

LE MENESTREL

5075. - 95^e Année. - N^o 31.



Vendredi 4 Août 1933.

LE THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE⁽¹⁾

I

LES innovations que nous constatons aujourd'hui dans la musique paraissent avoir parcouru un circuit dont les origines se placeraient entre 1900 et 1914. A cette époque les compositeurs européens tentent d'élargir la tonalité, d'enrichir l'harmonie, d'introduire des rythmes peu utilisés, de multiplier les ressources de l'orchestration par des artifices comme la sourdine des cuivres, dès lors généralisée, et surtout par une étude profonde des caractères et du timbre de chaque instrument. Ces premières tentatives furent alors exploitées, systématisées par les auteurs du continent américain qui nous retournèrent, il y a quinze ans, non seulement le jazz, mais toute la musique d'opérette, de film, ou de forme quasi-classique, qui utilise les procédés du jazz.

A vrai dire, la musique instrumentale a été depuis ce moment le lieu d'élaboration des inventions, des modifications, des essais qui se sont répercutés, tantôt plus, tantôt moins, et comme à la suite d'un filtrage, sur la musique de théâtre; nous ne nous étonnerons donc pas de les y retrouver singulièrement atténués, au point même parfois d'en perdre la trace.

En ce qui touche l'harmonisation, toutes les tendances se manifestent, depuis l'écriture académique jusqu'à la polytonalité; il est toutefois visible que les jeunes auteurs ont un souci croissant de l'harmonisation recherchée et originale, avec, soit comme corrélatif, soit comme cause initiale, une notion plus subtile des rapports de tonalités. La signification même de l'harmonie est changée : les compositeurs de l'ancienne école admettent que la modulation, la dissonance, les artifices harmoniques, mis en évidence, ont pour rôle de souligner, commenter, accentuer des incidents d'ordre psychologique ou tout au moins scénique; par antithèse et à l'autre extrémité de la chaîne, les auteurs d'avant-garde considèrent la dissonance et l'instabilité tonale comme la norme; elles donnent à leur écriture une nuance uniformément inquiète et tendue, les accents provenant d'autres sources : timbres, intensité, rythme. Entre ces deux conceptions, quelques-uns cherchent un moyen terme, émettent leurs compositions d'équivoques habiles et élégantes, mais frôlant de près la tonalité et les procédés additionnels.

Une des conséquences de la recherche harmonique est le soin qu'on apporte à l'instrumentation; de plus en plus, timbres et harmonie sont solidaires; ce sont les timbres qui font saillir ou qui adoucissent les conflits abstraits de l'écriture, qui leur donnent leur pleine signification et, somme toute, réalisent les intentions les plus profondes du compositeur. Les procédés classiques d'orchestration, mettant à la disposition du musicien des groupes instrumentaux tout préparés, auxquels s'attachent des fonctions déterminées, perd chaque jour du terrain; scrutant les nuances du texte, de la situation scénique et du développement musical, l'orchestrateur adapte d'instant en instant à sa polyphonie les instruments qui lui fournissent la coloration et l'intensité propres à maintenir la synthèse et l'équilibre de son œuvre, en même temps que les contrastes successifs du commentaire sonore. Si donc l'orchestration obéit encore dans son ensemble aux principes généraux posés par Berlioz, si la composition de l'orchestre a peu changé depuis trente ou quarante ans, il n'en reste pas moins que cet orchestre a, dans bien des cas, accru la palette de ses timbres et étendu la gamme de ses intensités; les groupements par familles d'instruments avec d'inévitables et nombreux redoublements sont loin d'être économiques; on s'est aperçu sous la pression de nécessités budgétaires, et aussi à force d'explorer les instruments, que leur emploi judicieux conjugué à une écriture appropriée et sans redoublements permettait de tirer de quinze à vingt musiciens des effets et un volume de son équivalents à ceux qu'on obtenait d'un orchestre de trente pupitres traité à la manière classique. Appliquer ces procédés d'épargne à un grand orchestre, c'est donc augmenter ses possibilités dynamiques en même temps que la variété de son coloris; nous ne dirons pas que l'usage de ces méthodes se soit tout à fait généralisé dans les partitions destinées à nos grands théâtres lyriques; mais elles paraissent dans certaines œuvres modernes et les résultats pratiques répondent aux considérations théoriques qui ont aidé à leur mise en œuvre.

