



CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

France

LES THÉÂTRES LYRIQUES

Le Jardin du Paradis. — Ballets suédois. — La Griffe. — Sainte Odile. Le Cloître.

Les mélomanes qui ont classé une fois pour toutes Alfred Bruneau dans un compartiment bien déterminé de l'histoire de la musique moderne éprouveront, en écoutant son dernier ouvrage, une certaine surprise. La sagesse des nations ne semblait pas se tromper lorsqu'elle voyait dans ce compositeur un artiste rude, fruste, un peu bourru, ne redoutant pas les âpretés et les gaucheries d'écriture, dépourvu de toute coquetterie technique, et se contentant d'exprimer avec force, dans un langage un peu rugueux, des sentiments élémentaires dont la sincérité ne pouvait être suspectée. La nouvelle de sa collaboration avec de Flers et Caillavet nous avait déjà surpris : comment Alfred Bruneau, qui dans le théâtre lyrique d'aujourd'hui fait un peu figure d'Alceste, pouvait-il s'entendre avec ces Orontes boulevardiers dont la technique littéraire n'est que grâce, souplesse, élégance et marivaudage ?

Le résultat de cette collaboration devait être bien plus surprenant encore. Le musicien aux rubans verts s'est complètement transformé au contact de ses deux compagnons. Certes, ils ne l'ont pas entièrement converti à leur aimable et facile religion du succès. La partition d'Alfred Bruneau ne ressemble pas au livret trop brillant, trop pailleté, trop miroitant sur lequel il a travaillé. Mais on y remarque une recherche constante de la volupté et de la langueur, qui appa-

rait, chez l'auteur de l'Ouragan, comme le plus paradoxal des tours de force. Vous ne reconnaitrez plus, sauf peut-être dans l'orchestration toujours un peu dense et touffue, l'écriture d'Alfred Bruneau. Elle n'est qu'amabilité et sourire ; l'harmonie s'étire en câlineries de chatte, les altérations sont sensuelles, les inflexions mélodiques sont caressantes. Un Massenet, en assistant à une telle métamorphose, aurait éprouvé de sérieuses inquiétudes. A qui se fier désormais, s'il faut redouter, dans le domaine de la séduction et du charme, la concurrence victorieuse de cet être à la mâchoire agressive et au poil rude, qui dans la jungle musicale avait joué jusqu'ici le rôle de sanglier de la double croche ?

Le sujet du Jardin du Paradis est évidemment un peu mince pour un si vaste développement. Les librettistes virtuoses, absorbés par le souci du détail, ont perdu de vue les proportions de l'ensemble. L'ouvrage aurait pu être utilement resserré. Huit tableaux n'étaient pas indispensables pour nous montrer le prince Assur, désespéré d'une infidélité présumée de sa fiancée, pénétrant au paradis pour châtier notre mère Ève, patronne de toutes les félonies, et, vite résigné à subir le joug de l'éternel féminin, retrouvant bientôt avec joie celle qu'il avait injustement soupçonnée. Ces tableaux sont d'ailleurs présentés par le peintre Dréa avec beaucoup de finesse et de goût. L'interprétation, qui réunit les noms de MM. Franz, Rouard, Fabert, Rambaud, Huberty, Narçon, de M^{mes} Fanny Heldy, Yvonne Gall et Lapeyrette, est plus correcte que transcendante. Mais l'Opéra s'est honoré en montant une œuvre qui atteste, chez un musicien depuis longtemps maître d'une formule, un généreux souci de se renouveler qui forcera la sympathie et le respect de tous les artistes.

Avant d'entreprendre un petit voyage en Amérique, la Compagnie de M. Rolf de Maré nous a donné un spectacle d'adieu. Ce spectacle comportait un nouveau ballet de M. Darius Milhaud intitulé la Création du Monde. Un scénario de Blaise Cendrars et des décors et costumes de Fernand Léger semblaient devoir faire de cette soirée une audacieuse manifestation d'avant-garde. Il n'en fut rien. La technique de Milhaud, qui n'a jamais été foncièrement révolutionnaire, s'assagit de jour en jour, et le cubisme d'un Fernand Léger, qui avait paru agressif dans Skating Rink, ne pouvait choquer personne lorsqu'on l'appliquait à une matérialisation du chaos originel.

