

LE MENESTREL

5076. - 95^e Année. - N° 32.



Vendredi 11 Août 1933.

LE THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE

(Suite.) (1)

III



Il n'est pas indifférent de préciser, par une analyse succincte des principales partitions créées au cours de ces dernières saisons, les points saillants que nous avons signalés précédemment.

Les œuvres en un acte, qui répondent davantage aux besoins de l'Opéra-Comique, comprennent essentiellement *le Fou de la Dame* (2), *Rayon de Soieries* (3), toutes deux montées en 1930, et *Angélique* (4) qui leur est un peu antérieure. De ces trois partitions, seule la dernière a survécu et rencontré le succès à l'étranger. *Le Fou de la Dame*, que les auteurs ont baptisé « chanson de geste », est une rêverie charmante; elle met en scène les personnages d'un jeu d'échecs et leur combat allégorique que traverse une idylle malheureuse; la musique de M. Delannoy, à la fois franche, sonore et recherchée, s'applique bien au sujet, qui ne présente que peu d'attaches avec les conventions auxquelles le public est habitué. *Rayon de Soieries* nous ramène à la vie quotidienne de Paris; l'action se développe dans le cadre d'un magasin de nouveautés avec ses employés et sa clientèle; le merveilleux, la fiction s'y mêlent sous l'aspect d'une reine exotique, et quelque sentimentalité s'ajoute finalement à une situation qui prétend ne tirer sa drôlerie que des menus incidents surgis des contingences commerciales. M. Rosenthal a habillé ce livret plutôt mince et parfois amusant d'une musique agréable, mais qui ne s'aventure pas loin dans le domaine de l'originalité. Toute autre est la partition d'*Angélique*, dont la texte est dû au même auteur que *Rayon de Soieries*; bien que nous soyons là en pleine fiction, la variété y est plus grande, le cocasse plus évident, l'action même — s'il y en a une... — plus soutenue. Cette « farce » a été bien défendue par le musicien Jacques Ibert, qui n'a pas craint de combiner les timbres et les harmonies les plus avancés, d'employer discrètement quelques artifices d'instrumentation comme le glissando de trombone, d'introduire en même temps le nègre (scène XVII), la trompette avec sourdine à soupape, un rythme exotique et de réussir, sans une faute de goût, une scène qui

pouvait tomber facilement dans la vulgarité. La partition est légère, puisque les instruments à vent, cuivres et bois, sont par un, mais elle est fort intéressante au point de vue de l'orchestration et de la variété des coloris qu'en a tirés le compositeur; nous y voyons paraître le piano, inauguré déjà par la jeune école allemande, et le traitement rythmique du *parlé* confié aux chœurs. *Angélique*, qui n'avait pas été écrite pour l'Opéra-Comique, y a cependant rencontré le succès que nous avons dit; c'était comme un essai préparant une œuvre de plus grande envergure dont il sera question plus loin.

Auparavant, et sans quitter l'Opéra-Comique, citons deux partitions qui ont en commun de tirer leur sujet du répertoire moliéresque :

Le Sicilien ou l'Amour peintre (1), mis en musique par M. O. Letorey, et *Georges Dandin, ou le Mari confondu* (2), illustré par M. Max d'Ollone. Les livrets sont simples et enjoués sans être très amusants; il est imprudent de vouloir « arranger » Molière et d'adapter à la scène de 1930 des improvisations hâtives et jadis spirituelles, auxquelles la musique contemporaine risque d'apporter un poids redoutable; cette musique, disons-le, eut le louable souci de laisser la place d'honneur au texte; celle de M. Max d'Ollone, aussi bien que celle de M. Letorey, se réclament nettement de la technique et de l'esthétique des environs de 1900 et sont comme une protestation sonore contre les émancipations du jour. L'orchestration peu chargée reste toujours claire, laisse aux voix généralement bien traitées dans le style mélodique la faculté de se mettre en valeur, et même, chose plus rare, de faire comprendre une bonne partie de ce qu'elles disent.

