



L'Époque de Rossini

(Suite)

Glinka.

Auber. — Hérold, — A. Adam.

De famille aisée, Glinka avait reçu une excellente éducation littéraire et musicale; son mauvais état de santé le contraignit de bonne heure à un assez long séjour en Italie. Il y apprit l'art d'écrire pour la voix, mais il n'aurait sans doute jamais pris conscience de lui-même s'il n'avait passé par Berlin en revenant au pays. Il y connut Dehn, un théoricien et professeur remarquable, qui sut lui inculquer de meilleurs principes et dégager en quelque sorte la personnalité du jeune musicien. C'est sur les conseils de Dehn que Glinka tenta enfin la rénovation du théâtre musical russe. Il y réussit du premier coup avec *la Vie pour le Tsar* (1836).

C'est là une œuvre un peu hybride où des passages assez plats et encore inspirés des ouvrages à la mode du temps, côtoient des pages élevées, d'une rare puissance ou d'un sentiment délicat. Le ton mélodique, très particulier, emprunte parfois les formes simples, quoique savoureuses, des chansons russes anciennes, parfois aussi il dégénère en niais italianismes. L'harmonie est très simple également, souvent tout en accords parfaits, mais les successions d'accords amènent de fréquents emplois du 2^e et du 6^e degrés, rappelant les tonalités du plain-chant, qui sont d'ailleurs celles d'un grand nombre de mélodies paysannes.

De ci, de là des pages où s'accuse la forte personnalité de Glinka, de ces pages dont la musique ne ressemble à rien de ce qui s'était écrit jusqu'alors et qui font la vie et la valeur de cette partition.

Au 1^{er} acte: — les chants du début, d'allure très russe, et le chœur fugué, ... une fugue un peu enfantine mais dont le développement choral atteint une belle ampleur.

— Les scènes de Soussanine et l'arrivée de Sabinine qui chante un air d'essence toute populaire, en ut majeur avec arrêt sur le la; le premier couplet n'étant accompagné que d'un simple unisson, véritable trouvaille en dépit de sa simplicité.

A la 2^e strophe l'accompagnement rapide en croches piquées est fort ingénieux.

Au 2^e acte, Glinka fait un emprunt aux formes de danses Polonaises. L'élément polonais et l'élément russe se livrent d'ailleurs un constant combat dans cette partition. La Polonaise est brillante et heureusement rythmée, mais la Cracovienne est plus originale avec ses accents brisés. La mazurka en mi bémol a été imitée par Delibes dans *Coppélia*.

La romance du 3^e acte, très simplette, est touchante... et un peu trop... romance! Citons encore la belle Prière en quatuor, assez curieuse d'arrangement tonal, et surtout l'*Allegro* qui suit dont le dessin est d'une nouveauté surprenante.

Enfin, lorsque Soussanine, héroïque, brave les fureurs des soldats à la recherche du Tsar qu'ils veulent égorger, c'est l'original et dramatique mélange de la noble mélodie du vieux moujick avec les trois temps furieux des polonais; quatre mesures à trois temps équivalent à trois mesures à quatre temps.

C'est là un des premiers exemples de ces recherches rythmiques auxquelles s'est souvenue complue l'école russe moderne.

Glinka sera aussi novateur dans ses recherches harmoniques et l'on trouve dans *Rousslan et Ludmilla* des successions piquantes et des accompagnements ingénieux, soulignés par une instrumentation déjà corsée et colorée, ... procédés que mettront mieux en valeur ses successeurs: les Dargomijsky, Balakirew, Borodine, etc.

Glinka a laissé également quelques pages symphoniques élégantes, spirituellement traitées, telles que la *Jota Aragonesa*, *La nuit à Madrid* (écrites après son voyage en Espagne, la *Karaminskaia* (danse populaire russe), etc., etc.

