

MUSIQUE

Opéra: *Vercingétorix*, épopée lyrique en quatre actes, livret de MM. Etienne Clémentel et J.-H. Louwyck, musique de M. J. Canteloube. — Ballets 1933: *Job*, oratorio de M. Nabokoff. *Valses* de Beethoven, orchestrées par M. Nabokoff. — *Pelléas et Mélisande* au Théâtre des Champs-Élysées.

On dit que le jour où l'Opéra donna la répétition générale du *Mas*, M. Etienne Clémentel, sénateur du Puy-de-Dôme, alla trouver M. Canteloube et lui offrit de collaborer avec lui pour un opéra qui célébrerait la gloire de **Vercingétorix**, fils de l'Auvergne et premier héros national de notre pays. *Le Mas* chantait déjà l'Auvergne — le Quercy — et la terre en était le personnage principal. Ses voix impérieuses rappelaient à elle Jan, le fils du sol égaré à la ville et qui y oublie un moment le pays natal. La chanson des saisons, plus douce au cœur du terrien que le chant des sirènes, ramenait l'infidèle au mas de ses ancêtres, et la vie paysanne guérissait les blessures que laissaient au cœur du jeune homme les rêves imprudents et les désirs insatisfaits. De très jolies pages illustrent cette partition, toute parfumée d'une inspiration populaire de franc aloi. Branles et bourrées animent un ballet charmant; de vastes symphonies pastorales, servant de préludes à chaque acte, expriment l'ardent amour du musicien pour le terroir dont ses chants gardent la saveur. Ces préludes, on les avait entendus aux Concerts Colonne quelques années avant la représentation de l'Opéra. On savait d'ailleurs que *le Mas*, terminé en 1913, avait remporté le prix Heugel de 100.000 francs qui est la plus haute récompense à laquelle puisse prétendre un ouvrage lyrique. Et le public connaissait, pour les avoir applaudis maintes fois au concert, les très beaux *Chants d'Auvergne* (dont trois ou quatre, comme le *Bailero*, l'*Antonéo*, *Passo pel prat*, sont de vrais chefs-d'œuvre; un excellent enregistrement phonographique dû à Mme Madeleine Grey en a porté le renom à travers le monde). Tout cela fait, dans notre musique française, à M. J. Canteloube une place bien à lui et qui est un peu comme un fief: il est le chantre attitré de l'Auvergne. Au reste, sa culture, son éducation musicale, complétant les dispositions héréditaires et l'influence du milieu, ont renforcé cette position.

Elève de Vincent d'Indy, il a pris auprès de son maître et par son exemple, la notion de ce que la source populaire pouvait, comme une autre Jouvence, rajeunir la musique et il a usé du folklore en suivant les voies tracées par la *Symphonie sur un thème montagnard* : Vivarais et Quercy ne sont point si distants. Tout récemment encore, par un hommage à Déodat de Séverac (*A la mémoire d'un ami*, deuxième partie d'une suite d'orchestre intitulée *Lauriers*), M. J. Canteloube affirmait de nouveau sa dilection.

Cela est très noble et digne de respect, et cependant, malgré la sympathie qui entourait sa création à l'Opéra, *le Mas* ne fit point une longue carrière. Sans doute la raison en est-elle due, pour une part, aux circonstances assez défavorables; mais elle tient aussi à la nature même de l'ouvrage, qui n'est pas scénique le moins du monde et qui a paru lent et dépourvu d'action. Le théâtre a ses lois : il est difficile d'y faire mouvoir des personnages qui restent des abstractions. Magnard, dans *Guercœur*, a pu éviter l'écueil en écrivant un deuxième acte puissamment dramatique. Le livret du *Mas*, trop simplet pour supporter les développements musicaux auxquels il servait de prétexte, a nui grandement à la partition.

