



CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

France

LES THÉÂTRES LYRIQUES

**Les Noces Corinthiennes. — Artémis troublée. — Frivolant.
Ballets russes.**

On connaît la théorie classique de Catulle Mendès sur la qualité nécessaire et suffisante d'un bon livret d'opéra. Ce poète — qui prenait si peu au sérieux l'art de la composition qu'il n'avait pas hésité à s'improviser critique musical ! — estimait qu'il ne faut pas confier de trop beaux vers à un musicien. Un vers parfait porte en soi sa musique, son harmonie, sa mélodie et son rythme. Les doubles croches et les instruments ne peuvent plus rien pour lui. Il faut donner à un compositeur des vers esthétiquement incomplets, inachevés, pour qu'il les améliore. Tous ceux qui ont regardé d'un peu près les livrets que l'auteur de La Reine Fiamette proposait à ses collaborateurs musicaux, ont pu s'apercevoir que ce propagandiste par le fait, mettant ses actes d'accord avec ses principes, poussait, personnellement, la logique de cette théorie jusqu'à ses plus cruelles conséquences.

En écoutant Les Noces Corinthiennes d'Henri Busser, on se demande, pourtant, si Mendès n'avait pas raison. Le poème est ici trop achevé, trop solidement établi dans le rythme calme et pur de ses alexandrins harmonieux. Son mouvement est définitif. Il est lent et serein. On ne peut ni l'accélérer, ni le retenir. Or le chant vient forcément en modifier la mesure dans un sens ou dans l'autre. Avec un scrupule littéraire dont il faut le louer, Henri Busser n'a pas voulu remanier

ce beau poème pour en faire, selon l'usage, un livret avec les commodités que vous offrent les petits vers de coupes variées et les mètres inégaux. Il a été victime de ce respect. On ne traduit pas directement en musique sans danger une tragédie de Racine : les nobles harmonies verbales d'Anatole France méritaient la même considération.

La représentation des Noces Corinthiennes à l'Opéra-Comique a donc paru lente et un peu froide. La partition de Busser est pourtant une œuvre infiniment estimable, pleine de tact, de science et d'adresse. Inspirée à la fois de Debussy, ce qui n'est pas exceptionnel, et de Fauré, ce qui est plus rare et plus subtil, elle est écrite avec une grande élégance. Mais comme elle ne tend vers aucune révolution et qu'elle se contente de faire de la « vulgarisation » élevée pour une langue et un style de haute qualité, on ne la prendra pas volontiers au sérieux. Les musiciens n'ont pas les mêmes avantages que les peintres ou les littérateurs qui peuvent traduire leur pensée dans des styles connus sans être accusés d'impuissance. En musique il faut, à tout prix, assassiner son père si l'on veut être écouté. Signe des temps : dans les arts comme dans les grands journaux d'information il n'y a que le beau crime qui assure la vedette !

L'interprétation des Noces Corinthiennes — remarquable en ce qui concerne M^{lle} Yvonne Gall — est faussée par un déséquilibre fâcheux entre les deux thèses philosophiques mises en présence. Le poète n'avait pas caché sa tendresse pour la beauté païenne : c'est, au contraire, l'austérité et l'intolérance chrétiennes qu'entend faire triompher l'Opéra-Comique. Il en résulte une petite déformation « professionnelle » qui a dû bien divertir Monsieur Bergeret !

L'Opéra nous a donné deux ballets un peu inattendus. M^{me} Ida Rubinstein a voulu tirer un spectacle chorégraphique d'une suite d'orchestre extrêmement banale de M. Paul Paray. Elle a encadré cette correcte musique d'une somptueuse symphonie de couleurs due à l'imagination inépuisable de Léon Bakst et ce cadre fit pâlir encore le tableau. On se demande pourquoi l'intelligente animatrice du Martyre de Saint-Sébastien a fait choix d'une partition aussi médiocre pour réaliser un effort digne d'un chef-d'œuvre et qui est demeuré vain parce que la musique l'a trahi.

