

# LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

---

N° 6 (huitième année)

15 Mars

1908

---

## COURS DU COLLÈGE DE FRANCE

---

### Histoire du Théâtre lyrique (suite).

#### *Le culte de Dionysos.*

C'est par les Grecs, fondateurs du théâtre, qu'il convient de commencer une histoire du drame lyrique. Sur l'école de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Wagner, ils ont exercé, même quand on comprenait mal l'antiquité, une influence profonde ; ils ont créé, avec le théâtre permanent et officiel, la plupart des moyens d'imitation dont se sert notre opéra : la triple alliance de la poésie, de la musique et de la danse ; le chant choral, caractérisé par l'organisation de strophes et de « systèmes » qu'on retrouve à chaque instant, avec l'application des mêmes lois, dans les œuvres de nos compositeurs ; la mélodie et les variétés qui la rapprochent de la déclamation ; le costume, les décors, les machines. Les Grecs ont réalisé des types de beauté dont l'idée a toujours obsédé l'esprit de nos plus grands musiciens. L'intérêt des mythes qui formaient la matière de leurs œuvres n'est pas encore épuisé. (Dans ces trois derniers mois, deux drames lyriques sur *Prométhée* ont été joués à Paris : l'un de M. Gabriel Fauré, l'autre de M. Raynaldo Hahn.)

Une telle étude offre un intérêt plus général. Je n'en connais pas qui arrête l'attention sur des faits plus curieux, plus dignes d'examen pour quiconque cherche des documents sur l'universelle humanité ou se préoccupe simplement de « sociologie ». L'historien moderne qui veut se faire une idée exacte du génie des Grecs par l'étude de leur théâtre et de ses origines est tour à tour charmé, édifié, scandalisé, déconcerté, rejeté à chaque instant des conceptions les plus hautes aux licences du cynisme le plus étrange. A vrai dire, certaines parties de ce sujet (musique à part) sont encore assez obscures. Nous savons que le drame a eu pour point de départ la forme la plus sociale et la plus religieuse de l'art lyrique : le chant choral, et que le chœur initial (le dithyrambe), d'où l'opéra est sorti par voie d'évolution et de sécularisation, était en l'honneur de Dionysos. Mais la personnalité de ce Dionysos et ses origines vraies inquiètent encore les archéologues. Ils se trouvent souvent en présence de faits contradictoires, qu'ils ne peuvent concilier ou expliquer. Ils constatent d'abord que la Grèce antique elle-même,



ayant perdu le vrai sens de certaines superstitions primitives, a hésité toutes les fois qu'il lui a fallu remonter aux origines d'un dieu qui a tenu pourtant une si grande place dans les arts plastiques et dans les arts du rythme. En se bornant à laisser parler les documents que fournit la période historique, ils trouvent des légendes très diverses : l'une fait naître Dionysos dans l'Inde et voit en lui un propagateur de la civilisation ; une autre en fait l'inventeur de l'agriculture ; une autre le place à la tête d'une armée de Ménades qui fait la conquête du monde. Et il y a plusieurs Dionysos : celui de Crète, qui est fils de Jupiter et de Proserpine ; celui d'Égypte, qui est « fils du Nil » et identique à Osiris ; celui de Thrace, qui était vénéré sous le nom de Sabazios ; celui de Thèbes, le plus connu de tous, qui est fils de Sémélé... Est-il possible de mettre en tout cela un peu de clarté ? je l'essaierai, trouvant l'occasion de reprendre ici l'idée directrice de mon second cours : la musique des primitifs et la *magie*.

Les divisions naturelles de mon sujet sont les suivantes :

- 1° Le culte de Dionysos, origine et cadre du drame lyrique ;
- 2° La disposition matérielle du théâtre ;
- 3° Son fonctionnement et ses rapports avec la vie politique de la cité ;
- 4° Ses caractères artistiques : examen de la valeur littéraire et musicale (dans la mesure du possible) des chefs-d'œuvre qui le représentent.

## I

Faisons d'abord comme le voyageur qui arrive dans un pays nouveau, et notons les faits essentiels qui frappent tout de suite l'observateur.

Chez les Grecs, les représentations lyriques étaient annuelles seulement, incorporées dans une grande fête politique et religieuse consacrée à Dionysos, le dieu de la vigne et des vigneron. Comme tous les méridionaux, les Grecs aimaient beaucoup les réjouissances avec chants, travestissements et libres ébats populaires. L'étude de leurs fêtes (*Héortologie*, à laquelle sont attachés les noms des deux frères Tycho et August Momsen) est une partie importante de la philologie classique. En l'honneur de Dionysos, il y avait quatre fêtes : les *Dionysies rustiques*, dans le mois de Poseidôn (décembre) ; les *Lénéennes*, dans le mois de Gamélion ou « des mariages » (janvier) ; les *Anthestéries*, dans le mois d'Anthestérion ou « des fleurs » (février) ; les *grandes Dionysies*. Voici quelques renseignements sommaires sur ces diverses fêtes, dont la dernière nous arrêtera particulièrement.

1° Les *Dionysies rustiques*, célébrées à la campagne, représentaient sans doute les plus anciennes traditions du culte. Plutarque nous en donne une brève description dans les lignes suivantes (*Moral.*, p. 521, E) : « La fête des Dionysies (rustiques), écrit-il, était autrefois d'une simple et populaire gaieté. En tête du cortège une amphore de vin et un sarment de vigne ; ensuite, un bouc, que quelqu'un traînait, puis une corbeille de figues portée par une autre personne ; enfin le phallos (emblème de la fécondité et de la production). » Cette brève esquisse, à laquelle manque un trait essentiel, le chant, est complétée par le passage des *Acharniens*, où Aristophane nous montre un habitant de la campagne qui, ayant conclu une trêve personnelle avec les Lacédémoniens pendant la guerre du Péloponèse, célèbre avec sa famille le culte de Dionysos : Dicéopolis est en tête d'un



petit cortège ; derrière lui, sa fille porte la corbeille d'offrande ; elle est suivie de l'esclave Xanthias portant droit le phallus. Le conducteur de ce petit cortège de parodie chante un hymne à Phalès, adoré sous la forme du phallus, « compagnon des orgies de Dionysos ». — Dès maintenant, à propos de ces fêtes rustiques dont Aristophane nous donne la parodie (à un moment où vie *urbaine* et vie *rurale* sont très distinctes), mais qui sont certainement l'embryon d'où toutes les autres fêtes sont sorties, nous pouvons noter ce fait : les Grecs ont *divinisé*, et publiquement célébré... comment dirai-je ?... pour satisfaire aux exigences de cet exposé, j'emploierai la périphrase de notre La Fontaine qui, dans un de ses contes, parle d'une matrone, laquelle, à son réveil,

... tenait en sa main  
Ce qui servait au premier père  
A conserver le genre humain.

2° Les *Lénéennes* (du mot *ληνός*) étaient, comme leur nom l'indique, les fêtes du pressoir. Dionysos y était célébré comme le dieu du vin nouveau coulant des grappes pressées. Les Athéniens avaient élevé à Dionysos, dieu du pressoir (*ληναῖος*), un sanctuaire spécial (*Ληναῖον*) dans le quartier de Limnœ : autour de ce sanctuaire se déroulait la fête.

On offrait au dieu, dans son temple, les prémices du vin ; puis on se réunissait à un banquet dont l'Etat faisait les frais ; la troupe bruyante des buveurs s'avancait en procession à travers la ville ; on chantait et on se livrait à de très libres plaisanteries. Les dialogues se croisaient avec une vivacité de saillies, une grossièreté de verve et une licence pour l'injure qui rappellent en partie le carnaval moderne. Ce qui entretenait la gaieté, c'étaient les déguisements, les travestissements des acteurs de ces comédies, ou ébauches de comédies naïves (?) : « les uns, la figure barbouillée de lie ou colorée de minium, étaient habillés en satyres ou en Pans ; d'autres, montés sur des ânes comme Silène, agitaient des grelots d'airain ; d'autres étaient couverts de peaux de cerfs ou de moutons, la tête couronnée de lierre, et portaient en guise de barbe des feuilles de chêne. Des danses grotesques servaient d'intermèdes au chœur chanté. »

C'est à l'occasion d'une fête *lénéenne*, en 534, que l'Etat participa pour la première fois à une représentation, et fit jouer, « dans la ville », une tragédie lyrique de Thespis. Le nom de la fête n'est pas donné par les documents, mais on est à peu près sûr qu'il s'agissait des Lénéennes, car les grandes Dionysies n'avaient pas encore de partie dramatique.

3° Voici, d'après M. Decharme, une esquisse de la fête des *Anthestéries*. Elle se célébrait pendant le mois *anthestérion*, à un moment de l'année qui correspond à peu près à la fin de notre mois de février, moment où, sous le ciel de l'Attique, s'ouvrent les premières fleurs. *Anthestérion* équivaut à un terme comme « Pâques fleuries ». — La fête durait 3 jours : le 11, le 12 et le 13. Le premier jour, on commençait à tirer des outres et des vases le vin de la dernière récolte. On mettait, comme nous disons, les tonneaux en perce. Tous les habitants de l'Attique (citadins et campagnards, maîtres et esclaves) dégustaient le vin nouveau. Une des caractéristiques de cette journée, c'est qu'alors tous les citoyens étaient considérés comme égaux ; les distinctions entre maîtres et serviteurs étaient momentanément supprimées. Le lendemain, la fête avait un caractère national. On se réunissait d'abord à un grand banquet public, où chaque convive avait



devant lui une mesure pleine de vin pur, mesure qui s'appelait *χούς* et qui contenait environ trois litres. On commençait à boire sur le signal donné par une trompette qui instituait entre les buveurs un véritable concours : celui qui avait le plus tôt vidé sa mesure recevait une récompense. Après le banquet, cette foule se rendait au sanctuaire de Dionysos, où elle déposait des couronnes. Ce n'était plus seulement le dieu du vin qu'on fêtait. Cette fête était celle de toute la floraison printanière ; Dionysos devenait une des grandes divinités de la nature, de la germination et de la production.

Le troisième jour était rempli par des usages religieux dans le détail desquels je n'entrerai pas, et qui du reste ne nous sont connus que par un petit nombre de renseignements peu précis.

Notons ici ce second fait : les Grecs ont donné à l'ivresse une sorte d'organisation politique et régulière ; nous verrons tout à l'heure qu'ils l'ont divinisée, tout comme le phallos.

4° Les *grandes Dionysies*, dans lesquelles se placent les représentations de drames lyriques dont j'ai à parler, sont la plus brillante des fêtes de Dionysos. A leur éclat, au v<sup>e</sup> siècle, correspond l'éclat de la puissance politique d'Athènes et le plus magnifique développement de ses arts. On s'y rendait de tous les points de l'Attique, des colonies et des pays alliés. Là, Dionysos n'était plus célébré simplement comme dieu de la vigne, identifié bientôt avec les forces de la nature qui apparaissent au printemps. Il était considéré sous un nouvel aspect, avec un attribut d'une signification plus générale : c'était le dieu *libérateur* (*ἐλευθεριος*), c'est-à-dire le dieu qui délivre la terre des liens de l'hiver, et, par extension de la même idée, celui qui dégage les âmes de l'étreinte des soucis et des misères de la vie, « celui qui apporte aux hommes, en même temps qu'à la nature, la liberté ».

Les grandes Dionysies duraient depuis le 5 jusqu'au 14 du mois appelé élaphebোলιον, qui venait après le précédent. Elles comprenaient deux parties principales, où la musique jouait un rôle de premier plan : l'une remplie par des exécutions chorales, l'autre par des représentations lyriques dramatiques. La première partie durait trois jours : le premier jour, il y avait une pompe, une sorte de procession carnavalesque et triomphale à la fois, où l'image de Dionysos était promenée à travers le plus beau quartier de la ville ; le cortège excitait une vive curiosité par l'éclat varié des costumes, les attitudes comiques et les poses grotesques des personnages masqués qui représentaient la suite du dieu, les silènes et les satyres, par les libres évolutions des danseurs, enfin par les chants exécutés (nous en avons un spécimen, au moins pour les paroles, dans un fragment de Pindare). Les deux jours suivants, il y avait encore de la musique, sous forme de concours de chœurs d'enfants et de chœurs d'hommes.

Cette première partie terminée, avait lieu, le 8, un sacrifice traditionnel. Le lendemain, commençait la seconde partie. Le 9, il y avait une action liturgique préliminaire, réservée au service du dieu (*προάγων ἐν τῷ ἱερῷ*), puis un cortège (*κόμος*) auquel prenaient part les artistes qui allaient être employés aux jeux scéniques ; le soir, à la lueur des flambeaux, des éphèbes transportaient la statue du dieu dans le théâtre ; puis on annonçait les pièces qui devaient être jouées. Le 10, le peuple athénien avec des étrangers de marque, venait prendre place, magistrats en tête (avec les prêtres), dans l'immense théâtre adossé au flanc méridional de l'Acropole, et on assistait à des concours de comédies



et de tragédies lyriques, après lesquels un jury spécial décernait les récompenses, suivant un cérémonial dont j'indiquerai plus tard le détail. Le 10, on jouait les comédies; les 11, 12 et 13, des tragédies lyriques présentées sous forme de trilogies. Plus tard, ces dernières représentations prenant quatre jours au lieu de trois, on supprima la solennité intermédiaire entre les deux parties de la fête; la journée du 9 fut remplie par les comédies; les quatre jours suivants furent consacrés à la tragédie. Les pièces qu'on jouait n'étaient pas des œuvres de pur dilettantisme, destinées à flatter le goût raffiné d'une élite. Le sujet en était emprunté à des légendes locales que tout le monde connaissait; comprises de tout le monde, elles constituaient un acte religieux et politique, accompli devant la statue du dieu qu'on avait transportée au milieu de l'orchestre, devant la cité tout entière, ses magistrats, ses prêtres, et aussi les chefs alliés. J'aurai à donner le détail de ces représentations. Dès maintenant je citerai un seul trait qui montre bien leur esprit. Par divers témoignages (ceux d'Eschine, de Platon, d'Isocrate), nous savons qu'on plaçait dans l'orchestre, à un rang bien en vue, les fils des citoyens morts pour la patrie, et on leur distribuait, en présence de la foule, des armes d'honneur. Cela rappelle un peu le caractère de nos fêtes de la Révolution.

