

Notre Chronique musicale

Notre brillant collaborateur M. Robert Brussel et M. Reynaldo Hahn, qui veut bien reprendre au Figaro sa plume de chroniqueur trop longtemps délaissée, se partageront désormais l'examen de l'activité musicale. M. Reynaldo Hahn, de semaine en semaine, parlera de la vie des théâtres lyriques et M. Robert Brussel des concerts.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES : Ballets russes de Monte-Carlo : *Union Pacific*, ballet d'Archibald Mac-Leish, musique de Nicolas Nabokoff.

OPERA : *Les Maîtres Chanteurs*.

Ah ! l'heureux temps que celui où les Ballets russes étaient une nouveauté, un point de départ, une révélation d'horizons inconnus ! Avec quelle avidité on s'y ruait, avec quel ravissement on assistait à l'éclosion sans cesse renaissante de toute cette fantaisie, au dévoilement de ces visions brillantes et poétiques ! Hélas ! malgré le talent et l'ingéniosité que dépensent infatigablement les successeurs de Diaghilew, de Fokine, de Bakst, de Benois, de la Pavlova, de la Karsavina et de celui qu'on ne peut nommer sans tristesse, du divin Nijinski, les Ballets russes n'ont plus l'attrait de l'inattendu. Ils ont pris le caractère d'une institution respectable, d'une entreprise consciencieuse et ponctuelle qui, chaque année, est tenue de fournir une certaine quantité de spectacles hardis à un public que nulles hardiesse n'étonne, parce qu'il est composé en partie de gens blasés qui « en ont vu bien d'autres » et en partie de jeunes gens à qui les choses les plus laborieusement « modernes » paraissent toutes naturelles, précisément parce qu'ils n'en ont guère vu d'autres et qu'ils ne connaissent rien du passé.

Pour moi, ce qu'il y a de plus frappant dans le ballet qui vient d'être donné, c'est la sécheresse. Mais la sécheresse n'est-elle pas actuellement, avec l'ironie, une des premières lois artistiques ? Qui donc, parmi les « jeunes », oserait se complaire à une émotion même furtive ou à goûter quoi que ce fût de gracieux ou de joli, autrement qu'à titre rétrospectif et à la faveur de ce qu'ils appellent « le 1900 » ? — de cet étatisme 1900 qui, dans leur conception condescendante de ces vieilleries, représente obscurément tout ce qui n'est pas « moderne », et s'être en arrière depuis l'année de la guerre jusqu'à Jules Grévy, si l'on en juge par l'étrange

disparate qu'ils apportent parfois à l'évocation décorative et vestimentaire de cette époque imprécise et, à leurs yeux, fabuleuse...

Donc, rien que de sec dans *Union Pacific*, qui résume, en quelques scènes mouvementées, rapides et d'une chorégraphie fort habile due à M. Léonide Massine, l'histoire de la construction du grand chemin de fer transcontinental américain en 1869. On y voit tout d'abord des ouvriers irlandais travailler au tronçon Est de la ligne, sous la direction d'un ingénieur (incarné avec une frénésie démoniaque par M. André Eglevsky), puis, au second tableau, des ouvriers chinois qui construisent le tronçon Ouest. Entrée d'une femme, bizarrement dénommée la *Gaie Lady* ; sa venue cause de la perturbation dans le travail et provoque un déclin dans le cœur de l'ingénieur chinois, qui s'éprend d'elle. La troisième scène se passe dans la Grande Tente, baraque grouillante où sont réunis des ouvriers, des Indiens, des joueurs, des viveurs et des filles. La *Gaie Lady* y pénètre au bras de son ingénieur chinois. L'ingénieur irlandais veut danser avec elle, mais elle refuse et danse avec l'autre. Il s'ensuit une querelle et une bagarre générale. Au dernier tableau nous apparaît la voie du chemin de fer, où les deux tronçons vont se rejoindre enfin, sous les efforts rivaux des deux équipes, stimulées par les clameurs d'une foule de gens venus pour assister à cet événement mémorable. Le tout se termine par l'arrivée des autorités, des capitalistes, des télégraphistes et des photographes, au son des cloches et des hymnes. Et voilà.