Nous avons vu Rossini triompher à Paris; il était naturel que la ville où il atteint l'apogée de son talent fût aussi celle où ce talent se vit le plus fêté et où sa manière suscita le plus d'imitateurs. Nous avons vu aussi le grand homme du jour se retirer sous sa tente, un peu blessé des succès bruyants de son rival, Meyerbeer. L'action de ce dernier sur les compositeurs français ne sera pas moindre. Longtemps l'opéra hybride Italo-germain, arrangé « à la Française », servira de modèle à tous. Cette influence, en dépit de Berlioz, en dépit de Wagner, se poursuivra jusqu'à nos jours; le manque d'unité et la recherche des gros effets gâteront nombre d'œuvres les plus réussies de nos meilleurs auteurs. Encore aujourd'hui nous avons bien du mal à nous déprendre de cette esthétique spéciale au « grand opéra » qui cadre si mal avec le renom de bon goût, de clarté et de mesure de l'art français.

Avant le règne de ces influences, quelques artistes, très oubliés aujourd'hui, produisirent des œuvres applaudies, où l'imitation rossinienne n'apparaît pas encore, et pour cause. Un petit fils du rival de Gluck, L. A. Piccini (1779-1850) vécut à Paris où il était né et y fit jouer quelques ballets et opéras-comiques légers. Un autre italien, Blangini, (1781-1841), y professa le chant, écrivit de nombreuses romances et donna au théâtre des œuvres sérieuses ou bouffes, d'écriture assez simple mais élégante. Le théâtre Feydeau exécuta également les opéras-comiques de Dowlren (1780-1864) professeur au Conservatoire, et ceux de Bochsa (1789-1856), français malgré son nom italien, harpiste renommé, dont la vie aventureuse se termina misérablement en Australie, après de nombreuses pérégrinations. Bochsa avait de l'abondance, mais une grande négligence d'écriture; sa vie de désordre ne lui facilitait pas un travail plus correct: Schneitzhoeffler (1785-1852) et Venua (1788-?) (encore deux français de naissance en dépit de leurs noms étrangers) se vouèrent à la musique de ballet et y réussirent. *La Sylphide* de Schneitzhoeffler fut le triomphe de la Taglioni.

Chelard (1789-1861) eut plus de valeur. Elève de Gossec, 1^{er} grand prix de Rome, il travailla en Italie avec Baini et Paisiello, mais Paris ne goûta jamais sa musique, appréciée surtout en Allemagne. Sa *Macbeth*, après un insuccès complet en France, se fit applaudir à Munich. Chef d'orchestre habile, Chelard obtint sur plusieurs scènes allemandes des succès honorables.

Un descendant de Méhul, Daussoigne-Méhul (1790-1875), prix de Rome également, ne recueillit au théâtre que des déceptions malgré un style assez noble et une certaine aisance d'écriture.

Daniel François Esprit Auber (1782-1871) passait alors pour le grand maître de l'Opéra-comique. Sa musique était la vraie musique française, (cette assertion un peu risquée s'élevait en axiome) elle était faite

toute d'esprit, de grâce et de légèreté.

Cette musique, si française, devait beaucoup pourtant à l'Italie, car Auber, fanatique de Rossini, lui empruntait bien des procédés. Fort heureusement, il ne réussit pas à abdiquer complètement sa personnalité. Les procédés d'Auber sont rossiniens (emploi du crescendo d'orchestre, vocalises nombreuses, orchestre brillant et superficiel, emploi trop constant de la grosse caisse, etc.), mais sa mélodie est bien à lui. Légère, certes cette musique peut l'être; elle atteint à la grâce assez souvent, mais retombe trop vite, hélas! dans la vulgarité et n'évite pas toujours la platitude. Cependant, en dépit de ses défauts, Auber reste une figure importante. Il a atteint parfois, malgré son esprit railleur mais bourgeois, à quelque émotion; son écriture adroite est d'un musicien; il a le don de la scène et des proportions justes.

