

néanmoins son mauvais côté, parce que toute la vie ne peut pas s'exprimer d'une seule façon. Quand on veut peindre sur la scène le désordre des passions, l'ordre sublime des maîtres classiques ne fait pas toujours l'affaire. Et c'est pour l'esprit réfléchi une riche matière à réflexions que le rôle de femme le plus beau composé par M. Saint-Saëns, celui de Dalila, nous peigne une tendresse d'amante qui est précisément une tendresse simulée.

Toute la psychologie du maître et toute son esthétique tiennent dans ce seul mot : rigidité.

Si jamais on lui élève des statues après sa mort, ce qui est fort probable, puisqu'on lui en a dressé une de son vivant (1), on devra les forger dans le moins souple des métaux. Physiquement et moralement ce petit homme sec, coupant et irritable, dont la voix quand elle se fait aimable a des sonorités de hautbois, et rappelle la trompette bouchée quand il est de mauvaise humeur, me fait songer à l'obsidienne (2), dont les aztèques fabriquaient leurs couteaux, tranchants comme des rasoirs, leurs miroirs et leurs plus belles parures. Son talent a quelque chose de précis, d'anguleux et de brillant comme la pierre des Incas. Sa logique n'est pas moins inflexible ; elle éclate, mais ne s'arrondit jamais. Ses farces mêmes et son rire ont quelque chose de sec, d'affilé. Tel il fut, il y a quarante ans, tel il est aujourd'hui. Tandis que tout passait et changeait autour de lui, lui seul il demeura. Quoi de surprenant qu'on lui ait élevé un buste avant sa mort ; dès ses premières œuvres, il avait fixé lui-même son genre d'immortalité.

Jean d'UDINE.

A propos de la Reprise d' « Iphigénie en Aulide »



QUANTE années de succès à l'aurore de son existence (1774-1824); sommeil léthargique pendant quatre-vingt-trois ans (1824-1907); aujourd'hui résurrection éphémère ; dans l'avenir, gloire certaine : des œuvres pareilles ne meurent pas !

L'enthousiasme avec lequel le premier opéra français de Gluck a été accueilli sous la monarchie expirante était certainement dû à l'originalité de la forme, qui enthousiasmait les artistes d'alors, et à ce sentiment éternel de l'humanité, qu'on dénomma « snobisme », et qui, dans maintes circonstances, rendit au génie les services les plus signalés. L'accueil que le chevalier autrichien avait reçu à la cour de France, grâce à la Dauphine, lui assurait l'appui de tous les courtisans. Louis XV était mourant ; on voyait dans Marie-Antoinette la reine du lendemain ; c'en était assez pour que tout ce qui avait un rang fit profession de s'enthousiasmer pour un art aussi puissamment protégé. Les *Mémoires secrets* de John Adamson, publiés à Londres à cette époque, ne le dissimulent pas : « On peut, dit l'auteur, attribuer en grande partie les applaudissements, qui ont été prodigués, à l'envie du public de plaire à Mme la Dauphine. Cette

(1) Au théâtre de Dieppe.

(2) *Obsidienne*, silicate naturel d'albumine, variété compacte du feldspath orthose.

« princesse semblait avoir fait cabale, et ne cessait de battre des mains, ce qui obligeait Mme la comtesse de Provence, les princes et toutes les loges d'en faire autant. » Marie-Antoinette elle-même avait pleine conscience de l'efficacité de sa protection. Sa lettre à sa sœur, reproduite un peu partout dans la critique, d'après Desnoiresterres, est assez caractéristique à ce sujet : « A la cour, dit-elle, quoique je me sois prononcée publiquement en faveur de cette œuvre de génie, il y a des partis et des discussions d'une vivacité singulière. » Mais, heureusement pour Gluck, le snobisme, qui, passager par nature, ne saurait suffire pour assurer un succès durable, le snobisme n'était pas seul en cause. Les artistes de l'époque avaient été vivement impressionnés par les admirables accents de cette musique si expressive, dont chaque note part du cœur pour y retourner. L'abbé Arnaud, que l'on devait voir, à chaque œuvre nouvelle, à la tête des admirateurs du grand homme, avait publié dans la *Gazette de littérature* une lettre enthousiaste, et les discussions ardentes qui, au dire de Marie-Antoinette, passionnaient la ville encore plus que la cour, montrent à quel point ceux qui comprennent l'art défendaient le génie.

