

LE MENESTREL

POUR UN STYLE NOUVEAU DU DRAME LYRIQUE

A l'occasion de la prochaine représentation, à l'Opéra, de la Princesse lointaine, ouvrage auquel le Ménestrel consacre une avant-première dans le présent numéro, nous sommes heureux de donner à nos lecteurs la primeur des lignes ci-après, par lesquelles l'auteur indique, en se plaçant à un point de vue tout à fait général, les efforts qui lui semblent s'imposer en vue de rénover le style du drame musical et de remédier ainsi à la crise angoissante qu'il traverse.

Nous sommes heureux que l'opinion si intéressante de l'éminent musicien soit conforme à celles qui ont déjà été développées maintes fois dans ce journal sur le même sujet.

« Il ne s'agit pas de refaire des opéras, ni des opéras-comiques à la mode du siècle passé, mais d'en suivre l'exemple selon le sentiment de la musique et du théâtre que notre époque exige. L'art du chant a des lois immuables. Il faut les réapprendre pour en tirer un style. Tel est le problème qui se pose, en Italie comme en France. Ce n'est pas seulement le chant qu'il intéresse. Le sort du théâtre lyrique est en jeu. »

Ainsi s'exprimait M. Louis Laloy, dans *l'Événement*, alors que, hanté par les mêmes préoccupations, je composais *la Princesse lointaine*. Où donc allons-nous trouver ce style nouveau dont l'impérieuse nécessité se fait de jour en jour plus évidente ? Faut-il désormais laisser aux oubliettes les « thèmes caractéristiques » dont le plus français des musiciens français, Gabriel Fauré, a vanté les hautes vertus ? Non, sans doute, car, en tant que thèmes de rappel ou thèmes de décor, ils mettent à notre disposition un moyen d'une puissance dramatique et expressive incontestable. Mais ce dont nous devons nous défier c'est, selon le désir de tout musicien bien né, de vouloir en tirer des développements et des déductions qui sont du domaine de la musique pure dont l'effet dramatique est souvent problématique. Le théâtre réclame des coups directs et le débordement de la symphonie dans le drame lyrique contemporain a créé le déséquilibre entre *plateau* et *fosse* dont se plaignent à juste titre les chanteurs. Dans quelques lustres, nos descendants souriront sans doute de nos beaux développements symphoniques tout comme nous sourions des vocalises du siècle passé. Le véritable intérêt musical a changé de place, il est passé d'un extrême à l'autre. *In medio stat virtus*.

Entendons-nous bien ; il ne s'agit pas de restreindre les droits de la musique, il s'agit de sortir du système de la *symphonie avec déclamation ajustée* qui, entre les mains d'un colosse, nous a apporté des chefs-d'œuvre

immortels, mais, par la suite, a précipité le drame musical dans une impasse dont il faut qu'il sorte (1).

Il faut déblayer ; rendre aux voix, sans diminuer l'intérêt de l'orchestre, la place expressive qui leur revient dans l'expression dramatique et renoncer à les submerger constamment sous le flot des thèmes et des dessins. Tel est le problème ; il est complexe, et je me garderais d'insinuer que je l'ai résolu, il est si difficile de se départir des vieilles habitudes, surtout des mauvaises. On compose comme on aime, on écrit comme on peut.

Néanmoins, l'élaboration de mon nouvel ouvrage m'a conduit aux conclusions suivantes :

Pour parer au déséquilibre signalé plus haut, il faudra ménager dans la trame musicale des moments d'intérêt supérieur, véritables *paliers lyriques*, qui remplaceront les fameux airs, duos, trios, dont M. Laloy a justement célébré les funérailles, que ces *paliers* soient confiés aux chanteurs, à l'orchestre, aux chœurs, même à des ensembles, pourvu que ceux-ci se justifient parfaitement à leur place.

