

Ces compositions si variées et d'une valeur artistique si haute, offrent, dans leur exécution, un dangereux écueil, inévitable, d'ailleurs, étant donnée la forme adoptée par le poète. C'est le nombre, quelquefois considérable, des couplets, tous identiques sauf quelques différences nécessitées par la prosodie dans la valeur de certaines notes.

Il y a là une cause de monotonie qu'il appartient au chanteur de savoir déguiser en donnant à chaque couplet une interprétation très différente.

Les *Lieds de France*, malgré la simplicité apparente de leurs idées mélodiques, ne sont pas le fait des exécutants médiocres habitués à roucouler des *Pensées d'automne* ou autres romances de la même fabrication.

Le second recueil : *Chansons à danser* est d'un genre tout différent. Catulle Mendès était bien le poète qu'il fallait pour célébrer, en un style d'une chatoyante richesse, ces vieilles danses françaises qui, malgré leurs rides, gardent encore un charme pénétrant et discret. L'exquise musique dont Alfred Bruneau a serti ces bijoux délicatement ciselés en augmente considérablement le prix.

Dans l'interprétation musicale de ces danses l'auteur de *Messidor* a fait preuve d'une remarquable souplesse de talent. Ces délicieuses mélodies sont, malheureusement, trop peu connues. Et pourtant combien elles dépassent les autres productions similaires, pastiches alanguis sans vie et sans couleur. Les *Chansons à danser*, de Bruneau, hautement évocatrices, ne veulent pas singer d'une manière fadasse et prétentieuse le rythme des anciennes danses. L'idée dont elles sont sorties est plus haute. Rendant avec une grande fidélité la pensée du poète, la musique fait ici œuvre d'historien. Chacune de ces pièces ressuscite véritablement une époque et synthétise son côté galant en traits larges, mais en même temps très précis.

Le Recueil se compose en tout et pour tout de six danses.

D'abord le *Menuet*. Gracieuse, mais avec un certain air de gravité, la mélodie se déroule sur un joli tempo di minuetto tout plein de détails délicats. Je citerai, notamment, l'amusant dessin qui apparaît, pour la première fois, à la main gauche, p. 1, m. 9 et 10, et p. 2, m. 1.

Tandis qu'à la main droite pétillent

d'allègres notes piquées et que passe, à la basse, une mélancolique phrase de noires, souvenir attristé des générations disparues dont la *Gavotte* était le passe-temps favori, le chant consacré à cette danse s'envole élégant et léger.

Après ces deux danses nobles, la danse populaire par excellence : la *Bourrée*. Après les marquis et les duchesses parfumés d'ambre et de poudre à la maréchale, les paysans exhalant l'odeur forte de la terre. Cette chanson est l'une des plus belles du recueil. Comme allure générale, comme inspiration, elle est étroitement apparentée avec les *Pieds nus* et l'*Heureux vagabond*, des *Lieds de France*. Le profond sentiment de la Nature que Bruneau possède à un si haut degré vivifie cette pièce si simple, mais dont l'idée musicale, qui tient en quelques mesures, est d'une si caractéristique expression.

Maintenant la *Pavane* se déploie en un long et majestueux ondulation, ressemblant à un paon qui fait la roue, mais comme le dit spirituellement Catulle Mendès :

Avec des pieds plus jolis

Le dessin persistant de la basse donne d'une façon fort heureuse la sensation du balancement particulier à cette danse.

Le numéro suivant est consacré à la *Sarabande*. C'est une composition de tout premier ordre qui commencée sur un ton légèrement railleur s'achève sur une impression tragique et sanglante. Bruneau a merveilleusement rendu les deux côtés du petit poème de Mendès. L'aimable persiflage du début est d'une ravissante finesse et la sombre évocation finale, au milieu de laquelle revient le refrain ironique :

Qui la dansait le mollet bien fourni ?  
C'est il signor Giulio Mazarini.

d'une extrême puissance. Tout le morceau est d'un éclat, d'un coloris superbes. Cette mélodie, véritable tableau de maître, est l'une des belles pages de Bruneau.

D'un tout autre sentiment, le *Passe-Pied* termine le recueil par un petit duo d'amoureuse galanterie, de grivoiserie légère.

Un délicat accompagnement qui fuit, comme le murmure d'une source sur les mousses, soutient une ligne vocale exquise. Les dernières mesures sont un charme indigne sur lequel il convient d'attirer tout particulièrement l'attention.

Bruneau a orchestré les *Chansons à*

*danser*. Seuls, le quator, une flûte, un haubois, une clarinette, un basson et un cor, concourent à l'instrumentation. Exceptionnellement la harpe se fait entendre dans la *Pavane* et la trompette dans la *Sarabande*.