Né à Caen, il vint de bonne heure habiter Paris. A 16 ans il était déjà bon pianiste, violoniste et chanteur habile. Plus tard il écrit des *Quatuors à cordes*, un *Concerto* de violon. Tout cela d'écriture facile mais correcte. Après avoir travaillé avec le sévère Chérubini (auquel il devait succéder dans la direction du Conservatoire) il compose une Messe... Si ces travaux ne le destinent pas précisément au genre qu'il cultiva par la suite, ils ne seront pas sans avoir une heureuse influence sur ses inspirations futures. Quels que soient l'abandon, le laisser aller un peu affecté, l'allure improvisée de sa musique, on reconnaît toujours à l'élégance de la forme, le compositeur qui a fait de bonnes études, et tel passage de ses œuvres, tel contrepoint très simple et discret, mais toujours aisé, nous fait regretter la trop grande abondance d'un compositeur qui eût pu en s'observant davantage nous donner des ouvrages plus accomplis.

Son père s'étant ruiné, Auber se vit contraint de gagner sa vie. Il abandonna la musique sérieuse pour l'Opéra-comique plus rémunérateur. Il avait déjà donné au théâtre deux petites pièces; il écrit alors *Emma*, son premier succès (1821) et, en 1825, le *Maçon*. Il avait fait la connaissance de Scribe, leur collaboration ne devait plus cesser.

Les œuvres se succédèrent à intervalles réguliers. Très travailleur, Auber produisait beaucoup; par quel prodige? Ne le savait-on pas flâneur impénitent? Ne le voyait-on pas chaque jour au bois, sur les boulevards, tous les soirs au théâtre? Ne faisait-il pas profession de dédaigner un peu la musique, d'écrire en amateur pour s'amuser, sans y attacher d'importance? N'avait-il pas dit un jour: « J'ai aimé la musique jusqu'à 30 ans, une véritable passion de jeune homme! Je l'ai aimée tant qu'elle a été ma maîtresse... mais depuis elle est devenue ma femme!... »

Il ne se gênait pas pour lui faire de nombreuses infidélités... Mais le secret de sa production il le gardait jalousement. Ce blasé, ce sceptique se levait tous les ma-

tins à 5 h. 1/2 et travaillait jusqu'à midi!... Cela ressemble bien à un grand amour, et sa dernière parole de mourant ne nous révèle-t-elle pas que l'homme qui affectait de n'adorer dans la vie que les femmes, les chevaux... et son cher Paris, avait au fond de lui-même un culte secret: « Musique! »... murmurait-il sur son lit d'agonie, au milieu de Paris assiégé et brûlé, « ah! la musique!... que deviendra-t-elle? » Il sera beaucoup pardonné à Auber en faveur de cet amour et de cette parole. Et ses œuvres elles-mêmes ne se font-elles pas pardonner leurs défauts criants, leur superficialité, leur manque complet de caractère, par leur allure si franche, leur coquetterie très fine, leur séduction un peu raccrocheuse? Ne faisons pas fi d'un art qui a pu nous donner *Fra Diavolo* et le *Domino Noir*. A tout prendre cela est encore très supérieur à nos modernes opérètes. Sans doute les rythmes de valse et de polkas y abondent, sans doute la prosodie en est fort défectueuse. A cette époque on dédaignait volontiers les paroles d'un livret: ce n'était là que prétexte à musique... et Auber, comme Meyerbeer et bien d'autres, travaillait volontiers sur des « Monstres », sortes de vers rimailés vaille que vaille et sans aucun sens, mais rythmés de façon précise pour supporter la mélodie! Le librettiste cherchait ensuite à transformer cela en une vague littérature. On croit rêver! c'est pourtant ainsi que furent créées bon nombre des « cavatines » qui charmaient nos pères. Que devenait la vérité du sentiment dans tout ceci? Cette question du sentiment ne tourmentait guère Auber. Cependant on trouve une certaine émotion dans l'air de ténor du *Domino Noir*, à la scène du couvent, aussi dans la scène finale de *Manon Lescaut*.

En somme Auber était un homme de talent, victime de la fausse esthétique de son temps et n'ayant ni la conscience ni la force d'âme nécessaires pour en remonter le courant.