A toutes les causes d'allégresse que j'ai indiquées s'en ajoutait une autre qui est importante. Cette fête des grandes Dionysies n'attirait pas seulement une foule de curieux venue de toutes les parties de la Grèce. A ce moment, les alliés du peuple athénien se rendaient à Athènes officiellement; la ville s'efforçait de les recevoir avec éclat pour confirmer dans leur esprit l'idée de sa supériorité; et de leur côté ils excitaient, par leurs costumes et leur manière d'être, l'attention de tous. Ils devaient provoquer une curiosité analogue à celle que j'ai vu s'attacher en Angleterre, l'année dernière, aux « premiers » qui venaient d'arriver à Londres; partout on parlait d'eux. (Il y a une certaine analogie entre ces chefs de gouvernements étrangers, placés sous la « protection » des Anglais, et les alliés qui, selon le témoignage d'Isocrate, conservaient une certaine indépendance, et s'étaient donnés aux Athéniens non pour aliéner, mais pour assurer leur liberté.) Il faut ajouter qu'aux grandes Dionysies, les alliés apportaient l'argent qu'ils devaient payer comme tribut à la république; cette circonstance n'était pas de nature à diminuer l'allégresse générale. L'état d'esprit des Athéniens ressemblait sans doute à celui de l'ouvrier moderne qui vient de toucher sa quinzaine.

Tel est le cadre dans lequel ont paru les premiers chefs-d'œuvre du théâtre lyrique.

## II

Que le chant, la danse et la musique soient mêlés à une scène de vendanges, cela nous paraît aujourd'hui tout naturel: à la récolte du raisin et au vin nouveau ne peuvent être associés, semble-t-il, que des sentiments et des gestes d'allégresse. Mais nous ne pouvons pas nous contenter, comme explication, de cette habitude toute moderne de voir les choses. D'abord, il s'agit de scènes qui ont un caractère religieux. Ensuite, les primitifs, ceux que nous sommes obligés de concevoir bien avant la brillante civilisation hellénique, ne débutent pas par l'allégresse; ils débutent par l'étonnement; leur joie même suppose une certaine angoisse préalable. Essayons donc de nous expliquer comment on a pu



concevoir un dieu de la vigne, pourquoi il y a de la musique dans son culte, et pourquoi le théâtre est sorti de tout cela.

Voici des idées extrêmement simples, mais que je crois d'une importance capitale.

Celui qui pour la première fois a vu des grappes de raisin mûrir aux branches de la vigne, puis ces mêmes grappes, flétries et écrasées dans le pressoir, donner une liqueur très agréable, — celui-là s'est certainement cru en présence de phénomènes inexplicables sans l'intervention d'un Esprit. D'abord, que d'une plante difforme et bossue comme la vigne sorte un fruit admirable, tel qu'un beau raisin doré par le soleil, c'est un premier prodige. Nos naturalistes actuels, remarquez-le bien, sont incapable de l'expliquer ; le primitif, qui n'a que son imagination pour se rendre compte, invente une explication que nous considérons comme étant d'ordre fabuleux et merveilleux, mais qui, pour lui, a la valeur d'une loi positive de la nature. Cette grappe, c'est *quelqu'un* qui vit et qui meurt, pour renaître ensuite sous une autre forme. De là ces superstitions qui avaient donné lieu aux légendes d'*Erigonè* et de *Maira*, racontées par Apollodore et qui, après avoir traversé le domaine de la magie, puis de la religion, aboutirent plus tard à des œuvres d'art dramatique, puisque Phrynichos et Sophocle avaient composé sur elles deux tragédies dont le titre nous a été conservé (*Ergionè*).

Il y a un autre fait qu'on aurait grand tort de négliger. Pour voir un peu plus clair dans le culte de Dionysos, je me suis adressé à M. Miltiade C..., ancien élève de l'Ecole des hautes études commerciales de Paris, aujourd'hui directeur d'une très importante maison de « vins et spiritueux » au Pirée. Je lui ai demandé : Quelles sont les caractéristiques des vins récoltés en Attique ? Réponse : *Ces vins ont de 12 1/2 à 14 degrés d'alcool, avec un arôme naturel très fort*. Un tel fait est à retenir par les philologues. Ce degré d'alcool est évidemment très élevé ; c'est plus que celui de nos crus de Bourgogne ; c'est celui des vins « champagnisés ». Mais cela ne suffit pas : un breuvage (par exemple un grog) peut être chargé d'alcool sans exercer une action profonde sur la mentalité du buveur. L'essentiel, c'est la nature des principes constitutifs du breuvage (exemple l'absinthe, moins alcoolisée mais beaucoup plus troublante que certaines liqueurs). Or mon correspondant est très catégorique : « *leur arôme naturel est très fort* ».

Imaginons maintenant les impressions du primitif qui, pour la première fois, sous un ciel ardent, boit du vin de l'Attique : un stimulant soudain pénètre en lui ; il se sent transformé... il éprouve les effets de l'ivresse, et, en les éprouvant, il se croit (tout comme le malade) *possédé par un Esprit*. Supposez que ce buveur, au lieu d'être un pur sensuel comme le nègre d'Afrique, soit doué d'une imagination vive, d'un sens artistique naturel, — un Grec, en un mot, — et observons les conséquences.

*1<sup>re</sup> période : L'ivresse étant due à l'intervention d'un Esprit, les Grecs ont divinisé l'ivresse.*

Un Français du xx<sup>e</sup> siècle a peine à comprendre cela ; mais il ne manque pas de monuments figurés, qui (perpétuant de vieilles traditions jusque dans le demi-scepticisme de l'époque classique, et de nature, par conséquent, à nous renseigner sur la période des origines) représentent un dieu... à l'état d'ébriété ! Je citerai le bas-relief du magnifique vase en marbre pentélique, d'un style grec de la belle époque, qui a été trouvé au xvi<sup>e</sup> siècle, à Rome, près des jardins de Salluste dans une vigne (de *Carlo Muti*), et qui est actuellement au musée du Louvre où



on le désigne sous le nom de vase Borghèse. On y voit Dionysos avec son cortège : satyres et bacchantes. La plupart des personnages de cette scène paraissent être sous l'influence de l'ivresse, et les emblèmes musicaux sont assez nombreux. Le jeune dieu, nu jusqu'aux jambes, un thyrses dans la main droite, couronné d'un bandeau et d'une branche de lierre fleuri, s'appuie sur une bacchante. Cette bacchante, dont le bras droit et l'épaule sont nus, joue de la lyre, pendant qu'un autre personnage, tourné à gauche et rejetant la tête en arrière, exécute une danse. Plus loin, un Silène ivre, couronné d'une branche de lierre, se baisse péniblement pour ramasser la coupe échappée de sa main. Devant ce groupe, il y a une bacchante qui danse en jouant des crotales (sorte de castagnettes), un satyre qui joue de la double flûte, tandis qu'un autre court après une joueuse de lyre ; enfin une autre bacchante, vue de dos, relève de sa main gauche sa robe traînante et de l'autre agite un tambourin. C'est un petit orchestre. Les bords du vase sont garnis de ceps de vigne, et, à la place des anses, on aperçoit, de chaque côté, deux mascarons de satyres. Il y aurait même fait à observer sur le sarcophage dit « de Bordeaux » (musée du Louvre), représentant Dionysos et Ariane, et sur beaucoup d'autres monuments figurés, entre autres une statue colossale de Dionysos (provenant de l'ancienne collection du roi et conservée également au musée du Louvre).

*2<sup>e</sup> période : Cet Esprit, auquel on rapporte tous les phénomènes aboutissant à la production du vin, on en fait un dieu auquel on constitue une biographie.*

La croyance à un Esprit a d'abord pour corollaire immédiat l'appel à cet Esprit : l'incantation, origine de la poésie lyrique (1). Les Grecs primitifs avaient sans doute, comme tous les vigneron, leurs « crises agricoles » sous diverses formes : l'incantation a pour objet d'assurer une bonne récolte.

Lorsque cet Esprit a un nom (ce qui est un fait postérieur et très important pour des primitifs), — un nom tiré probablement de la langue ou du dialecte du pays réputé pour avoir inauguré le culte de la vigne, — on en fait un « dieu », et on lui compose une légende, une famille, un cortège où des idées accessoires sont personnifiées ; enfin on établit des dogmes avec un culte régulier. Une religion succède à des rites de magie. On imagine un dieu beau, jeune, avec des formes délicates, des boucles de cheveux qui retombent sur les épaules ; on lui donne une grâce féminine. Les attributs qui lui conviennent sont faciles à trouver : le pampre, la grappe de raisin, le lierre, dont les feuilles ressemblent à celles de la vigne sans avoir ses grandes dimensions gênantes. Comme la vigne est sous la dépendance directe du climat, on imagine que ce dieu est fils de Zeus, le souverain de l'atmosphère, et de Sémélé, personnification probable de la terre à l'époque du printemps. — « C'est de l'or qui tombe ! » disent encore aujourd'hui nos paysans quand une ondée bienfaisante vient rafraîchir leur vigne. De même, Zeus féconde Sémélé (comme Danaé) sous la forme d'une pluie d'or, pour donner naissance à Dionysos. Comme la culture de la vigne n'est pas le privilège d'un seul pays, et comme, d'autre part, la croyance aux Esprits et l'usage de l'incantation sont universels, il y a plusieurs Dionysos, dont la légende est adaptée à l'esprit local de chaque pays. Comme la culture

(1) Il a été expliqué, dans le cours du lundi (sur *La musique des primitifs et la magie*), comment les plus anciennes poésies lyriques, toutes d'un caractère religieux, ne sont qu'un développement de l'incantation, embellie et ornée (une fois que les mythes sont constitués) par l'imagination d'un artiste qui commence à désapproprier le chant de son objet primitif.



de la vigne se répand peu à peu dans le monde, produisant dans la vie sociale un changement économique, soit un progrès de la civilisation, on fait de Dionysos un conquérant, et on lui donne les attributs d'un conquérant, etc. — Pour inventer des mythes capables d'expliquer les choses, le génie grec n'a jamais été embarrassé. Pour lui, religion et poésie, c'était tout un.

3<sup>e</sup> période : *Un culte régulier étant constitué, on étend peu à peu l'idée que représente Dionysos : le dieu de la vigne personnifié, d'une façon générale, les forces de la nature, et, à ce titre, il est mis en relation avec d'autres dieux du Panthéon hellénique.*

Cette généralisation brillante apparaît bien dans le dithyrambe composé par Pindare en l'honneur de Dionysos, et qui nous a été conservé par Denys d'Halicarnasse.

Ces fêtes ainsi étendues et socialisées ont un double caractère qui constitue l'originalité — déconcertante pour nous — du génie grec. En raison de leur caractère sacré et de leur origine, elles sont à la fois une sanctification et une kermesse, une liturgie et une « orgie ». Cette dualité, constituant des actions non pas « immorales » mais inspirées par un naturalisme profond, se retrouve jusque dans les drames des tragiques. Voici quelques textes tirés des *Bacchantes* d'Euripide :

« Heureux celui qui, connaissant les mystères des dieux, leur consacre son cœur et sanctifie sa vie par les purifications sacrées, en se mêlant sur les montagnes aux transports des bacchantes, et qui, célébrant les orgies de Cybèle, mère des dieux, la main armée du thyrses et le front couronné de lierre, se livre au culte des bacchantes !... C'est Bromios (Dionysos) qui conduit les troupes joyeuses sur la montagne où restent les femmes thébaines, loin de leurs toiles et de leurs fuseaux, en proie à la fureur divine de Bacchus.

... « Quelle joie, pour lui, de s'égarer, de quitter les danses rapides, pour se précipiter sur la terre, de revêtir la nébride sacrée... de parcourir les monts de la Phrygie et de la Lydie ! *Evoé !* des ruisseaux de lait, des ruisseaux de vin et de miel, nectar des abeilles, arrosent la terre ; l'air est embaumé des doux parfums de la Syrie. Bacchus, tenant une fêrue allumée en guise de torche, l'agite en courant, excite les danses agiles et les anime par ses cris ; laissant sa blonde chevelure flotter au gré des vents, il s'écrie en chantant : « Courage, courage, bacchantes, délices du Tmolus dont l'or enrichit le Pactole ! Chantez Bacchus au bruit des tambours retentissants ! *Evoé !* célébrez votre dieu par des cris de joie, par des chants phrygiens, lorsque les sons de la flûte annoncent les jeux sacrés à votre ardeur infatigable ! »

J'ai dit que les Grecs avaient considéré l'ivresse comme la manifestation d'un pouvoir supérieur et divin. Voici un autre chœur de la même tragédie d'Euripide, où l'idée religieuse la plus haute est associée à la peinture des plaisirs les plus sensuels (le chœur proteste contre l'opposition que fait Penthée, roi de Thèbes, contre l'introduction du culte de Bacchus dans la ville) :

« O Sainteté, révérée parmi les dieux, Sainteté qui sur la terre portes des ailes d'or, entends-tu les blasphèmes de Penthée ? Entends-tu ces outrages impies contre Bromios, fils de Sémélé, qui, dans les banquets joyeux, est le premier des immortels ? A lui il appartient d'animer les danses, de rire au son de la flûte, de chasser les soucis, lorsque le jus de la vigne coule sur la table des dieux, ou que, dans les festins ornés de lierre, sa coupe verse le sommeil aux hommes. »



Voilà qui est fort bien ; mais un peu plus loin, *dans le même morceau* :

« Que ne suis-je dans l'île de Vénus, dans les bosquets de Chypre, où habitent les Amours qui charment le cœur des mortels, à Paphos, que fertilise un fleuve aux cent embouchures qui ne reçoit jamais les eaux du ciel, ou dans les vallons sacrés de l'Olympe, délicieuse retraite des Muses Piérides ! Oh ! conduis-moi en ces lieux, Bromios, Bromios, dieu des Bacchantes ! C'est là qu'habitent les Grâces et l'Amour ; c'est là que les Bacchantes peuvent en liberté célébrer tes saintes orgies. » — « Ce qui est sage, ce n'est point la sagesse. » (Chœur des Bacchantes). — « Nous sommes les sages, dit le vieux Tirésias possédé de Bacchus ; les autres sont des fous. » (V. 393 et 196.)