Vient à présent un autre groupe de trois drames lyriques dont l'un, il est vrai, appartient au répertoire de l'Opéra, mais qui s'apparentent par les sujets, les milieux dans lesquels ils évoluent, et même la marche générale de l'action. *Virginie* (3) nous ramène au temps de Vernet et de Déjazet (vers 1825), *la Peau de chagrin* (4) à celui de Balzac, *la Femme nue* à une époque beaucoup plus proche de nous (5). Ces trois partitions mettent en scène les harmonies et les malentendus qui surgissent des rapports entre les éléments du monde artistique : peintres, acteurs, poètes, et ceux des classes riches et mondaines.

C'est un peu l'atmosphère de *Louise*, avec moins de passion et plus de luxe, — de *la Vie de Bohème* avec moins de spontanéité, de drôlerie et de simple émotion.

(1) Opéra-comique en deux actes. Livret d'après Molière, de M. André Dumas, musique de M. Omer Letorey, 19 mars 1930.

(2) Livret d'après Molière, de M. Belvianes, musique de Max d'Ollone, le 19 mars 1930.

(3) Comédie lyrique en trois actes. Poème de H. Duvernois. Musique de A. Bruneau. A l'Opéra, 26 décembre 1930.

(4) Poème de Pierre Decourcelle et Michel Carré, d'après Balzac, musique de Ch. Levadé. A l'Opéra-Comique, le 24 avril 1929.

(5) Quatre actes. Paroles de Louis Payen, d'après Henry Bataille. Musique d'Henry Février. Monte-Carlo, le 23 mars 1929. Opéra-Comique, le 25 avril 1932. Le roman date de 1908, le livret de 1921.

(1) Voir le *Ménestrel* du 4 août 1933.

(2) Livret de MM. A. de la Tourrasse et J. Limozin, musique de M. M. Delannoy. A l'Opéra-Comique, le 2 juin 1930.

(3) Opéra-bouffe en un acte, livret de Nino, musique de M. Rosenthal. A l'Opéra-Comique, le 2 juin 1930.

(4) Farce en un acte de Nino, musique de Jacques Ibert.

Les trois compositeurs, M. Bruneau pour *Virginie*, M. Levadé pour *la Peau de chagrin*, M. Février pour *la Femme nue*, différents d'âge et de style, relèvent cependant de la même doctrine, aussi bien dans les détails de l'écriture, éloignée de toute innovation tonale ou orchestrale, que pour la conception même de la musique de théâtre, les procédés de construction, et enfin la réalisation scénique. MM. Bruneau et Février sont rompus au théâtre; M. Levadé un peu moins; les livrets qui leur ont été proposés, et qui contenaient tous trois la matière de drames substantiels et passionnants, ont reçu dans l'ensemble et en dehors de tout jugement portant sur sa valeur intrinsèque, une musique bien faite pour mettre en relief leurs caractères respectifs. Les habitués de la Salle Favart et de l'Opéra ont fait bon accueil à ces partitions. *La Femme nue* semble actuellement se détacher, prendre la tête, et passer la frontière (1).

Cette série d'opéras-comiques se complète d'une agréable et importante partition de M. Jacques Ibert : *le Roi d'Yvetot* (2). Le royaume d'Yvetot, qui ne disparut qu'au XVII^e siècle, a laissé dans le peuple une légende de bonhomie et d'insouciance heureuse dont la chanson de Béranger s'est emparée pour en prolonger le souvenir jusqu'à nous, qui fredonnons encore le couplet populaire, thème fondamental de la partition. Malgré le caractère rural et peu compliqué de la pièce, le compositeur a employé tous les artifices d'harmonisation, d'orchestration et de construction, qui sont nombreux chez lui et dont il sait tirer parti avec subtilité. L'orchestre est au grand complet : deux grandes flûtes et une petite; deux hautbois et un cor anglais; trois clarinettes dont une basse; deux bassons et un contre-basson; quatre cors, trois trompettes en *ut*, trois trombones et un tuba, une batterie imposante, le quintette, une harpe, un piano et même un phonographe. Sauf à la fin de certains actes et en quelques passages qui requièrent la puissance du *tutti*, la partition demeure claire, les instruments ne sont pas employés par masses, mais souvent accouplés d'un groupe à l'autre, soit pour obtenir des nuances de timbre, soit pour donner de l'indépendance aux lignes constitutives de la polyphonie. Si les bois sont traités avec une rare habileté, les cuivres le sont avec un soin et une finesse qui trahissent le symphoniste entraîné à la recherche et à la solution des problèmes de pure sonorité. Comme toute la musique de Jacques Ibert, celle-ci est discrète et élégante, même dans le burlesque, où l'ironie la sauve de la trivialité; le travail est toujours poussé jusque dans la plus simple romance à couplets, où l'auteur écarte le retour monotone d'un même dessin tant à la voix qu'à l'orchestre, par des similitudes rythmiques et mélodiques qui maintiennent l'air de famille, l'unité, et l'équilibre du fragment (3). Le récitatif lui-même paraît vouloir épouser de plus près le sens des paroles et s'évader, si c'était possible, d'une ornière qui lui est comme imposée par sa fonction. Quant aux chœurs, écrits clairement et souvent d'une façon linéaire, ils sacrifient encore à la coutume de répéter inlassablement des mots inutiles et d'ailleurs inintelligibles (4). Avec ses

