

LE

MÉNESTREL

Le Numéro : 0 fr. 30

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

Le Numéro : 0 fr. 30

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus.

SOMMAIRE-TEXTE

I. Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet (5^e article), AMÉDÉE BOUTAREL. — II. Semaine théâtrale : La saison russe au Châtelet, *Rousslan et Ludmilla*, *Judith*, Ballets : *les Sylphides*, *Cléopâtre*, ARTHUR POUJIN; reprise de *Moins cinq!* aux Nouveautés, P.-É. C.
III. La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (9^e article), CAMILLE LE SENNE. — IV. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

LA VIE EST DANS LE MONDE!

chanté par M. MURATORE dans l'opéra *Bacchus*, de J. MASSENET. — Suivra immédiatement : *La Pluie*, n^o 8 des *Chansons rustiques*, de E. JACQUES-DALCROZE.

MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons samedi prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO :

CHANSON DU BERGER

n^o 4 des *Vieilles Chansons*, d'ED. CHAVAGNAT. — Suivra immédiatement : *Allegro moderato* du 10^e concerto de G.-F. HAEDEL, transcription de I. PHILIPP.

BACCHUS dans la mythologie et dans l'opéra de MASSENET

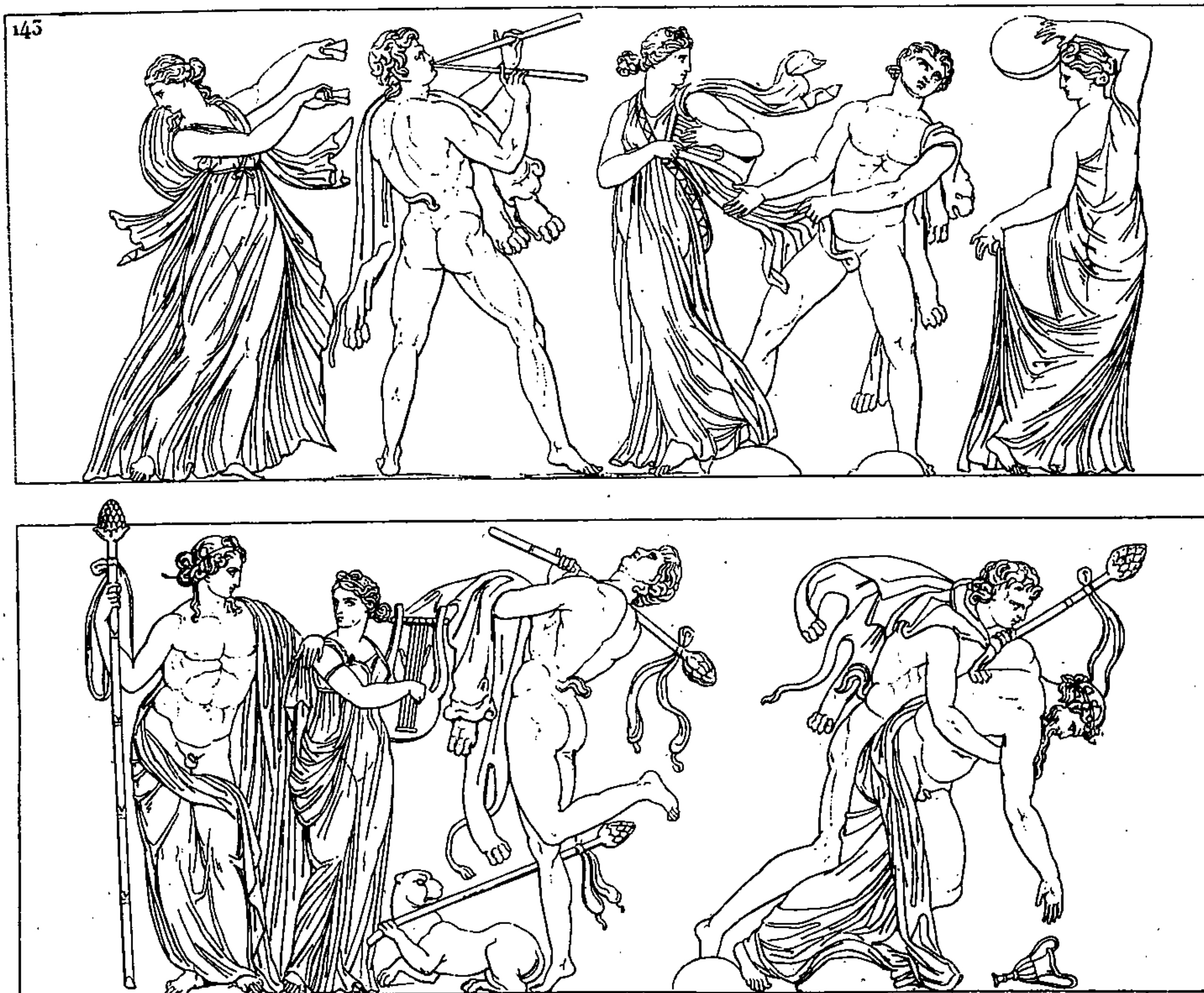
V. — *La musique chez les Phrygiens. La flûte et la lyre. Marsyas, berger phrygien. Dionysos enseigne l'agriculture aux populations de l'Asie mineure.* — Les primitifs Hellènes n'ont pas cru pouvoir attribuer aux humains l'invention de la lyre; ils en firent honneur à Hermès. Le jour même de sa naissance, est-il dit dans l'hymne homérique, ce dieu enfant avait fabriqué le mélodieux instrument au moyen de fibres légères, tendues sur une écaille de tortue. Il céda aussitôt ce « jouet ravissant » à son frère Apollon, en échange du thyrsé qui lui permit de parvenir jusqu'à Sémélé, dans la forêt en flammes de l'île de Naxos, pour sauver Dionysos, le nouveau-né fils de Zeus. Mais si la lyre a cette noble origine, la découverte de la flûte reste toute entière à la gloire des Phrygiens. Dionysos, trouvant chez eux cet instrument déjà fort en usage, leur apprit à s'en mieux servir et à le perfectionner.