Il est d'ailleurs tout à fait impossible de faire chaque année, à date fixe, figure d'anarchiste militant. On s'use vite dans ce rôle, qui exige des changements perpétuels d'interprètes. On ne peut, dans cet emploi, garder la vedette plus d'une saison. Le petit groupe amical de musiciens, qui baptisa si adroitement du chiffre Six son consortium de publicité, en fait aujourd'hui l'expérience. Erik Satie lui-même a décidé de mettre fin à la plaisanterie en écrivant à son tour ce que nous n'avons cessé d'imprimer depuis la fondation de cette pseudo-école : il n'y a pas de musique des Six, il n'y a pas d'esthétique des Six, il n'y a que six jeunes musiciens indépendants, qui n'ont ni la même doctrine ni le même idéal. De l'aveu même de Satie, Honegger, Durey et M^{lle} Tailleferre n'ont jamais porté dignement leur étiquette.

Les Six se réduisent donc à Trois au début de cette saison. Laissez passer encore quelques mois

et vous verrez que le robuste tempérament de Milhaud et son instinct résolument scolaire l'excluront à son tour du trio. Je ne crois pas que la grâce naturelle qui brille secrètement dans les œuvres de Poulenc puisse se camoufler bien longtemps sous des cocasseries d'emprunt. Et je demeure intimement persuadé, pour ma part, que le seul représentant de cette fameuse esthétique dont tout le monde parle et qui, pratiquement, n'a jamais existé, ne peut être que M. Georges Auric, lorsqu'il se sera décidé à faire un peu moins de conférences et à écrire un peu plus de musique.

En attendant, comme les snobs sont pressés, il a fallu créer, en hâte, un groupe des Quatre, pour doubler l'autre. C'est à quoi s'est employé l'infatigable Satie qui a fondé et patronné l'École d'Arcueil, composée de tout jeunes gens sans grande science qui écrivent de petites pages dénuées de toute personnalité et aussi peu agressives que possible. Et, naturellement, ces « espoirs » nous ont été présentés par les Suédois qui ont toujours eu la touchante ambition de nous donner des leçons d'art français ! Saluons-les avec courtoisie.

La direction de l'Opéra-Comique vient de subir un assez grave échec moral et artistique. Son dernier spectacle composé de la Griffe, de Fourdrain, et de Sainte Odile, de Marcel Bertrand, est d'une médiocrité indéfendable. La mort du pauvre Fourdrain, survenue pendant les dernières répétitions de son œuvre, ne permet pas de juger son effort avec tout le sang-froid désirable. Cet élève de Massenet était ce qu'on appelle, avec admiration ou dédain, un homme de théâtre. Sa musique, peu distinguée, mais directe et facile, ne recherchait que le succès immédiat. Dans la Griffe, sombre mélodrame emprunté au répertoire du Grand-Guignol, ses qualités et ses défauts devaient forcément trouver leur emploi. Tout le monde a comparé cet ouvrage à Cavalleria Rusticana : c'est porter sur lui le jugement le plus complet et le plus impartial. C'est également, hélas ! formuler à son sujet la plus optimiste des prophéties commerciales.

Le cas de Sainte Odile est plus surprenant. Un directeur soucieux d'obtenir de brillantes recettes peut légitimement nous dire qu'il a choisi une œuvre comme la Griffe afin de ne pas priver ses commanditaires de ressources budgétaires certaines. Mais pour quelle raison a-t-on monté un ouvrage aussi insignifiant que le drame lyrique de MM. Lignereux et Marcel Bertrand ? Cette initiative ne présente assurément aucun avantage artistique : elle ne se justifie pas davantage au point de vue financier. Cette légende languissante, terne et conventionnelle ne trouvera pas grâce plus facilement auprès du gros public que devant les délicats.

