la netteté des idées et la clarté lumineuse du langage sonore, d'une netteté élégante mais un peu sèche; l'autre plus sensible, moins préoccupé de l'équilibre rigoureux de la structure et du relief des idées, créateur de la forme dite « cyclique », réalisée en systématisant les affinités thématiques déjà latentes dans les dernières œuvres de Beethoven.

L'esprit indépendant et individualiste de Saint-Saëns ne le prédestinait pas au rôle de chef d'école et ne lui permettait d'exercer sur les musiciens de son temps que

l'influence, d'ailleurs considérable, qui résultait du prestige de son œuvre. César Franck, au contraire, artiste à l'âme d'apôtre, affirmait peu à peu sa personnalité artistique par un effort de méditation intérieure qui rayonnait autour de lui et agissait puissamment sur l'esprit de ses nombreux disciples. Une sorte de tradition nouvelle se trouvait ainsi créée par lui, sans même qu'il le voulût, grâce à l'influence mystique que lui assuraient la valeur de son enseignement et la bonté infinie de son cœur. Et il laissait après lui un groupe formé presque entièrement d'amateurs cultivés et laborieux, animés comme lui du respect un peu hautain de leur art, dédaigneux des conventions, des succès faciles, et décidés à poursuivre avec toute leur foi ce qu'ils considéraient comme une œuvre sainte : la rénovation de l'art musical français.

* * *

L'esprit religieux (au sens le plus élevé du mot) qui animait César Franck continuait à dominer ses élèves. Mais, en cherchant à devenir un principe d'action, il dut s'attacher à acquérir plus de force et de cohésion en se repliant sur lui-même ; il aboutit ainsi à la constitution d'une sorte d'église assez étroite, mais par là même très agissante, avec ses dogmes rigides, sa chapelle où se dispensait un enseignement empreint d'une discipline intellectuelle rigoureuse, son grand prêtre, détenteur un peu farouche de la Vérité immuable, fixée en la forme définitive d'un évangile nouveau, et ses inquisiteurs, toujours prêts à jeter l'anathème sur tout esprit dont l'éclectisme condamnable hésitait à se plier à leur orthodoxie. Cette église eut ses thuriféraires, débordants d'un enthousiasme bruyant et agressif, qu'on aurait voulu pouvoir toujours croire sincère. Ils l'aidèrent d'ailleurs puissamment à exercer une influence certaine, d'abord fort salutaire, mais qui devait fatalement arriver à devenir néfaste, comme il advient toujours quand un organisme s'obstine à méconnaître le principe d'Évolution qui est la loi même de la Vie.

L'école franckiste cherchait à assurer l'essor de la musique pure au moment précis où la musique de théâtre, alors toute-puissante, semblait engagée dans la voie de la plus affligeante décadence. Sous l'influence d'Auber et surtout de Meyerbeer, elle s'attachait, en effet, non plus au renforcement expressif du sentiment poétique dans ce qu'il a de profondément humain, mais à l'enluminure clinquante et grossière de faits matériels, à l'usage de formules conventionnelles en vue de la traduction d'un pathétique tout extérieur. Au nom de l'Art ainsi fâcheusement trahi, une réaction s'imposait, et il semblait à l'école nouvelle que cette réaction devait être réalisée par le culte de la musique pure, seul capable de restaurer le sentiment des formes sonores, d'épurer et d'enrichir la langue musicale en portant au plus haut degré le développement de la technique. Dans cet esprit, l'école franckiste édifia un ensemble imposant d'œuvres fort remarquables, témoignant d'un art consommé, très noble, le plus souvent un peu tendu, mais où la pensée dépasse le sentiment, et qui, avec une sorte de pudeur dédaigneuse, semble se défier de la sensibilité et de l'émotion.

* * *

Ayant admis comme un axiome fondamental la suprématie de la musique pure, la nouvelle école symphonique fut tout naturellement amenée à prétendre que

la musique dramatique devait être considérée comme un aboutissement et non comme un point de départ, et qu'aucun théâtre musical vraiment digne de ce nom n'était réalisable sans une longue pratique préalable de la sonate et de la symphonie. Cette affirmation audacieuse trahissait une incompréhension totale de la sorte d'antinomie qui sépare les deux conceptions, et toute l'Histoire de la Musique se dressait pour la démentir.