Comblé d'honneurs, Auber mourut Directeur du Conservatoire. La plupart de ses œuvres eurent des succès triomphants. Le *Maçon*, le *Cheval de bronze*, l'*Ambassadrice*, le *Lac des fées*, les *Diamants de la Couronne*, la *Part du Diable*, *Haydée*, le *Premier jour de bonheur* ne se jouent plus guère aujourd'hui. Seuls le *Domino Noir* et *Fra Diavolo* ont résisté plus longtemps aux injures des ans. On prend encore plaisir à leurs alertes motifs. Le seul grand opéra d'Auber la *Muette de Portici* est plus oublié. Il contient pourtant un incandescent duo: « Amour sacré de la patrie » qui fit tressaillir bien des cœurs. Ce chant, un peu banal mais d'allure populaire et de rythme entraînant, a les qualités d'un chant national; il eût pu le devenir... mais nous avons la Marseillaise!

Ferdinand Hérold (1791-1833), fils d'Alsacien mais né à Paris, a toujours été considéré comme un musicien supérieur à Auber, voire comme un des maîtres de l'opéra-comique; et, de fait, il y a, peut-être,

dans ses deux œuvres les plus célèbres: *Le Pré-aux-Clercs* et *Zampa*, sinon plus de musique que dans toutes les partitions d'Auber, du moins une musique plus émue, plus éprise de son sujet et le serrant de plus près. Hérold avait conscience de ses devoirs de compositeur théâtral et ne considérait pas l'art musical comme un simple délassement. Ses intentions étaient excellentes, il en a couché quelques-unes par écrit dans ses « Cahiers ». On y voit qu'il estimait nécessaire la construction solide d'un plan d'ensemble. Il veut que le comique soit toujours de situation, que chaque scène soit étudiée et rendue dans tout son caractère, que les chants partent de l'âme pour arriver à celle des auditeurs, que le rythme soit d'une importance capitale, que le compositeur doive avant tout tâcher d'être soi. Tout cela est admirable. Le malheur est qu'Hérold n'eut pas toujours la force d'être lui-même, qu'il ait subi l'influence très forte de Rossini, qu'il se soit cherché longuement, ne s'arrêtant à aucune forme d'art fixe, qu'il ait écrit une infinité d'ouvrages de tendances diverses, sans grande unité, avec seulement de ci de-là des jolis coins bien trusés: *La Clochette*, les *Troqueurs*, le *Premier venu*, le *Muletier*, *Lasthénie*, le *Roi René*, le *Lapin blanc* (!), *Marie*, avant de produire deux ouvrages plus applaudis et plus justement admirés; le malheur est qu'enfin il soit mort trop jeune, au moment où peut-être il découvrait tout ce dont il était capable, tout ce que pouvaient laisser espérer les qualités de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs*, mais que, même là, il n'avait pu complètement réaliser.

Mourant, n'a-t-il pas laissé échapper cette navrante parole: « Je pars trop tôt, je commençais à comprendre le théâtre »?

Il ne parle que du théâtre, hypnotisé par la scène comme tant de compositeurs qui oublient un peu les droits de la musique. Tout jeune encore, au collège, il écrivait de vagues morceaux dramatiques. Grétry, qui en eut connaissance, l'encouragea. Ses études finies, il entra au Conservatoire dans la classe de Catel et travailla en même temps le violon et le piano. En 1810 il était premier prix de piano. Il suit alors le cours de composition de Méhul qui le prend en amitié. En 1812 il obtient le Grand Prix de Rome.

De Rome il envoie bien à l'Institut quelques *Quatuors* et une *Symphonie*, mais toutes ses pensées sont tournées déjà vers le théâtre. Il ne tarde pas à faire représenter à Naples un opéra italien qui obtient déjà la faveur du public. Bientôt après il part pour Vienne où il lie connaissance avec Salieri et Hummel, mais il n'ose aborder Beethoven. Cette grande figure l'effrayait un peu!

Revenu à Paris il y trouve l'appui bienveillant de Boieldieu qui lui confie le 2^e acte de *Charles de France* dont il se réservait le 1^{er}. Voilà Hérold lancé et, successivement, un grand nombre d'opéras-comiques voient la scène avec des fortunes différentes.

N'insistons pas. Il y a dans toutes ces pièces des qualités de facture évidentes, de la grâce, une aimable facilité et des défauts assez criants. Les deux partitions du *Muletier* (un acte, 1823) et de *Marie* (1826) seules peuvent faire prévoir par quelques côtés les meilleures pages de *Zampa* et du *Pré-aux-Clercs*.

