



THÉÂTRES

Le Synchronisme des Éléments au Théâtre Lyrique

(Suite)

Cette *illusion sonore* apparaît singulièrement handicapée par la place de l'orchestre entre nous et l'action. Non point qu'il faille condamner telle place, mais elle ne constitue que l'une de celles susceptibles de recevoir l'orchestre, suivant ses buts, en deçà ou au delà du cadre. Les musiciens dans la fosse pourraient à peu près s'en tenir à la mission jadis remplie par le chœur antique : apporter un surplus émotif au drame par le commentaire soulignant l'action. Le chœur se faisait l'interprète des réflexes du public et en concrétisant ses sensations les grandissait encore. Un ensemble instrumental situé à cet endroit devient surtout un élément passif, intermédiaire, qui transmet au public les raisons mystérieuses et sans paroles de l'action.

Mais tout moment musical de caractère actif ou paysagique devrait s'exécuter dans le cadre : en coulisse, dans les dessous, vers les cintres, etc.; bref, où l'on voudra, où l'on pourra surtout, où le plan actuel des Théâtres lyriques qui, suprême barbarie, ne diffère en rien de celui des Théâtres dramatiques. (1)

La construction vicieuse de nos Théâtres avec musique fait que nous nous débattons souvent en vain pour obtenir des effets qui deviendraient d'une réalisation normale si, dans le plan de l'édifice, nous étions suivis, voire « prévus » par l'architecte. Mais, mon Dieu, qu'un architecte est encore loin d'un musicien ! Et pourquoi, après tout ? Toujours parce qu'on fait son métier en se tournant le dos. L'École des Beaux-Arts n'est-elle pas sur la rive gauche et le

Conservatoire sur la rive droite, alors qu'ils devraient constituer une seule maison ?

Nous ne sommes pas plus faits pour vivre, musiciens modernes, dans un Théâtre lyrique actuel qu'un poisson pour nager dans les nues. En ce qui me concerne, j'ai, pendant vingt ans, cherché une place pour les chœurs du troisième acte de *La Habanera*. Je ne l'ai jamais trouvée et probablement, tant que nous serons logés ainsi, je ne la trouverai jamais. Et pourtant, ce serait tellement autre chose et la chose qu'avoir ces sonorités sous les pieds même de celui qu'elle font se déplacer sans cesse, comme s'il lui était impossible désormais de trouver en ce monde un endroit du sol qui ne le brûlât. D'abord, pas de place dans les dessous, à l'Opéra-Comique. Et y en aurait-il que la sonorité, au lieu de se produire, pour l'effet, sous les acteurs, s'indiquerait en arrière d'eux et encore comme en coulisse; je l'ai expérimenté (*). Il faudrait donc quelque chose de construit, à la place de l'orchestre actuel, pour les chœurs; c'est-à-dire une place en avant de l'action pour arriver à sonner sous elle, un peu comme, en orchestration, nous écrivons certains harmoniques au-dessous de leur effet réel.

Et l'effet souterrain demandé par ce moment de *La Habanera* peut être exigé par bien d'autres œuvres. En disant cela, il m'arrive de penser au sujet d'*Orphée* et à celui de *Don Juan*.

Un Théâtre lyrique doit donc être celui où l'Euterpe scénique peut se promener et s'installer où il lui plaît et comme il lui convient. Il est une chose résonnante et chantante, un clavier, un ensemble de cordes; en un mot, comme je l'écrivais pour son décor : un instrument de musique.