On attendait donc que M. Canteloube prît sa revanche. Ce qui dut le séduire dans la collaboration que lui offraient MM. Clémentel et Louwyck, c'était précisément qu'il pensait y trouver un sujet plein d'action. Les librettistes ne s'en sont point tenus à conter l'histoire du chef gaulois. Ils ont jugé qu'il fallait élargir l'anecdote et transposer l'histoire jusqu'à donner au drame une valeur symbolique. Cette conception est éminemment favorable à l'inspiration lyrique : la musique ajoute un commentaire d'universelle valeur au fait particulier qui lui sert de prétexte. Mais en même temps, à trop se charger de symbole, le drame se ralentit, et — comme il était advenu du *Mas* — risque de s'éloigner de la vie. Le vrai sujet de *Vercingétorix* c'est la fusion des patries celtiques dans l'unité nationale française, dont le héros n'est lui-même que le symbole, la préfiguration.

La dédicace nous renseigne : « A la mémoire glorieuse et vénérée de Paul Doumer, président de la République, à l'Ar-

vern, à l'Armor, à l'Arden, aux Patries celtiques toujours vivantes, et à la France qui les incarne et les unit », dit-elle. Et au finale de l'ouvrage, MM. Clémentel et Louwyck évoquent les moments décisifs de l'histoire, les héros qui, à ces heures, ont incarné l'âme unanime du pays. Le thème essentiel de l'œuvre est un commentaire lyrique des derniers mots que prononce Vercingétorix avant de monter à cheval pour aller vers César : « La liberté dans la lumière!... »

Et voici, succinctement résumé, le scénario du drame : au premier acte, la toile se lève sur un décor qui représente le sommet du Puy-de-Dôme, *père des monts*. C'est le jour du solstice d'été de l'an 52 avant J.-C. et les druides, rassemblés à l'aurore, invoquent Teutatès, l'astre générateur de la vie. Les paysans apportent leurs offrandes, et Vercingétorix s'avance avec Melissa, fille de Gobannit. On va fêter les fiançailles du jeune chef, auquel sourit la vie : il a la richesse, l'amour, les honneurs. Et même Régulus, centurion romain, vient lui offrir l'amitié de César. S'il y consent, il sera roi de Gergovie et allié de Rome. Les chefs gaulois hésitent, mais lui, Vercingétorix, ne peut accepter la présence des étrangers sur le sol d'Arvern, et, malgré les conseils de Gobannit, il repousse l'envoyé de César. Les chefs des clans blâment cette attitude; ils redoutent les légions romaines, et, pour donner un gage à César, ils bannissent Vercingétorix, qui part, hué par la foule, tandis que Gobannit emmène la pauvre Melissa.

Chassé de l'Arvern, Vercingétorix s'est rendu en Armor. Il passe le ras de Sein, aborde l'île sauvage et parvient à apaiser le courroux des vierges sacrées. La grande prêtresse reconnaît en lui le héros prédestiné qui délivrera la Gaule s'il renonce à tout bonheur humain. A son appel, s'éveillera l'âme celtique, à sa voix naîtra la patrie. Et le héros part, suivi de Keltis, l'une des druidesses qui sera désormais le signe vivant de son serment.

Le troisième acte se passe à Gergovie, et le décor représente une place publique près du rempart. Les chefs de clans ont répondu à l'appel de Vercingétorix et la victoire, d'abord incertaine, sourit aux Gaulois. Les Romains sont en fuite. Vercingétorix, dans le triomphe, va accepter la royauté. Melissa partagera son trône, Melissa la fiancée jadis délaissée. Mais

au moment qu'il tend les bras à Melissa, Vercingétorix songe à son serment. N'est-ce point au renoncement à tout bonheur humain qu'il doit d'avoir fait l'union des clans et vaincu l'ennemi commun? Keltis, déjà, l'a quitté : il n'est plus qu'un homme, abandonné des forces surnaturelles que la druidesse mettait à son service.