Quant aux parties d'intérêt moindre, nécessaires cependant pour éclairer l'action et en faire saisir l'évolution — car il faut bien admettre que l'on va au théâtre pour assister à la représentation d'une pièce, si c'était simplement pour y entendre de la musique, le concert vaudrait mille fois mieux ; — Quant aux parties d'intérêt moindre, dis-je, il n'y a aucune nécessité à en souligner la signification par des évocations, transformations de thèmes confiés à l'orchestre, véritable travail de marqueterie à la longue un peu enfantin, qui ralentit l'action inutilement, empêche le spectateur de percevoir nettement la parole et ne vaut pas le vieux récitatif nerveux, rapide et varié d'un Lulli ou d'un Rameau.

C'est ce récitatif qu'il faut restaurer en le modernisant, en le modelant sur la parole, en lui enlevant le caractère emphatique qui rend le vieil opéra si facile à parodier et en le soutenant par des procédés modernes.

Mais si l'orchestre abandonne parfois l'état de mouvement symphonique, s'il consent à rester statique, à se tenir assez souvent dans des formules d'accompagnement, si on lui demande ce sacrifice afin de laisser plus de liberté aux voix, il faut aussi que les chanteurs reviennent aux saines traditions de leur art. Cessant d'être obligés de lutter avec les éléments déchainés de l'orchestre, il leur faudra articuler nettement, de manière que, sauf dans des passages d'exception où la musique exprime nettement par sa propre force ce qu'elle veut dire, le spectateur ne perde pas une parole importante. Il leur faudra donner aux parties récitées le caractère incisif et vivant qui convient à notre époque. Du mouvement, de la vie et toujours de la vie, telle paraît

(1) Est-il nécessaire pour étayer cette opinion de citer, parmi tant d'autres, deux exemples célèbres : *la Mort d'Isolde* et *l'Enchantement du Vendredi-Saint* peuvent se jouer et se jouent couramment avec un égal succès avec ou sans les voix.

devoir être la loi du théâtre lyrique de demain. Le cinématographe lui aura donné l'exemple.

Et alors se réalisera peut-être la prophétie de Beaumarchais qui, avec une clairvoyance miraculeuse, écrivait il y aura bientôt deux siècles :

« Notre musique dramatique ressemble trop encore à notre musique chansonnière pour en attendre un véritable intérêt ou de la gaieté franche. Il faudra commencer à l'employer sérieusement au théâtre quand on sentira bien qu'on ne doit chanter que pour parler; quand nos musiciens se rapprocheront de la nature, et surtout cesseront de s'imposer l'absurde loi de toujours revenir à la première partie d'un air après qu'ils en ont dit la seconde. Est-ce qu'il y a des reprises et des rondeaux dans un drame? Ce cruel radotage est la mort de l'intérêt et dénote un vide insupportable dans les idées.

Moi qui toujours ai chéri la musique sans inconstance et même sans infidélité, souvent, aux pièces qui m'attachent le plus, je me surprends à pousser de l'épaule, à dire tout bas avec humeur : « Eh! va donc, musique! pourquoi toujours répéter? N'es-tu pas assez buté? Au lieu de narrer vivement, tu rabâches! Au lieu de peindre la passion, tu t'accroches aux mots! Le poète se tue à serrer l'événement, et toi, tu le délayes! Que lui sert de rendre son style énergique et pressé, si tu l'ensevelis sous d'inutiles fredons? Avec ta stérile abondance, reste, reste aux chansons pour toute nourriture, jusqu'à ce que tu connaisses le langage sublime et tumultueux des passions ». (Beaumarchais : Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville*).

G.-M. WITKOWSKI.



LA SEMAINE MUSICALE

Opéra-Comique. — *Idylle funambulesque*, fantaisie lyrique en un acte; poème de M. Paul AROSA; musique de M. Robert PLANEL.

Il ne s'agit pas ici d'un ouvrage théâtral, mais d'un simple thème de concours, presque d'un exercice d'élève, exercice de caractère schématique, coulé dans un moule traditionnel quant à sa durée, à ses trois personnages obligés, à son développement immuable dont le raccourci ne peut fournir la matière d'une action théâtrale, mais constitue un simple échantillonnage destiné à établir les éléments d'un classement entre les candidats au Grand-Prix de Rome. En prenant l'initiative d'un joli geste, qu'il renouvellera chaque année, en faveur du lauréat du concours, M. P.-B. Gheusi n'a certes pas eu l'intention de donner à l'œuvre primée une importance qu'elle ne peut comporter. Aussi aurait-on mauvaise grâce à se placer à un autre point de vue que celui, très particulier, qui a été imposé à l'auteur.