Si nous pénétrons un peu plus avant dans l'écriture orchestrale, nous remarquons que dans l'ensemble celle des cordes a peu progressé depuis l'époque de Gounod et de Wagner; l'emploi des harmoniques seul s'est étendu et les difficultés d'exécution proviennent des surprises tonales plutôt que de la virtuosité proprement dite. Le quintette, dont la place demeure considérable, a cependant vu son hégémonie diminuer au profit des instruments à vent; parmi ceux-ci les clarinettes et la trompette sont traitées avec une minutie remarquable; les compositeurs leur confient des rôles de premier plan, ce qui entraîne bois et cuivres sur un terrain que seuls la construction très soignée des instruments, une technique parfaite et un travail quotidien leur permettent d'aborder. Pour le trombone, comme pour la trompette, le jeu des sourdines est devenu chose cons-

(1) Rapport présenté au Congrès International de Musique de Florence (mai 1933).

tante et ajoute comme un nouveau groupe aux trois familles classiques; autant que nous sachions le saxophone n'a pas encore fait son apparition, et abstraction faite des éléments plus ou moins exotiques qui sont venus s'adjoindre à la batterie, on ne peut signaler comme instrument nouveau que le piano, qui tient un rôle d'ailleurs effacé dans quelques partitions d'opéra-comique.

La musique contemporaine a demandé beaucoup au rythme; c'est pour elle un facteur de rajeunissement; cependant le théâtre musical a dû se passer de ce secours; le rythme du commentaire sonore est lié si étroitement à celui du texte chanté, de la mimique et de la progression des acteurs qu'il lui est presque impossible d'incorporer, comme a pu le faire la musique instrumentale, des éléments qui soient restés proches de la chorégraphie. Les *introductions, préludes, interludes*, qui sont souvent des pièces d'orchestre de valeur, restent dominés par l'esprit dramatique, même quand ils se développent dans le cadre des formes symphoniques, et demeurent étrangers à l'exploitation du rythme que pouvaient se permettre les symphonistes.

C'est d'ailleurs la technique du chant qui paraît avoir essentiellement le moins varié. On y trouve, il est vrai, le reflet des principales tendances harmoniques : tantôt il est tonal, sans surprises, sinueux comme celui des mélodistes passés; tantôt, tout en conservant sa flexibilité, il devient si l'on peut dire, atonal, continuellement altéré et dans l'impossibilité de s'accrocher à un ton déterminé; cette instabilité ne se propose pas de traduire des états psychologiques définis, mais révèle seulement que l'auteur a *pensé* dans la gamme de douze demi-tons, alors que d'autres procèdent de l'échelle diatonique.

Au surplus, on a abandonné la psalmodie de Debussy et le quasi-parlé de Ravel; abstraction faite de la vocalise qui disparaît à peu près complètement, sauf chez M. Bachelet qui prétend peut-être la restaurer, la tendance mélodique serait plutôt à la ligne ample, déclamée et tendue, sauf il est vrai à se plier aux modalités et aux exceptions qui sont imposées par les situations.

Quant au récitatif, aussi inévitable aujourd'hui qu'à l'époque de Lully, de Rameau et de Gluck, il conserve toujours sensiblement et par la force des choses le même aspect, si ce n'est qu'en certain cas les compositeurs tentent d'accroître son caractère expressif par l'emploi d'intervalles et de cadences altérés, procédé déjà indiqué par les maîtres anciens et surtout par Wagner, mais qui se trouve légèrement accentué chez les jeunes, en raison de la tonalité élargie.