Et, au dernier acte, dans Alise assiégée, Vercingétorix acceptant le sacrifice suprême, offrira sa vie en holocauste à la Patrie. Renonçant au pouvoir, à la tendre Melissa, il sauvera ses compagnons de la famine, et, par sa propre souffrance, il leur épargnera la mort. Quand il va partir, Keltis reparait et prophétise : « César ne profanera pas Alise et la Patrie, enfin, va germer dans ton sang! » Vercingétorix monte à cheval. La scène s'éclaire d'une lumière prophétique, et les héros futurs saluent le héros qui va mourir, léguant en héritage aux peuples des Gaules un rêve d'où sortira la France unie...

Ce scénario ne ment point à son titre : ce n'est pas un livret de drame lyrique, et nous sommes bien devant une *épopée*. Chaque acte est un « chant », qui a son caractère propre dans l'unité de l'ouvrage. En outre, auprès des personnages, des protagonistes, la foule tient un rôle essentiel, et sans doute les auteurs ont souhaité que les chœurs eussent une importance pareille à celle que Moussorgsky leur a donnée dans *Boris Godounow*. N'avons-nous pas remarqué tout d'abord que l'amour du sol, que l'âme même de la terre inspirait l'ouvrage? Elle chante tout à travers l'œuvre nouvelle de M. Canteloube, comme elle chantait dans *le Mas*, et *Vercingétorix* lui doit la réussite de certaines pages.

Mais les thèmes qu'elle emprunte trahissent parfois l'embarras que dut éprouver le compositeur : allait-il essayer de donner à sa musique un tour archaïque, utilisant les modes anciens que le plain-chant emprunta lui-même à l'art antique? Il écarta — et il eut raison — ce moyen artificiel qui eût à coup sûr engendré l'ennui. Fallait-il alors, au risque de l'anachronisme, qu'il transportât en l'an 52 avant l'ère chrétienne le folklore celtique tel que nous le trouvons aujourd'hui en Bretagne et en Auvergne? Ce qui valait pour un *ouvrage contemporain*, comme *Le Mas*, semblait bien péril-

leux pour une œuvre historique. M. Canteloube s'est arrêté, semble-t-il, à un moyen terme. Il a choisi ses thèmes avec l'évident souci d'écartier ceux dont le caractère s'éloignait de la simplicité, même de la facilité mélodique et rythmique qui fait le fond de la musique populaire de tous les temps, au sens le plus large du mot. Ses thèmes « chantent », s'impriment dans la mémoire et il ne faut nul effort pour les retenir. Le principal danger d'un tel choix, c'est qu'il évite très difficilement la vulgarité. Le goût de M. Canteloube l'en a heureusement, presque toujours, préservé, mais il n'a pu le garder toujours d'un autre péril, et qui est la monotonie produite par le parallélisme, la symétrie des développements musicaux — parallélisme et symétrie dus à la répétition des mêmes effets d'acte en acte. Pourtant il y a non seulement de belles pages dans cette épopée, mais, ce qui est un mérite infiniment plus rare, une véritable unité dans la composition, du souffle, et parfois une réelle grandeur.

Le deuxième acte est fort réussi, et la tâche n'était point aisée. Le rôle de Keltis est plein de poésie. Celui de Vercingétorix est plein d'une noblesse qui n'évite pas toujours la grandiloquence, mais la faute en est moins au musicien qu'aux librettistes. Les chœurs, l'invocation à Teutatès au premier acte, les lamentations des Gaulois assiégés au dernier, le départ de Vercingétorix, en particulier, sont émouvants. L'orchestre est clair, sans empâtements. L'emploi d'un quatuor de « Martenot », principalement dans les passages mystiques du deuxième acte, y ajoute la couleur discrètement mystérieuse des ondes.