M. Marcel Bertrand est un musicien de tempérament distingué qui écrit avec une certaine élégance scolaire, mais qui manque totalement de force créatrice. Son lyrisme et son sens du théâtre sont, en particulier, tout à fait insuffisants. Il se dégage de cette représentation une impression d'inutilité douloureuse. Il y a là un emploi déplorable des ressources artistiques si précieuses et si rarement dépensées d'un grand théâtre de musique. Il faut dénoncer énergiquement de telles erreurs. Le choix d'une œuvre de cette qualité n'est pas scandaleux en soi, mais il apparaît inexcusable et désobligeant pour toute la musique française lorsqu'on songe aux œuvres de valeur qui ont été écartées pour lui faire place.

Précisément, l'Opéra de Lyon vient de créer une de ces œuvres que l'Opéra-Comique a refusé de jouer. Il s'agit du *Cloître*, de Verhaëren, mis en musique par Michel-Maurice Lévy, œuvre dont le thème est austère, mais dont la beauté profonde n'a pas laissé le public indifférent. Œuvre, en tout cas, dont le commentaire musical est d'une sincérité, d'une beauté et d'une émotion extrêmement poignantes.

Le public lyonnais, généralement froid et réservé, a fait le plus chaleureux succès à cette remarquable partition. Le dernier acte, en particulier, possède une rare éloquence persuasive ; sa conclusion, sereine et douloureuse, a fait passer dans la foule un grand frisson de pitié et d'attendrissement. Il faut féliciter la seconde ville de France d'avoir ainsi accompli un devoir artistique dont s'était fâcheusement désintéressé la première !

ÉMILE VUILLERMOZ.

/// « LA NUIT ENSORCELÉE » A L'OPÉRA.

La partition de la *Nuit ensorcelée* présente un exemple très singulier de greffe musicale. M. Émile Vuillermoz s'ingénie à appliquer certains morceaux et fragments de Chopin, valse ou mazurkas, sur le texte d'un livret imaginé par Bakst, de façon que ces *membra disjecta* fassent corps et vibrent d'une vie unanime. Chaque geste, en scène, se produit en fonction de la musique, chaque mesure de celle-ci paraît découler de l'action. Par une douce violence le monologue intérieur du suave et ombrageux pianiste polonais est amené à servir le spectacle. De plus, les auteurs entraînent, un peu malgré lui, l'ami de George Sand au bal de la « Vie Parisienne ». M. Aubert, parfait et subtil artisan de l'orchestre, lui frappe l'épaule de la batte d'Arlequin. Mais Chopin ne se venge pas. Je crois même qu'il s'amuse.

Toute féerie se situe naturellement à une époque assez lointaine, pour s'estomper de rêve. Léon Bakst lui annexa le Second Empire, déjà découvert, d'ailleurs, par le théâtre. Son décor architectural, mi-praticable, est d'un style baroque mirobolant et hyperbolique, dont l'emphase est malicieusement doublée d'humour. Le bariolage des costumes, pétillant et doré de paillettes, se détache sur un fond neutre. Il n'y a eu erreur que pour l'étoile. Il lui faut tout juste le costume du roi d'Andersen : rien, le blanc juponnage de tulle.

La chorégraphie, qui est de M. Staats, est mêlée de pantomime méticuleusement mesurée et de danse classique, corsée par l'ironie rétrospective. Chopin chez Thérèse, Taglioni chez Chicard ! Seule l'étoile, Zambelli, brille dans la pure lumière de la tradition ; fée, elle n'est plus du temps de M. de Morny ou plutôt elle n'est d'aucun temps : elle est de tous. M. Staats, un peu grand pour son rôle de Paganini, gnome malfaisant, lui donne la réplique. Il n'y a pas de corps de ballet, les auteurs ayant attribué à chacun des dix-huit personnages un caractère propre et un masque distinct. L'exécution apparaît parfaite et homogène ; je ne détache donc aucun nom du programme : c'est la jeune troupe de l'Opéra qui a triomphé l'autre soir. La légende calomnieuse faisant des danseurs de l'Académie Nationale des ronds-de-cuir chorégraphiques, rabâcheurs de rengaines, est, pour le coup, dissipée. A qui devons-nous