



CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

France

LES THÉÂTRES LYRIQUES

La Saison wagnérienne des Champs-Élysées.

Le Théâtre des Champs-Élysées vient de réaliser une très curieuse expérience. Il nous a donné une saison wagnérienne, consacrée à Lohengrin, à Tristan et Yseult, aux Maîtres Chanteurs et à Parsifal, en faisant appel à un orchestre français et à un chef d'orchestre, à des chanteurs et à des chœurs italiens.

Les wagnériens de carrière poussèrent les hauts cris à l'annonce de ce sacrilège ! Italianiser Wagner ! Quel attentat à la pudeur bayreuthienne ! Et l'on se promet de bien s'amuser aux dépens des téméraires Milanais qui avaient accepté l'invitation de M. Jacques Hébertot. Mais les représentations ont eu lieu et elles furent triomphales. Jamais les œuvres de Wagner n'avaient paru si puissantes, si souples, si vivantes et si variées. Ce fut pour beaucoup d'amateurs de musique sans parti-pris une révélation et une surprise. Cherchons à en découvrir les raisons.

La religion wagnérienne est sortie de sa période de mysticisme aigu. Elle n'a plus besoin de prophètes, de confesseurs et de martyrs. Elle ne nourrit plus, surtout, cette caste indiscrète de commentateurs et d'exégètes qui pâlissaient jadis sur les textes des livres saints et accablaient les humbles fidèles sous le poids des gloses, des notes marginales et des scolies. Le culte du grand musicien allemand a perdu également son caractère étroit d'art national, pour ne pas dire nationaliste, et s'est affranchi des petites superstitions de chapelle et des naïves pratiques de piété qui la compro-

mettaient et la démodaient. Aujourd'hui on écoute Wagner comme on écoute Moussorgsky, Gluck ou Beethoven, dans tous les cadres et sous toutes les latitudes. C'est un classique parfaitement classé.

Les nombreuses exécutions symphoniques des œuvres de Wagner en ont vulgarisé les pages essentielles. Les combinaisons thématiques principales sont connues. Les représentations n'offrent donc plus aucun élément de mystère et d'obscurité. Le public se meut très à l'aise dans cette musique, sans avoir à se préoccuper du tableau analytique des leit-motifs et de la symbolique secrète des tonalités et des modulations. Et il s'aperçoit que ces partitions sont très claires, très solides, d'une éloquence à la fois forte et directe et que ce qu'on y prenait pour l'essentiel n'est que l'accessoire. Tout un public nouveau est venu ainsi à cet art, sans initiation spéciale, sans catéchisme de persévérance et sans noviciat. Et ce public n'éprouve aucun embarras dans ce domaine que les premiers wagnériens imaginaient si troublant et si intimidant.

Les artistes de l'Opéra de Milan achevèrent de mettre les auditeurs parisiens à leur aise. Avec une parfaite simplicité, sans recherches musicales très raffinées, ils apportèrent dans leur interprétation le seul souci de chanter magnifiquement et de faire vivre leur personnage. Comédiens adroits, pour la plupart, ils nous donnèrent des réalisations scéniques excellentes et parfois même — comme l'incomparable Cigada — de tout premier ordre.

Mais c'est surtout dans le domaine vocal que la révélation fut saisissante. Au-dessus du généreux orchestre wagnérien, les voix françaises arrivent difficilement à imposer leurs intentions expressives ; les voix allemandes ou scandinaves, rudes et froides, ne peuvent placer que d'énergiques accents toniques, sans grand agrément pour l'oreille ; mais les grandes voix italiennes, souples, riches et brillantes, planent sans effort et dominent splendidement la polyphonie. Le torrent musical qui bouillonne au-dessous d'elles les entraîne dans sa course irrésistible, les empêchant ainsi de s'attarder aux coquetteries excessives du bel canto et de se livrer à des raffinements professionnels fâcheux. On obtient ainsi un équilibre sonore exceptionnel, d'une qualité de matière absolument incomparable.