Ce culte de Dionysos faisait une place, comme on le voit, à des idées très élevées, et en même temps il avait une telle liberté qu'un moderne sent l'impossibilité d'en donner publiquement tout le détail. Le manuscrit qu'on a récemment trouvé en Egypte, et qui contient quelques scènes d'une pièce de Ménandre, a confirmé cette opinion que la comédie prenait habituellement ses sujets dans les excès mêmes et les licences graves qui marquaient la période où on célébrait la fête du dieu. Les textes que je viens de citer sont l'expression poétique de ces licences. C'est le fait le moins inconvenant qu'on puisse signaler. Mais peu importe. Il me suffit de bien mettre ceci en lumière : les Grecs n'ont jamais prononcé au nom d'une loi supérieure ou d'un principe abstrait ce divorce douloureux qui divise l'homme au dedans de lui-même, en séparant le plaisir des sens et la religion. Ils ont aimé la sagesse ; mais grâce à leur tour d'esprit méridional, ils lui ont fait faire bon ménage avec la volupté. Jamais ils n'auraient dit comme le théoricien du christianisme : « Le bonheur consiste dans la vision de l'essence divine. » (Saint Thomas.) J'insiste là-dessus, parce que cette mentalité a eu la plus grande influence sur le développement des arts, et en particulier du drame lyrique. Entre cela et les idées modernes, il y a un abîme. Nietzsche a dit : « Un chrétien convaincu ne peut pas être un artiste. » Je crois que c'est parfaitement vrai, malgré le grand nombre de faits qui semblent donner un démenti à cette parole et ne lui laisser que la valeur d'un paradoxe. Si un chrétien convaincu fait une belle œuvre d'art, c'est que, au moment où il exécute, il laisse la foi de côté. M. Brunetière a développé cette idée dans une conférence connue, où, se plaçant au point de vue religieux moderne, il commence par déclarer que l'art est profondément « immoral » (parce qu'il glorifie la sensation).

Je viens d'essayer d'expliquer comment s'est formé le culte de Dionysos. Il me reste à montrer comment, de l'incantation primitive, — en passant par le dithyrambe qui en est la forme littéraire et artistique, — a pu sortir l'art du théâtre. Ce sera l'objet de la prochaine leçon.

(A suivre.)

JULES COMBARIEU.

---

### Exécutions récentes.

LA « HABANERA » DE M. R. LAPARRA, A L'OPÉRA-COMIQUE. — Voilà une œuvre ! Et de longtemps l'Opéra-Comique n'en avait représenté de plus forte, de plus vivante, de plus empoignante. Il en parut sans doute de plus belles. De beauté plus haute, au moins plus pure, plus spécialement et plus exclusivement mu-



sicale, c'est entendu ! et leur nom est sur toutes les lèvres. Mais M. Raoul Laparra, dont cette *Habanera* est le début au théâtre, n'a pas prétendu faire quelque chose d'analogue. Il est permis de ne pas préférer son idéal. Il est même permis d'en faire assez peu de cas, je le reconnais. Cependant dédaigner son œuvre, en méconnaître la portée et la signification considérables, — j'insiste sur le mot, — ce serait manquer de justice. J'ajouterai : de perspicacité.

Mais, avant d'aller plus loin, racontons en quelques mots le sujet, simple et fruste, de la pièce nouvelle.

Nous sommes en un village de Castille. Pays âpre et dur sous un ciel mélancolique, et ce n'est pas ici l'Espagne de *Carmen*. On va célébrer les noces de la belle Pilar avec Pedro. Mais Ramon, le frère de Pedro, aime en secret la jeune fille. Et dans la vieille salle délabrée, tandis qu'éclatent au dehors les bruits de fête et la musique de la habanera, une rixe éclate entre les deux frères. Pedro, frappé d'un coup de navaja, expire non sans avoir dit au meurtrier que sa « *Forme* » (fantôme), dans un an moins un jour, reviendra reprocher son crime au meurtrier.

Il revient, en effet, à la suite de trois vieux aveugles qui ont reçu l'hospitalité dans le patio morne sous la clarté blafarde de la lune. Pilar, Ramon, presque son fiancé maintenant, le vieux père, sont là. Tandis que pour remercier leurs hôtes, les aveugles jouent sur leurs guitares la habanera du jour fatal, la « *Forme* » fait son apparition. Qu'il avoue son crime à Pilar, demain avant la fin du jour, ou le mort emportera l'aimée dans sa tombe.

Et c'est demain, au cimetière. Ramon est là, et sa fiancée. Mais l'horrible aveu ne peut s'échapper de ses lèvres. Le thème de la habanera funèbre retentit en vain à ses oreilles hallucinées, clamé par des voix souterraines. Il ne saurait parler... Le jour est tombé et Pilar, inanimée, s'affaisse sur la tombe du mort. Ramon, saisi par la folie, disparaît dans la nuit...

On peut ne pas admirer beaucoup ce drame, fortement romantique sous ses prétentions réalistes. On peut en critiquer la simplicité rudimentaire, l'extrême brièveté, supprimant le développement des caractères, la brutalité enfin qui en fait, si l'on veut, un spectacle lugubre et assez déplaisant. Il a du moins ce mérite de présenter quelques situations fortes, d'un tragique vigoureux, d'où résulte parfois une intense émotion. Enfin, conçu et réalisé par le musicien lui-même, il a cet inestimable avantage d'être fait pour la musique qui l'accompagne, de s'y confondre en quelque sorte. Et ce sera la musique, laquelle n'est point ici une vaine parure, qui lui donnera la beauté — et le style — qui lui manque. Aussi pensé-je qu'il n'y a point lieu de critiquer les détails de ce livret, ni son écriture trop souvent prétentieuse ou puérile. Ces vers — puisque ce sont des vers — n'avaient à être ni élégants ni expressifs. La musique n'est que la réalisation sensible de ces qualités de forme.

Elle est d'une qualité singulière, cette musique. Ce qui frappe tout d'abord, c'est sa tendance très visible, et très voulue, vers la simplification. En ces temps de polyphonie à outrance ou de recherches harmoniques infiniment subtiles, c'est déjà une originalité significative. Le travail symphonique des thèmes, à la manière wagnérienne, l'écriture contrapontique et le jeu savant des tonalités, comme le pratiquent MM. d'Indy, Dukas ou leurs disciples, les sonorités chatoyantes et les agrégations imprévues chères aux debussystes : autant de richesses musicales que M. Laparra entend interdire à son orchestre.

Les voix sont aussi simplement traitées. A l'encontre des compositeurs de



l'école veriste italienne, à qui on l'apparenterait à tort, le compositeur professe un égal éloignement pour les brutalités vocales et pour les odieuses sentimentalités où s'affirme si misérablement la personnalité d'un chanteur.

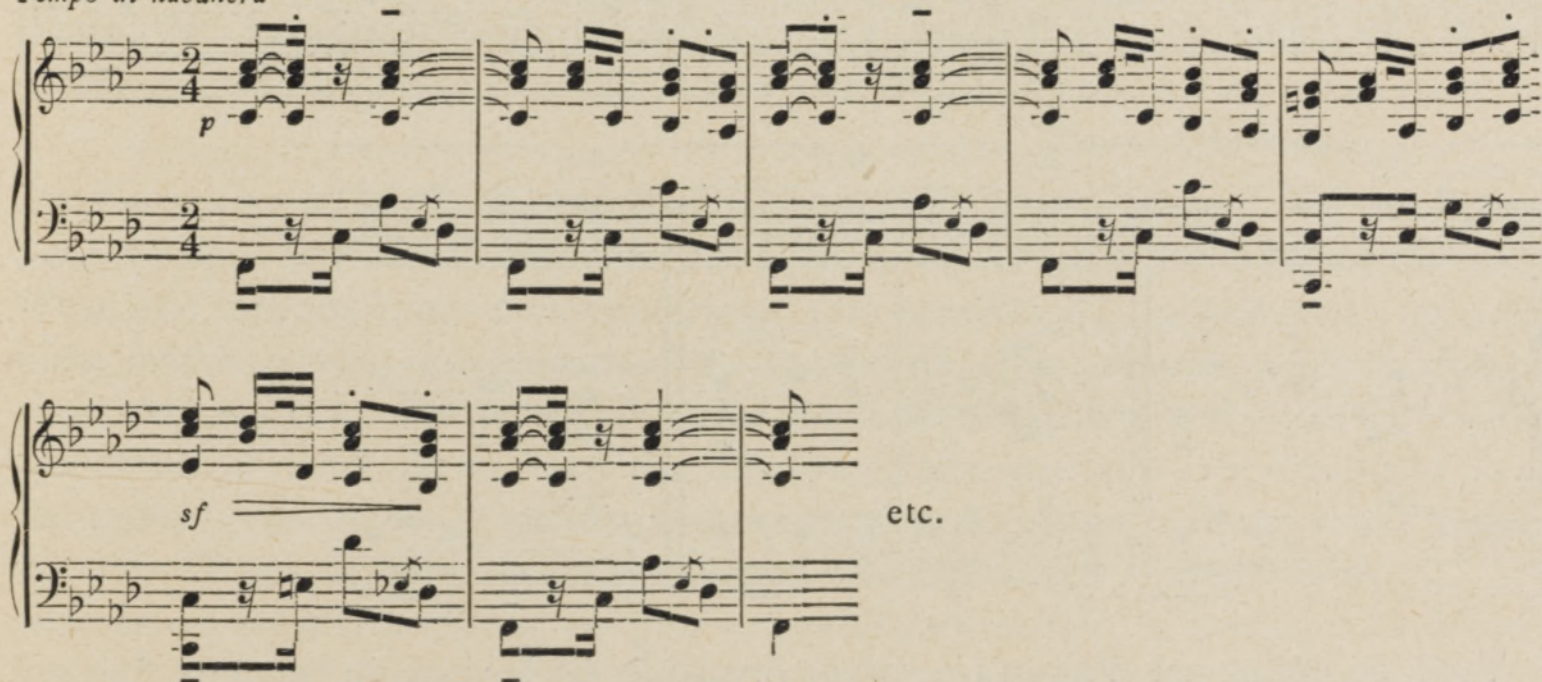
Une déclamation vigoureuse, très proche de la réalité sans qu'elle s'abstienne pour cela des inflexions mélodiques, très souple, très naturelle, règne presque partout en cette partition. Les effusions lyriques y sont rares, — un peu trop peut-être. Et le rôle de l'orchestre, relativement réduit, se borne à peu près à poser en quelque sorte l'ambiance où l'action se déroule. Les instruments commentent rarement la psychologie du personnage : psychologie fort simple à la vérité, et tout extérieure.

Il se pourrait que ce procédé de composition, qui diminue, cela est certain, la part de la musique pure au profit du drame, ne fût pas partout avantageusement praticable. Mais ici il est d'un effet sûr. Allégée d'un symphonisme continu dont les perpétuels commentaires ne vont pas sans la ralentir, l'action se précipite. L'émotion jaillit, communicative. Et même ceux qui condamnent cet art au nom des principes ne peuvent s'empêcher, à la représentation, d'en sentir la puissance.

Ils se reprennent à la lecture, pour qui cette musique n'est point faite. Et on a amèrement reproché à M. Laparra d'avoir mis, dans son œuvre, trop peu de musique et de qualité inférieure.

Ceci ne me semble pas tout à fait juste. Il y a plus et mieux, dans cette partition, que la mise en œuvre de thèmes populaires ou de thèmes imités des thèmes populaires. Sans doute ceux-ci y tiennent une grande place. Et tout le monde a reconnu l'art avec lequel ils étaient traités, au point de donner l'illusion criante de l'Espagne que l'auteur a voulu peindre. Tout le premier acte, notamment, brille d'une couleur incomparable. Débordant de joie populaire, de l'allégresse un peu commune que le sujet commandait, il vit dans ces airs de danse si curieusement caractéristiques. C'est un débordement de thèmes, aux rythmes alertes, aux sonorités rutilantes, que n'interrompt même pas la scène sanglante qui le termine. La mélodie de cette *habanera* sur laquelle l'œuvre est bâtie tout entière, surgit comme Ramon va frapper son frère. Elle accompagne la mimique terrifiante du meurtrier, les derniers hoquets du mourant. Et cela est d'un contraste tragique où sa langueur voluptueuse semble se colorer d'inflexions funèbres.

*Tempo di habanera*





Et il faut admirer encore le saisissant ensemble qui forme la conclusion, l'arrivée de la foule, le désespoir du vieux père, les cris d'une fillette apeurée qui percent par-dessus toutes les voix, les oraisons murmurées... Tout ceci forme un tableau d'un réalisme pittoresque singulièrement prenant. Et, pour finir, un long silence où pleurent quelques sanglots étouffés, un long murmure de la foule sur un accord dissonant bien simple, d'un effet ici prodigieux, un dernier cri de l'enfant... C'est tout. Et c'est beau, d'une poignante beauté.

Et si l'on était tenté de rapprocher de telles pages telles autres tirées de l'école moderne italienne, il faudrait y renoncer bien vite. Ceci est d'un autre ordre. Autant les véristes se complaisent dans l'emphase, qu'il s'agisse de déclamation ou de lyrisme, (et quel lyrisme !) autant l'art de M. Laparra tend à la sobriété. Il procède plutôt par suggestion que par redondance. Il crée l'émotion naturellement, sans efforts. Il ne s'essouffle pas à en imposer la caricature.

Qualités malgré tout d'ordre artistique supérieur, et qui apparaissent encore mieux au second acte. Nous sommes en plein fantastique, si l'on veut. Mais c'est le fantastique d'un conte d'Edgar Poë ou de Maeterlinck, cela a justement été dit. Une apparition, un spectre, truc romantique, je le veux bien. Mais la forme de Pedro, que nul ne voit sinon le frère assassin, ne me paraît pas plus ridicule ni plus désuète que le spectre de Banquo, car Shakespeare est aussi un romantique.

Au surplus, la musique vient répandre sur le tableau une atmosphère surnaturelle. C'est une sensation de cauchemar, morne, désolée, calme cependant et d'une étrangeté qui rend tout vraisemblable. Effet obtenu encore sans inutiles recherches et par des moyens d'une simplicité qui déconcerte. Sur un simple accord de sixte dont la note supérieure oscille de la septième à la quinte avec une longue tenue à l'aigu; un gémissement du cor anglais indiqué à peine. Cela suffit.

*Andantino*

C. A.

etc.