Les décors, établis par M. Mouveau sur des maquettes de M. Clémentel, donnent une image très vraisemblable de la Gaule, sans viser dangereusement à l'archéologie. Au deuxième acte, l'ingénieux emploi du cinéma marque le progrès réalisé dans ce domaine depuis *La Tour de Feu*. La mise en scène de M. Chéreau est pleine de mouvement. L'orchestre et son chef M. Gaubert doivent être loués sans réserves : par eux, chaque détail est mis à son plan, avec son exacte valeur. Quant à l'interprétation, elle est hors de pair. M. Georges Thill est Vercingétorix et il donne au rôle l'éclat incomparable de son ténor magnifique. M. Singher est le Grand-Prêtre de Teu-

tatès et M. Pernet le chef de clan Gobannit : ces deux excellents artistes ont fait de leurs personnages des créations très remarquables. Mme Nespoulous a donné à la tendre Melissa toute la grâce de sa belle voix. Mme Marjorie Lawrence — dont les récents débuts ont été si remarquables — possède un soprano admirable et fera certainement une carrière dont le succès qu'elle a trouvé dans Keltis est le plus sûr présage. Elle a l'étoffe d'une grande cantatrice. Mme Lapeyrette anime vaillamment le rôle épisodique de la grande-prêtresse. Quant aux chœurs, renforcés par une société chorale, ils font honneur à leur chef, M. Robert Siohan.

## §

Je me proposais de parler, dans cette chronique, de l'oratorio de M. Nabokoff, *Job*, donné au théâtre des Champs-Elysées par les **Ballets 1933**. Ce n'est point la première fois qu'une compagnie de danseurs s'écarte ainsi de la chorégraphie, et Serge de Diaghileff a créé lui-même des précédents. M. Nicolas Nabokoff — qui a tout juste trente ans — n'est point un inconnu. Ses ouvrages antérieurs (une *Ode*, une *Symphonie Lyrique*) ont imposé son nom à l'attention des critiques. J'aurais souhaité d'entendre *Job* et je ne l'ai pu, empêché que j'en ai été par les allées et venues de snobs retardataires, plus préoccupés de « faire une entrée » que d'observer les règles élémentaires de la bienséance. Placé près d'une porte, lorsqu'il m'arrivait pas hasard de pouvoir écouter quatre mesures tranquillement, une ouvreuse précédant un couple tapageur venait me déranger aussitôt. Quand donc se décidera-t-on à tenir les portes des salles impitoyablement fermées dès le commencement des actes? Chacun se plaint des progrès de la goujaterie, mais on semble encourager l'impolitesse par une tolérance absurde. Les femmes, surtout, donnent l'exemple du mauvais ton.

J'ai un peu mieux — pas beaucoup — entendu les *Valses* de Beethoven que le même musicien a orchestrées pour servir de prétexte à un ballet dont le scénario m'a semblé extravagant, mais qui se déroule dans un joli décor et qui est fort bien dansé par Mlle Tilly Losch et la troupe de M. Ballanchine. Ai-je dit que *Job* est chanté par les Chœurs russes de

M. Vlassof, massés sur la scène devant un écran où l'on projette minute par minute une image illustrant l'épisode biblique?

## §

**Pelléas et Mélisande** a été joué au Théâtre des Champs-Élysées en une représentation privée, qui fut l'un des événements capitaux de cette saison parisienne si brillante et si chargée. Est-il possible que tant d'efforts et tant d'art, tant de travail et d'intelligence aient été dépensés par Mme Ganna Walska et ses collaborateurs pour le plaisir d'un seul soir? Chaque fois que l'occasion nous en est donnée, nous mesurons mieux l'intérêt qu'il y aurait pour la musique à ce que l'initiative privée rencontrât des encouragements qui permettent à ce magnifique théâtre de reprendre le rôle régulier qu'il n'eût jamais dû perdre. C'est le seul cadre qui convienne à certains spectacles d'art tel que celui qui nous fut donné le 20 juin, et dont la réussite fut éclatante. Mme Ganna Walska, à qui nous devons ce beau souvenir, était Mélisande, et elle fut l'héroïne de Maeterlinck et de Debussy avec une poésie, une émotion et un charme qui lui valurent le plus vif succès personnel. Elle était entourée d'une troupe formée avec le plus grand soin. M. Pierre Bernac a composé un Pelléas remarquable. Sa voix, appréciée dans les concerts, est excellente et il la conduit avec une sûre méthode. M. Etcheverry, Golaud douloureusement humain, est, lui aussi, un chanteur remarquable. M. Narçon a prêté au vieil Arkel autant d'émotion que de simple grandeur; il a dit la phrase célèbre : « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes! » de manière inoubliable. Le rôle du petit Yniold était tenu par un enfant, le jeune Claude Pascal, et ce fut une interprétation merveilleuse de naturel et aussi de sens musical. Mme Almona lut la lettre dans le sentiment le plus juste. Quant à l'orchestre, conduit par M. Walther Straram, il se montra au-dessus de tous les éloges par la finesse, l'intelligence et la sensibilité de son exécution.

