

Le Ménestrel (Paris. 1833). 1928/06/15-1928/06/21.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

[Cliquer ici pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

caractère avec une lucidité merveilleuse. On ne peut souhaiter ni même imaginer une conception plus vaste et plus juste de l'ensemble, avec un souci plus fidèle et plus sensible du détail, un mélange plus parfait d'intelligence et d'amour. C'est à la fois, comme *la Flûte* elle-même, magnifique et délicieux (1).

L'interprétation scénique se montre plus homogène, c'est-à-dire dans sa généralité meilleure que celle de *Don Juan* et de *Così*. Il faut y mettre hors de pair M^{me} Lotte Schöne et M. Paul Bender; M^{me} Lotte Schöne, Pamina vraiment idéale, tant par le timbre exquis de sa voix que par la perfection vivante de son chant et la grâce de son jeu; M. Paul Bender qui, par son grand style, sa diction magistrale et la noblesse souveraine de ses attitudes, donne au rôle de Sarastro une majesté incomparable. MM. Hans Fidesser et Edwin Heyer sont excellents de naturel et de jeunesse, dans Tamino et Papageno. Sans effacer pour moi le souvenir lointain, hélas, mais étincelant de Sybil-Sanderson, M^{me} Maria Gerhardt chante avec style et adresse (et dans le ton) le rôle redoutable de la Reine. M. Gotthold, par son autorité sobre et vigoureuse, met au premier plan celui du *Sprecher*. L'ensemble des trois dames, avec M^{mes} Ritter-Ciampi (2), Sarah Fischer et Fitch Müller (un franc contralto) est remarquable de sûreté et de finesse; celui des trois petits génies, avec M^{lles} Francell, Mostovoy et Babab, a la fraîcheur un peu verte de l'adolescence; M. Nitsch est un Monostatos plein de verve et M^{me} Renée Destanges donne de son mieux la réplique à M. Edwin Heyer, dans le petit rôle de Papagena.

La décoration scénique présente quelques images nullement déplaisantes à l'œil. La verdure tropicale du premier tableau est d'une couleur chaude et les groupes des prêtres, avec leurs chasubles dorées, évoquent souvent les cérémonies des églises russes. Mais, du point de vue dramatique et musical, cette décoration est un contresens presque incessant. Nous avons retrouvé l'estrade de *Don Giovanni* et le rétrécissement de la scène, d'autant plus fâcheux, aux Champs-Élysées, que la scène de ce théâtre s'inscrit déjà dans une ample marge de marbre gris. Cette fois, le passe-partout emboîté dans ce premier encadrement présente une forme ellipsoïdale qui fait penser tantôt à un oméga majuscule, tantôt à une moitié de canteloup et dont l'entrecouplement est limité par deux espèces de bornes blanches, fort pareilles à deux cartons à chapeaux.

Les scènes du temple se déroulent dans une manière d'hypogée, sur les degrés d'un petit amphithéâtre dont les prêtres viennent occuper les gradins. Leurs groupes sont bien réglés, mais pour respecter l'usage, la vraisemblance et — chose essentielle — le caractère de la musique, les cortèges de *la Flûte* doivent se déployer, tandis que cet arrangement les force à se resserrer en se dirigeant vers le fond de leur entonnoir. L'éventail se ferme quand il devrait s'ouvrir; cela heurte fort le bon sens.

De même, on ne voit rien, ni à l'épreuve du feu, ni à celle de l'eau. En outre, dans cette scène sublime, la

(1) Pourquoi, toutefois, couper le petit duo des gardiens : *Bewahrt euch vor Weibertücken* (qui prépare la seconde entrée des trois Dames) et intervertir l'ordre de deux épisodes dans le second finale?

(2) L'usage veut, en Allemagne, que le rôle de la première dame dans *la Flûte* (j'y ai entendu autrefois l'admirable Milka Ternina) comme celui de Frasquita dans *Carmen*, soit tenu par une artiste de premier plan. Ainsi, à la Comédie-Française, Coquelin aîné jouait M. Loyal dans *Tartuffe*... En se conformant ici à cette tradition, M^{me} Ritter-Ciampi nous a rappelé que l'élégance est une des formes du talent.

flûte de Tamino, débile et isolée, voix de la fragilité humaine dans le désert menaçant des choses hostiles, doit se faire entendre au milieu d'un vaste espace. L'opposition visible de cette gracilité avec cette vastité, comme dit Montaigne, fait le sens même de l'épisode, tel que l'a réalisé Mozart avec une si prodigieuse et émouvante simplicité. Le symbole musical et dramatique disparaît quand Tamino a simplement l'air, comme c'est ici le cas, de faire des exercices dans une cave.

Jean CHANTAVOINE.

Théâtre Sarah-Bernhardt. — Ballets russes de Serge DE DIAGHILEW, *Ode* de Nicolas NABOKOFF.