Si du chant principal nous passons aux chœurs, nous y constatons également peu de changement; ils ont à peu près la même allure que dans les anciennes partitions. Cependant, on s'efforce d'enrichir leur harmonie, qui prend des sonorités plus incisives, quoi qu'on soit en cela limité par la difficulté de confier à des ensembles l'exécution de lignes mélodiques compliquées et d'une intonation hasardeuse. Pour ce même motif les parties constitutives d'un chœur restent simples de rythme, et les écarts mélodiques, aussi réduits que possible, s'appuient toujours sur des cadences relativement nettes et tonales. La distribution du texte entre les voix, la répétition de ce texte, obéissent à des habitudes séculaires et si l'écriture chorale est empreinte de quelque modernisme, l'emploi du chœur paraît n'avoir fait aucun progrès; son rôle est devenu accessoire, épi-

dique, et sa présence est comme un sacrifice aux conventions plutôt qu'une nécessité. Ceci tient non pas à la conception même du musicien, mais à celle du librettiste qui se borne souvent, sous d'impérieuses nécessités d'ordre pratique, à mouvoir des protagonistes et non des foules. La dignité et l'importance du chœur ne se font sentir que dans les œuvres où les masses jouent un rôle actif, et dans celles où le chœur reprend la fonction qu'il assumait au cours de la tragédie antique; à cet ordre d'idées, se rattachent des tentatives très intéressantes réalisées dans des comédies musicales produites sur des scènes d'avant-garde, ainsi que dans des partitions publiées et exécutées à l'étranger, où le chœur tient l'emploi d'un récitant.

Nous voyons, en résumé, que tout ce qui concerne le chant a présenté une certaine résistance au mouvement évolutif de la musique. Si maintenant nous jetons un coup d'œil sur les formes de la composition dramatique, nous constatons la même stagnation. La matière musicale se répartit toujours en airs, duos, trios, ensembles, chœurs; avec ouvertures ou préludes, interludes, postludes, ballets plus ou moins importants; dans des œuvres très récentes, il semble cependant que quelques auteurs veuillent asseoir leur composition dans des cadres simples, déduits des formes instrumentales et vocales du XVIII^e siècle, antérieures à la sonate à deux thèmes avec développement. Ce retour à la simplicité éloigne la jeune école française des dernières influences wagnériennes; le leit-motif, son emploi et ses déformations philosophiques ont disparu, ainsi que les constructions savantes et à grandes trajectoires auxquelles il donnait naissance; bien loin de présenter, comme d'après la technique wagnérienne, l'aspect d'une mosaïque, la partition moderne fait surgir, au fur et à mesure des circonstances et selon les nécessités, des motifs qu'elle modifie, varie, laisse s'éteindre, ou au contraire ressuscite, avec le seul souci de répondre au développement logique du drame et d'assurer, par le retour opportun et raisonnable de thèmes principaux, l'unité et l'homogénéité de l'œuvre. Cette conception n'est pas nouvelle et ne fait que reparaître après l'affaiblissement inéluctable de l'emprise bayreuthienne.

Si, des fragments constitutifs de l'Opéra, nous nous élevons à la structure générale, nous rencontrons le même respect, à peu près obligatoire, de la tradition. L'Opéra-Comique en un acte trouve toujours des adeptes et donne de bons résultats; la coupe de l'Opéra et de l'Opéra-Comique en trois ou quatre actes, dont chacun présente un ou plusieurs tableaux, demeure normale; quelques œuvres en deux actes paraissent établir que cette architecture n'est pas favorable à l'équilibre de l'action; l'opéra-ballet, réadapté d'une forme courante au XVIII^e siècle, a donné lieu à un essai très artistique mais peu décisif (1); la comédie entremêlée de musique a été illustrée par d'excellents auteurs et avec succès; mais ce serait sortir des limites de notre étude que d'aborder des partitions où la musique n'est plus qu'un accessoire.

Si telles sont les formes générales du drame musical, les sujets traités appartiennent pour la plupart aux catégories exploitées par nos devanciers; les uns sont empruntés au décor quotidien, à la vie courante, légèrement démarquée et affabulée; d'autres tiennent à l'histoire, ou sont tirés des écrits mystiques, de légendes

(1) *Padmâvati* d'Albert Roussel repris en 1932 à l'Opéra.

médiévales ou orientales ; d'autres encore ressuscitent le ^{xvii}e, le ^{xviii}e siècle ou l'époque romantique ; les milieux mondains, artistiques, populaires, campagnards, exotiques, fournissent les prétextes de nombreux livrets, et des essais de mythologie modernisée ont montré qu'il y avait peut-être là une veine à suivre. On notera que le drame social tel qu'il a été réalisé en Allemagne et en Autriche n'a pas encore trouvé place sur nos grandes scènes.