Tout ce début est d'une rare valeur musicale. Et le reste de l'acte ne lui est



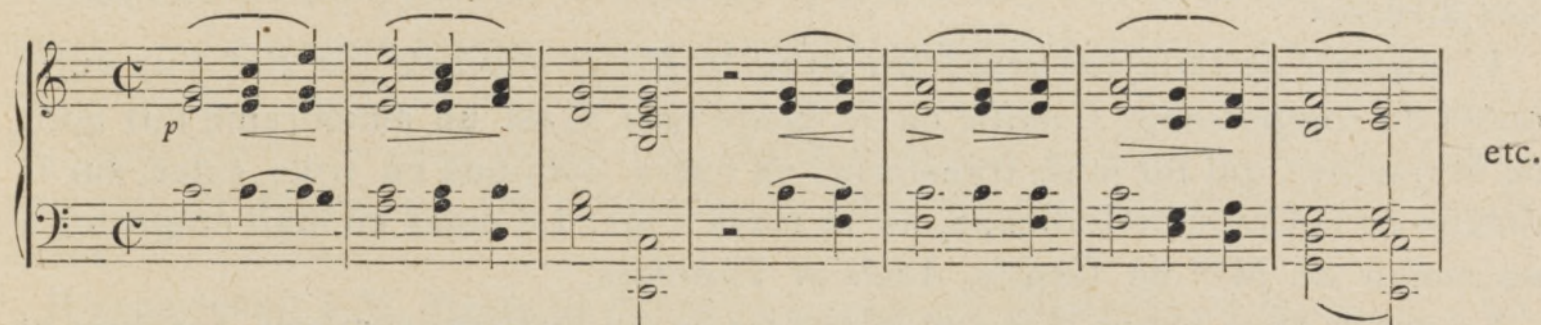
guère inférieur. L'entrée des aveugles avec le mystérieux chuchotement des pizzicati des cordes, la reprise de la habanera dans une teinte sinistre et la danse sous la lune entrecoupée des exclamations du misérable halluciné, tout cela est digne d'un maître.

Peut-être le troisième acte contient-il des pages moins saisissantes, ou peut-être la répétition d'effets analogues s'y fait-elle trop sentir. La monotonie, c'est le reproche le plus certain qu'on puisse faire à ce drame lyrique, si bref et si rapide pourtant. Et la musique s'y unit trop étroitement pour ne pas en souffrir aussi.

Je veux signaler cependant dans cet acte la phrase si calme qui soutient le récit de Pilar

Toujours amants, toujours ainsi...

C'est une jolie inspiration, sincère, fraîche et reposante, et construite tout entière sur les accords les plus rares... Des accords parfaits en *ut* majeur, et rien de plus, ou presque. Aujourd'hui, ce n'est pas commun, et ces innocentes consonances prennent l'air de trouvailles encore inentendues :



Le succès de *la Habanera* a été considérable. Il est assez probable qu'il n'est pas près de cesser. Et si le côté lugubre du sujet ne m'inspirait quelque doute, je lui prédirais un triomphe durable, universel. Quelque chose comme le succès de *Carmen*.

On a dit et redit la magnificence ou plutôt l'admirable exactitude des décors et avec quelle intelligence la mise en scène suivait et commentait l'action. Il est inutile de le redire, d'autant que M. Carré est coutumier de ces belles réalisations. L'interprétation est aussi remarquable. Il y a dans *la Habanera* de multiples rôles fort courts qui ne demandent pas moins des artistes excellents. Tous le furent. Et M<sup>lle</sup> Demellier (Pilar), M. Salignac (Pedro), M. Vieuille (le vieux) et surtout M. Séveilhac (Ramon), chanteurs et acteurs irréprochables, furent les protagonistes d'un ensemble que l'on ne saurait guère concevoir plus parfait.

HENRI QUITTARD.

« GHISLAINE », DE M. MARCEL BERTRAND, A L'OPÉRA-COMIQUE. — Cette pièce, qui accompagne sur l'affiche *la Habanera*, n'aura sans doute pas la même fortune. C'est une sombre histoire moyenâgeuse, fort compliquée, et qui serait, je crois bien, médiocrement intéressante alors que les développements qu'elle comporte arriveraient à la rendre intelligible. Le chevalier Edelbert, trahi par sa femme Christiane, a demandé au pape l'annulation de son mariage avec l'infidèle qu'il fait passer pour morte. Ceci fait, il est parti pour la croisade. Il revient ; il aime la douce Ghislaine qu'il voudrait épouser. Mais survient l'épouse coupable qui réclame sa place. Ghislaine va partir, quand arrive enfin le message du Saint-Père. Christiane — elle s'appelle Christiane — se tue et les amants vont s'unir.



Sur cette histoire de divorce, M. Marcel Bertrand, compositeur fort bien apparenté, écrivit une partition qui ne manque pas de mérite. Mais ces mérites sont ceux surtout d'un bon élève. Et d'ailleurs que pouvait-on faire sur un tel sujet qui condense en un seul acte, fort long il est vrai, la matière d'un ample drame? Quelques passages du rôle de Ghislaine, fort bien tenu par M<sup>lle</sup> B. Lammare, et un charmant divertissement sur des airs populaires du Quercy, très jolis mais peu moyen-âge, ont été favorablement accueillis et méritaient de l'être.

H. Q.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL. — Pour compléter notre petite étude sur la *Nina* de Dalayrac, nous donnons aujourd'hui la romance célèbre : « Quand le bien-aimé reviendra. » Cette mélodie, touchante et expressive, contribua beaucoup au succès de l'œuvre. Et quand, sous la Restauration, le sujet de l'opéra comique de Dalayrac reparut, transformé en ballet-pantomime, sur la scène de l'Opéra, le thème de *Nina*, resté populaire, ne fut pas oublié. Joué sur le cor anglais par le hautboïste Vogt, il était fort applaudi. Berlioz l'entendit et y reconnut avec surprise l'air d'un cantique qu'il avait entendu dans sa jeunesse à la Côte Saint-André. On voit que la fraîche inspiration de Dalayrac a été adaptée à des fins fort diverses.

L'autre air de Dalayrac reproduit dans la *Revue musicale* est tiré d'un autre opéra du compositeur, *Camille ou le Souterrain*. C'est un mélodrame fort noir, de Marsollier, qui fut joué, transformé en opéra comique en trois actes, sur le théâtre de la Comédie-Italienne, le 19 mars 1791. Le sujet en était emprunté à un roman de M<sup>me</sup> de Genlis, *Adèle et Théodore*.

Le public de ce temps-là faisait grand cas de ces histoires sombres, funèbres et mystérieuses, récemment alors mises à la mode. C'était, si l'on veut, les premiers balbutiements du romantisme qui allait naître. Au surplus, la musique de Dalayrac est ici plus forte, plus solidement écrite et instrumentée que dans ses ouvrages précédents. Certains morceaux eurent un très grand succès. *Camille*, qui reste un des meilleurs ouvrages du musicien, fut reprise, orchestrée à neuf il est vrai, en 1844. — H. Q.

AU CONSERVATOIRE. — La Société des concerts a donné, le 1<sup>er</sup> mars, une exécution complète de *l'Enfance du Christ*, qui marquera parmi les plus belles manifestations artistiques de cette année. Cette « trilogie sacrée », une des dernières œuvres de Berlioz, est peut-être la plus sincère, la plus profondément émouvante qu'il ait écrite. « Les qualités dominantes de ma musique, a-t-il dit lui-même, sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. Quand je dis *expression passionnée*, cela signifie expression acharnée à reproduire le sens intime de son sujet, alors même que le sujet est le contraire de la passion et qu'il s'agit d'exprimer des sentiments doux, tendres, ou le calme le plus profond : c'est ce genre d'expression qu'on a cru trouver dans *l'Enfance du Christ*. »

On ne pouvait mieux caractériser ce poème musical, à la fois intime et intense, d'une couleur si pure. L'orchestre, malgré le rôle des chanteurs, y tient la place prépondérante et après lui les chœurs. Si une oreille attentive et raffinée saisit parfois au passage un enchaînement d'accords un peu trop rude ou trop simple, (Gounod n'a-t-il pas, en un moment de mauvaise humeur, qualifié Berlioz d'« apôtre des basses fausses »?) où rencontrer une pareille abondance d'idées



musicales, de mélodies originales et simples, de rythmes expressifs, un emploi plus génial des ressources de l'orchestre ? Des trois parties (*le Songe d'Hérode, la Fuite en Egypte, l'Arrivée à Saïs*), c'est peut-être la seconde qui a provoqué le plus d'émotion. Le tableau qui la termine, *le repos de la sainte Famille*, en marque le point culminant. M. Ch. Plamondon (le récitant) en a exprimé la douceur avec une voix et un sentiment très justes.

M<sup>me</sup> Mellot-Joubert a interprété sainte Marie avec une émotion contenue, une pureté de style, une justesse de voix et d'accent, qui placent cette excellente artiste hors de pair. Mais c'est aux chœurs et surtout à l'orchestre que revient le principal mérite de cette journée. Ils se sont montrés à la hauteur de l'œuvre qu'ils avaient à interpréter et dont manifestement la grandeur et la beauté ont influé sur eux et les ont pénétrés. Aussi, quand M. Marty est rentré en scène après avoir reconduit les solistes dans la coulisse, la salle entière lui a-t-elle fait une ovation. Nous nous y associons avec plaisir ; l'œuvre que M. Marty et la Société des concerts nous ont fait ainsi entendre est admirable, et l'interprétation a été digne de l'œuvre. A. C.

FRAGMENTS DE « PLATÉE » DE RAMEAU (SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE). — La maison Durand, qui a entrepris la publication des œuvres complètes de Rameau, — publication de grand luxe qui se fait sous la direction artistique de M. Saint-Saëns, — avait confié à M. Marty le soin de reviser et de transcrire la partition de *Platée*, qui est certainement l'une des plus ignorées du maître de Dijon.

Il appartenait à M. Marty de donner à son travail l'étincelle de la vie, et c'est ainsi que le morceau capital de l'avant-dernier programme de la Société des concerts consistait en l'exécution de fragments du 2<sup>e</sup> acte de cette *Platée*.

Le sujet de *Platée* est éminemment bouffon. C'est l'histoire d'une brouille entre Jupiter et Junon (ces brouilles étaient, paraît-il, fréquentes dans l'Olympe). Junon a quitté son auguste époux, et Jupiter, désolé, imagine, pour ramener à lui sa volage moitié, de la rendre jalouse. Il fait courir le bruit qu'il va épouser la nymphe Platée, et Junon, courroucée en apprenant cette nouvelle, revient. Mais Platée est une divinité des marais, plus grenouille que femme, et lorsque Junon paraît, et qu'elle arrache le voile de Platée, elle rit et se moque de sa rivale qui se précipite dans son marais. Cela ne finit pas par un mariage, mais par une réconciliation. Cette comédie-ballet — qui est précédée d'un long prologue — comporte un grand nombre de personnages, dont quelques-uns, comme Momus ou comme la Folie, ont un rôle très important. La partie de Platée est écrite pour ténor, et c'est le fameux Jélyotte qui porta ce travesti lorsque *Platée* fut jouée à l'Opéra en 1747.

Les fragments du 2<sup>e</sup> acte que nous avons entendus au Conservatoire sont charmants. Il y a dans cette musique une verve prime-sautière qui captive et qui émeut.

C'est du Gluck sans fausse déclamation, c'est du Bach sans complications scolastiques. Chose rare, Rameau sait être gai sans tomber dans la trivialité ; il trouve des formes imprévues, des rythmes bizarres et même déconcertants, mais jamais incohérents. Je ne vois guère que Rossini et Offenbach — oui, Offenbach — qui aient pu écrire une musique gaie comme celle de Rameau, et affubler grotesquement les dieux de perruques ridicules. Seulement la perruque de Rameau est toujours délicatement poudrée...



J'avais l'intention de faire une analyse des morceaux entendus au Conservatoire, mais elle est si bien faite sur les programmes de M. Emmanuel que j'ai jugé superflu de tenter de les compléter en quoi que ce soit. Mais j'ai déchiffré la partition d'un bout à l'autre, et j'ai constaté que tout était aussi riche en mélodies, fertile en rythmes spirituels, que les fragments exécutés au Bergin, et je me permets de conseiller simplement aux pianistes de lire cette partition : ils y trouveront un plaisir que les partitions modernes ne leur donnent que rarement.

Il me reste à peine la place de dire ce que fut l'exécution au Conservatoire.

M<sup>lle</sup> Cesbron, qui chantait la Folie, avait la partie la plus importante à chanter. Elle s'en est acquittée avec le talent qu'elle met dans toutes les œuvres qu'elle interprète, et a triomphalement évité les pièges de certaine vocalise que M. Hettich pourrait faire figurer dans sa collection.

L'orchestre, agrémenté d'un clavecin, a été parfait, mais les chœurs ont eu quelques hésitations, bien vite enrayées d'ailleurs...

A signaler à cette même séance la très belle exécution du concerto en *la* majeur de Liszt, par M. de Greef. Cette œuvre donne une impression de force et de santé ; les idées sont claires et bien développées ; c'est de la musique, en un mot, et il serait à désirer que ce concerto fût exécuté plus souvent. — HENRI BRODY.

— Vendredi 28 février, au Conservatoire, a eu lieu l'audition de la classe d'ensemble dirigée par M. Ch. Lefebvre. Au programme :

La *Sonata da camera* pour deux violons en *mi*<sup>b</sup> de Corelli ; la sonate en *mi*<sup>b</sup> pour piano et flûte de J.-S. Bach ; le trio en *sol* pour deux violons, violoncelle et *continuo* de Ph.-Em. Bach ; le quatuor à cordes en *ré* mineur de Mozart ; le trio en *ré* mineur de Schumann et diverses compositions de Beethoven (dont l'op. 102). Le jury a été heureusement impressionné par la bonne exécution de ces divers morceaux, dont l'un, le trio en *sol* de Ph.-Em. Bach, était une première audition ; il faut bien ajouter que l'admirable sonate de Beethoven op. 102 est très rarement exécutée au Conservatoire. Il a fait honneur de ces choix et de l'excellente direction de la classe à M. Ch. Lefebvre, qui a été chaleureusement félicité. — S.

SHAKESPEARE-BERLIOZ. — M. Ed. Colonne a donné, sous ce titre (8 mars), un brillant festival. Shakespeare a-t-il exercé une influence sur la musique de Berlioz ? Ou encore l'enthousiasme où le jetaient les vers de Virgile lui a-t-il inspiré des œuvres d'un caractère particulier ? Lui a-t-il donné, par exemple, plus de sensibilité, de pureté ou de noblesse ? Je crois que les émotions littéraires et poétiques de Berlioz n'ont pas modifié l'essence de son génie. Ainsi, dans *la Prise de Troie* et *les Troyens à Carthage*, je trouve l'admirateur de Gluck et je cherche vainement un point de comparaison entre Berlioz et Virgile. Dans *Roméo et Juliette*, je constate que la fantaisie shakespearienne de la reine Mab est transformée en *scherzo* beethovenien, où le souvenir de la 7<sup>e</sup> et de la 9<sup>e</sup> symphonie est indéniable.