Il existe, au delà des sources du Méandre, près du lieu occupé autrefois par la ville de Celænæ, un petit lac où croissaient les roseaux réputés depuis les meilleurs pour la beauté des sons que l'on en pouvait obtenir. Les Grecs le nommèrent Aulokréné, c'est-à-dire fontaine de la flûte. Dès le septième siècle, les poètes Callinos d'Ephèse et Archiloque de Paros, faisaient chanter dans les villes de la côte

ionienne des pièces de vers avec accompagnement de la flûte, nommée alors Aulos. Le mot élégos, qui servait à désigner ces petites productions lyriques, et qui s'est introduit dans notre langue française, vient de la vieille racine *elégm*, qui signifie

roseau, et qui appartenait, selon toute vraisemblance, au vocabulaire des Phrygiens. Ce peuple semble donc, d'après des données très concordantes, avoir été particulièrement doué pour la musique. Il le fut même au point d'exciter au plus haut degré la jalousie de ses voisins insulaires et péninsulaires de la Grèce. Des luttes mémorables mirent aux prises les partisans de la flûte et les défenseurs intransigeants du règne exclusif de la lyre apollinienne. On opposait aux sons aigus et pénétrants de la première les accords étoffés et graves de l'instrument rival lorsque l'on en sollicitait les cordes, soit de la main, soit du plectre. Les accents de la lyre paraissaient plus calmants

pour l'âme et seuls susceptibles d'inspirer aux hommes le sérieux nécessaire aux moments décisifs de la vie nationale. D'un caractère tout opposé, l'aulos agissait davantage sur les nerfs. Sonnant un peu comme le fifre, il convenait à l'action énergique et rapide et se prêtait infiniment mieux aux expansions sans cesse renouvelées d'une joie exubérante qu'à celles



Musique et danses bachiques, d'après le vase Borghèse (Musée du Louvre).

des sentiments rêveurs et tendres de l'amour et de l'extase, ou qu'aux fervents de la prière.

Cette opposition acharnée de la flûte à la lyre est un phénomène de la psychologie des races primitives presque incompréhensible pour nous. La musique n'est plus inféodée à la politique dans les états contemporains que d'une manière très passagère et tout exceptionnelle. A peine une place reléguée lui est-elle attribuée dans l'éducation. Nous vivons par l'art infiniment moins que les anciens, moins par conséquent de la vie sensitive. Nous avons fait une superfluité, une distraction, un agrément de ce qui était chez eux, sans qu'ils en fussent conscients, la sève débordante de l'être, son essence même, le signe par lequel se manifestait leur caractère ethnologique et leur originalité. Les conséquences de cette conception moderne sont faciles à déduire. Notre science positive diminue en nous l'émotion spontanée. Nous calculons, nous sommes assagis, aguerris, blasés contre les entraînements d'un violon ou d'une flûte. Leurs timbres différents affectent, il est vrai, notre organisme, et de façons très variées, mais nous ne rattachons *a priori* aux sonorités instrumentales aucune idée étrangère à l'art. Elles ne sont plus le reflet des mœurs publiques et ne les influencent en rien. Ni les unes ni les autres ne symbolisent pour nous un *statu quo* conservateur ou une revendication subversive de l'ordre établi. C'était le cas chez les peuplades phrygiennes de l'Asie mineure.