Depuis longtemps nous réclamions aux Ballets russes de meilleures exécutions orchestrales; ce n'est certes pas encore cette année que nos modestes exigences de mélomanes qui consentent parfois à aller au théâtre auront été exaucées : la « soirée de gala » qui ouvrit cette saison de ballets ne fut qu'un désordre manifeste et honteux. Pourquoi intituler « première » ce qui n'aurait dû être qu'une répétition de plus, à huis-clos? La personnalité de M. Roger Désormières ne peut être ici mise en cause : ce jeune chef d'orchestre, dont la maîtrise s'accroît d'année en année, ne saurait tout de même réaliser au delà des moyens qu'on lui accorde. C'est ainsi qu'après deux répétitions d'orchestre et avec une masse chorale réduite de moitié la nouvelle œuvre de Nicolas Nabokoff, *Ode*, fut représentée, au risque de compromettre dès le premier jour et l'œuvre et l'auteur dont c'était les débuts auprès du grand public.

Une prochaine exécution de *Ode* au concert donnera sans doute raison à ceux qui, connaissant l'œuvre au piano, en avaient fait l'éloge — un peu prématurément peut-être... Éloge dont on a dit qu'il était habilement préparé... Comme si d'avance le blâme jaloux n'avait pas été répandu sur cette œuvre! Mais ce sont potins trop parisiens et ne vaudrait-il pas mieux parler de la musique que nous possédons là, indépendamment des fâcheuses circonstances qui en marquèrent l'apparition? (Dès le second soir, l'orchestre, plus au point, laissait poindre de réelles qualités instrumentales sur lesquelles très imprudemment d'abord j'avais moi-même exprimé des doutes verbaux.)

L'*Ode* ou *Méditation du soir sur la majesté de Dieu à l'occasion de la grande aurore boréale* appartient à ce type de ballet-oratorio qui s'est répandu depuis peu. Tandis que *Noces*, malgré la coupe symétrique du premier tableau, se déroulait tel un drame continu, avec prédominance du chœur sur les solistes, *Ode* renferme une dizaine de morceaux séparés qui sont des duos, des airs, des récitatifs, des chœurs ou des interludes d'orchestre à peu près distincts les uns des autres. D'où, sur la scène, des entrées différentes de ballet, nulle action ininterrompue et, dans la musique, une division qui entraîne presque forcément des coupes d'airs d'opéra, leur style de monodie accompagnée et leur unité tonale. Or ici nous touchons à ce que l'*Ode* présente de plus particulier : pour un sujet emprunté à la poésie et au déisme du XVIII^e siècle, Nabokoff se réfère au style des anciens opéras russes (ceux de Glinka par exemple) dont la simplicité d'écriture et l'ingénuité mélodique s'accommoderont des quelques rares libertés harmoniques qu'il conserve de notre musique moderne, la réaction s'offre plus stricte que dans *Mavra*, et elle est même aussi totale que le puisse permettre une œuvre qui ne vise pourtant point à l'archaïsme; enfin,

malgré ce détour à travers le vieil opéra russe que le ballet de *Noces* ignorait, le ballet de l'*Ode*, tout comme celui de Stravinsky, s'élève parfois à des expressions purement religieuses. Et nous y saisissons un nouveau signe de ce retour aujourd'hui, dans la musique dramatique ou religieuse, à des moyens qui, longtemps jugés extérieurs, avaient été ceux, combien méprisés, d'un *Stabat mater* de Pergolèse ou d'un *Requiem* de Mozart. (Sur la fécondité d'une certaine antinomie entre les procédés techniques et le *sujet* même d'une œuvre musicale, quelles meilleures illustrations nous apportaient récemment le *Requiem* de Mozart, *Œdipus-Rex* et l'*Ode*!)

Si l'on excepte quelques « frottements » harmoniques (du type 15^e et 16^e mesures de l'introduction qui dérivent du style des *Fâcheux*) et tout ce luxe dissonant de tierces auquel Stravinsky nous avait initiés par ses dernières œuvres, l'*Ode* de Nabokoff s'apparente aux vieux opéras russes les plus simples ou du moins elle entretient avec eux des rapports du genre de ceux qu'Auric et Poulenc ont voulu établir entre certaines de leurs œuvres et certains musiciens du début du XIX^e siècle. C'est par la qualité mélodique et par la simplicité chorale qu'elle frappe tout d'abord; et la nudité des procédés qui s'y montre, loin d'être marque de pauvreté, devient une expression de force, — la force d'un jeune musicien qui sait déjà le prix d'un accent direct et de cette perpétuelle présence, en la musique, du *chant*. L'austérité même de cet art — dans le choix et dans l'arrangement des matériaux, dans une espèce de *raréfaction* sonore — conduit au sujet, qui est une forme d'hymne à la nature, mais d'une nature où transparaît « la grandeur de Dieu ». Glaces, combats des brumes et de l'eau, aurore boréale : autant de splendeurs naturelles qui, loin de nous faire tout oublier auprès d'elles, nous disent l'existence divine, — de même que ces airs d'opéras, cette sensualité mélodique, loin d'être une cause de dispersion, nous ramène vers ce que la musique peut contenir de plus substantiel et de plus dense. Et puisque je fus des imprudents qui prononcèrent le terme de « chef-d'œuvre » je ne le justifierai qu'en notant combien rares sont les œuvres qui, tournées vers les charmes dits superficiels de leur art, nous inclinent à des sentiments de gravité et contribuent à certaine solennité religieuse.