Les *Chansons à danser* comme les *Lieds de France* sont, dans l'œuvre sincère d'Alfred Bruneau, une exception d'une valeur artistique considérable.

Comme je le disai : en commençant, ces mélodies d'une inspiration si distinguée, si originale, ne sont pas répandues comme elles le méritent. Cela tient, peut-être, à leur difficulté d'exécution. Les chanteurs mondains n'aiment guère, en général, se donner de peine. Ils préfèrent vivre sur le vieux fonds de romances moisis qu'ils exploitent jusqu'à l'écoeurement. Les admirables *lieder* de notre Schumann français — j'ai nommé M. Gabriel Fauré — sont moins souvent chantés que les « succès du jour » de M. Massenet, de M. Gaston Lemaire ou de M. Hercule de Fontenailles !!!

Il appartient aux vrais artistes de laisser aux autres l'exploitation de ces produits plus commerciaux qu'artistiques et de répandre des mélodies qui, comme les *Chansons à danser*, font honneur à l'Ecole Française.

Etienne DESTRANGES.



## AUX DEUX BOUTS DE L'OPÉRA-BOUFFE

IL MATRIMONIO SEGRETO,  
LES TRAVAUX D'HERCULE

L'opéra-bouffe est-il mort ? ou dort-il d'un sommeil léthargique dont quelque magique baguette pourrait le réveiller ? Aux rares représentations des dernières opérettes, la forme actuelle de l'éternel snobisme empêcha d'applaudir jusqu'à ceux des spectateurs qui, peut-être, s'y plaisaient. Mais le snobisme est changeant, par essence, et la mode, qui en est l'expression a pour emblème une roue. Dans la chute lourde de tant d'œuvres légères le caractère des ouvrages était-il seul fautif... ou bien aussi leur exécution et leur interprétation ? Et puis, si l'opé-

rette, forme ultime de l'opéra comique, du genre éminemment national, semble bien définitivement enlisée dans la fadeur, son cousin, ou plutôt son oncle, l'opéra-bouffe, n'a-t-il pas plus de nerf, partant plus de chance de résurrection? — Au dernier printemps quelques artistes l'ont pensé, et avec un courage ressemblant à un défi, dans la salle même des Bouffes-Parisiens, encore endeuillée de tant de fous, nous ont convoqués à ouïr les *Travaux d'Hercule*, renouant, par dessus Meilhac, Hervé et Offenbach, la vieille tradition de l'opéra-buffa italienne, burlesque et satirique. Or, près de cent fois de suite, le public, où se trouvaient pourtant des wagnériens, parut leur donner doublement raison en les applaudissant (1) et peut-être encore plus en murmurant quelque fois... : l'échec, n'est-ce pas, n'étant fait que d'indifférence.

Tomberait-il sur l'indifférence, la seule terrible, la seule écrasante indifférence, l'impresario courageux qui, excité par la réussite du dernier-né des opéras-bouffes, tenterait de faire revivre le premier d'entre eux, le plus ancien du moins de ceux qui furent célèbres... ce *Matrimonio segreto*, dont en pleine agonie bruyante du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'Europe pourtant raffola... qu'un empereur mélomane fit recommencer tout entier aux acteurs la nuit même de la première représentation — que la famille royale de Bavière exécuta elle-même, le roi chantant Geronimo, en une salle du palais de Munich — que Marsay fredonna dans le salon d'Anastasie de Restaud — que Stendhal met au-dessus, même des œuvres de son Dieu Rossini, déclarant que tels chants du premier acte sont les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir!

S'il consultait les quelques fervents (car il en reste encore, bien que moins enthousiastes que Stendhal), du vieil ouvrage de Cimarosa, quels conseils ce directeur recueillerait-il? Naturellement du pour et du contre. Loyalement, voyons le contre d'abord.

(1) Particulièrement : la charmante entrée d'Omphale qui rappelle, juste d'assez loin, le trio de l'Invitation à la valse — le récit de l'aventure d'Alcmène, si drôlement contée par Henry — l'étourdissant finale du deux, avec la plaisante énumération des monstres à tuer... enfin la trouvaille des « lampes symboliques » au dernier acte...

Toutes jolies choses qui faisaient avaler la satire... même le « Tyr au Tyriens », les soirs où Tarride osait le lancer.