Ici, nous suivons l'histoire et non plus la légende. Les preuves matérielles abondent à l'appui de la thèse que nous exposons et qui a été adoptée dans un ouvrage où la matière est traitée avec autorité (1). Quelques-unes méritent d'être envisagées à cause des clartés singulières qu'elles jettent sur l'antiquité dont elles expliquent les procédés de culture civique et de gouvernement, si éloignés des nôtres.

Viendrait-il à la pensée d'un moraliste de nos jours de proscrire une branche entière de notre production intellectuelle, simplement parce que les artistes ayant appris à parler un langage voluptueux, l'austérité des habitudes prises dans le passé lui aurait paru en péril? Assurément non. L'on ne songe pas aujourd'hui à prononcer l'ostracisme contre un compositeur, parce que sa mélodie s'épanouit avec délices pour chanter des tendresses que ses harmonies rendent plus troublantes encore. La musique ne dispose pas d'une puissance dont on se défie à ce point. Il n'en était pas de même autrefois. Platon chassa les artistes et les poètes de sa république idéale, les considérant comme de dangereux éducateurs pour la jeunesse. Il fut en cela dans la logique de son temps. A son époque, en effet, le peuple se livrait avec frénésie aux magiques séductions du rythme et de la mélodie. Les instincts de l'homme s'en trouvaient à la fin modifiés. Aristote en arriva aussi à des conclusions radicales. Il s'en prit aux langoureuses mélodies de la flûte phrygienne et à ses entraînements charmeurs. Nous devons donc supposer qu'une transformation s'était opérée dans la manière de jouer sur les roseaux du lac de Celænæ; la vivacité première avait fait place à une exécution d'un genre plus délectable, généralement lente, on peut le croire, et abondant en suaves sonorités. Cela ne pouvait manquer de déplaire à un philosophe désireux de baser sa politique sur des règles sévères et prêt à réfréner toute occasion de mollesse ou de licence.

La flûte et la lyre provoquaient autrefois des commotions cérébrales dont certains mouvements révolutionnaires modernes présentent pourtant une image passagère et très affaiblie. La plus mince circonstance, aidée d'un état de fermentation des esprits comme en produisent les commotions grandioses de l'existence nationale, peut donner naissance à une *Marseillaise* incandescente ou à tout autre chant de même ordre, car la musique est l'étincelle qui fait prendre, à certaines heures, corps et cohésion à l'effervescence des foules. Elle devient alors aisément symbolique, incarne un état d'esprit. Mais il ne faut voir là qu'un mode d'action restreint et occasionnel. Ce qui rendait jadis la musique redoutable, c'est que d'après le son d'un instrument se modelaient les âmes.

Est-il donc surprenant qu'avec une acuité de sensations, que la pratique journalière d'un savoir-vivre artificiel n'avait pas encore émoussée, des agglomérations de pâtres et d'agriculteurs, groupés à peine en sociétés, aient pu sentir déjà quelles répercussions la prééminence de l'un des deux instruments devait avoir sur leur existence, et prétendu choisir celui qui leur plaisait en rejetant l'autre loin d'eux?

Nous retrouvons l'écho des luttes causées par les rivalités qui s'ensuivirent dans le mythe d'Apollon et du berger phrygien Marsyas osant se mesurer avec lui. Si le dieu fut victorieux, c'est sans doute parce que ses compatriotes ne savaient ni dessiner, ni sculpter, ni peindre. Au contraire, les Grecs, artistes et menteurs, excellaient en tous les genres de reproductions. Ils se montrèrent d'une révoltante partialité lorsqu'ils s'avisèrent de fixer les différentes phases du fameux tournoi musical. Envieux par surcroît, ils rendirent le châtiment atroce en l'exagérant. Une simple querelle bucolique prit les proportions d'un sacrilège inexpiable. Marsyas fut écorché vif sur l'ordre d'Apollon. Pourtant la flûte phrygienne, modifiée à travers les âges, peut être prise comme prototype de toute la famille des « bois » de l'orchestre en usage aujourd'hui, tandis que la lyre s'est entièrement déformée pour devenir cythare d'abord, ensuite harpe, guitare, mandoline ou violon. En vérité, nous ne devons pas à Apollon beaucoup plus qu'à Marsyas et le supplice du pâtre-virtuose reste sur la conscience du divin Kytharède.