La plus grande erreur du monde serait de concevoir un livret comme une pièce dramatique ordinaire. Les volumes symphoniques, la durée musicale n'ont rien à voir avec les quantités de temps qui régissent la scène sans musique. Par conséquent, un livret doit être construit à un point de vue musical. Il est impossible à un littérateur de faire sans une étroite communion avec le musicien. Cette communion implique, de la part du premier, des sacrifices continuels car, si le second a véritablement le sens de son théâtre, il se trouvera sans cesse en conflit avec les développements du littérateur. Dans beaucoup de cas, en musique, quelques mots suffisent à peupler des pages qui équivalent à ce que seraient de longues périodes littéraires. C'est ce qu'il faut prévoir dans l'élaboration d'un livret. Et cette perception, le vrai musicien de théâtre l'a d'instinct, sans avoir à se transposer; de là l'intérêt énorme qu'il a, s'il le peut, à faire son livret lui-même. Il est du reste forcé d'en arriver là, s'il veut vraiment faire œuvre lyrique; et du collaborateur ne restera plus, bien souvent, que la donnée. Et encore, toutes les données ne sont-elles pas d'essence purement musicale et doivent-elles être souvent reprises en grande partie ou si transformées que le principe initial ne constitue plus qu'un souvenir lointain, parfois complètement évaporé. Alors ? Alors, il faudrait qu'un musicien s'exerçât à penser à son théâtre lui-même ou que son collaborateur fut également musicien pratiquant. Car il ne suffit pas de dire, pour écrire un livret, que l'on a le sens et le goût de la musique; il faut être du bâtiment d'Euterpe.

Penser son théâtre, tout est là pour arriver à la synthèse, ou au moins en vue de ses rivages, et le penser en musique, et aussi en couleurs en mouvements et en ambiances. Il est impossible qu'à sentir vraiment une situation ne surgisse point dans l'âme

(1) Comme nous sommes pauvres en dispositions ! On peut être lyrique au Théâtre Dramatique et dramatique au Théâtre lyrique. Nous n'avons rien pour désigner proprement les choses essentielles, probablement parce que nous ne nous inquiétons d'elles que distraitement.

(*) A Li'le, P. FRADY m'a dit, cependant, avoir obtenu l'effet, l'an dernier, grâce au dessous spacieux de son théâtre et à d'invisibles ouvertures dans le plateau.

un aspect; car l'individu n'a jamais agi indépendamment de l'atmosphère qui constitue la véritable raison des actes. Un metteur en scène saisissant bien ce point ne pourra donc jamais indiquer un geste, voire une place, sans être musicien lui-même ou étroitement *teamworker* avec le musicien, autrement, en dépit d'excellentes intentions de métier étanche, il risquera de créer des conflits, des malentendus navrants entre la musique et l'action. La première est laissée, dans sa fosse, à éructer ses accents à vide et ses rythmes sans correspondances scéniques, et l'on ne comprend plus pourquoi l'action ne lui crie pas: « Mais tais-toi donc, bavard; tu me gênes! ». Tandis que le contraire, le contraire... Ah! c'est le rêve, cela. Voyez, dès qu'un geste compris sur la scène en relation avec la musique se manifeste (Oh! trop rare synchronisme!), voyez le public, ce pauvre type si méprisé des « esthètes » et pourtant, en fin de compte, la suprême pâte à sentir et à refléter! Il est pris au cœur; il ne saurait plus dire si c'est par la musique ou le drame, ou le décor, ou tout autre élément. C'est parce qu'à un moment, le miracle de synthèse s'est accompli, et le frisson a surgi.

C'est, parce qu'un instant, j'ai vu le geste d'Œdipe s'étendre sur un paysage hellène, voire mal peint mais constitué par mon imagination, que j'ai *cru à ce geste* et parce qu'aussi, peut-être, une harpe attardée laissait traîner un sanglot sous le bras triste de l'Aveugle. Alors, peintre, pense aux beaux rythmes d'action appelés à se dérouler en théories contre ton décor; et, pas plus que le dramaturge, ne t'imagines pas que le sanglot de la harpe ou le soupir isolé d'un choriste soient sans conséquences pour ton idée. Et ce que j'en écris là n'est qu'une façon de dire, hélas! J'en appelle à ceux qui rêvent entre les lignes ou comprennent la musique par son silence.

(A suivre)
Raoul LAPARRA.

OPERA Reprise des Troyens

Pendant quatre heures, avec juste deux courts entr'actes, la musique se déroule: les violons frottent, les cors soufflent et d'ailleurs fort bien.