En effet, les grands symphonistes comme Bach, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Franck, etc., s'abstinrent généralement d'aborder le théâtre ou n'y brillèrent que très exceptionnellement, tandis que les plus illustres musiciens dramatiques : Gluck, Weber, Wagner, Rossini, Verdi, Gounod, Bizet, Massenet, etc., restèrent à peu près étrangers aux formes de la musique pure. Seul Mozart excella également dans les deux genres, miracle qui ne s'est observé qu'une fois et qui, sans doute, ne se reverra plus. Lalo, qui a produit un chef-d'œuvre dramatique isolé : *le Roi d'Ys* (tout comme Beethoven avait donné *Fidelio*) reste avant tout un symphoniste, ainsi que le grand maître allemand. Il en est de même pour Saint-Saëns, dont la production théâtrale, assez abondante, ne s'est élevée qu'une seule fois au niveau de son œuvre symphonique, avec *Samson et Dalila*, qui, en réalité, se rapproche de l'oratorio plus que du drame lyrique. Par contre, Berlioz et ses continuateurs, comme Gustave Charpentier, restent exclusivement des représentants de la musique dramatique, même lorsqu'ils n'écrivent pas pour le théâtre.

Cette différenciation absolue semble d'ailleurs parfaitement logique, si l'on se souvient qu'elle est motivée par l'opposition de deux tendances malaisément conciliables : l'une n'envisageant que la valeur intrinsèque de la Musique, l'autre n'hésitant pas, au contraire, à la sacrifier constamment à l'effet scénique, à la vérité et à l'intensité de l'expression. Dans son épître dédicatoire de la partition d'*Alceste*, Gluck disait : « J'ai cherché à réduire la musique à sa véritable fonction ; celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus... J'ai imaginé que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion... J'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet. » On ne saurait fixer en termes d'une justesse plus saisissante les principes sur lesquels repose le drame musical, et l'on reste dès lors déconcerté devant cette confusion volontaire du concert et du théâtre, devant ce parti pris de transposer dans la musique dramatique la conception et les procédés de la musique pure, ce qui impliquerait chez un même musicien la coexistence obligée de deux personnalités divergentes.

* * *

Cependant, les disciples de César Franck entreprirent avec ténacité la mise en œuvre de leur doctrine. Après avoir emprunté à l'Allemagne le cadre de la sonate et de la symphonie, ils en importèrent le lied, qui est l'expression la plus intérieure de la musique dramatique, puis cherchèrent à s'imposer au théâtre par des œuvres massives où se retrouvaient tous les éléments essentiels

de leurs compositions instrumentales, mais qui apparaissaient trop dépourvues de puissance dramatique véritable. S'inspirant de Wagner, ils lui empruntèrent ses principes, ses procédés, mais sans se laisser gagner par son lyrisme. Souvent ils s'efforçaient, à son exemple, de hausser leurs sujets jusqu'aux symboles de haute signification humaine. Mais leurs développements, d'ordre avant tout musical, restaient soumis aux lois de la musique pure au lieu de se plier aux seules exigences de l'action scénique (1).

Les musiciens et la partie restreinte des auditeurs dont l'éducation s'était faite par le concert y retrouvaient avec un vif intérêt la noblesse de la pensée, la sûreté ingénieuse de la technique, la richesse de la langue et des combinaisons instrumentales; mais ces qualités, primordiales dans la symphonie, leur paraissaient secondaires au théâtre où elles s'affirment en général aux dépens de l'expression, où elles tendent à submerger l'action qu'elles devraient au contraire renforcer. Quant au grand public, — la part étant faite, comme toujours, de quelques snobs — il écoutait avec un ennui respectueux ces œuvres dont certains lui vantaient bruyamment les mérites, mais qui lui semblaient représenter la négation du théâtre. L'école symphonique s'en consolait en proclamant avec un aristocratique dédain le « mauvais goût » incurable et traditionnel de la masse, par laquelle elle eût été bien fâchée d'être comprise. Conclusion orgueilleuse, qui, si elle était sincère, accuserait une méconnaissance absolue du rôle social de l'art dramatique. Celui-ci, en effet, n'est pas destiné au seul agrément d'une élite raffinée; il doit réussir à toucher la foule, qui, déconcertée par toute nouveauté de forme, n'en reste pas moins, quoi qu'on puisse prétendre, foncièrement sensible à la beauté et à l'émotion, quand on sait parler clairement à son esprit et à son cœur.

(A suivre.)

Paul BERTRAND.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Gymnase. — *Le Caducée*, pièce en quatre actes, de M. André PASCAL.

Voici donc, portée devant le public habituel du Gymnase, cette pièce que le Théâtre de la Renaissance avait récemment représentée au profit d'une œuvre de bienfaisance. Dans l'intervalle, l'incognito dont s'enveloppait l'auteur a été dévoilé, et chacun sait maintenant que le pseudonyme d'André Pascal dissimule une personnalité très en vue, qui, sur les programmes, voile son anonymat sous un portrait d'une ressemblance frappante dans lequel tout le monde a reconnu M. Henri de Rothschild.