Zampa, joué à l'opéra-Comique en 1831, obtint un succès modéré mais vit ce succès grandir à chaque reprise. Cet ouvrage, accueilli avec une grande faveur en Allemagne, a toujours été moins fêté en France que le *Pré-aux-Clercs*. Le livret y est peut-être pour quelque chose. En dépit de toutes les louanges que reçut *Zampa*, en dépit de l'opinion consacrée, ce n'est peut-être pas un chef-d'œuvre. Berlioz, juge assez difficile il est vrai, mais toujours très sincère, ne l'aimait guère. Il ne lui trouvait ni élévation de pensée, ni vérité d'expression, ni distinction dans la forme. Le jugement est sévère et le public en a fait appel, toutefois il me paraît assez autorisé et ne manque pas de vérité.

La partition de *Zampa* ne brille pas par la distinction. Elle est un singulier mélange des procédés chers à Paisiello, des formules de Boieldieu et des recettes Rossiniennes de la dernière heure. Mais elle a de la vie, une inspiration facile mais abondante, un mouvement scénique heureux. Surtout elle a cette qualité qu'on ne saurait refuser aux moindres ouvrages d'Hérold, d'être « construite ».

C'est qu'il ne suffit pas à une œuvre de théâtre d'avoir d'heureux et gais motifs, d'être sentimentale ou dramatique, de contenir des ensembles harmonieux, il faut que les scènes s'équilibrent en de justes proportions. Il y a un plan scénique et un plan musical qui doivent concorder; un ensemble, un final sont soumis à certaines lois inéluctables de progressions savamment calculées, de développements bien préparés. C'est ici que le goût très sûr d'Hérold apparaît. Il sait couper une scène, ramener un motif, construire un ensemble. Il est, bien plus que musicien, homme de théâtre.

Faut-il énumérer les défauts de cette partition? Ce sont les mêmes que l'on rencontrera dans le *Pré-aux-Clercs*, plus apprécié pourtant en général, et la besogne serait ingrate. La banalité de certains motifs est effacé par la verve mélodique de beaucoup d'autres. Les vrais défauts sont dans les formules: petits points d'orgue et vocalises à la fin de chaque phrase, strettes rossiniennes, instrumentation piquante de temps en temps, mais trop souvent bruyante et vulgaire. Citons plutôt les passages, remarquables tels que: l'air de Camille au 1^{er} acte, la Ballade « d'une haute naissance », dont le thème est original (et contient une faute de 5^{te} qui ne choque guère), le Quatuor très scénique, bien coupé, très équilibré et non dénué d'expression (Auber n'aurait pu réussir cela). Le final du 1^{er} acte, très imité de Rossini, est plein d'ardeur et brillant; la chanson de *Zampa*, fière et alerte, a plus

d'un défaut de prosodie. L'air de *Zampa* « il faut céder à mes lois », pimpant et insouciant, est bien dans la note du livret. Hérold a su caractériser assez justement son héros libertin, sacrilège, Don Juan au petit pied. Quoi de plus rossinien que le duo d'Alphonse et Camille? Parties à la tierce et à la 6^{te}, accompagnements et harmonies à la Rossini, cadences et points d'orgue, sentimentalisme à fleur de peau, allegro final et strette conclusive, tout révèle ici l'influence triomphante du maître de Pesaro. Le final du 2^e acte est sonore, chaleureux et toujours de construction solide grâce à un plan progressif bien équilibré. Au 3^e acte nous trouverons une Barcarolle élégiaque, de mélodie coulante avec une jolie modulation de sol mineur en ré bémol et un heureux retour en fa puis en sol majeur. Qu'Hérold n'a-t-il plus souvent de pareilles recherches? La cavatine en la bémol « Pourquoi trembler » est pleine d'élégance et le duo suivant « Que d'attraits, que de charmes! » ne manque ni de mouvement, ni de feu. Le final est plus dramatique que musical mais c'est d'excellent théâtre.