Nous n'aurons pas la cruauté d'insister sur la douloureuse mésaventure arrivée à M. Jean Poueigh, dans le même théâtre, avec son ballet Frivolant. M. Poueigh s'était signalé jusqu'ici à l'attention des musiciens par un excellent livre de documentation sur les grands compositeurs d'aujourd'hui, ouvrage dans lequel il avait eu l'inélégance de se classer lui-même parmi les sommets de l'art contemporain en se réservant personnellement un des chapitres qu'il refusait à des artistes infiniment plus dignes que lui de cette apothéose. Depuis, il s'est spécialisé dans la critique supernationaliste et misonéiste. Il a tenté, pendant la guerre, de fomenter un mouvement anti-wagnérien et il fut, paraît-il, un des « musiciens français » qui allèrent protester solennellement auprès de M. Rouché lorsque furent représentées les Sept Chansons de Malipiero ! Le directeur de l'Opéra s'inclina devant « les droits de la musique française » et retira la partition italienne. Mais il avait une spirituelle vengeance toute prête : il nous donna un échantillon de la production du protestataire. On n'est pas plus cruel et les admirateurs de Malipiero qui ont pu lire des comptes-

rendus de Frivolant comme celui d'André Messager par exemple, ont été bien vengés. Rarement leçon plus sévère a été infligée publiquement à un présomptueux Alceste qui ne possédait vraiment aucune des qualités et des vertus exigées par le rôle qu'il avait eu la maladresse de choisir !

Les Ballets Russes ont inauguré leur saison par la présentation un peu hâtive de deux œuvres nouvelles. On ne doit jamais se montrer trop sévère pour Serge de Diaghilew qui est un bienfaiteur de l'art et qui, même lorsqu'il improvise, donne encore à tous nos théâtres de magnifiques leçons. Mais les difficultés matérielles rendent souvent sa tâche difficile. Il est certain qu'il rêvait pour La Belle au Bois dormant et pour Renard une mise au point plus parfaite. Mais il reste, malgré tout, de très belles choses dans son effort et il faut lui en demeurer fort reconnaissant. Le Renard de Stravinsky est une farce, une fantaisie burlesque, très sauvagement slave, avec un texte puéril et cocasse et une chorégraphie comique. Le divertissement est un peu long pour un sujet si mince et cet humour spécial n'est peut-être pas très efficace dans une salle comme celle de l'Opéra. En tout cas, la réalisation, qui ne permet pas d'entendre les paroles, rend ce spectacle assez décevant. Un petit orchestre avec cymbalum multiplie les rythmes amusants et les sonorités foraines sans nous révéler une face nouvelle du talent de Stravinsky. Et la chorégraphie demeure assez traditionnelle dans sa recherche de l'inédit.

Par contre la valeur documentaire et esthétique des danses de la Belle au Bois dormant est considérable. La musique de Tchaïkowsky ne nous a pas bouleversés mais l'interprétation de Petipa est extraordinairement intéressante. Il y a là le type du grand ballet classique dont les traditions sont perdues chez nous et dont on ne retrouve les traces lointaines et à demi-effacées que dans nos divertissements de music-hall. C'est du Châtelet supérieur. C'est un spectacle d'un charme et d'une grâce qui nous émerveillent. Si cette Belle au Bois dormant est la pure et souple Muse de la danse française, que de remerciements ne devons-nous pas au magicien russe qui vient de la tirer de son sommeil ?...

ÉMILE VUILLERMOZ.

//// L'HORIZON CHIMÉRIQUE DE GABRIEL FAURÉ.

Comme un vin délicieux, l'art de Fauré se dépouille, au cours des années, sans rien perdre de son bouquet. Il n'exprime ici que l'essentiel, avec une souplesse exquise et une émouvante vénusté : atticisme voluptueux d'un amant sensuel des belles formes.

Les quatre mélodies qui composent l'*Horizon Chimérique* sont d'une extrême concision. Elles s'unissent l'une à l'autre par des liens mystérieux et la subtile ordonnance de l'ensemble est aussi remarquable que l'intime harmonie de chacune des parties.

Modulations imprévues, équivoques tonales, cadences évitées : jeux mille fois renouvelés, mais non point répétés, leur insidieuse beauté n'a jamais charmé davantage que dans les mélodies de l'*Horizon Chimérique* et singulièrement dans la troisième : *Diane, Séléne*, d'une pureté sereine et d'une grâce divine. Ici, l'harmonie ne vit point pour elle-même, mais pour