Ces luttes pour ou contre le beau ne se produisent malheureusement que pour les œuvres nouvelles. Notre époque, qui n'est soulevée ni par l'imagination, ni par la conviction ne les a guère connues. Les protestations suscitées par l'art de Wagner furent plus politiques qu'artistiques ; les discussions qui saluèrent l'arrivée au monde du *Pelléas* de Debussy n'entamèrent pas la foule, fermée par avance à cette conception si personnelle de la « musique à sensations », et se réduisirent à des querelles de chapelles, que la personnalité de Saint-Saëns a rendues dernièrement plus vivaces, mais qui n'en ont pas davantage affecté le public. On ne se bat plus pour Gluck, que les passionnés de musique expressive ont imposé aux théâtres par l'ardeur de leur conviction, mais qui, à la fois ennuie les musiciens par sa forme trop simple, et la longueur de ses récitatifs non enveloppés orchestralement, et est incompris de la masse, trop ignorante pour connaître les sujets, trop superficielle pour s'appliquer à comprendre, trop peu préparée par les bassesses de la vie de chaque jour, à se laisser aller au charme d'une mélodie belle sans ornements, et qui ne tire son mérite que de l'adaptation parfaite de la phrase musicale au sujet qu'elle exprime. Qui, aujourd'hui, a le sens de la musique expressive ? Vingt personnes, peut-être, dans une salle qui abrite douze cents spectateurs ; vingt autres s'appliquent consciencieusement à comprendre ; le reste regarde plus qu'il n'écoute, juge les acteurs (pour avoir une opinion de l'œuvre !!!) et s'ennuie.

La résurrection d'*Iphigénie en Aulide* sera donc éphémère, et, comme les *Troyens à Carthage*, comme *Alceste*, comme le *Freyschütz*, comme la *Prise de Troie*, le noble ouvrage glissera du répertoire jusqu'au moment où l'élite artistique du monde mettra les six grandes œuvres de Gluck (sans oublier *Echo et Narcisse*) à la base et au sommet de l'admiration universelle de tous les musiciens. Gluck, comme Berlioz, ont actuellement le double désavantage d'être trop vieux pour que leurs œuvres évoquent quelque curiosité, et d'avoir vécu dans une époque encore trop récente pour que le jugement de la postérité — critérium de la beauté artistique — ait mis leurs œuvres à leur véritable place. La mode influe trop sur le goût des différents publics, formés par les générations successives, pour que ce jugement de la postérité se forme aisément. L'opinion de la foule y a trop de place, parce que les directeurs de théâtres ont pécuniairement, trop besoin de sa collaboration, et l'élite artistique, souvent submergée, doit mettre en œuvre toute son opiniâtreté, basée sur une conviction ardente, pour placer avec le concours du temps, les œuvres de génie au rang qu'elles doivent occuper. Car cette élite a contre elle bien des forces : les ignorants qui jugent sans savoir, les superficiels qui jugent en croyant savoir, les gens du monde qui

jugent d'après des mots d'ordre mal compris, et même, fort souvent, les compositeurs et critiques, qui, nourris dans le sérail en connaissent plus les détours que l'ensemble, et ont pris pour habitude de s'occuper presque exclusivement de la forme en négligeant le fond. Pour eux le procédé en art mérite seul quelque attention ; l'inspiration importe peu, et je me fais un plaisir de rappeler à cette occasion les remarques si judicieuses de M. Mauclair sur les « Chapelles musicales en France » : « Notre critique musicale n'est pas moins confuse, indigeste et impuissante que notre critique littéraire, parce que personne ou presque n'y est capable de subordonner les préoccupations techniques à la vraie et noble critique, celle qui exprimerait éloquentement avec une émotion communicative, avec une poésie passionnée l'âme des belles œuvres... de quoi les faire comprendre et aimer. »

L'opinion de la critique au sujet de la reprise d'*Iphigénie en Aulide* a été à ce point de vue très caractéristique. Celui qui est chargé de cette rubrique dans un des journaux du matin les plus lus, bon écrivain, plus compétent en drame qu'en musique, dont il ne parle qu'avec une prudence qui fait honneur à son esprit, a déclaré, après une phrase obscure, que « la partition dérivait plus de la méthode que de l'inspiration, les sentiments divers étant exprimés avec une régularité manifeste, en somme peu intéressante ». Le même quelques lignes plus loin ajoute : « il ne semble point que se détache de cet ouvrage quelque scène vraiment parfaite et sublime ». Voilà le jugement d'un de ceux qui ont mission de guider l'opinion ! Il n'a pas compris les grandeurs de toutes ces scènes prodigieuses, cette mélodie si profondément expressive ; ces accents déchirants ont affecté son cerveau, n'ont pas touché son cœur. Il a écouté sans cette sensibilité artistique indispensable à la compréhension du génie qui, spontanément, *infailliblement*, sans que le cerveau y prenne la moindre part, vous émeut jusqu'aux larmes devant la parfaite beauté. Dans la circonstance — et c'est ce qui arrive trop souvent — le critique a raisonné ; il n'a pas senti.