Il semble ressortir de là que l'ascendant des sonorités est en raison inverse du raffinement des civilisations. De simples sons de flûte ou de lyre entraînaient naguère les peuples et leur créaient une mentalité caractéristique. Notre musique s'est engagée dans une voie moins simpliste. Elle est basée sur deux anomalies : l'exaspération de l'oreille par l'accumulation des dissonances, afin d'arriver au plaisir par leur résolution, et l'altération du son par le tempérament, condition *sine qua non* de l'énharmonie moderne. Beaucoup voient là des hérésies qui disparaîtront dans l'avenir.

Plus tolérant qu'Apollon, Dionysos admit sans difficulté dans son cortège la flûte et la lyre réconciliées, auxquelles se joignaient des tambourins pour scander les mouvements de la marche et de la danse. Pendant son séjour en Phrygie, il organisa sur les gazons, devant l'autel de Déméter, des jeux chorégraphiques. De jolis chants de flûte y étaient accompagnés par les accords des lyres. En modelant leurs pas sur le rythme de telles mélodies, les vierges phrygiennes, conduites par de jeunes garçons, mimaient des pastorales, seul genre de divertissement connu en ces temps reculés. Elles étaient vêtues de tuniques ornées de fleurs naturelles qui se distribuaient en lignes régulières de haut en bas et se fixaient par de minces fibres de lin. Ravissantes à regarder, ces bayadères agrestes révélaient avec abandon leurs membres gracieux sous les plis de la draperie, selon les caprices d'une musique ondoyante avec fantaisie, qui provoquait à chaque instant des attitudes nouvelles. Mais lorsqu'une agitation plus marquée dérangeait par hasard quelque voile, alors un contour d'une beauté toute céleste se dégagait parfois, permettant déjà d'entrevoir cette pureté de lignes qui devait fleurir longtemps après sur le sol hellénique et aboutir à ces dessins au trait, à ces peintures si fines dont se décorèrent pendant plusieurs siècles les vases créés par milliers pour les usages domestiques, et colportés dans tous les ports de la mer Egée, des îles, de l'Égypte et de l'Italie. Ce fut là une imagerie populaire très spéciale et merveilleusement humoristique, une sorte de miroir aux facettes innombrables, où n'est pas encore effacé le reflet pris sur le vif de la vie religieuse, politique et privée d'autrefois.

Dionysos était depuis quelques semaines parmi les Phrygiens lorsque les fêtes du printemps commencèrent. Il leur assigna une durée de six jours, chacun d'eux étant affecté à des commémorations particulières. Son effort consistait à essayer d'implanter fortement dans le pays certains rites symboliques destinés à rappeler solennellement aux peuples tous les soins nécessaires à leur prospérité agricole.

(1) *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Phénicie, par Perrot et Chipiez.

Pendant une semaine entière, il enseigna aux populations les tâches journalières qui s'imposent, correspondant aux phases variées de la croissance des plantes. L'olivier, la vigne, les fleurs, les céréales, allaient bientôt, grâce à lui, devenir une richesse pour la région et détourner les habitants de toute velléité guerrière. L'élevage des troupeaux avait aussi son importance, mais, sous ce rapport les pâtres de l'Asie mineure étaient déjà fort avancés. Ils savaient capturer les animaux sauvages errant en vastes bandes à travers les clairières de forêts de pins et de cèdres, sur les rives des fleuves ou les pentes des montagnes. Ils les réunissaient en troupeaux et se nourrissaient de leur lait.

De l'aube au crépuscule de la dernière journée, le fils de Sémélé apprit aux Phrygiens les arts, inconnus jusque-là, du labourage et de la fabrication du vin. Ce furent ses présents d'adieu. Le peuple en garda le souvenir parce qu'il s'y mêla d'éclatants prodiges dont son imagination fut frappée. La légende rapporte que la première charrue qu'ait possédée l'humanité tomba du ciel à la fin d'une nuit de printemps et qu'elle était tout en or. L'invention du vin par Dionysos est aussi entourée de faits miraculeux. Les fables basées sur ces croyances ne sont pas dépourvues, comme nous le verrons, d'un attrait vif et singulier.

(A suivre.)

AMÉDÉE BOUTAREL.