alertes scènes parlées, cette œuvre toute de bonne humeur, mêlée de satire et parfois d'un peu d'émotion, marque, comme *Angélique*, une évidente tendance vers le modernisme dont elle n'atteint pas les extrêmes, le ton d'Ibert ayant toujours été celui de la modération; mais elle a plu et elle reparaitra sans doute à l'affiche après s'être signalée à l'étranger.

Nous laisserons dans l'ombre un petit nombre d'œuvres de moindre importance qui n'ont apporté aucun lustre à l'Opéra-Comique, ainsi que les ballets exclus de notre étude et nous aborderons la scène de l'Opéra.

L'activité de ce théâtre est considérable et des œuvres importantes y ont vu le jour, qu'on pouvait croire destinées à l'oubli; peu d'entre elles ont eu le privilège de *Guercoeur* qui, vieux d'un quart de siècle environ lorsqu'il fut produit pour la première fois en 1931, a pu cependant être repris en 1933. Nous nous arrêterons à peine à deux partitions qui ont rencontré quelque indifférence : *la Vision de Mona* (1) de M. Louis Dumas et *la Duchesse de Padoue* (2) de M. Le Boucher. Si nous les citons, c'est pour observer que la musique n'est pas seule responsable de l'insuccès, mais aussi et surtout les livrets frappés d'une sensible insuffisance théâtrale.

Faute capitale que l'art du compositeur ne peut masquer, car aussi bien dans la *Duchesse* que dans la *Vision*, il y a de bonnes pages, sonores dans la première, fines dans la seconde; mais elles sont anéanties par l'indigence de l'action qui ruine la synthèse indispensable au drame musical.

En deux actes aussi, une charmante partition de Jacques Ibert, *Persée et Andromède* (3); ici la musique nouvelle et souvent très personnelle d'Ibert scintille en sonorités fines et comme lumineuses; elles illustrent avec exactitude cette fable millénaire à laquelle le librettiste a du moins prêté un langage rajeuni, une psychologie actuelle et un dénouement qui appartient plus aux contes de fées qu'à la mythologie. Le cadre, la salle de l'Opéra sont peut-être un peu vastes pour cette œuvre d'art dont la délicatesse et la poussière sonore s'amortissent rapidement et gagneraient à être perçues dans un théâtre plus réduit. Lorsqu'on écrit pour un vaisseau comme celui de l'Opéra, il ne faut pas perdre de vue la loi du carré de la distance qu'on peut négliger dans de petites salles.

Il nous est assez difficile de parler de *la Tentation de Saint Antoine* (4); l'auteur du texte et de la partition, M. Brunel, se tient en dehors du groupe des musiciens de profession, et sa musique, quoique correcte et sérieuse, est plutôt celle d'un amateur qui aurait adopté le style et le point de vue de Gounod; il y a d'ailleurs du mouvement et de la sonorité dans cet orchestre, et les voix sont bien traitées; cependant, ce qui frappe avant tout, c'est le côté spectaculaire de l'œuvre, et pour tout dire, le côté « Grand Opéra » : changements de tableaux, métamorphoses, apparitions et disparitions, gestes, attitudes, décors, éclairages, tout semble s'inspirer de la technique de *Faust*; au surplus, le diable y joue un rôle considérable, et le ballet, sous le nom de *divertissement*, y tient une place importante.