Le livret du spectacle, dû à Boris Kochno, nous montre la Nature expliquant à son élève les phénomènes de la terre et du ciel, et jusqu'à cette aurore boréale que l'élève imprudent détruit pour les besoins de finir le ballet. La chorégraphie est de Léonide Massine et nous apparut assez médiocre; elle est aidée d'une cinématographie « surréalisante » qui aurait pu demeurer moins sage. Décors et costumes furent dessinés par Paul Tchelitcheff et par Charbonnier; fort influencés par Picasso, ils sont, dans leur harmonie bleue-grise, d'un certain agrément. Mais il nous semble qu'on aurait dû tirer bien d'autres effets du contraste entre tels costumes de l'ancien régime, telle sorte de statue de Déesse Raison et toutes ces « souris d'hôtel » ou larves du monde glacé.

SCHAEFFNER.

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Pizzicati*, d'Alfredo Barbïrolli et Fernand Jehin.

LA SEMAINE DRAMATIQUE

Théâtre du Palais-Royal. — *La Baigneuse du Lido*, pièce en trois actes de MM. Yves MIRANDE et Jean GUITTON.

Je serais fort surpris si, malgré son titre rafraîchissant et balnéaire, la pièce du Palais-Royal résistait aux temps caniculaires. Pourquoi n'a-t-elle point réussi à l'égal de ses devancières? Elle est fort bien montée, jouée par des acteurs dont l'effet sur le public est certain... Peut-être les plaisanteries politiques paraissent-elles trop faciles, sans doute aussi, comptant sur leur action sur le public, les auteurs ont-ils trop négligé leur intrigue; toujours est-il que ce vaudeville prend l'allure d'une réunion de mabouls qui s'agitent pour rien.

Plouvier, ministre communiste, est ministre des sous-produits du sol (on voit à ce titre le genre de l'ironie). Il a naturellement une encore jeune et très jolie femme et d'une élégance parfaite. Il possède également une fille non moins jolie, que convoite, pour son fils, le comte de la Savinière. Mais la jeune fille aime Jean, le secrétaire du ministre. Par suite d'une erreur, la femme du ministre croit être aimée par le secrétaire. De là naissent un certain nombre d'aventures qui amènent, pour la plus grande joie de nos yeux M^{lle} Blanche Bilbao à danser en chemise, à se montrer à nous en costume de bain et à précipiter Dorville dans la piscine du Lido.

MM. Dorville, Brasseur, Duvallès, M^{lles} Blanche Bilbao et Janine Mery s'ébrouent en conscience. Leur fantaisie personnelle amusera peut-être le public. Les décors sont très réussis. Pierre D'OUVRAY.

La Petite-Scène. — *Les Amants magnifiques*, comédie-ballet de Molière, avec tous ses intermèdes (première représentation depuis 1704).

L'exemple de la « Petite-Scène » est admirable. On ne saurait mieux démontrer qu'avec de l'esprit, de l'ingéniosité, de la simplicité et du goût, on peut faire grand à peu de frais (relatifs). M. Xavier de Courville, son directeur, son décorateur, son metteur en scène, s'est plié à des idées qui évoluent entre six ou sept mètres en tous sens, et les plus vastes entreprises ne l'effraient point. C'est peut-être un « à peu près » qu'il nous offre dans les cas difficiles, mais cet à peu près a tant de bonne grâce que nous n'y pensons pas. Il a presque débuté avec *la Princesse d'Elide*; voici qu'il nous donne *les Amants magnifiques*! Devant l'une et l'autre pièce, la Comédie-Française avait reculé, au moment du tricentenaire de Molière. Rendons grâces à qui nous a permis d'entendre, en scène, du Molière jamais entendu : ce n'était pas un petit régal!

Les Amants magnifiques ont d'ailleurs des droits très particuliers à notre curiosité musicale. On sait assez combien Molière était préoccupé de la question de l'alliance de la musique et de la comédie, du chant et de la parole. Il a exposé lui-même ses idées dans sa préface des *Fâcheux* (1661). C'est véritablement chez lui qu'il faut chercher les premières intuitions du spectacle national dont allaient sortir successivement l'opéra et l'opéra-comique, et il n'a pas tenu à lui qu'il n'en donnât même des types décisifs. Mais, d'une part, la jalousie privilégiée de Lulli arrêta le développement d'exécution musicale dont Molière eût eu besoin de disposer; de l'autre le public, en ce temps, n'était point mûr encore et se