Ce n'est pas ennuyeux, c'est agité, trépidant, effréné, un peu confus — et prodigieusement sec, ainsi que le « livret » l'exige. Vous me direz qu'on aurait pu en choisir un autre. Je crois surtout qu'on aurait pu tirer un meilleur parti de celui-ci. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il y a dans la mécanique une poésie vaste et singulière. Elle était sensible dans un ballet de M. Prokofiev, *Le Pas d'Acier*, représenté il y a quelques années. Elle est, à ce qu'il m'a paru, absente d'*Union*

Pacific. Je ne l'y ai trouvée ni dans le spectacle, ni dans la musique, bien qu'elle s'efforce de faire cliqueter et retentir, autour de cette anecdote intraitablement positive, une symphonie de métal. Elle tente même d'y ajouter quelque couleur par l'emploi de vieux airs américains — accommodés à la manière de M. Nabokoff qui, comme chacun sait, est la manière forte ; mais cette velléité de pittoresque n'a été qu'imparfaitement réalisée. Quant à la reproduction des bruits par des combinaisons instrumentales, elle est loin d'égaliser ici celle dont on est bien obligé d'admirer la surprenante réussite dans le *Fonderie d'acier* de M. Mossolow et dans d'autres productions russes de ces derniers temps.

J'ajoute qu'*Union Pacific* a obtenu de chaleureux applaudissements. Une grande part revient aux danseurs qui, sous l'impulsion de M. Massine et imitant son exemple, apportent à leur tâche ce mélange d'ardeur et de discipline dont seuls les vrais artistes sont capables.

★ ★

La représentation en allemand des *Maîtres Chanteurs* donnée par l'Opéra a été, dans son ensemble, fort belle. Elle a eu lieu devant un de ces auditoires éblouissants et enthousiastes que les représentations étrangères ont le privilège de grouper. De tous côtés, on entendait ces mots : « Est-ce beau ! C'est admirable ! » Ces épithètes se rapportaient à l'interprétation. Car le public de ces soirs-là est composé de connaisseurs, de dilettantes beaucoup moins préoccupés d'écouter une œuvre (à quoi bon, voyons ! ne savent-ils pas tout cela par cœur ?) que de juger les artistes qui l'interprètent. En apprend-on, des choses, en entendant parler ces juges infailibles, sur les chanteurs et les chefs d'orchestre ! Et pourtant, on a parfois l'impression, surtout quand il s'agit de Wagner, que bien des côtés essentiels de l'œuvre leur échappent un peu...

Cette sensation, je l'ai eue à plusieurs reprises l'autre soir en échangeant des

propos, pendant les entr'actes, avec des personnes qui, de bonne foi, se croient très « wagnériennes » et qui pourtant eussent été, je le trains, bien embarrassées de raconter le livret des *Maîtres Chanteurs*. C'est que pour se croire wagnérien, il suffit bien souvent d'avoir entendu deux ou trois fois au concert *Les Murmures de la forêt*, le *Prélude de Lohengrin*, la *Chevauchée des Walkyries* ou l'*Enchantelement du Vendredi-Saint*, puis d'avoir reconnu ces fragments au cours de représentations à l'Opéra. Après quoi, l'on va à Bayreuth entendre *Tristan* (de préférence dirigé par Toscanini), on s'arrête à Munich pour une représentation de *L'Or du Rhin*, puis, fort de ces rapides initiations, on émet des décrets sur la façon de jouer et de chanter Wagner.

Mais s'est-on seulement donné la peine de savoir qui était Wagner, et en quoi consistèrent sa personnalité et son rôle gigantesques ? Sait-on ce qu'il a voulu faire, ce qu'il a voulu dire ? Se doute-t-on du sens de ses poèmes dramatiques et mesure-t-on à ses justes proportions la grandeur prodigieuse de son génie musical ?

Pour en revenir aux *Maîtres Chanteurs*, on peut, je crois, affirmer que cette œuvre est, dans le répertoire wagnérien, la moins comprise du public. Pourquoi ? D'abord, parce qu'elle se prête mal aux exécutions fragmentaires ; on n'en donne guère, dans les concerts symphoniques, que l'Ouverture et le sublime Prélude du troisième acte dont il est impossible de pénétrer la beauté si l'on n'est pas familiarisé avec toute la somme des sentiments qu'il exprime. Que pourrait-on en détacher d'autre ? Tout s'y tient si indissolublement, la musique y est si intimement liée à l'action et à la parole, les scènes s'y enchaînent si naturellement, si logiquement entre elles, que c'est tout ou rien, qu'il faut tout connaître des *Maîtres Chanteurs* ou renoncer à y rien comprendre.