On s'aperçoit alors que Tristan, chanté avec cette magnificence aisée, ne contient aucune longueur et que Wagner, si souvent accusé de sacrifier les voix, les sert au contraire, royalement lorsqu'il dispose de véritables chanteurs. Toute son œuvre prend alors une liberté, une vie ardente, un sentiment humain et une générosité inépuisable qui sont des qualités si merveilleuses qu'on peut bien les payer de quelques erreurs de mouvements et de quelques points d'orgues indiscrets !

Les chœurs furent également très remarquables. Dans Lohengrin, où leur rôle est si capital et dans les Maîtres Chanteurs, ils donnèrent à nos choristes de précieuses leçons. L'ardeur de leur jeu, leur assurance en scène, leur fougue et leur intelligence sont dignes des plus grands éloges.

Et le maestro Tullio Serafin, le moins wagnérien des chefs d'orchestre au sens étroitement professionnel du mot, imprime à toute l'interprétation un caractère de justesse, de simplicité et de vérité qui étonne et ravit. Tout paraît clair, tranquille et net sous sa baguette, tout y est sain et solide, sans ambitions excessives et sans arrière-pensées. Il fait comprendre Wagner, il le fait aimer. C'est

un grand art. Et il faut lui être infiniment reconnaissant d'avoir su, à la fois, éloigner de ces représentations quelques spécialistes et y attirer de nombreux mélomanes de bonne volonté que Weingartner n'aurait pu convertir.

Cette saison italo-wagnérienne a été fort utile. Elle a débarrassé le public d'une foule de vieux préjugés, elle lui a appris à juger une exécution sans idées préconçues et à ne se fier qu'à son émotion. Wagner avait dit que Paris le comprendrait un jour mieux que Bayreuth : se doutait-il que Paris n'arriverait à ce résultat qu'en signant un traité d'alliance avec Milan ?...

ÉMILE VUILLERMOZ.

/// LES DANSES DES SAKHAROFF.

A considérer que tout ce qui brille n'est pas or, on en vient à oublier que l'or brille, et d'un éclat difficilement imitable. En des temps où les nouveautés de l'esthétique apparaissent volontiers sous des aspects revêches et d'abord déplaisants, la séduction immédiate des Sakharoff ne doit point espérer d'obtenir les faveurs du snobisme d'« avant-garde », fort peu enclin à débusquer la beauté lorsqu'elle se cache sous les dehors de la grâce. Mais les amis sincères de la musique ne s'arrêteront pas à ces apparences, d'ailleurs délicieuses. Ils apercevront, à la suite du sagace Émile Vuillermoz, les réalités splendides et fécondes qu'elles recouvrent ; ils sauront gré par surcroît aux Sakharoff de révéler l'art des sons aux yeux des sourds innombrables qui se pressent à tous les spectacles où la musique voudrait se faire entendre.

Par un prodige inouï, ces deux danseurs parviennent à nous donner l'illusion que la musique émane de leur saltation. Alors qu'ils servent respectueusement une impérieuse souveraine, on dirait qu'ils délivrent une prisonnière. Cette apparence de liberté dans l'étroite sujétion est peut-être le comble de l'art. Pourtant, les Sakharoff ne nous dissimulent point qu'ils souffrent des excès d'une pareille contrainte. L'admirable est qu'il n'y paraît jamais.

Les merveilleux « instruments de musique » dont M. Vuillermoz a décrit ici même le subtil et souple mécanisme, ne se contentent pas d'être organisés : ils sont conscients ; aussi voit-on Alexandre Sakharoff réclamer le droit de se mouvoir avec autant de liberté dans le domaine où il crée que le peintre ou que le compositeur (1).

Ce désir d'échapper à la tutelle de la musique étonne sans doute de la part de danseurs dont la plasticité musicale paraît être la dominante. Il y a là une sorte de contradiction qui disparaîtra le jour où quelque compositeur reconnaissant leur fera l'hommage d'une symphonie à leur mesure, propre à remplacer avantagement les musiques toutes faites dont ils s'accommodent à merveille aujourd'hui. Au prix dont un Debussy récompense leur docilité provisoire, les Sakharoff auraient toutefois tort de précipiter le mouvement. Si l'on met à part l'ingénieux *Caprice de cirque* et la troublante *Chanson nègre*, où la danse éclipe insidieusement

(1) Cf. les *Idées sur la danse* d'Alexandre Sakharoff dans l'album édité par M. de Brunoff.