(1) Elle vient d'être reprise à l'Opéra-Comique.

(2) En quatre actes. Livret de J. Limozin et A. de la Tourrasse, musique de J. Ibert. A l'Opéra-Comique, le 6 janvier 1930.

(3) *Air de Jeanneton*.

(4) On a peine à comprendre que des auteurs hardis et primesautiers ne se soient pas encore libérés de ces conventions qui sont en désaccord avec tout le reste de leur esthétique; et si les chœurs ont quelque chose à dire, pourquoi ne pas mettre à leur disposition la psalmodie mesurée, telle qu'Ibert l'a d'ailleurs employée en quelques endroits dans *le Roi d'Yvetot*?

(1) Deux actes, poème de MM. Desvaux-Vérité et Fragerolle, musique de M. L. Dumas. A l'Opéra, en octobre 1931.

(2) Livret de P. Grofils, d'après Oscar Wilde, musique de M. Le Boucher, deux actes. A l'Opéra, en octobre 1931.

(3) Deux actes de Nino d'après les *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, musique de J. Ibert. A l'Opéra, le 15 mai 1929.

(4) Mystère en trois parties et neuf tableaux, texte et musique par R. Brunel. A l'Opéra, le 12 mai 1930.

La magie de la scène, plus que la musique ou la tendance morale de ce « mystère », lui permettra peut-être d'être repris.

Bien que *le Mas* (1) ait été donné il y a déjà quatre ans, nous voudrions en dire quelques mots en raison de la personnalité de l'auteur-compositeur et de l'intention de son drame lyrique. M. Canteloube représente en France un type de musicien assez rare ; il est le chantre du folklore régionaliste, et il a consacré au fonds populaire de l'Auvergne le meilleur de sa science et de son travail ; *le Mas* est l'épanouissement de cette religion qui en vaut bien une autre, et c'est un éloquent plaidoyer en faveur du retour à la terre natale, préconisé par tant de sociologistes.

Le livret de M. Canteloube n'est pas très théâtral, et, d'ailleurs, le cadre rural dans lequel se développe l'action, l'intérieur paisible et campagnard qui en est le décor ne se prêtent ni à des accents ni à des contrastes très accusés ; quant à la musique, appuyée sur une solide technique, elle a de l'ampleur et de la richesse sans complication inutile ; elle conserve partout une élégance un peu grave que n'altèrent ni le reflet de lointaines formules populaires, ni même l'introduction de chansons traditionnelles du pays ; l'orchestre est composé normalement et sonne bien ; le ballet, suite de danses du Quercy stylisées, n'est autre chose que la transposition à la scène d'une fête rituelle de la moisson, particulière aux régions du Centre. Ainsi, la partition du *Mas* n'est pas seulement un hommage du musicien à son pays natal, mais un recueil presque documentaire et une consécration du folklore auvergnat. Ces circonstances à peu près uniques au répertoire de notre Académie de Musique méritaient d'autant plus d'être soulignées qu'elle vient de mettre à l'étude une nouvelle œuvre de M. Canteloube dont le héros est, cette fois, l'antique chef des Arvernes, Vercingétorix.

Nous arrivons aux deux événements les plus récents et les plus notables de l'activité musicale à l'Opéra : *Maximilien* (2) et *le Jardin sur l'Oronte* (3), l'un produit au début, l'autre à la fin de 1932. La première de ces œuvres est de tendance moderniste ; la seconde est conservatrice ; et il est intéressant de mettre en opposition deux partitions aussi dissemblables.

Après *Christophe Colomb* (4), où M. Darius Milhaud avait pu illustrer des formes sinon nouvelles, du moins plus rares, *Maximilien* se résout à la coupe et au genre du Grand-Opéra. Il y a cependant quelque chose de nouveau dans la construction musicale : si nous y rencontrons des thèmes prépondérants, ceux-ci n'ont ni l'aspect, ni la fonction du leitmotiv wagnérien ; et