SEMAINE THÉÂTRALE

CHATELET (Saison d'opéra russe). — Fragments de *Rousslan et Ludmilla*, opéra de Michel de Glinka, et de *Judith*, opéra d'Alexandre Sérow. *Les Sylphides*, *Cléopâtre*, ballets.

J'ai dans l'idée que les organisateurs de la saison musicale russe qui nous est offerte depuis quelques semaines au Châtelet ont rencontré certaines difficultés dans l'établissement de leur répertoire. Avec une troupe recrutée je ne dirai pas au hasard, mais çà et là, à droite et à gauche, une troupe dont je ne veux pas médire, car elle renferme des éléments intéressants, mais formée d'éléments disparates, ils n'ont pu sans doute faire tout ce qu'ils auraient désiré et nous offrir un ensemble d'ouvrages lyriques nationaux, caractéristiques, propre à nous faire apprécier vraiment, avec sa saveur originale, la valeur intrinsèque de l'opéra russe. Il en est résulté qu'ils se sont forcément rejetés sur le ballet et que cette saison est plutôt une saison chorégraphique qu'une saison lyrique proprement dite. Qu'avons-nous eu en effet jusqu'ici (et nous n'en aurons pas davantage, la campagne touchant à sa fin) ? Un opéra très beau de Rimsky-Korsakow, *la Pskovitaine*, c'est-à-dire *Ivan le Terrible*, puisqu'il a fallu lui donner ce titre. Mais pour le reste, des fragments, intéressants sans doute, mais simples fragments, du *Prince Igor*, de Borodine ; puis d'autres fragments, moins savoureux peut-être, de *Rousslan et Ludmilla*, le second opéra de Glinka ; et enfin, encore des fragments, curieux d'ailleurs, de *Judith*, le premier opéra d'Alexandre Sérow. C'est un peu comme si on nous offrait, dans un bon repas, des échantillons de divers plats succulents dont nous ne pourrions manger qu'une bouchée avec le regret de ne pouvoir les déguster à notre aise et complètement. Il faut espérer, si l'essai doit se renouveler (et le succès qu'il obtient malgré tout doit être un encouragement), que les choses se feront d'une façon plus rationnelle et que le lyrisme l'emportera sur la chorégraphie.

Il y a assez à choisir dans le répertoire de l'opéra russe depuis un demi-siècle pour qu'on puisse nous offrir une série d'œuvres intéressantes — et complètes — qui nous le feront vraiment connaître. Faut-il signaler quelques ouvrages, presque au hasard ? C'est d'abord *Néron*, *le Démon*, *les Macchabées*, *les Enfants des Landes*, de Rubinstein, *Eugène Onéguine*, *Mazeppa*, *la Pucelle d'Orléans*, *la Dame de Pique*, de Tchaïkowsky ; *la Roussalka*, de Dargomijsky ; *Rognéda*, de Sérow ; *Mlada*, *Sadko de Novgorod*, *la Fiancée du Isar*, de Rimsky-Korsakow ; puis, *un Songe sur le Volga*, d'Arensky ; *Aleko*, de M. Rakhmaninow ; *le Prince Sébrény*, de M. Kasatschenko... Sans compter les trois opéras dont on ne nous a montré que des débris : *le Prince Igor*, *Rousslan et Ludmilla* et *Judith*. Et si l'on veut nous offrir encore quelques ballets, au lieu de ceux dont la musique forme de simples pots-pourris, comme *le Festin*, *les Sylphides* et *Cléopâtre*, pourquoi ne nous donnerait-on pas quelques-

uns de ceux pour lesquels la musique a été spécialement écrite, comme *le Lac des Cygnes*, *la Belle au Bois dormant* et *Casse-Noisette* de Tchaïkowsky, *Raymonde*, *les Saisons*, et *Ruse d'Amour* de Glazounow, *Nuit d'Égypte* d'Arensky, *Barbe-Bleue*, de Schenck, *la Vigne*, de Rubinstein ? etc. Ce ne sont pas les œuvres qui manquent, en aucun genre. Il ne s'agirait que de savoir choisir.