On se souvient de l'affabulation imaginée par M. Paul Arosa (1). Un prélude (obligé, constituant une ébauche de morceau symphonique) évoque un délicieux jardin où Colombine se lamente devant une pierre tombale (qu'on a dû esquiver à la scène), pierre portant l'épithète de Pierrot qui, toujours bafoué, s'est tué.

(1) Voir le *Ménestrel* du 7 juillet 1933.

Arlequin entre à pas de loup et fait donner à Colombine « un concert par des musiciens dissimulés derrière les bosquets ». (On a dû au théâtre, se limiter à des couples de danseurs évoluant rituellement à l'avant-scène). Un jazz retentit (qui ici surprend un peu dans un décor délicieux mais très accusé de « Fête galante »; c'est d'ailleurs celui de *Masques et Bergamasques*). Colombine, surprise, assiste tristement aux ébats des danseurs, écoute une sérénade d'Arlequin (chanson obligée) que le jazz accompagne. Tandis que les danseurs s'éclipsent, Colombine, furieuse, maudit Arlequin, qui évoque cyniquement leurs amours coupables (duo obligé). Colombine ne pense qu'au cher disparu qui, écrit M. Arosa, « apparaît à travers les branches » pour jouer au fantôme, car il n'était pas mort. (Au théâtre, c'est un Pierrot très réel qui sort simplement de la coulisse). Il se réjouit de savoir que, grâce à sa ruse, il a été aimé vraiment. Colombine, furieuse d'avoir été trompée, le maudit, et Arlequin, resté aux aguets, la menace féroce-ment de conter partout sa mésaventure (trio obligé). La belle, affolée, se jette dans ses bras et part avec lui, laissant Pierrot qui, « extasié, s'évapore dans un rayon de lune ». (Au théâtre, il reste tout simplement immobile tandis que le rideau tombe).

Si la matérialisation scénique dépouille l'esquisse littéraire de l'atmosphère de rêve dont l'imagination pouvait l'envelopper (ainsi que ce fut souvent le cas, notamment pour *le Festin de l'Araignée* d'Albert Roussel) la partition prend, par contre, une pleine valeur, que ne pouvait lui conférer l'exécution donnée dans de déplorable conditions acoustiques sous la coupole de l'Institut. M. Robert Planel y fait preuve d'une réelle adresse quant à la création de l'ambiance, à la justesse de la déclamation et de l'accent. Sa musique, directe, fuyant toute complication vaine et même toute recherche inventive, reste celle du sujet, et il faut l'en louer grandement. Son instrumentation, à la fois transparente et mordante, mérite une mention spéciale. Elle décèle l'heureuse influence de l'orchestrateur émérite qu'est M. Henri Busser, le maître de M. Planel.

M^{lle} Marie-Thérèse Gauley, à la voix aisée et au jeu agréable, et M. Jean Planel le frère de l'auteur, ténor charmant et expressif, ont fort bien interprété cette cantate qu'ils avaient déjà fait triompher à l'Institut. Ils ont eu en la personne de M. Jean Vieuille, dans le rôle d'Arlequin (tenu, à l'Institut, de manière éblouissante par M. René Hérent), un partenaire excellent, comédien habile et chanteur averti.

C'est M. Henri Morin qui dirige l'orchestre.

Paul BERTRAND.



LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre de l'Œuvre. — *Les Races*, huit tableaux de M. Ferdinand BRÜCKNER. Adaptation française de M^{me} Renée CAVE.

Cette pièce, qui nous montre un aspect assez mal connu en France de l'état d'esprit nouveau qui règne en Allemagne, doit son intérêt principal à la force des sentiments qu'elle met en conflit. Elle contient, sur le mouvement national-socialiste, bien des aperçus d'autant plus curieux qu'ils ne concordent pas avec l'idée que les