Ce n'est point un mystère que Berlioz a utilisé les cuivres de façon merveilleuse et justement il est bon qu'à l'Opéra on ait trouvé des instrumentistes de qualité rare. Qui sont-ils? Je n'en sais rien au juste. M. Violet et M. Levasseur peut-être. Toujours est-il que l'un d'eux a une sonorité bien cuivrée qui, dans l'orage, répond au mieux à la sonorité argentée de l'autre. Cet orage purement symphonique est d'ailleurs l'un des meilleurs passages de l'œuvre:

il est bien gradué du point de vue dynamique. Les motifs se répètent ou plutôt se rappellent juste à propos. On aimerait que M. Gaubert redonnât cela au Conservatoire.

Je dois dire qu'il a fait preuve d'une endurance remarquable. Je ne le savais pas si bon cheval de fond. Mener à ce point pendant quatre heures, sans trop s'éponger et juste en renvoyant de temps en temps une mèche de cheveux sur le front constitue une performance peu ordinaire. Les chanteurs eux-mêmes demandèrent sans doute un peu grâce, entre autres M. Franz qui venait d'être grippé. Mme Germaine Lubin et Maryse Ferrer se succédaient: la première se montra parfaite dans le rôle de Cassandre et la seconde fut une Didon fort émouvante; elle eut en mourant des accents pathétiques. Citons encore Mlle J. Laval et M. Rouart. Décors mêlés: quelques-uns d'un romantisme un peu usé; quelques autres comme celui des vaisseaux des *Troyens* d'un modernisme assez accentué.

On a fait grand succès au duo de Didon et d'Enée, ainsi que c'était prévu, puisque c'est une des pages les plus banales que Berlioz ait écrites.

Tristan KLINGSOR.

Théâtre des Champs-Élysées

Opéra Privé de Paris

Le grand nombre d'artistes russes qui ont quitté l'empire des tsars ne pouvait manquer de provoquer la fondation à Paris d'un théâtre lyrique russe. Déjà de nombreuses exécutions d'opéras de Rimsky et de Borodine eurent lieu ces dernières années au concert et l'accueil qu'elles reçurent ne pouvait qu'inciter Mme Maria Kousnezoff à les transporter sur la scène. Le nouveau mari de la célèbre cantatrice, M. Alfred Massenet, descendant de l'auteur de *Manon* assure la réalisation de ce beau projet avec d'éminents collaborateurs et le concours de M. Straram qui mit à la disposition des fondateurs son excellent orchestre et le magnifique théâtre des Champs-Élysées.

Pourquoi *Opéra privé de Paris* et non pas *Opéra russe*? Serait-ce que Mme Kousnezoff aurait l'intention d'étendre son répertoire aux productions d'autres pays. Ce serait très désirable. Pour l'instant elle a débuté avec trois ouvrages de Rimsky-Korsakof et un de Borodine. Il est regrettable que le plus grand et le plus typique de tous Moussorgski ait été exclu.

Il y a peu de choses à dire du *Prince Igor*, du *Tsar Saltan* et de *Snegourochka* qui sont assez connus et qui représentent bien la tradition de l'opéra russe selon Glinka. Que cette forme ait vieilli, que la musique en soit un peu périmée et n'exerce plus sur nous le même attrait qu'il y a trente ans, on ne saurait le cacher. Mais l'excellence de l'interprétation, qui touche à la perfection avec les chœurs, la remarquable direction de M. Emil Cooper ont donné à chaque représentation une tenue qui permet de bien augurer de l'avenir de l'Opéra privé de Paris.

A. M.

opéra en 4 actes et 6 tableaux de Rimsky-Korsakoff. — Livret de W. Bielsky.

La légende de la ville de *Kiège*, qui échappa aux envahisseurs Tartares grâce à un miracle obtenu par la bonté et la ferveur de la douce vierge Févronia, est un beau sujet d'imagination propre à séduire l'âme naïve et encline au rêve de la race slave. Elle ne cesse de nous apparaître, à nous, assez confuse dans l'ensemble et puérile par maint détail de réalisation.