Appartenant au corps médical, l'auteur, sans avoir eu peut-être l'intention d'écrire une pièce à clef, nous aide à nous rappeler que l'arrivisme mercantile, qui dévore notre époque, n'a pas toujours épargné certains disciples d'Esculape, trop prompts à cesser de considérer leur profession comme un sacerdoce. C'est le cas de ce

(1) Pour ne citer qu'un seul exemple entre tant d'autres, signalons la scène musicalement si admirable des pierreries, au premier acte d'*Ariane et Barbe-Bleue*, de Paul Dukas, récemment reprise. L'auteur développe cette scène magistralement, en s'inspirant de l'esprit du scherzo classique (tout comme dans son *Apprenti Sorcier*), mais sans se préoccuper très rigoureusement de suivre l'action pas à pas.

docteur Revard, chirurgien fameux, talonné par d'immenses besoins d'argent, qui monte une « affaire » de grand style à grand renfort de réclame, dispose de courtiers, de rabatteurs, cote à un très haut prix des opérations qu'il se hâte d'entreprendre malgré leur inutilité certaine; puis, ayant ainsi provoqué la mort d'une richissime américaine, se trouve poursuivi en justice et, au seuil de l'effondrement définitif, se supprime en s'inoculant des toxines qu'il sait être mortelles.

Tout cela s'est vu, au dénouement près. Et ce cas exceptionnel, mais véridique, présenté avec une habileté réelle, fait, en plusieurs scènes, une impression profonde. La pièce est conduite avec vigueur, sans prétention excessive à la littérature ni au grand art, mais en faisant heureusement surgir tout ce que le sujet comporte d'émotion et de pathétique. Elle justifie donc l'accueil favorable qui lui a été fait.

Interprétation satisfaisante, avec M. Harry-Baur dans le rôle principal (qui ne convient qu'imparfaitement à ses moyens), entouré de MM. André et Gaston Dubosc, Janvier, Arvel, Alcover, M^{mes} Simone Frévalles, Nelly Cormon, Marquet.

P. SAEGEL.

Théâtre des Arts. — *Les Remous*, trois actes de M. BÉCHAR.

Il est rare que les médecins qui interdisent l'alcool à leur client ne prennent point leur petit verre après chaque repas : Obéissez à mes paroles, mais n'imitiez point ce que je fais. M. Béchar est de cette école : il a écrit trois actes pour prouver aux jeunes gens qu'ils ne devaient point être auteurs dramatiques et qu'ils feraient beaucoup mieux de se diriger vers l'industrie ou le commerce que vers la décevante littérature : on s'en doutait un peu depuis la guerre. Le Comité des Forges rapporte beaucoup plus que le Comité de lecture de la Comédie-Française.

André Lormont, usinier dans les Vosges, grisé probablement par les succès de M. de Curel, a voulu, lui aussi écrire sa petite pièce. Du jour où il prend cette décision, tous les malheurs s'abattent sur lui : il est ruiné, sa femme le trompe le jour de la répétition générale de son œuvre (fi ! que c'est vilain de choisir ce jour-là) ; la pièce elle-même tombe.

Déçu, ayant perdu ses illusions, son argent et sa femme, André Lormont retourne à son usine et consacre sa vie à l'éducation de son fils, dont il fera un homme pratique, utile, que n'encombrera point un idéalisme vieillot, mais qui, solidement armé dans la lutte pour la vie, marchera impitoyablement vers la fortune.

La pièce de M. Béchar, pleine d'excellentes intentions, dénote une inexpérience complète du théâtre : le second acte, à la manière de M. Bernstein, a un peu secoué le public, les autres ont paru ternes et déclamatoires.

La pièce est jouée aussi bien que possible par MM. Constant Rémy, Hardoux, M^{mes} Célia Clairnet et Griemard.

Pierre d'OUVRAY.

Le Nouveau-Théâtre a donné un acte charmant de M. Jacques Deval, *le Soleil de Minuit*, mélange de réalité douloureuse et de poésie confiante. De jolis détails, de l'émotion sans fadeur, une sûreté de main extrême dans la conduite de l'action, le sens du théâtre : ce sont les qualités que M. Jacques Deval avait déjà montrées dans la pièce qu'il fit représenter l'an dernier au Théâtre Femina. Le sujet lui permit cette fois d'y joindre l'éclat d'un style étincelant et d'une forme harmonieuse.