De plus, il n'y a dans cette pièce et dans cette musique aucun de ces éléments qui agissent sur l'être physique et qui asservissent l'auditeur. Dans *Tristan*, il y a l'amour exaspéré, la sen-

sualité brûlante ; dans la *Tréralogie*, il y a le fantastique, le surnaturel ; dans *Parsifal*, il y a le mysticisme et la féerie. Dans *Les Maîtres Chanteurs*, on ne peut atteindre la source du plaisir et de l'émotion qu'en passant par la Raison et encore ce que répand cette source si riche, si abondante est d'une qualité si épurée, si précieuse, que tout le monde n'est pas capable d'en ressentir l'ivresse.

Enfin, la plupart des gens croient que cette pièce admirable, généreuse, humaine n'est qu'une lourde anecdote allemande. Ils oublient d'y voir ce qu'elle a d'autobiographique et, dès lors, n'en embrassent point la vaste portée. Ils ne songent pas à se rappeler la stupeur, le scandale provoqués dans le monde par les premiers ouvrages de Wagner, par son cri de liberté lancé en défi à la routine musicale et dramatique ; ils ne perçoivent pas la signification de la scène du premier acte, où Walther, ignorant des lois de la tablature, chante devant les « Maîtres » abasourdis son hymne d'amour incorrect, fougueux, splendide et plein de

La palpitation sauvage du printemps.

Cette scène fait apparaître clairement l'idée et le but de l'ouvrage. Mais pas complètement. Car *Les Maîtres Chanteurs* ne sont pas un réquisitoire contre les règles en matière d'art : c'est un plaidoyer en faveur de l'expression vraie et de la juste mesure. Hans Sachs représente la tradition dans ce qu'elle a de sain et de légitime, mais il a l'esprit large et il a compris Walther. Cela est très beau. Mais il est très beau également que Walther comprenne Hans Sachs et consente à plier son génie à certaines nécessités de l'art ; sans rien abdiquer de son audace et de son caprice, il se souciera de demeurer intelligible et harmonieux. Le bon sens, le goût, la parfaite adaptation de la forme à l'idée, les indulgentes concessions de l'idée à la forme, tout ce que les « Maîtres » prescrivent sans pouvoir le réaliser, tout ce que Hans Sachs pratique avec sérénité dans sa modeste sphère de cordonnier-rimeur, Walther saura en faire un magnifique usage. Il s'inclinera vers ceux qui prétendaient

le censurer, parce qu'il lui a été révélé que leurs erreurs prenaient naissance dans la vérité. Flattés, reconnaissants, ils se hausseront jusqu'à lui en croyant l'accueillir et l'accord sera complet, noble, fraternel : union féconde du Rêve et de la Règle, de la Nature et de l'Art. Telle est la conclusion grandiose de cette œuvre en apparence si bourgeoise, si familière et où, pourtant, à chaque page, à chaque ligne, s'épanche une sensibilité délicate et profonde qui baigne et embaume les moindres épisodes de la pièce.

Dans l'interprétation de l'autre soir, il convient de louer sans réserve Mme Lotte Lehmann pour sa belle voix et son chant irréprochable et M. Böckelmann, l'un des Hans Sachs les plus complets qu'il m'ait été donné de voir. Sa voix un peu nasale est conduite avec un art savant ; son jeu dégage une cordialité, une sympathie irrésistibles. M. Max Lorenz, dans Walther, fait preuve d'un bel emportement ; on regrette que sa voix manque un peu de séduction, mais il en est ainsi de presque tous les ténors allemands. M. Kipnis dans Pogner, Mme Berglund dans Magdelène et M. Zimmermann dans David sont fort bien. Mais M. Fuchs est un bien médiocre Beckmesser ! C'est pourtant un rôle « en or », comme on dit, et, sans atteindre à la perfection dont y firent preuve, pour ne citer que deux Français, Jacques Isnardon et Maurice Renaud, on peut facilement s'y montrer fort acceptable. Ce n'est pas le cas de M. Fuchs, qui joue lourdement, chante de même et dont le physique ne répond en rien à celui du personnage.

Les merveilleux instrumentistes et les remarquables choristes de l'Opéra se sont distingués, avant probablement à cœur de prouver à leur chef momentané, M. Furtwängler, qu'il peut y avoir en France de bonnes exécutions musicales. La salle a fait à cet éminent musicien des ovations auxquelles je me suis sincèrement associé, tout en me demandant pourquoi il dirigeait l'Ouverture si vite et le Quintette si lentement...

Reynaldo Hahn.