La massive et brutale polka de la *Fête chez Capulet* (pourquoi une polka en Italie au xvi<sup>e</sup> siècle ?) d'une lourde vulgarité, disent certains, (et je ne suis pas de cet avis, car elle veut exprimer par son allure triviale l'allégresse d'un monde égoïste et forme contraste avec la noble tristesse de Roméo seul), cette danse effrénée me semble venir du finale de la 7<sup>e</sup> symphonie que je citais



plus haut. La marche funèbre d'Hamlet, c'est le rythme obstiné de l'*allegretto* de la même symphonie. Berlioz a Beethoven jusque dans les moelles. Il se rattache encore, il me semble, au grand art classique, en ce qu'il ne fait guère appel dans ses œuvres qu'aux seules ressources de la musique pure ; il a toujours banni et haï les effets vocaux ; il va même jusqu'à se passer de la voix (scène d'amour de *Roméo*) ; il n'écrit pas son *Faust* pour la scène, pas plus que son *Roméo* et son *Harold*, et je crois que le luxe des décors d'aujourd'hui lui aurait paru insultant et dégradant, car pour un vrai musicien, ce sont les oreilles qui voient, si j'ose m'exprimer ainsi. On pourrait même essayer de démontrer qu'il ne fait pas plus de musique à programme dans la *Fantastique* que Beethoven dans la *Pastorale* ou la 9<sup>e</sup>, ou bien encore Bach dans sa sonate sur le départ d'un ami.

Berlioz est donc un musicien formé à l'école de Weber, à l'école de Beethoven, à l'école de Gluck, et c'est leur tempérament musical qui a formé le sien. D'où viennent maintenant ces oppositions violentes, trop voulues, monotones, un peu enfantines, ces excentricités orchestrales, cette grandiloquence tapageuse, à renfort de cloches, de timbales, de tambour de basque, de cuivres tonitrueux, de coups de pistolet ? De son temps. Ce classique s'échappe souvent en gamineries romantiques, et c'est par là qu'il a vieilli. Il faut replacer Berlioz à son époque ; alors on verra qu'il dominait ses contemporains dans la musique de concert, comme Gluck s'élevait au-dessus des siens dans la musique de théâtre.

L'ouverture du *Roi Lear*, malgré une certaine couleur, est généralement vide et froide. *La Tempête*, fantaisie pour orchestre, chœurs et piano, est bien académique et bien sage : le piano se borne à quelques dessins de harpe. Mais de Shakespeare, point de nouvelles ! Ces deux œuvres sont d'ailleurs de la jeunesse de Berlioz. — AMÉDÉE LEMOINE.

« RAMUNTCHO », 5 ACTES DE PIERRE LOTI, MUSIQUE DE SCÈNE DE GABRIEL PIERNÉ, AU THÉÂTRE DE L'ODÉON. — Les critiques de la presse quotidienne ont été bien sévères pour la pièce de Pierre Loti. L'un des plus autorisés, héritier de la plume de Fr. Sarcey, M. Adolphe Brisson, dit à peu près : C'est une pièce où il n'y a pas de pièce ; une sorte de cinématographe déroulant de fort jolis tableaux. J'avoue être moins difficile. J'ai assisté à ce spectacle non seulement avec le plaisir des yeux, mais avec une émotion profonde. L'intérêt dramatique est grand, parce qu'il y a plusieurs conflits : conflit social entre la mère de Ramuntcho, séduite autrefois par un étranger, et celle de Gracieuse ; conflit religieux et *humain* entre les « bonnes Sœurs » qui attirent Gracieuse vers le couvent, et l'amour profane ; conflit de races et d'hérédités entre l'attachement de Ramuntcho au pays basque et son irrésistible désir de voir « les Amériques ». Tout cela est source de pathétique. La dernière scène, où, par une idée ingénieuse, hardie et maternelle, la supérieure du couvent remet la solution de ces conflits entre les mains de Dieu, est d'une psychologie pénétrante et d'un effet saisissant. Quant aux décors, ils sont un enchantement. Certes, toute la poésie du roman n'est pas passée dans le drame ; le roman délicieux de Pierre Loti est un retour à la nature ; or le théâtre est le contraire de la nature : tout y est précis, nettement dessiné, d'un trait appuyé. Le charme de cette ingénuité exquise que nous admirons dans le livre est donc amoindri, parfois alourdi ou tourné vers le comique (épisode du chat). N'importe ; on est ému et cela suffit. La musique, — une musique à la manière de Schumann et de Bizet, — avait



un double rôle tout indiqué dans ce délicat ouvrage : rôle expressif et rôle pittoresque. (La dernière scène de la pièce est un admirable sujet de quatuor vocal.) En usant de l'orchestre seul, M. Gabriel Pierné a écrit une partition brillante, pleine de mouvement et de couleur, d'une élégance de bon aloi et d'un goût très sûr. Il a utilisé les airs populaires basques, avec leur mesure à cinq temps ; soit par l'ouverture et les entr'actes, lesquels sont des œuvres très soignées, soit en intervenant à propos dans des scènes bien choisies, il a su nous faire sentir l'atmosphère de poésie qui enveloppe cette idylle dramatique. Une impression que je dois noter, c'est que plus d'une fois, dans ses constructions symphoniques et dans le mélange des timbres, M. Pierné m'a paru faire des concessions au goût du jour, — celui de certains compositeurs, pas celui du grand public — c'est-à-dire remplacer l'ingénuité par la complication, tourner le dos à Schubert (qui eût adoré *Ramuntcho* !) pour sourire au groupe des « avancés ». Je ne lui en fais pas un reproche ; M. Gabriel Pierné joint une extrême adresse de composition à une élégance supérieure, et sa musique est toujours charmante. Il s'est montré à la hauteur de Pierre Loti : c'est le plus bel éloge qu'on puisse faire de lui. — J. C.

HARPE CHROMATIQUE. — Devant un public très nombreux et très élégant, a eu lieu, le 10, un nouveau concert tout à fait réussi. Le programme était une sorte de « menu » léger mais délicat, de nature à charmer sans fatiguer : une gigue de John Thomas, dans le bon vieux style classique, pour deux harpes : les *Poèmes grecs* de A. Sauvrezis, déclamés (selon le système cher à M. Thomé) sur des accompagnements de flûte et de harpe ; une sonate de Hændel (dont un délicieux *allegro*) pour piano et flûte ; une brillante fantaisie italienne de E. Nérini, pour solo de harpe chromatique. Le public a vivement applaudi M<sup>lle</sup> Christine Mancini, M<sup>me</sup> Verneuil, MM. Snell, Léon Joffroy, Gaston Henry, et les deux jeunes héroïnes de la séance, M<sup>lles</sup> Renée Labatut et Hélène Chalot, dont nous avons déjà apprécié la virtuosité sur la harpe chromatique aux concours du Conservatoire. Ces deux artistes, encore au début de la carrière, ont déjà une complète maîtrise de l'instrument ; il est impossible de pousser plus loin l'agilité, la sûreté du jeu, la délicatesse des nuances, en un mot tout ce qui fait la musique : le charme ! Le public se montrant d'accord avec le jury du Conservatoire qui, tous les ans, décerne des prix et des accessits, nous espérons qu'on ne va plus nous ennuyer, à propos de harpe, avec des rivalités de boutique dont il est parfois répugnant de chercher les dessous, et que chacun pourra continuer tranquillement à faire sa besogne, sans chercher à dévorer son voisin. — S.

LA « LYRE » DE DOUAI. — Après avoir consacré deux concerts à Alexandre Georges et Bourgault-Ducoudray, cette société vient de donner un festival en l'honneur de Th. Dubois, sous la direction de l'auteur ; des choristes non professionnels, recrutés parmi les amateurs volontaires de la ville, ont très remarquablement exécuté diverses compositions chorales. *Notre-Dame de la Mer*, dit le *Courrier républicain* (3 mars), a été « acclamée et bissée d'enthousiasme ». Dans une allocution de circonstance, a été félicité M. Allouchery qui fut « l'âme de ces exécutions » ; et M. Victor Dubron a rendu hommage à M. Th. Dubois, « l'un des maîtres les plus éminents, l'une des gloires les plus correctes, les plus intègres et les plus probes de l'art musical français ». Jugement exact, auquel s'associe la *Revue musicale* !



## « SNIÉGOUROTCHKA »

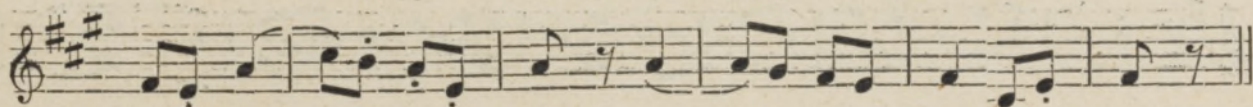
OPÉRA DE M. RIMSKY-KORSAKOFF (suite)

## II. — La musique. — Notes sur la biographie de l'auteur.

Nous relèverons en premier lieu deux caractéristiques générales, qui distinguent la musique de *Sniégourotchka* de la musique moderne allemande : c'est la non-application du principe nouveau de la continuité dans la mélodie, et l'absence presque complète du *leitmotiv*. Au lieu de se développer d'une manière continue, la musique de *Sniégourotchka* est entrecoupée de récitatifs qui réunissent entre elles des scènes, des *numéros*. Ce serait toutefois une erreur de croire que ce procédé nous ramène au bon vieux temps du couplet, du duo, etc. Les désignations sont restées, il est vrai, et les Russes n'aiment rien tant que leurs séries de *numéros*, comme ils les appellent. Mais combien plus étendu, combien plus souple est leur entendement de cette prétendue subdivision en *morceaux* ! Originale jusqu'à la bizarrerie, la musique russe n'a pu s'accommoder, dans ses tendances et dans ses aspirations, des limites sévères et étroites du génie latin. Et si *Sniégourotchka* offre encore (malgré cette amplification de la forme), l'exemple d'un opéra composé d'un ensemble de *morceaux*, cette qualité n'est que superficielle, et résulte directement de la nature du sujet, qu'il serait difficile de traiter autrement sans lui faire perdre beaucoup de son charme de fable. La forme nouvelle de la mélodie non interrompue s'accorde davantage avec la liberté et l'originalité des pensées et des sentiments ; le principe ancien du *morceau* convient mieux au conte, à la fable, à la fantaisie.

Quant au *leitmotiv*, Rimsky-Korsakoff n'en applique que très rarement le procédé. Tout en accordant à la symphonie et à l'orchestre un rôle très important, il n'enlève pas à la voix son importance prépondérante. C'est ainsi que dans *Sniégourotchka*, malgré toute la beauté et l'originalité de l'orchestre, ce n'est pas celui-ci qui représente l'élément fondamental et essentiel de l'expression. La nature artistique de Rimsky-Korsakoff est trop profondément mélodique pour n'avoir pas fait de la légende de *Sniégourotchka* l'opéra mélodique par excellence. Dans *Sniégourotchka*, les *leitmotive* passent comme un fil rouge de la partie du Printemps à celles de *Sniégourotchka* et de *Lel*, mais leur application est un peu occasionnelle, quoiqu'elle se distingue nettement de simples reminiscences. L'auteur a évité dans cette partition toute combinaison simultanée de *leitmotive* à l'orchestre.

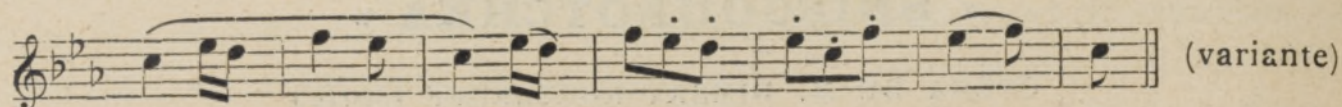
Rimsky-Korsakoff a inséré dans *Sniégourotchka* 9 thèmes ou airs populaires, notamment :

I. — Dans la scène *Chants et Danses des oiseaux* (prologue, p. 18) (1) :

(Communiqué par le célèbre conteur de légendes et chanteur populaire Riabinine père.)

(1) Les numéros des pages sont ceux de la partition de piano originale.

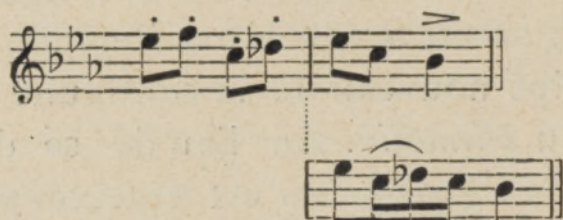


II. — Dans la scène *Reconduite du Carnaval* (prologue, p. 61-62, 69 et 71

(variante)

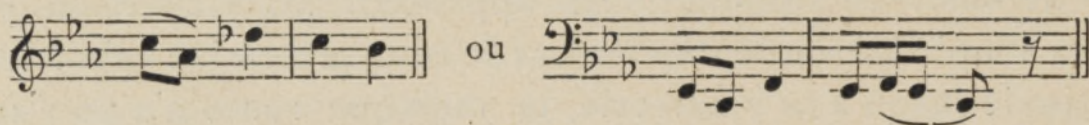
(Voir *Recueil des airs populaires russes* de Rimsky-Korsakoff, n° 46, air *Carnaval*.)

De même (p. 65 et 68) :

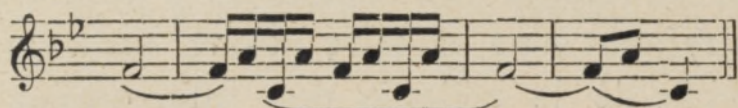


(Voir le même *Recueil*, n° 41, air *Jeux des anciennes fêtes du nouvel an*.)

De même (p. 65-66, 68-69) :

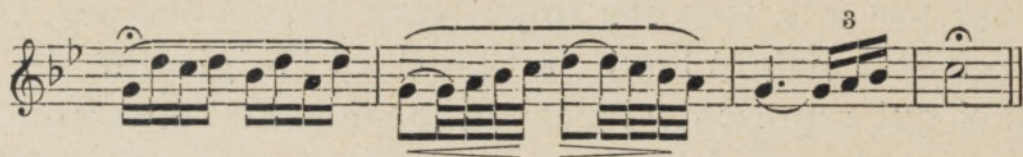


(p. 72-73), sans aucun doute des variantes de tournures mélodiques populaires.

III. — Au début du 1<sup>er</sup> acte (p. 82) :

(Rimsky-Korsakoff a entendu ce *jeu* de pâtre, dans son enfance, dans sa ville natale Tichvine, gouvernement de Novgorod).