Les mêmes qualités se retrouvent plus abondantes peut-être dans le *Pré-aux-Clercs* avec les mêmes défauts. L'ouverture, intéressante, est mieux faite, d'écriture plus serrée que les ouvertures d'Auber ou d'Adam. Dès l'introduction et dans le duo qui suit, Hérold use d'un procédé déjà fréquemment employé dans *Zampa* et emprunté aux ouvrages italiens, ceux de Paisiello et Cimarosa en particulier. Nous avons déjà vu Beethoven en tirer un merveilleux parti dans *Fidelio*. Bien d'autres compositeurs s'en servirent et cela n'a rien de bien nouveau ici, mais Hérold renouvelle ce moyen par sa façon adroite de conduire le thème principal confié à l'orchestre, sous la déclamation notée des chanteurs, en des modulations et des développements variés avec aisance, et aussi par l'heureuse invention de dessins mélodiques alertes, frais et piquants.

Allegro

Nicette: Et d'après ce que j'ai vu...

Girof: Vous en avez l'honneur et le plaisir...

Nicette: Je re- ce- vra- la cour et la no- blis- se.

Le Pré-aux-Clercs (1^{er} Acte)

giquement. L'esprit d'ordre et de clarté séduit toujours les Gaulois. La prosodie n'est pas le fort d'Hérold et nous aurions bien des hérésies à signaler. Mais ne partage-t-il pas ce défaut avec tous les artistes de son temps? La Romance « Souvenir du jeune âge », naïve et tendre, atteint à une douce émotion. Et, comme toujours, le final du 1^{er} acte est d'une chaleureuse progression, avec malheureusement une strette finale rappelant les pires excès de Rossini et Consorts. Pourquoi faut-il que ce soient les défauts de Rossini et non ses indéniables qualités qui aient été imités par ses successeurs?

Mais cessons d'insister sur les formules, sur les chutes de phrases si prévues, sur les points d'orgue intempestifs, sur l'horrible solo de violon du 2^e acte et les airs à roulades, fermons les yeux sur ces tares et laissons nous charmer par l'abondance mélodique et les autres mérites d'Hérold. Nous aurons alors à signaler le Trio du 2^e acte, bien disposé pour les voix, la Romance de Nicette au 3^e acte, bien « 1830 », d'un sentimentalisme un peu convenu, le Trio encore (la supériorité d'Hérold est dans les ensembles) où le thème se développe si bien à l'orchestre.

La querelle dramatique de Comminges et Mergy a de l'allure. L'ensemble des 3 femmes avec Girof renferme de jolies modulations, il est d'une distinction de dessin assez rare jusque là. Enfin le beau chant des violoncelles, au passage de la barque où git le corps de Comminges, est toujours universellement admiré et le mérite bien. Cette expressive mélodie communique à l'émotion de cette scène d'anxiété un côté purement musical qui en fait, à mon sens, toute la grandeur. La musique, et la musique pure, a donc son rôle (important) dans toute action scénique. L'essentiel est qu'elle soit en situation.

Plus lent (♩ = 84)

La Reine: Quel la- blis- se?

La Princesse: Quel la- blis- se?

La première du *Pré-aux-Clercs* eut lieu le 15 décembre 1832. Comme Weber à la première représentation du *Freyschutz*, Hérold, toujours d'une santé précaire, était à bout de forces. Très souffrant depuis longtemps, ses derniers travaux l'avaient épuisé. Les spectateurs réclamaient sa présence à grands cris, mais, pris d'une crise violente de phthisie pendant le spectacle, on avait dû le ramener mourant chez lui.

Cinq semaines après, à 42 ans, Hérold s'éteignait, regrettant de n'avoir pu donner toute sa mesure. Le *Pré-aux-Clercs* continua sa glorieuse carrière et a atteint à ce jour,

A l'analyse on peut comprendre la raison pour laquelle le *Pré-aux-Clercs* a été de toutes les partitions d'Hérold l'œuvre d'élection du public français. Les mélodies en sont plus fines, plus franches, rythmées et carrées, construites et déduites lo-

à Paris, plus de 2.300 représentations. On a voulu faire de Hérold le plus grand musicien français de la 1^{re} moitié du 19^e siècle. Cela s'est écrit. Il y a là quelque exagération: Hérold fut un excellent musicien, un compositeur heureusement doué, gâté par son milieu, par les influences ambiantes, pourvu d'une esthétique un peu hésitante qui ne lui a pas permis de tirer de son très réel talent tout le parti possible. Il a laissé deux œuvres de valeur dont les qualités se sont trouvées assez fortes pour voiler les défauts très certains cependant.