Comme cadre à ces drames musicaux, l'Opéra-Comique dispose d'une scène moyenne, d'une machinerie encore élémentaire, mais de décors et de costumes généralement soignés. L'Opéra nous offre un plateau immense, encore bien en retard sous le rapport de l'agencement, mais qui ne se refuse pas aux innovations compatibles avec son grément ; la scène pivotante a été inaugurée à l'occasion d'une œuvre récente de M. Laparra, et le film a été utilisé dans *la Tour de feu* pour représenter une tempête nocturne sur mer. Approuvée dans son principe par les uns, critiquée par d'autres dans son application un peu rudimentaire, il n'en reste pas moins, pour ceux qui se rappellent la tempête de *l'Étranger*, que cette intervention du film est une amélioration de la mise en scène.

D'autre part, M. Rouché vient de résoudre avec bonheur par la projection d'images colorées, mobiles et à transformations la mise en scène de *la Damnation de Faust* qui a obtenu un succès très marqué (22 mars 1933).

II

Tout compte fait, le théâtre musical contemporain présente dans sa moyenne sinon des progrès, du moins des changements par rapport à une époque qui n'est pas encore bien éloignée de nous.

Les renseignements d'ordre subjectif touchant les réactions engendrées par les œuvres nouvelles sont naturellement aussi divers, aussi contradictoires qu'on peut l'imaginer ; et, pour le même auditeur, ils varient encore d'une œuvre à l'autre ; si l'on voulait à toute force hasarder quelque classement, on noterait que les œuvres conçues et réalisées sur le modèle traditionnel des environs de 1900 n'éveillent guère que l'indifférence ; celles qui procèdent des techniques les plus avancées déterminent quelques sincères sympathies, retiennent l'intérêt des curieux, et déclenchent par contre des mouvements hostiles et des protestations, cependant moins violentes qu'il n'a été donné de les observer, au cours de ces dernières années, dans les salles de concert ; la fusion du drame et de la musique atténue les hardiesses de celle-ci, en précise la signification, et lui ouvre les voies de la sensibilité ; les musiciens qui se sont posé l'angoissante question de savoir si les conflits de tonalité permettraient jamais l'édification d'œuvres importantes, seront peut-être un jour surpris de constater que le théâtre musical, aussi ample et complexe qu'on voudra, sera précisément la justification des audaces d'avant-garde, le canal par lequel elles pénétreront le plus facilement, le plus légitimement dans le public, car c'est avec la sensibilité qu'on accueille toute musique, bien plus encore qu'avec l'intelligence.

D'autres œuvres qui se tiennent à égale distance des extrêmes ont connu quelque faveur ; l'auditoire de l'Opéra-Comique se montre volontiers accessible à la bonne

humeur agrémentée tantôt de légère ironie, tantôt d'une pointe de sentimentalité ; celui de l'Opéra reste encore fidèle aux derniers avatars de la formule wagnérienne. J'insiste sur ce que peuvent avoir de superficiel et d'incomplet de telles indications ; en vérité, et dans l'ensemble, le public n'a provoqué aucune chute retentissante, aucun succès durable ni même saillant ; on ne peut cependant pas dire qu'il se soit désintéressé du théâtre musical à un point tel qu'on l'a parfois écrit et nous recherchons plus loin les causes probables de son atonie.

Au surplus les opinions individuelles qu'il est possible de recueillir çà et là, les réactions collectives qu'il n'est pas toujours facile d'observer, dont on ne découvre pas toujours les motifs lointains, et dont l'interprétation tend des pièges, ne peuvent fournir que des indices.