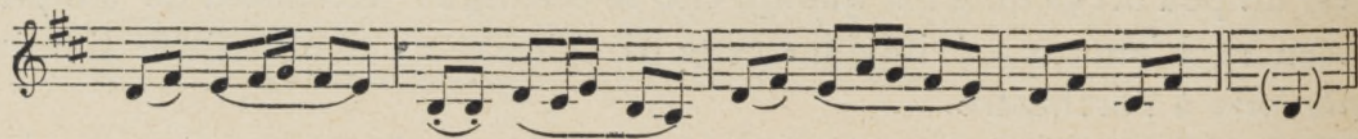
Autre *jeu* (p. 83) :



(Communiqué au compositeur par Anatole C. Ljadow.)

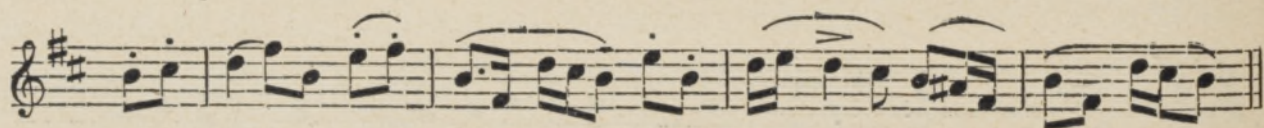
IV. — Dans la *Cérémonie nuptiale* (acte I, p. 105-107, etc.) :

a)



(V. le *Recueil*, n° 100, *Chant des louanges*.)

b)

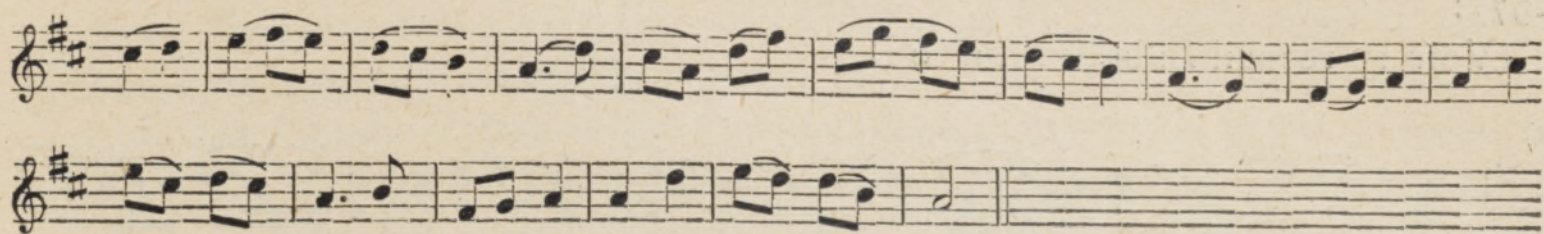


(V. le même, n° 78, *Cérémonie nuptiale*.)

(Les deux airs sont anciens. Rimsky-Korsakoff a entendu chanter le deuxième par sa mère, qui l'entendit elle-même dans le gouvernement d'Orel, arrondissement de Maloarchangelsk. au village de Troitski, dans les années 1810-1820.)

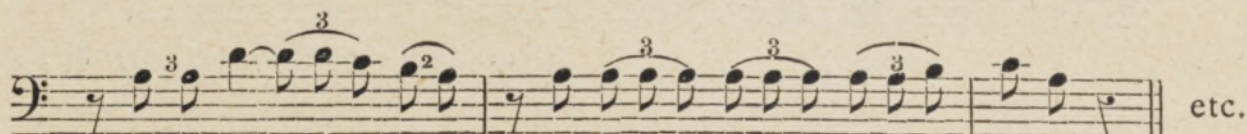


V. — Dans la scène de Kupava, Misguir et Sniégourotchka (acte I, p. 113 et suiv.)



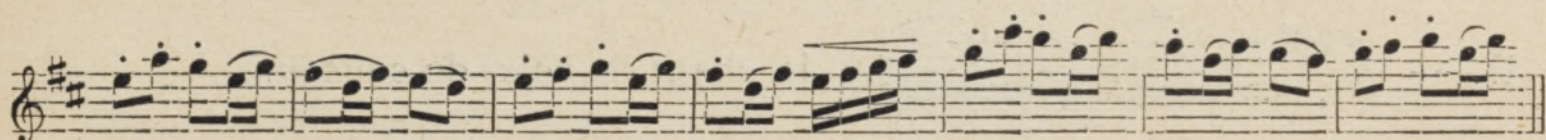
(*Ai, tilleul dans les champs*, voir le *Recueil*, 54, de la série des pièces de la Pentecôte et de la semaine avant la Pentecôte, pièces anciennes.)

VI. — *L'appel des hérauts* (finale du 2<sup>e</sup> acte, p. 168-171) :

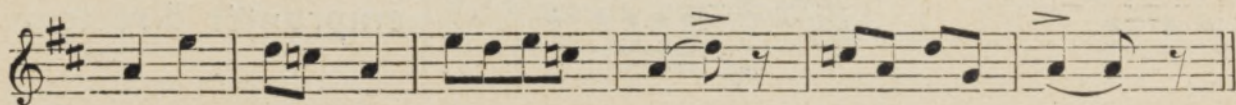


(Composé sur une figure mélodique et rythmique empruntée au peuple ; Rimsky-Korsakoff a entendu quelque chose d'approchant dans son enfance, à Tichvine.)

VII. — Au 3<sup>e</sup> acte, pendant la fête dans le bois enchanté (p. 197-203, 205-206 et 230) se trouve une nouvelle transcription de ces *pièces à chanter et danser*. En outre, cette partie comporte deux *mélodies*, l'une dans le genre du motif de la Kamarinskaia : (p. 97, etc.)

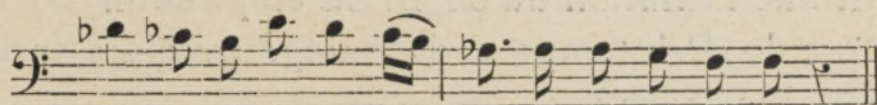


et l'autre, essentiellement populaire, dans l'air de Bobil (*le Castor*) :  
(Variante, p. 204, 207-208.)

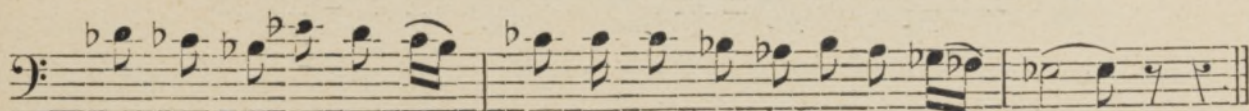


(Voir le *Recueil*, n° 16. Le compositeur a également entendu cette mélodie de sa mère dans son enfance. Dans cette scène, il n'est pas rare que ces deux mélodies soient entrelacées (p. 207), ou bien la première se rencontre avec le motif de chant et de danse : *Ai, tilleul dans les champs*.)

VIII. — Dans la scène de Misguir et de Sniégourotchka (acte III, p. 237), la phrase vocale de Misguir :  
(d'origine populaire) ou encore :



(d'origine populaire), et

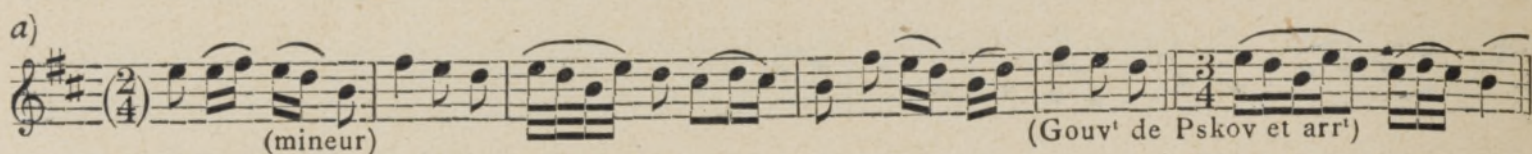


IX. — Dans le finale de *Sniégourotchka*, la scène chorale *Nous avons semé du*

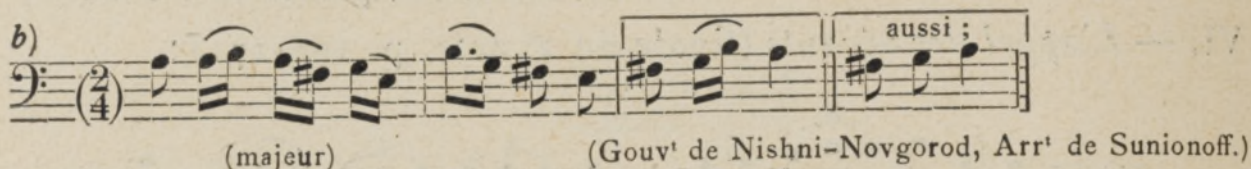


*millet* est composée sur deux airs populaires indépendants l'un de l'autre (p. 293-297) :

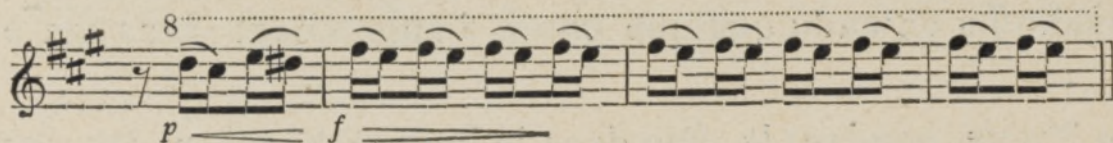
(Voir 1<sup>er</sup> recueil Balakireff, n° 9 B.)



(Voir 1<sup>er</sup> recueil Balakireff, n° 8.)



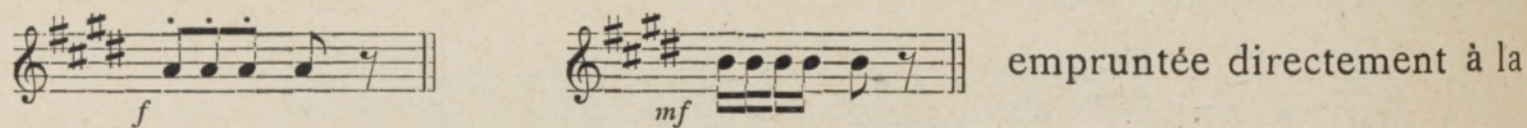
La partition de *Sniégourotchka* offre plusieurs exemples de sons *imitatifs*, ainsi par exemple :



I. — Dans la scène des *Chants et Danses des Oiseaux* (prologue, p. 14) et qui n'est rien autre que le cri de joie d'un jeune vautour.

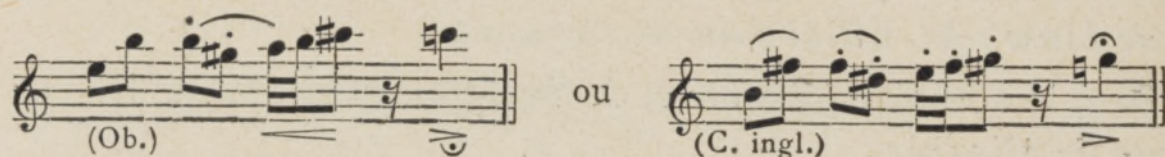


III. — Plus loin la figure rythmique à coloris particulier du cor anglais :



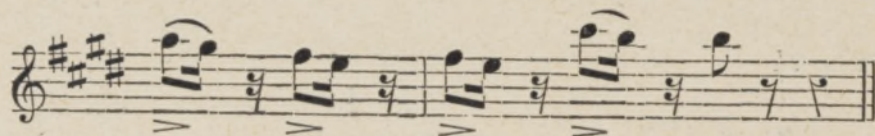
nature ; ainsi, du moins, pépiait un petit oiseau inconnu du printemps.

IV. — Dans l'introduction (1) de l'opéra, figure la phrase du hautbois et du cor anglais :



(p. I), apparemment une imitation du chant du coq ; enfin

V. — Dans la scène du Printemps et de *Sniégourotchka* (prologue, p. 51, et au 4<sup>e</sup> acte, p. 275-278) la phrase :



(1) Elle commence en *la* mineur et finit en *la* majeur. C'est une progression, un enthousiasme, un élan qui ne cessera qu'avec la dernière note de l'opéra, et qui est absolument caractéristique pour le tempérament de Rimsky-Korsakoff.



pendant laquelle l'on entend à l'orchestre les dentelles les plus fines des violons déchirées, ci et là, par les étincelles fantastiques des flageolets.

Dans *Sniégourotchka*, se trouve toute une série de *morceaux* dont la période thématique comporte un nombre impair de mesures, comme par exemple :

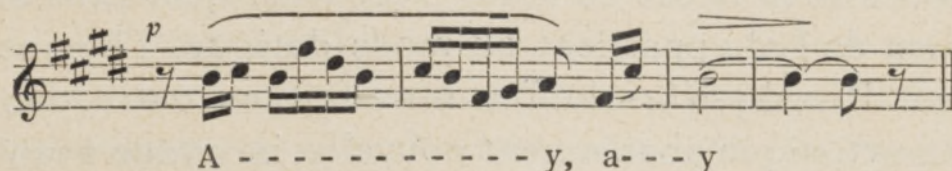
I. — Les *Chants et Danses des Oiseaux* (prologue, p. 15 et suiv.), 7 mesures.

II. — La 1<sup>re</sup> pièce (dorique) de *Lel* (acte I), 5 mesures.

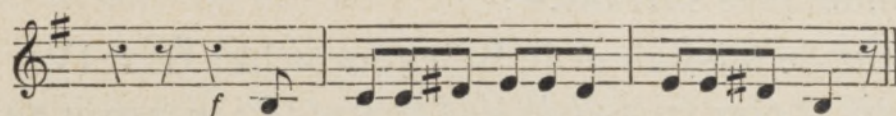
III. — La *Glorification du Tsar des Bérendés* (acte II), 5 mesures.

Enfin il y a lieu de citer encore :

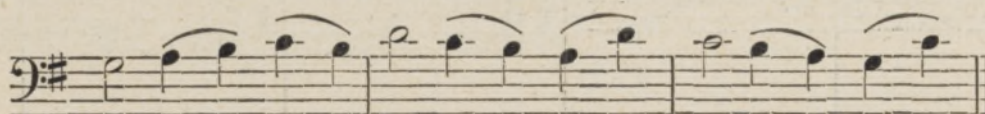
I. — L'*appel* de *Sniégourotchka* (prologue et acte I) :



II. — Le thème caractéristique de *Koupava* au 1<sup>er</sup> acte :



III. — Le motif du *Chœur des joueurs de guzla* (acte II) :





*Peuple* (le premier jour de l'été). Nous relevons une série de *pièces à chanter et danser*, de *jeux de printemps*, et, en outre, le tableau de l'échange des couronnes à l'aube dans le bois enchanté au lever du soleil. Dans le prologue, à la *première aube du printemps*, figure l'intéressante scène de la *Reconduite du Carnaval* et la curieuse *prédiction de l'homme de paille*, où sont cités *Ovsen* et *Koliada*, les premiers précurseurs du printemps.