En réalité, nous pouvons dire qu'avec ses trois spectacles coupés — trop coupés — (en mettant à part *Ivan le Terrible*), la présente saison russe nous met l'eau à la bouche sans nous désaltérer, outre qu'elle fait tort parfois à l'œuvre dont elle ne nous fait connaître qu'une partie. Ainsi en est-il pour *Rousslan et Ludmilla*, le second ouvrage de Glinka, que, question de patriotisme à part, un très grand nombre d'artistes russes mettent au-dessus de *la Vie pour le Tsar*, qui est comme un opéra symbolique. Ce qu'on nous en a donné ne peut certainement nous procurer une idée de l'œuvre, et j'estime qu'on eût mieux fait de s'abstenir. Cet opéra fantastique — et bizarre — dont le sujet est tiré d'un des premiers poèmes de Pouschkine, est le fruit, quant au livret, d'une collaboration qui réunit, outre le nom de Pouschkine, dont on a conservé quelques vers, ceux de Glinka lui-même et de plusieurs de ses amis, Bahktourine, Koukolnik, Miguel Guédéonow, le capitaine Schirkow et Markovitch. Cela ne le rend pas meilleur ; mais la musique, je le répète, est considérée comme le chef-d'œuvre de Glinka, ce dont nous ne pouvons nous rendre compte par ce que nous avons entendu.

Nous avons assisté, après l'ouverture, à la grande scène du festin des fiançailles de Ludmilla, la fille de Svetosar, grand-duc de Kiew, avec le jeune Rousslan. Une chanson de barde, d'un tour original et d'une jolie couleur, mais trop longue, un air de Ludmilla, chanté avec grâce et habileté par M^{lle} Lipkowska, un premier chœur (à cinq temps, rythme un peu trop fréquemment employé par les musiciens russes, quand ils ne lui préfèrent pas celui de la mesure à sept temps), un grand quintette, puis un autre chœur religieux, et tout à coup un effroyable coup de tonnerre retentit, les ténèbres envahissent la scène, et quand la lumière nous est rendue, Ludmilla a disparu, enlevée sur l'ordre et par le fait du magicien Thermor. C'est alors qu'on entend un morceau resté célèbre, un quatuor dans lequel le vieux Svetosar se lamente de la disparition de son enfant, tandis que Rousslan et ses deux compagnons jurent de tout entreprendre pour la rejoindre et la sauver.

Accordons aux interprètes tous les éloges qu'ils méritent à tous les titres : M^{lle} Lipkowska (Ludmilla), M. Kastorsky (Rousslan), M^{me} Zbroueva et MM. Charonow, Davydow et Zaporozetz. Tous sont excellents, et aussi le chef d'orchestre, M. Cooper, dont la précision et la sûreté sont à remarquer.

L'auteur de *Judith*, Sérow, a droit à une mention particulière, car il occupe un rang important dans l'histoire de la musique russe contemporaine, rang qu'il doit moins peut-être à son talent de compositeur qu'au rôle très actif, très turbulent même, qu'il a joué dans le mouvement artistique de sa patrie au XIX^e siècle. Producteur de second ordre sans doute (mais dont on ne saurait pourtant, sans injustice, méconnaître la valeur), mais esprit spéculatif et très élevé, particulièrement porté à la critique et aidé par un tempérament essentiellement batailleur, il s'est mêlé avec ardeur, avec passion, avec fureur, pourrait-on dire, à toutes les querelles, à toutes les controverses qui s'élevaient chaque jour sur le terrain musical, et il a dû à cette passion qu'il apportait en toutes choses, et surtout aux choses de la musique, un renom supérieur sans doute à celui qu'auraient pu lui valoir ses seules œuvres musicales. Ecrivain exercé, critique acerbe, polémiste redoutable, conférencier infatigable, toujours et de toutes façons sur la brèche, prêt en tout temps à l'attaque et à la riposte, il a forcément attiré l'attention sur lui de diverses façons, et, en somme, il a droit à une place à part dans l'histoire du mouvement musical qui s'est produit avec tant d'éclat en Russie au cours de ces cinquante dernières années.

Sérow était âgé déjà de quarante-trois ans lorsqu'il s'avisait d'aborder le théâtre pour la première fois (1). Encore pourrait-on presque dire que c'est le hasard qui le poussa en cette circonstance. En effet, il ne songeait encore que vaguement à se produire, lorsqu'il y fut incité par un événement artistique inattendu. Au cours de l'hiver de 1860, M^{me} Adélaïde Ristori, l'admirable tragédienne italienne, était allée donner avec sa troupe une série de représentations à Saint-Petersbourg, et se faisait surtout applaudir dans *la Giuditta* du poète Giacometti, qui lui valut un triomphe éclatant ; Sérow, ébloui et comme subjugué par le talent que déployait la grande artiste dans cet ouvrage, vit dans ce

(1) Alexandre Sérow, né à Saint-Petersbourg, le 23 janvier 1820, est mort subitement en cette ville le 1^{er} février 1871.