(A suivre). H. WOOLLETT.

M. POINCARÉ

Nous avons un nouveau Président. Par le seul fait qu'il appartient à l'Académie française, le *Monde Musical* ne peut manquer de saluer M. Poincaré. Avec le monde entier, nous nous réjouissons d'avoir comme chef d'Etat un intellectuel et un lettré, dont la pensée est si nettement représentative de l'âme française.

L'élection de M. Poincaré a une autre signification: elle est le triomphe du talent et des hautes vertus civiques sur la médiocrité et la puissance de l'argent. On se demande comment il y a pu avoir compétition entre tant de mérites et tant de nullité pour la Présidence de la République française; comment Apollon et Minerve ont pu un instant redouter la coalition des larves de la politique.

Dans le nouveau Ministère, l'Instruction publique et les Beaux-Arts seront représentés par M. Steeg avec M. Léon Bérard maintenu au Sous-Secrétariat de ce dernier département.



Très absorbé par ses travaux et par une absence qui l'a retenu hors de Paris pendant plusieurs jours, M. A. Gedalge n'a pu nous remettre la suite de son article pour le présent numéro.

Nous prions nos lecteurs de vouloir bien excuser ce retard et d'attendre jusqu'au 15 février.

Nous devons également ajourner les comptes-rendus des brillants concerts de M. A. Sebald, de Mme B. M. Brasseur et de Mlle Lorrain. Ils paraîtront dans le prochain numéro, accompagnés des portraits de ces éminents artistes.

Nous sommes obligés aussi de remettre au prochain numéro les concerts de Mlle Veluard, et de la Société Haendel, les correspondances de Nancy, Tours, Angers, Troyes, Boston, Luxembourg, etc...

CHANGEMENT D'ADRESSE

Pour cause d'agrandissement, les Bureaux du Monde Musical sont transférés.

72, Rue de Miromesnil
PARIS (8^e)



“ LA TERRE QUI MEURT ”

THÉÂTRE DES ARTS DE ROUEN. — *La Terre qui meurt*, drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux de René Bazin, musique de Marcel Bertrand (Enoch et Cie, éditeurs).

« La Terre qui meurt », c'est celle qui n'a plus de bras pour la fertiliser. Elle voit s'éloigner d'elle les « terriens », attirés, les uns par la ville, les autres par le mirage des pays lointains.

On sait avec quelle poésie et souvent avec quel lyrisme, M. René Bazin a traité cette question dans son célèbre roman. En le situant dans la Vendée, il a pu en même temps décrire les types, les mœurs, les jeux et les fêtes de ce pays, et y mêler une histoire très touchante de paysans.

M. Marcel Bertrand a fort bien compris que la *Terre qui meurt* contenait la genèse d'une œuvre théâtrale et les voix de la Terre, qui souffre d'être abandonnée et qui se réjouit d'être aimée, lui sont apparues comme de puissants leit motifs musicaux. L'essence même du roman permet à M. René Bazin de créer une action lyrique et il offrit en outre au musicien de nombreux épisodes dont la musique put tirer un excellent parti.