L'harmonisation de Rimsky-Korsakoff est on ne peut plus brillante et audacieuse. Avec cela elle est irréprochable, absolument pure, au point de lui permettre de recréer dans l'art contemporain, avec toute leur beauté grande et tranquille, les modes de la Grèce antique. C'est ainsi que, dans *Sniégourotchka*, la première *chanson* de Lel appartient au mode dorique, l'hymne des Bérendés au mode phrygien. Rimsky-Korsakoff a introduit, en outre, dans l'art musical une interprétation artistique absolument nouvelle, inconnue avant lui, du *triton augmenté*, des accords et gammes de seconde, de neuvième et de onzième, du ton et du demi-ton. La partition de *Sniégourotchka* offre entre autres les deux particularités harmoniques suivantes :

I. — Dans la scène de Misguir et de Sniégourotchka (acte IV), sur les paroles : *Vois, vois, plus clair et plus terrible brûle l'Orient ! Prends-moi dans tes bras, ami !* (traduction libre), la remarquable série alternative d'accords de seconde :



(P. 288, tonalités *sol*  $\flat$ , *la*  $\flat$ , *si*  $\flat$ , *ut* et *ré* majeur.)

II. — La brillante solution de l'accord de l'*Esprit des bois* (acte III, p. 247), lorsqu'il disparaît dans le creux d'un arbre :



où résonnent simultanément les 6 degrés de la gamme en tons entiers : *ut*, *ré*, *mi*, *fa*  $\sharp$ , *sol*  $\sharp$  et *si*  $\flat$  (*la*  $\sharp$ ).

Il est à peine nécessaire enfin d'insister sur le don d'instrumentation de



Rimsky-Korsakoff ; là, il a atteint une maîtrise absolue. Eminemment originale par le coloris, son instrumentation est puissante, enthousiaste, pleine d'expression et de chaleur, en même temps qu'élégante, légère et d'une grande transparence.

Telle est la langue de Rimsky-Korsakoff. Elle n'est pas sans présenter des affinités avec celle de Chopin, de Schumann, de Liszt, de Glinka et de Borodine, mais elle est unique par son aristocratie extrême, voire exclusive, et, si l'on peut ainsi s'exprimer, par la beauté absolue, dans le tout harmonique, de chaque partie séparément. Son style frappe involontairement tous ceux qui étudient ses partitions par la clarté vraiment *antique* de l'exposition, tant de l'entier que des parties, par l'achèvement excessif et la vivacité des tournures mélodiques, par la diversité et le luxe des contrastes musicaux et orchestraux, enfin par le coloris, l'harmonie profondément populaire, la richesse du rythme, l'extraordinaire souplesse dans l'observation néanmoins sévère des formes.

Les attirances secrètes de son âme, ses facultés d'émotion et d'expression plus brillantes que profondes, en un mot l'objectivité de son talent, qui fait qu'il adapte sa manière de sentir avec une extrême facilité à celle de ses personnages, ont porté Rimsky-Korsakoff vers un genre dans lequel il a produit des œuvres qui n'ont pas leurs pareilles. Et la modestie, la persévérance tranquille qu'il met à poursuivre la voie qu'il a reconnue sienne n'est pas la moindre preuve de la valeur de son moi intime et artistique que deux mots parmi les plus beaux suffisent à caractériser : simplicité et lumière.

\*  
\* \*

Le projet de l'opéra *Sniégourotchka* a été conçu par Rimsky-Korsakoff déjà au mois de février 1880. De la fin de ce mois datent aussi les premières esquisses musicales de quelques-uns des « numéros » les plus marquants de l'opéra. C'est ainsi que, par exemple, la plus grande partie du *Chœur des Fleurs* (*ré b* majeur), au début du 4<sup>e</sup> acte, a été élaborée le 27 février 1880 ; le thème de l'hymne final au soleil (*Lumière et Force*) a été écrit le 28 février ; la partie du milieu du premier air du Printemps (prologue) a été esquissée le 29 février, et ainsi de suite. L'opéra lui-même a été composé dans l'intervalle du 30 mai au 13 août 1880, et instrumenté pendant la période du 7 septembre 1880 au 26 mars 1881.

Rimsky-Korsakoff se passionna à tel point pour son sujet qu'il en commença la composition directement dans la forme de la partition complète d'orchestre, et non sous l'aspect d'esquisses pour le piano. Les cinq premiers numéros du prologue (jusqu'à la scène du Printemps et de l'Hiver) ont été composés directement au net. Seulement, à partir de la page 49 de la partition d'orchestre (manuscrite), commencent des inscriptions de brouillon.

*Sniégourotchka* fut représentée pour la première fois au Théâtre Mariinski, à Saint-Petersbourg, en janvier 1882, et y tint l'affiche pendant cinq années consécutives. Puis elle y fut reprise en 1898 seulement.

Suivant les indications propres du compositeur, l'opéra *Sniégourotchka*, joué dans les mouvements *naturels*, dure 2 h. 53 minutes, et notamment (sans entr'actes) :

Le prologue, 39 minutes.

Le 1<sup>er</sup> acte, 34 minutes.



Le 2<sup>e</sup> acte, 35 minutes.

Le 3<sup>e</sup> acte, 35 minutes.

Le 4<sup>e</sup> acte, 30-32 minutes.

Toutefois, la durée de la représentation à l'Opéra-Comique pourrait être raccourcie de quelque peu, attendu que, dans sa rédaction définitive, adoptée également pour la mise en scène de cet ouvrage à Paris, l'opéra a subi quelques coupures. Telle est, entre autres, la suppression, au début du 2<sup>e</sup> acte, d'un entr'acte musical, en forme de marche, représentant la *glorification du tsar des Bérendés*. En outre, il a été supprimé quelques mesures du finale du 1<sup>er</sup> air du Printemps (prologue), ainsi qu'une petite scène chorale au début du 1<sup>er</sup> acte, bien que, les voix seules ayant été écartées, la musique n'ait pas changé.

Il ne saurait être sans intérêt de connaître l'opinion d'une autorité telle que P. I. Tchaikowsky sur le talent de Rimsky-Korsakoff. Elle est exprimée dans une lettre de Tchaikowsky à Rimsky-Korsakoff lui-même en date du 10 septembre 1875 (1) : «... Savez-vous que je suis en admiration et que je m'incline devant votre noble modestie d'artiste et votre caractère étonnamment ferme ? Tous ces innombrables contrepoints que vous avez résolus, ces 60 fugues (2) et tant d'autres *tours d'adresse*, sont de tels exploits pour un homme qui a écrit *Sadko* (3) ; il y a huit ans que j'aurais envie de le crier par le monde entier. Je suis dans l'étonnement, et je ne sais comment exprimer mon estime infinie pour votre personnalité artistique. Combien je me trouve petit, piteux, naïvement suffisant, lorsque je me compare à vous ! Je suis un simple artisan dans la composition ; vous serez un *artiste* dans le sens le plus complet du mot. J'espère que vous ne prendrez pas ces paroles pour un désir de vous dire une amabilité. Je suis, en effet, convaincu qu'avec vos dons extraordinaires, joints à la conscience idéale que vous mettez à l'accomplissement de votre tâche, il doit naître sous votre plume des compositions qui laisseront loin derrière elles tout ce qui a été écrit en Russie. »

Et, en effet, trois ans plus tard, Rimsky-Korsakoff composa sa poétique *Nuit de mai*, et deux ans après la géniale *Sniégourotchka*. Bien que Tchaikowsky fût longtemps indigné contre Rimsky-Korsakoff de ce que celui-ci prît pour son opéra un sujet qu'il avait déjà traité en partie lui-même, sa susceptibilité offensée et un certain sentiment d'envie contre Rimsky-Korsakoff et sa *Sniégourotchka* se transformèrent par la suite en un véritable ravissement. Le 26 mars 1887, Tchaikowsky écrivait dans son journal (4) : « J'ai lu *Sniégourotchka* de Korsakoff, et je suis émerveillé de sa maîtrise, et même — c'est honteux de l'avouer — je l'ai enviée. »

En ce qui concerne la critique, il n'y a que Cui, Stassoff, Tchaikowsky et Siéroff qui aient reconnu dès le début les qualités remarquables et originales de Rimsky-Korsakoff. Laroche, Solovieff et d'autres l'ont absolument ignoré. Déjà, en 1869, Siéroff écrivait au sujet de la fantaisie *Sadko* qu'il venait d'entendre : « Au milieu de son malencontreux entourage, il brille comme un diamant entouré

(1) Modeste Tchaikowsky, *Vie de P.-I. Tchaikowsky*, éd. orig., t. I, p. 468.

(2) Il est fait allusion ici à la période 1874-été 1875, pendant laquelle Rimsky-Korsakoff, qui avait composé déjà à cette époque ses deux premières symphonies et *Sadko*, s'attela à la fugue et à différentes espèces de contrepoint, et écrivit jusqu'à l'automne plus de 60 fugues.

(3) Fantaisie pour orchestre *Sadko*, composée en 1867.

(4) Modeste Tchaikowsky, *Vie de P.-I. Tchaikowsky*, t. III, p. 164.



de cailloux (1). » Et ceci était la déclaration d'un compositeur-critique *égoïste jusqu'à l'excès* et pas particulièrement bienveillant à l'égard de ce petit groupe de jeunes musiciens qui était connu, dans la critique, sous le nom de *la bande puissante*, à laquelle appartenait aussi Rimsky-Korsakoff.

Pendant sa longue et brillante carrière pédagogique, Rimsky-Korsakoff a formé tout un groupe d'élèves, dont la plupart se sont fait maintenant déjà un nom dans l'histoire du développement de la jeune école russe moderne. Anton Arensky, Bernhardt (le directeur actuel du Conservatoire de Saint-Petersbourg), Michel Ippolitow-Iwanoff, Joseph Wihtol, Anatole Ljadow, Sergei Ljapounow, sont ses élèves et ses admirateurs passionnés. Ils sont davantage, car ils se nomment eux-mêmes ses disciples.

Et cette vénération si ardente et si profonde pour celui qu'ils aiment comme un père commun, — le père de leurs talents à tous, — cette vénération-là n'a rien d'étonnant pour celui qui connaît l'absolue honnêteté, la profonde droiture et la simplicité vraiment patriarcale de cette nature si riche de science et de travail, et si modeste, si éloignée de tout faux amour-propre d'auteur dans sa gloire pure et lumineuse.

H. GETTEMAN.

Odessa, 24 février 1908.

## I. Correspondance.

Paris, 8 février 1908.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

L'idée de mon camarade Courau (*Revue musicale* du 1<sup>er</sup> février) est fort ingénieuse et originale assurément, mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit neuve, ayant été déjà maintes fois proposée et appliquée : d'abord en Angleterre, dès 1843 ; puis, à partir de 1874 au moins, en Allemagne (A. Hahn, H.-G. Vincent, M.-E Sachs), où le mouvement a pris une certaine importance ; association, journal, construction d'instruments par plusieurs facteurs, rien n'y a manqué. Voyez dictionnaires de Grove, v<sup>o</sup> *Keyboard*, et de Riemann, v<sup>o</sup> *Chroma*, et aussi Riemann : *Das chromatische Tonsystem*, dans les *Präludien und Studien*, tome I, (Leipzig, H. Semann, 1895), p. 183.

En France pareillement s'est rencontré un apôtre qui déjà croyait, lui aussi, avoir inventé le clavier symétrique à six touches blanches et six noires ; c'est le lieutenant-colonel Ivon, encore un polytechnicien, passé dans la gendarmerie. Dans son ouvrage, *le Réveil de la musique* (in-8°, Nantes, Charpentier, et Paris, Tellier, 1877), les idées relatives au clavier sont assez raisonnables, mais le reste n'a pu que leur faire le plus grand tort, en inspirant au lecteur la tentation de tout laisser là dès les premières pages. Le clavier Ivon a été construit, et le pianiste Ferdinand de Croze l'a présenté dans un concert à Lyon.

Je remarque, en passant, que le colonel Ivon est conduit aux mêmes huit gammes fondamentales que M. Gandillot ; il y arrive à grand renfort de chiffres, comme son successeur, et en partant de principes généraux analogues, mais par des

(1) *Journal de Saint-Petersbourg*, n<sup>o</sup> 279, année 1869, rubrique *Chronique musicale*,



calculs tout différents. Cela ne doit pas étonner, ces divers types de gammes étant justifiés par la théorie purement musicale, où les chiffres n'ont rien à voir.

Pour en venir au clavier symétrique, on serait d'abord tenté de déplorer le temps et l'effort perdus à réinventer du vieux-neuf ; mais peut-être l'idée vient-elle aujourd'hui beaucoup mieux à son heure qu'il y a trente ans. Les avantages signalés par M. Courau, et sur lesquels Ivon insistait déjà, sont très réels. L'étude de l'harmonie en serait-elle facilitée ? S'il est vrai que « peu de pianistes connaissent cette science », (on est un peu étonné de rencontrer cette qualification appliquée à l'harmonie par un polytechnicien !) c'est peut-être parce que les professeurs de piano ne l'enseignent guère. Mais les mérites incontestables n'auraient-ils pas pour contre partie certains défauts ? Toute l'admirable littérature du clavecin et du piano a été destinée au clavier traditionnel ; pour avoir quelque chance d'être adopté, il faut que l'instrument modifié s'y prête au moins aussi bien. Je n'ai aucune compétence pour juger la question, qui ne pourrait d'ailleurs être tranchée qu'après sérieuse étude de la disposition nouvelle.

Ce qui est surtout séduisant dans cette disposition, c'est qu'elle répond à l'orientation de plus en plus marquée de la musique vers le chromatisme intégral. Les premiers claviers d'orgue, aux alentours du x<sup>e</sup> siècle, paraissent n'avoir eu que ce que nous appellerions des touches blanches, y compris une touche pour la note correspondant à notre *si<sup>b</sup>* (le *b* mol) ; ils étaient l'image de l'échelle théorique d'alors, strictement diatonique ou presque. Mais déjà l'introduction du *b* mol ouvrait la voie par où devaient fatalement passer l'une après l'autre toutes les *notes feintes*. (Voir en particulier le texte important de Walter Odington, fâcheusement altéré dans de Coussemaker, *Scriptores*, I, pp. 215-216, et le curieux petit traité *De Sinemenis*, *ibid.*, I, p. 364, en appendice à l'Anonyme du British Museum.)