On ne sait plus l'italien en France, et l'on ne fait même plus semblant de le savoir comme au temps de la salle Ventadour. Cela ne fait point difficulté pour le *Barbier de Séville*. Mais le livret du *Barbier* est lui-même une traduction en français... et puis le mérite de la musique est plutôt dans la verve de son mouvement général que dans la fidèle, spirituelle et souple interprétation du texte, qui est, au contraire, la principale qualité du *Matrimonio*. Les effets syllabiques, les drôleries d'allitération, les mots soulignés abondent en ce dernier... toutes choses possibles, peut-être, mais fort difficiles à transmuter d'un idiome en un autre... On se trouve donc en face d'un problème analogue, ou plus petit, mais pour les mêmes raisons, à celui qu'ont posé les œuvres de Wagner, dont les traducteurs ont versé dans l'infidélité jusqu'à la trahison, ou dans le barbarisme jusqu'à l'auvergnat. — L'italien restant, tout de même, moins rébarbatif aux oreilles françaises que l'allemand, et plus voisin, le mieux serait peut-être encore de chanter le texte primitif, que, la musique et la mimique aidant, un spectateur intelligent pourrait saisir tout de même.

Un autre obstacle est notre palais blasé par l'abus de la gaudriole. Le *Matrimonio* est une satire très fine, très spirituelle et très directe d'un travers à la fois universel et très particulier à notre pays et à notre temps : l'esprit bourgeois. Mais si l'on y trouve de la grâce, souvent exquise, de la tendresse, du trait toujours juste, un mouvement parfois endiable, il n'y a pas trace de piment... De la caricature presque réduite au portrait ironique... pas de charge. — Geronimo rappelle certainement M. Poirier et M. Jourdain, comme l'Hercule des « Travaux » rappelle Tartarin et le général Boum... mais le trait n'est pas grossi, s'il est appuyé... et surtout il n'y a rien dans ces deux actes qui décroche de force la rate de l'auditeur — comme le coup des lampes dans les *Travaux*. — Or, les rates de chez nous aiment assez qu'on leur fasse violence.

D'autre part, notre oreille est presque aussi blasée que le reste... depuis que l'on n'écrit plus un refrain de café-concert sans y introduire quelques septièmes diminués. Même pour l'époque, la partition de Cimarosa est simple, de lignes un peu nues et d'harmonies peu colorées. Il n'y faut même point chercher le pétile-

ment de petites notes qui fait ressembler le Rossini première manière à du champagne ou... à du soda. — On n'y trouvera pas non plus le thème caractéristique, personnel et charmeur comme sont certains regards, qui fut le seul mérite, mais la gloire immortelle de Bellini : ce thème qu'adorèrent jusqu'à se l'approprier Chopin et Wagner. — Comme celles de Glüek, la partition de Cimarosa perd presque tout à être lue sans les paroles.

Que lui reste-t-il donc? Notre hypothétique directeur peut se rassurer. Il lui reste une seule chose peut-être... mais la chose qui dans un ouvrage dramatique supplée à tout et que rien ne supplée : la justesse de l'expression. Or ici la justesse de l'expression est merveilleuse. — Des exemples? Il n'y a qu'à feuilleter. Cela commence tout de suite et ne s'arrête plus — « *Se amor si cole in pace* » chantent les deux pauvres amoureux... et nous sommes fixés à la fois sur leur caractère et sur leur situation — « *ah! tu sai ch'il cor m'involi* » rend aussi exactement leur tendresse que « *io ti lascio perché uniti* » leur inquiétude — On a souvent entendu l'an dernier, dans des cercles et des salons, Baldelli détailler le fameux « *udite, udite, tutti* » et malgré qu'aucun air, autant que celui-là, ne réclame les planches, il semblait que l'on eût devant soi... M. Jourdain... venant de trinquer avec quelque grand Duc. « *la figlia... lo sposo, la festa, il canto, che gusto* » — (ce dernier trait est d'une indicible saveur... c'est le cas de le dire).

Et les deux disputes de femmes! (dans le trio, et ensuite au final)... dont les Huguenots (3<sup>e</sup> acte) et Carmen (1<sup>er</sup>) nous ont donné des répliques, peut-être affaiblies — et la timidité si finement narquoise de Carolina dans *Pardunate signor mio, si vo lascio far partenza!* Et nous n'avons pas encore vu les deux morceaux les plus célèbres : le duo bouffe des deux basses... et le fameux *pria che spunti*, l'air de ténor le plus réussi, le plus complet, qui soit au répertoire... avec le *Frühlingslied* de la Walkyrie... et, au fond, pour la même raison... parce que pas une mesure n'y est inutile à l'expression... et que la vocalise même s'y trouve motivée.

Allons, monsieur le Directeur, un bon mouvement... et puis cela fera plaisir aux mânes de Stendhal.

FLEDERMAUS.