On sait que l'amour du sol natal est personnifié dans *La Terre qui meurt* par le vieux Lumineau, tandis que l'appât de la ville et des pays exotiques s'exerce sur ses fils, Pierre et François. Un autre fils — Mathurin —, devenu infirme à la suite d'un accident de labour, et qui, pour cela, ne trouve pas à se marier, représente la jalousie et la haine du bonheur d'autrui. Une autre physionomie, celle-ci auréolée d'un double et pur amour, est celle de la jeune fille, Rose-Marie. Elle est l'âme gardienne de la ferme de la Fromentière et elle aime en secret le valet Jean Nesmy qui, par son travail et sa bonté s'efforce de mériter la fille de son maître. Comme le père de Mireille, le vieux Lumineau refuse d'accorder la main de Rose-Marie à un simple valet et l'ayant surpris aux genoux de sa fille, il le chasse de la métairie. Mais les deux amoureux sont bien conseillés par la tante Michelonne, qui les engage à ne pas renoncer l'un à l'autre et à patienter. En effet, après le départ de ses deux fils vaillants, Lumineau rappelle Jean Nesmy à la Fromentière et lui accorde sa fille. Déjà Mathurin se croyait l'unique maître de la métairie et escomptait son prochain mariage avec la coquette du village pour laquelle il avait gardé un ardent désir, mais il se laisse imprudemment entraîner par elle, la nuit, sur l'étang et ce n'est plus que le corps d'un noyé que l'on ramène au vieux paysan.

Telle est la très rapide et sommaire esquisse de cet ouvrage assez beau par lui-même dans sa simplicité, pour n'avoir pas besoin de se terminer sur un cadavre. On peut même regretter que M. René Bazin n'ait pas accentué sa conclusion mo-

rale en laissant au fond du marais le mauvais fils et en finissant par le tranquille et grand spectacle de l'amour fidèle au sol natal. Du coup, l'œuvre eût acquis une forte et haute signification et se serait achevée en beauté, bien au-dessus des cadavres usagés qui servent de conclusion à tant de drames lyriques.

Il est à remarquer que tout en indiquant le fil de l'action, je n'en ai pas montré les points émouvants. Cela tient à ce qu'ils ne sont pas dans les faits extérieurs, mais dans la lutte intérieure des forces ennemies, et dans les alliances que cette lutte détermine.

Je n'en indiquerai qu'un seul, mais il suffira à montrer, je l'espère, que les vrais « coups de théâtre » ne sont pas dans le réalisme des faits excessifs, mais dans la révélation simple et dénuée de tout artifice scénique des grands foyers de l'âme humaine:

On vient d'annoncer au vieux paysan que son fils l'a quitté brusquement pour chercher fortune en Amérique. L'Amérique! C'est pour lui l'inconnu et il voudrait savoir où cela se trouve. « Marie-Rose, dit-il à sa fille, tu dois avoir des livres, où il y a des dessins des pays,.... tu sais bien. ». Et Marie-Rose apporte sa géographie d'écolière, qu'elle ouvre à la page voulue. Le père cherche du doigt, tâtonne sur le livre comme un aveugle et il laisse échapper cette phrase désespérée: « Je ne peux pas me figurer où il sera; mais je vois bien qu'il y a la mer et qu'il est perdu pour moi! ». Et, se retournant vers sa fille: « Marie-Rose, quand m'abandonneras-tu? ». Alors la noble fille, se dresse debout près de son père écrasé par le chagrin, et d'une voix où perce une ardente volonté, elle le rassure par ces simples mots: « Jamais! dit-elle. Je suis gardienne à présent de la maison malheureuse.... Je veille sur elle. Près de vous, mon devoir je le remplirai. Je resterai fille pour vous servir, vous aimer ».

Quel beau et puissant langage! Comme cela est direct; et comme cela en dit plus que toutes les périodes vides et déclamatoires de M. Henri Cain. Si l'on ajoute que le musicien a su rendre la grandeur de cette petite scène, en la laissant presque à nu, et en la traitant par une déclamation presque rectiligne et avec une grande sobriété dans l'accompagnement, on comprendra où sont les sources de la vraie et grande émotion lyrique.

**

La partition de *La Terre qui meurt* est extrêmement supérieure à celle de *Ghyslain* par laquelle M. Marcel Bertrand débute au théâtre.

Chose curieuse, c'est son œuvre d'apprentissage qui fut représentée à l'Opéra-Comique et c'est son œuvre maîtresse qui est créée en province! On ne saurait trop féliciter M. Fermo, directeur du théâtre des Arts de Rouen, d'avoir fait cette création. Elle rachète et lui fait presque pardonner les productions de MM. I. de Lara et Nougès accueillies par lui