Ces *notes feintes* apparaissaient ainsi comme une déviation, une *altération* des notes véritables. Jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle, dans le système d'accord le plus généralement adopté, conservant autant que possible les tierces majeures justes, les cinq touches accessoires surélevées (je ne dis pas les touches *noires*, car les clavecins présentaient, en général, une opposition de couleur contraire à celle de nos pianos) donnaient respectivement les notes *do dièse*, *mi bémol*, *fa dièse*, *sol dièse* ou *la bémol* (selon qu'on voulait favoriser *la* mineur ou au contraire *ut* mineur) et enfin *si bémol*. On ne pouvait, sans accuser leur fausseté, leur faire jouer le rôle de *ré bémol*, *ré dièse*, *sol bémol*, *la bémol* ou *sol dièse*, *la dièse* ; de là l'impossibilité d'écrire dans des tonalités présentant plus de deux ou trois altérations consécutives. Alors la gamme d'*ut*, correspondant à la série continue des touches inférieures, était vraiment reine. L'adoption du tempérament égal a mis sur le même pied toutes les tonalités concevables ; mais dans chacune d'elles cinq satellites gravitent autour de sept astres principaux : c'est le diatonisme généralisé ; ce n'est pas le chromatisme intégral. Celui-ci apparaît, au contraire, sur le clavier symétrique : plus de rangement, plus de hiérarchie, plus de privilège, plus d'altérations ; mais deux séries régulières de six notes sont mises en évidence, dont chacune constitue la gamme par tons entiers, si souvent et si improprement appelée gamme chinoise (celle-ci est une gamme *sans demi-tons*, ce qui est fort différent). M. Debussy aime à égrener en arpèges les sons de la gamme par tons ; de tels passages s'exécuteraient par un simple *glissando*. Je laisse ici volontairement de côté toute discussion sur la valeur de cette gamme



et sur sa signification tonale, à supposer qu'elle en ait une. Il ne me semble pas qu'une théorie satisfaisante du chromatisme intégral ait encore été donnée; mais son existence dans l'art moderne est un fait, et cela suffit pour l'instant.

L'adoption du clavier symétrique aurait pour corollaire presque nécessaire celle d'une notation adéquate. C'est ce que les partisans allemands du système ont fort bien compris. Notre portée est aussi un clavier de touches blanches où le même écartement correspond tantôt à un ton, tantôt à un demi-ton; cette notation excellemment diatonique, les altérations l'ont passablement détériorée en lui faisant perdre à peu près complètement les mérites d'exactitude diastématique que les professeurs de solfège continuent à lui reconnaître par tradition. Et la surcharge des accidents complique la lecture de difficultés purement artificielles; cet inconvénient, déjà très sensible dans une œuvre comme *le Clavecin bien tempéré*, est devenu presque intolérable dans les partitions modernes.

Cependant M. Courau ne paraît pas envisager la réforme de la notation. Il pense qu'on pourrait écrire toute la musique de piano en *ut* majeur ou *la* mineur. La belle avance! ce serait à merveille si l'on ne modulait jamais. Ce ne sont pas les dièses ou les bémols de l'armure qui sont gênants!

Cette question si grosse de difficultés ne paraît pas non plus avoir attiré l'attention d'Ivon. Et pourtant son clavier même, tel qu'il le présente, est à lui seul une notation chromatique, la meilleure, je crois, que l'on puisse proposer.

G. ALLIX,

Ancien élève de l'École polytechnique.

P.-S.— Je ne parle ici que du clavier symétrique à deux étages de touches, soit par octave six touches blanches contiguës et six touches noires régulièrement intercalées entre elles, discontiguës, en retrait et à un niveau plus élevé. La disposition à douze touches contiguës sur le même plan ne présenterait que des inconvénients pratiques, et son intérêt théorique m'échappe.

Ce post-scriptum est motivé par la réponse parue dans la *Revue musicale* du 15 février dont le retard de la présente lettre m'a permis de prendre connaissance. Le correspondant paraît n'avoir lu que la moitié de la lettre de M. Courau et l'avoir médiocrement comprise. Pourquoi dit-il que deux *do* successifs seraient de couleurs différentes? L'erreur est un peu forte. Est-ce que 1 et 13 ne sont pas de même parité? C'est, au contraire, la portée diatonique qui manifeste un défaut de ce genre, l'octave d'un interligne étant une ligne, et réciproquement.

G. A.

II. — **A propos d' « Isabelle et de Gertrude ».** — COMMUNICATION DE M. WOTQUENNE (BRUXELLES). — Dans son avant-dernier numéro, la *Revue musicale* publiait un air tiré d'*Isabelle et Gertrude*, lequel offre cette particularité d'être un air de Gluck adapté aux couplets de la pièce par les soins de Blaise, le musicien. De quelle œuvre de Gluck était tiré ce petit morceau? Une communication de M. A. Wotquenne, l'érudit musicologue qui a publié un fort utile *Catalogue thématique* de l'œuvre de Gluck, est venue nous en instruire en même temps qu'elle nous apportait tous les détails nécessaires sur la pièce elle-même et sa représentation.

L'air en question provient donc de *la Rencontre imprévue*, « comédie en trois actes mêlés d'ariettes tirée de l'ancien théâtre de la foire, par M. Dancourt,



comédien de Leurs Majestés Impériales et Apostoliques ». Le livret parut à Vienne en 1763. La pièce y fut représentée pour la première fois en janvier 1764. L'air est celui du Calender, sur ces paroles :

Les hommes pieusement  
Pour Caton nous tiennent...

Dans l'original, c'est aussi un air de basse ; le seul changement qu'il a subi fut d'être transposé de *sol* en *si* bémol. La pièce dont Dancourt s'inspira et dont Gluck écrivit les airs était de Lesage et d'Orneval. Sous le titre *les Pèlerins de la Mecque*, elle avait été représentée en 1726 à la foire Saint-Laurent. Dancourt, arrivé à Vienne en 1762, venant de Berlin, où il avait remporté de beaux succès d'acteur, écrivit son adaptation à l'instigation du comte Durazzo, directeur des théâtres impériaux. Nous le savons par ce passage d'une lettre du comte Durazzo à Favart. — « Je viens de faire arranger *les Pèlerins de la Mecque*, de feu M. Lesage ; j'en ai fait supprimer le licencieux et n'en ai conservé que le noble et le comique qui a pu s'y allier. Je ne doute pas que ce poème arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre... » (9 novembre 1763.)

La pièce eut, en effet, du succès. Une reprise en eut lieu à Bruxelles en 1776, le 19 mai. La Comédie italienne la donna à Paris le 1<sup>er</sup> mai 1790, sous ce titre : *les Fous de Médine ou la Rencontre imprévue*. Elle fut jouée souvent en province. Enfin elle fut aussi plusieurs fois traduite en allemand. Et la popularité de la musique de Gluck était assez grande pour que Mozart (à ce que nous apprend le catalogue de Kœchel) ait écrit, en 1784, des variations pour piano précisément sur cet air du Calender.

Il est remarquable, néanmoins, que la partition originale de Gluck n'ait jamais été imprimée. Le livret seul, comme on l'a vu, le fut à Vienne en 1763. Le manuscrit de la partie musicale est connu seulement par un exemplaire unique qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne.

H. Q.

---

### Informations.

DE MONTE-CARLO. — Les virtuoses viennent de se succéder nombreux aux derniers concerts, dirigés par M. Léon Jehin.

Trois virtuoses du clavier : l'incomparable artiste M<sup>me</sup> Juliette Toutain-Grün, qui a interprété avec un rare talent le *Concerto en la mineur* de Grieg, et dont le mécanisme exercé et le brio ont fait merveille dans le *scherzo* du *Concerto en ré mineur* de Litolff ; M. Lucien Wurmser, avec une maîtrise superbe, a joué très purement le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns, et M<sup>me</sup> Marguerite Long, très remarquable dans le *Concerto en mi bémol* de Liszt, qu'elle a détaillé avec une grande limpidité et une savante technique.

Trois cantatrices de grande école : M<sup>me</sup> Jeanne Raunay a chanté le grand air du *Freyschütz* avec son charme habituel et traduit d'admirable façon l'air du *Roi pasteur*, de Mozart ; M<sup>me</sup> Boyer de Lafory, dont la belle voix prenante et l'art



parfait furent acclamés dans l'air de *Samson et Dalila*, puis une exquise *Berceuse* de Grieg et la belle mélodie *l'Attente*, de Saint-Saëns. Et M<sup>lle</sup> Fernande Dubois, qui fit entendre avec un grand style *Fascination* de Marchetti, et deux lieder de A. Thomas et Gounod.

Deux violonistes de talent : M<sup>lle</sup> Iva Novi et M. Nico Poppelsdorff, ont fait applaudir leur profond sentiment artistique et leur vélocité dans des concertos de Mendelssohn, Mozart et Max Bruch.

— La reprise de *Rigoletto* a remporté un succès éclatant. Rarement le chef-d'œuvre de Verdi fut aussi magnifiquement interprété.

La célèbre et admirable cantatrice M<sup>me</sup> Selma Kurz est une incomparable Gilda ; sa voix pure et fluide, sa magistrale virtuosité, sa profonde expression, son charme exquis, sa puissance dramatique : tout lui a valu le plus grand et le plus juste triomphe.

M. Renaud, que nous avons déjà eu l'occasion d'entendre et d'applaudir dans *Rigoletto*, y fut aussi beau chanteur que grand comédien ; ce rôle est l'un des meilleurs de ce merveilleux artiste. Il y fut émouvant, tragique, superbe. On l'a frénétiquement acclamé.

C'était le délicieux ténor M. Anselmi qui jouait le rôle du duc de Mantoue : le triomphe ne fut pas moindre pour lui. Quelle voix adorable ! quel art du chant ! et quel charme !

M. Nivette, avec sa belle voix timbrée et puissante, fut un Sparafucile de premier ordre.

Il serait injuste de ne pas associer à ce grand succès M<sup>lle</sup> Lucey, une remarquable Maddalena ; M. Douaillier, un Monterone véhément ; MM<sup>les</sup> Nozeran, Mérentié-Maël, MM. Ananian et Vronsky.

L'orchestre, dirigé par M. Pomé, fut à la hauteur de sa réputation.

— M. Raoul Gunsbourg vient de nous donner une admirable reprise du bel opéra *Mefistofele* de M. Arrigo Boïto.

Toutes les difficultés de mise en scène de cette puissante œuvre lyrique, qui comporte des transformations féeriques parfois peu réalisables, ont été vaincues victorieusement par M. Gunsbourg, et c'est avec la perfection la plus absolue que les transformations décoratives, les apparitions, les fantasmagories, s'exécutèrent avec une facilité magique. Les « décors lumineux » de M. Eugène Frey, une précieuse invention chaque jour perfectionnée, se sont utilement ajoutés aux admirables décors de M. Visconti pour émerveiller le public, stupéfait de tels prodiges de mise en scène, voulus et accomplis par M. Raoul Gunsbourg.

Que dire de l'interprétation, sinon qu'elle fut la plus belle qu'on puisse rêver ! M. Chaliapine, dans le rôle écrasant de Mefistofele, est robuste, puissant, original, pittoresque : un vrai démon sarcastique et terrifiant. On l'a acclamé avec frénésie. Une telle composition lyrique est d'un artiste de génie.

M<sup>lle</sup> Chenal, de sa voix magnifique et avec son beau tempérament dramatique, a superbement incarné le double personnage de Marguerite et d'Hélène, et y a remporté un succès triomphal.

Le jeune ténor russe M. Dimitri Smirnoff a remarquablement chanté, d'une voix pure, jeune, délicieuse et généreuse, le rôle de Faust, et y fut chaleureusement applaudi.



M<sup>me</sup> Deschamps-Jehin, une accorte et bien amusante dame Marthe, M<sup>lle</sup> Durif, une belle et parfaite Panthalis, M. Vronsky, complétaient brillamment cette magnifique interprétation.

Les chœurs furent à la hauteur de leur juste renommée, ainsi que l'orchestre, magistralement dirigé par M. Léon Jehin.

— *La Traviata* a valu un éclatant succès à M<sup>me</sup> Selma Kurz, la célèbre cantatrice, dont la virtuosité et le charme sont incomparables.

Le jeune ténor russe M. Dimitri Smirnoff a fait applaudir sa voix délicieuse. Dans les autres rôles, MM. Scandiani, Nivette, Chalmin, M<sup>mes</sup> Mary Girard et Mérentié-Maël furent parfaits.

M. Pomé dirigeait l'orchestre. — E. D.

A L'HOTEL DROUOT. — On a vendu ces jours derniers aux enchères publiques une trentaine de partitions du compositeur Grétry. Parmi celles d'opéras comiques qui connurent le succès, se trouvaient : *le Huron*, représenté en 1768; *le Tableau parlant* (1769); *Sylvain*; *les deux Avars* (1770); *Zémire et Azor* (1771); *le Magnifique* (1773); *la Rosière de Salency* (1774); *la fausse Magie* (1775); *les Mariages samnites* (1776); *le jugement de Midas* (1778); *les Événements imprévus* (1779); *Aucassin et Nicolette* (1779).

Et parmi les partitions d'opéras et autres ouvrages lyriques qui furent représentés avec un succès aussi éclatant, on rencontrait dans ce lot celles de *l'Embaras des richesses* (1782); *Colinette à la cour* (1782); *la Caravane du Caire* (1784) et *Panurge dans l'île des Lanternes* (1781), deux ouvrages burlesques; *Amphitryon* (1788); *Denis le Tyran* (1794); *Anacréon chez Polycrate* (1797).

Enfin, parmi les ouvrages que Grétry donna à la Comédie italienne : *l'Epreuve villageoise* (1783); *Richard Cœur-de-Lion* (1784); *Guillaume Tell* (1791).

L'ensemble de ces partitions a été adjugé pour la modique somme de 125 francs.

A ces partitions était joint un portrait de Berlioz au bas duquel figurait une lettre autographe du grand compositeur où il remercie ceux qui veulent prendre part au festival qu'il organise (26 juin 1844). On a payé le portrait et la lettre 10 francs.

Dans une vente d'instruments de musique anciens, un violon d'Albani a atteint 1.100 francs.