Grâce au génie de Rimsky-Korsakoff qui a accommodé cet ouvrage d'une musique hautement inspirée, et, par moments, géniale, onus

avons été atteints au meilleur de nous-mêmes, et captivés par de perpétuels contrastes qui le rendent vivant. On ne peut rien imaginer de plus pittoresquement évocateur que ce tableau où de farouches Asiatiques pillent et tuent sous un éclairage, qu'on dirait teinté de sang. La musique, là, contribue à créer un malaise physique intense. Mais, l'instant où Rimsky a atteint le maximum de la beauté, c'est au troisième acte, alors que la foule en prières supplie le Très-Haut de faire cesser ses tourments. Les artistes des chœurs y furent admirables de ferveur, de musicalité, de discipline; c'est bien rarement qu'on les voit participer à l'action avec autant de sincérité et d'initiative personnelles.

Lorsque nous nous trouvons transportés (au 4^e acte, au séjour des bienheureux, ces choristes devenus anges, nous émerveillent encore, par leur habileté à éteindre leur voix jusqu'à la rendre immatérielle ainsi que le suggère la musique, qui à ce moment plane à des hauteurs célestes.

Et quel contraste saisissant après la rutilance, le vaste déploiement de sonorités, la fougue barbare de certaines pages, notamment celles qui décrivent la bataille de Kerjenetz!

L'orchestre, dirigé par M. Emil Cooper de façon vivante, variée et avec une communicative ardeur a fort bien servi l'œuvre du maître russe.

Celui-ci a bénéficié encore du talent d'interprètes excellents Mme Kousneroff a été une Févronia à la voix pure et touchante; la basse de Zaporozetz a des profondeurs qui impressionnent et sa ligne de chant est fort belle; MM. Raïceff, Kaidanoff et Doubrowsky doivent être également félicités ainsi que M. Tretiakoff dont la composition du personnage de l'ivrogne est saisissante d'audace et de vérité.

Ajoutons que les décors et la mise en scène notamment ceux du 3^e et du 4^e acte sont réalisés avec un sentiment très juste des effets et de la couleur.

L. HUMBERT.

THEATRE ANTOINE L'Exaltation

pièce en 3 actes de M. Edouard Schneider

Bien que le *Monde Musical* n'ait pas de rubrique dramatique, il lui sera permis d'en ouvrir une aujourd'hui en faveur de *L'Exaltation*, dont la première représentation à Paris, vient d'avoir lieu au Théâtre Antoine, après avoir été créée l'an dernier à Genève et reçu la consécration académique par l'attribution du prix Brieux.

L'Exaltation met en présence et oppose l'un à l'autre l'amour divin et l'amour humain: une femme qui a abandonné sa fille pour écouter les élans de son cœur revient, après la mort de celui à qui elle dut douze années de bonheur, pour rechercher son enfant. Elle la trouve au couvent, où elle a été recueillie et élevée par une de ses anciennes compagnes devenue religieuse supérieure et disposée elle-même à prononcer ses vœux. Chacune d'elles suivra sa route.

Thème fort simple que l'auteur des *Heures bédictines* et *d'Ariane ma sœur* a traité avec beaucoup de force et une maîtrise absolue. Il a montré que l'on pouvait émouvoir et arriver au summum du pathétique par les moyens les plus nobles. *L'Exaltation* est une pièce qui honore le génie français et élève le théâtre contemporain et la purifie de toutes les misérables histoires d'adultère dans lequel il sombre. Ce titre suffirait déjà pour placer l'œuvre de notre distingué collaborateur très au-dessus de la plupart des pièces de certains auteurs célèbres.

A. M.

RELIURE D'AMATEUR

M^{me} Laurent CEILLIER

3, Rue Robert-Turquan, XVI^e — (Métro Jasmin)

LEÇONS