L'opinion écrite, en l'espèce la chronique musicale qu'élabore la critique spécialisée à chaque œuvre nouvelle et parfois même aux reprises, nous apportera-t-elle des matériaux plus solides et plus significatifs ? On en peut douter, mais la question étant des plus complexes, nous ne pouvons qu'indiquer ici et sans profondeur quelques-uns des motifs de notre réserve. Les musicographes chargés de rubriques dans les journaux et les périodiques sont de valeur très inégale, en ce qui touche du moins le théâtre ; les uns présentent une formation musicale indiscutable, une culture générale étendue : lettrés, universitaires, qui seraient au besoin compositeurs ; compositeurs qui tiennent honorablement une plume ; tous, rompus au métier de musicien, de musicographes, familiers du théâtre, énoncent, en dépit de leurs divergences de goût, de doctrine et d'opinions, des jugements autorisés dont la moyenne est susceptible d'éclairer le public et d'amorcer des courants comme on en vit naître jadis. D'autres, par contre, paraissent être les pionniers de la presse bien plus que ceux de la musique. Disons qu'aucun blâme ne saurait être déduit de nos expressions. Que des hommes attirés par le journalisme se mettent à l'unisson de leur public, qu'ils écrivent pour ce public, luttant ainsi en faveur de la feuille qui leur donne l'hospitalité, il n'y a rien là que de très naturel, et même très appréciable, en un temps où le pragmatisme est, qu'on le veuille ou non, la loi.

Il est toutefois permis d'affirmer que le grand théâtre musical n'a rien à gagner à ce nouvel état de choses ; la plupart de ces critiques sont tout acquis à la musique primaire, et incidemment il faut s'en féliciter, puisque de la seule extension de celle-ci, qui formera comme une litère, nous pouvons espérer une nouvelle, quoique lente recrudescence de la musique artistique ; mais placés en face d'œuvres savantes et construites sur de larges plans, ces musicographes sont visiblement désorientés, le sens profond du théâtre musical leur échappe et l'on sent chez eux comme une hostilité latente à l'égard de tout ce qui s'écarte de l'accent populaire.

Les incidences de telles interventions ont peut-être plus de portée qu'on ne le pense ; nous marquons en mars 1932, à propos de *Maximilien*, l'indépendance du public à l'égard de la critique et même son désaccord avec elle ; je n'aurais pas osé me citer personnellement si le même phénomène n'avait été signalé, touchant le théâtre littéraire, par M. Gabriel Boissy quelques mois plus tard (*Comœdia*, 9 janvier 1933). Il y a là une coïncidence inopinée, et si M. G. Boissy exhorte le critique à « se délivrer des formules à la mode et de ces snobismes du jour... » nous pouvons en ce qui concerne

le théâtre musical émettre les mêmes vœux : que « ce snobisme du jour », qui pousse selon une pente facile vers la musique populaire tant de musiciens et beaucoup de musicographes pressés, ne trouve plus asile dans les tribunes réservées au théâtre lyrique; la valeur moyenne des jugements qu'elles comportent ne peut que se trouver abaissée par l'intervention de sentences partiales, d'autorité douteuse, mais multiples et largement diffusées dans un public que la critique a pour mission de conquérir et de conserver à la musique élevée, et non de rejeter aux confins de l'art élémentaire. Ce n'est là évidemment qu'un des aspects de la question (1), mais en résumé, de quelque côté que nous nous tournions, nous ne pouvons noter comme moyenne de réaction que la tiédeur, que l'absence d'enthousiasme autant que de violente hostilité.

En dehors des causes immédiatement perceptibles que nous avons rattachées à cette situation, et parmi lesquelles il faut compter la diminution du pouvoir d'entraînement de la critique, nous aurons l'occasion, plus loin, de mettre en valeur les facteurs d'ordre sociologique qui en sont comme les cadres et nous aideront à apercevoir l'orientation probable du goût collectif.

(A suivre.)

Armand MACHABEY.

CONCERTS DIVERS

Duke Ellington et son orchestre (Salle Pleyel). — Il n'est pas besoin de rappeler une fois de plus ce que la musique moderne doit au jazz.

Mais l'orchestre de Duke Ellington en représente une forme plus souple, plus vivante et que l'on a appelée le jazz hot.