d'autre part, le commentaire orchestral, loin d'utiliser les dessins amorphes et les formules passe-partout du vieil opéra, s'astreint, dans la mesure compatible avec les nécessités de l'action dramatique, à des structures visiblement dérivées des formes instrumentales ; l'esprit symphonique y est partout sensible et il est aisé d'y relever en maints endroits la scansion ternaire fondamentale, base de toute construction instrumentale et, pourrait-on dire, principe générateur de *Maximilien*. Cette vie propre de l'orchestre nous dispense des remplissages sans intérêt, au-dessus desquels le récitatif aussi bien que le chant proprement dit pouvaient surnager à leur aise ; ici la ligne vocale est entraînée dans l'engrenage du développement orchestral dont l'indépendance formelle est corrigée par les inflexions, les nuances, la signification générale qu'il emprunte au discours mélodique. Cette technique était assez faite pour dérouter les auditeurs non prévenus, et même les wagnériens, habitués sans doute à l'intégration des voix dans l'orchestre, mais qui ne reconnaissent plus ici les thèmes conducteurs dont on poursuit aisément la fuite à travers la trame sonore. Au surplus, l'unité d'inspiration, ne demandant plus rien au leitmotiv, s'appuie sur des rapports beaucoup plus subtils qui souvent échappent à l'analyse ; la filiation des motifs procède de déformations mélodiques, de rappels harmoniques qui sont du domaine de la *variation*, et se révèle par des *ressemblances* que l'oreille peut percevoir mais que l'écriture ne fait pas ressortir avec évidence. Cependant ces circonstances n'auraient pas suffi à froisser les critiques et une partie des habitués si elles ne s'étaient accompagnées d'un emploi de la polytonalité, systématique tout au moins dans les chœurs, dans les fragments symphoniques et d'une façon générale dans le commentaire instrumental ; il faut noter en effet que les airs, duos, trios, adoptent une écriture relativement simple, une mélodie souple à tendance expressive, sans incertitude tonale et sans complication rythmique ; mais dès que la foule intervient, et surtout dès que l'orchestre est dégagé de la scène, la musique, prolongeant l'action, se déploie librement, usant légitimement de toutes les ressources complexes de la tonalité élargie et de l'orchestration intense qu'elle implique ; du reste les morceaux symphoniques, introductions et interludes sont assez remarquables pour avoir été exécutés au concert avec succès.

Par cet exposé succinct, on voit que *Maximilien* apporte dans le cadre de l'opéra traditionnel plus d'une innovation et il est regrettable que la presse musicale se soit montrée hostile à une tentative que nous n'osions pas espérer de notre Académie Nationale ; nous avons souligné en son temps que, sauf quelques auditeurs particulièrement nerveux, le public s'est en définitive intéressé à cet essai qui aurait probablement été une réussite sans les fautes lourdes que les librettistes ont commises contre le théâtre, et que le musicien, malgré la facilité de sa plume et la richesse de son écriture, n'a pu faire disparaître ; le second tableau du 1^{er} acte, qui représente à lui seul près du quart du drame, n'est pas la moindre erreur de ce livret, dans lequel cependant il semble que les auteurs aient recherché, sinon un certain rythme, du moins quelque symétrie de façade, fondée sur le principe du triptyque dont les deux derniers actes surtout tirent leur équilibre.

(A suivre.)

Armand MACHABEY.

(1) Trois actes, paroles et musique de J. Canteloube, composé en 1911-1913. A l'Opéra, le 3 avril 1929.

(2) Trois actes et neuf tableaux, drame de Werfel, livret de R.-S. Hoffmann, adaptation française de A. Lunel, musique de Darius Milhaud. A l'Opéra, en janvier 1932.

(3) Quatre actes et huit tableaux, tirés du roman de Maurice Barrès par Franc-Nohain, musique de Bachelet. A l'Opéra, en novembre 1932.

(4) Opéra en 2 actes et 27 tableaux, livret de Paul Claudel, musique de Darius Milhaud. — L'œuvre, donnée avec succès en Allemagne en 1930, n'a pu être montée à Paris. A la vérité il s'agit plutôt d'un oratorio que d'un opéra. Le poème use d'une fiction originale et met en scène les principaux événements de la vie de Christophe Colomb. L'orchestre est normal, mais l'importance des chœurs et des solistes est inaccoutumée ; le musicien a utilisé tous les procédés d'écriture, toutes les ressources de l'orchestre et des chœurs au cours de ce drame, qui tient autant du rêve que de la réalité et qui dure deux heures et demie. On souhaite vivement qu'il soit représenté à Paris.