La mise en scène de M. Marvini et les décors de M. Bilinsky appelleraient à eux seuls de longs commentaires. L'une et l'autre font preuve d'un goût très sûr, d'une étude très attentive des situations et des caractères : rien n'est négligé pour

envelopper l'œuvre de cette atmosphère de rêve et de mystère dans laquelle doivent se succéder les scènes pour nous conduire au dénouement. Certains décors sont des merveilles. Est-il possible que nous ne les revoyions plus?

RENÉ DUMESNIL.

### ARCHÉOLOGIE

Nouvelles acquisitions du Musée du Louvre. *Deux têtes égyptiennes. Deux bronzes mésopotamiens.* — D<sup>r</sup> Amin Gemayel : *L'Hygiène et la Médecine à travers la Bible*; Geuthner, 1932. — D. Sidersky : *Les origines des Légendes musulmanes dans le Coran et dans les Vies des Prophètes*; Geuthner, 1933. — *Persian Frescoes* : (*Publications of the American Institute for Persian Art and Archeology*); New-York, 1932. — Stephen d'Irsay : *Histoire des Universités françaises et étrangères des origines à nos jours. T. I. Moyen Age et Renaissance*; Aug. Picard, 1933.

Le département des antiquités égyptiennes du Musée du Louvre s'est enrichi, dans ces derniers temps, de pièces de premier ordre; deux d'entre elles (qui figuraient d'ailleurs à l'exposition des acquisitions récentes à l'Orangerie) méritent de retenir particulièrement l'attention. Ce sont **deux têtes** qui appartiennent à l'art d'Amarna, créé sous l'impulsion d'Aménophis IV (1375-1358), lorsqu'il eut abandonné la ville de Thèbes et le culte d'Ammon pour se fixer à Tell-el-Amarna et y préconiser le culte du disque solaire. A ce moment une ère nouvelle commence; cette révolution religieuse se propage dans tous les plans; l'art n'y échappe pas, et c'est dans l'expression de la figure humaine qu'il est le plus intéressant d'étudier ses conséquences. L'art égyptien de la XVIII<sup>e</sup> dynastie s'acheminait vers un idéalisme conventionnel qui s'épanouira d'ailleurs au temps de la XIX<sup>e</sup> dynastie; l'art d'Amarna est, au contraire, réaliste; mais comme l'artiste, quoi qu'il fasse, restera toujours l'homme de son temps, ce réalisme est tempéré par la secrète recherche de la formule; avec des éléments réels, l'artiste d'Amarna suit la même voie que l'artiste thébain; il ne copie pas la nature, il la recompose. C'est ce côté introspectif de l'art d'Amarna qui nous touche le plus aujourd'hui, cet effort d'interprétation des traits fondamentaux du modèle, avec une tendance désabusée à choisir ce qu'il peut avoir de morbide et de taré. Or, le modèle par excellence de l'époque, le pharaon Aménophis IV, paraît avoir offert à ses portraitistes une belle occasion d'exercer leur imagination.