Duke Ellington a voulu et a su réagir contre certains abus que l'on faisait du jazz. Celui-ci, trop souvent, devenait une sauce aux aromes violents destinée à faire avaler les ragoûts musicaux les plus plats. Duke Ellington ne s'est entouré que d'artistes de premier ordre, qui ne sont pas seulement des virtuoses mais aussi des improvisateurs. Car ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans le jazz hot, c'est que chaque instrumentiste, en tenant compte de l'esprit et de l'atmosphère générale du morceau, a le droit, le devoir même, de broder en ajoutant toutes sortes de variations mélodiques. Le nom même de hot est dû, paraît-il, à certaines attaques brutales, à certaines intonations tremblées qui transforment par instants le timbre même des trompettes, des saxophones et des clarinettes en les rapprochant singulièrement de la voix humaine. Les interprètes qui à tour de rôle viennent jouer en solistes arrivent à obtenir des sonorités qui sont des sanglots, des moqueries ou des rires.

Ajoutons que la « mise en scène » d'un pareil orchestre doit être soigneusement réglée. Des feux de projecteurs de différentes couleurs viennent mettre en lumière d'abord un groupe, ensuite un autre, et ajoutent encore de la chaleur à cette prodigieuse machine à rythmer et à chanter qu'est un jazz hot.

Le succès de Duke Ellington, présenté très chevaleresquement par Jack Hylton, fut immense. Chacun de ses collaborateurs mériterait une mention spéciale que la place ne nous permet pas de lui accorder. Félicitons cependant Ivie Anderson, dont la voix est voluptueuse et chaude. Elle devait nous offrir « un bouquet de blues » mais nous n'avons eu qu'une seule fleur de ce bouquet; et rendons hommage au fantastique mécanisme que possèdent dans les jambes, les bras et les hanches Bessie Dudley, ondoyante comme un serpent, et les nègres Bailey et Derby.

Marcel BELVIANES.

(1) Qui devait faire et a fait, au Congrès de Florence, l'objet d'importantes communications et d'un large débat dont on trouvera la publication dans les *Actes du Congrès*.

QUELQUES INÉDITS DE GEORGES BIZET

On sait que M^{me} Émile Straus, veuve en premières noces de Georges Bizet, est morte il y a quelques années en laissant à la Bibliothèque du Conservatoire les manuscrits de *Carmen* et de *l'Arlésienne*. Divers dons sont venus récemment s'ajouter à ces deux trésors pour constituer un fonds qui apporte à la biographie de Bizet des documents dont l'existence avait échappé à tous ses biographes.

La Bibliothèque du Conservatoire doit ainsi à la munificence de M. Reynaldo Hahn la partition manuscrite de la *Jolie Fille de Perth*; à celle de M. Sibilat, exécuteur testamentaire de M. Émile Straus (décédé peu après sa femme), une copie manuscrite de *l'Arlésienne*, portant en marge, à l'encre rouge, de la main de Bizet, les principaux thèmes de la partition, souvent avec une basse chiffrée, et dont le chiffrage ne correspond pas toujours à celui de l'œuvre une fois achevée.

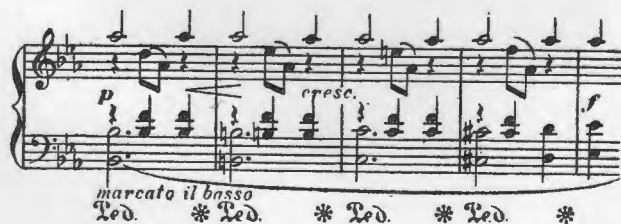
M. Reynaldo Hahn a bien voulu donner en outre au Conservatoire un cartonnage rouge où Bizet avait recueilli nombre de pages inédites, appartenant à sa première jeunesse. Bizet est un seigneur d'assez grande importance pour que l'inventaire de cette curieuse collection ne paraisse peut-être pas dénué de tout intérêt. On lira ci-dessous cet inventaire. Nous étudierons ensuite deux manuscrits inédits, donnés au Conservatoire par M. Sibilat et qui réserveront d'abord aux lecteurs du *Ménestrel* et, avec eux, au monde musical, des surprises assez piquantes.

I. - ŒUVRES DE JEUNESSE ET FRAGMENTS

1^o Grande Valse de concert, op. 1, septembre 1854; pour piano, en *mi bémol* : écrite dans le style brillant et superficiel de la musique de salon de l'époque.



Elle offre cette particularité que le second thème rappelle — ou annonce — le trio du menuet-scherzo de *l'Arlésienne*.



2^o Un cahier de papier à l'italienne de 16 pages à 12 portées : *Compositions diverses par Georges Bizet*,