Un autre critique, et non des moindres, affirme dans un journal spécial de théâtre « que la partition d'*Iphigénie en Aulide* est une de « celles où la caducité des procédés dramatiques de Gluck est devenue le plus sensible aux oreilles modernes ». Pour lui, l'action dramatique de Gluck est trop lente car elle n'avance que pendant les récitatifs et est aussitôt arrêtée par le développement d'un long commentaire ». Quand l'exposé musical des sentiments humains a-t-il eu la prétention d'être rapide ? Bien plus, quel est le sentiment dont l'exposition fasse, au théâtre, avancer le drame ? Faut-il oublier, sous prétexte de rapidité, le rôle dramatique de la « lente musique » ? Est-elle faite pour exprimer des actes ou des sentiments ? N'est-elle pas, par essence, destinée avant tout, à la description mélodique des états d'âme, et ses développements ne sont-ils pas forcément lents ? L'action, chez Wagner, serait-elle rapide ? Laissons les musiciens maîtres du temps dont ils ont besoin ; la musique ne doit pas avoir d'autre obligation que d'être émouvante !

Quelques lignes plus loin l'auteur de l'article déclare : « Jamais *Iphigénie en Aulis* amenée ne me parut si peu passionnante. » Grands dieux ! Nous venons d'assister à l'effroyable débat de Calchas et d'Agamemnon, le premier réclamant la victime au nom d'une religion farouche, le second se refusant à un acte pareil jusqu'au moment où il est terrassé par l'arrivée de sa fille ; nous savons le sort réservé à cette malheureuse, qui vient, pleine de tendresse filiale et de joie amoureuse ; elle se présente jeune, tendre, frêle, au milieu des fleurs et des louanges de tout un peuple, qui l'accueille par un des chœurs les plus charmants qu'ait enfanté le génie de Gluck, et cette scène est qualifiée de « peu passionnante » ! Mais il n'a pas fallu moins de la collaboration sublime d'Euripide, Racine et Gluck pour arriver à une scène aussi prodigieuse ;

dont le souvenir seul doit laisser ceux qui peuvent comprendre l'art écrasés d'admiration ! ô chapelles, chapelles ! Que d'erreurs on commet en vos noms ! !

Un certain nombre de journaux ont préféré rendre compte de l'*Attaque du Moulin*, dont la reprise avait lieu le même soir à la Gaité. Quelle est la mentalité d'un critique, qui croit que la reprise d'une œuvre récente, si intéressante soit-elle, peut avoir plus d'importance que la « création » nouvelle, après quatre-vingt-trois ans de silence, d'un des ouvrages les plus puissamment beaux qui existent ? M. Bruneau lui-même, dont le sens musical très fin ne se méprend pas sur la beauté des œuvres, a dû être honteux d'une semblable préférence, et s'en serait certainement, s'il avait pu, excusé auprès de Gluck. Ne reprochons pas à la foule d'être ignorante ; ceux qui devraient l'instruire ne le font pas.

Le Ménestrel, très lu de ceux qui aiment Ambroise Thomas et Massenet, a, sous la plume du Sarcey de la critique musicale, esquissé un parallèle entre les deux Iphigénies. Il est assez puéril de comparer deux ouvrages pour l'unique raison que le principal personnage est le même, et cette comparaison s'impose d'autant moins que, dramatiquement, dans *Iphigénie en Tauride*, le personnage émouvant, celui dont la vie est en jeu, est Oreste. Les préférences du critique vont nettement à la seconde des deux œuvres ; la raison n'en est pas difficile à trouver : il la connaît mieux. Car le critique du *Ménestrel*, qui n'entend rien à Wagner, comprend indéniablement Gluck, dont il parle toujours avec admiration et respect, et il est impossible que, s'il les connaissait bien, il eût pu ne pas citer parmi les plus beaux passages de la partition « Le cri plaintif de la nature » d'Agamemnon et les supplications de Clytemnestre à Achille au deuxième acte. Il n'aurait pas osé dire qu'il n'aimait pas l'air d'Iphigénie « Parjure tu m'oses trahir » dont les passages lents sont si profondément émouvants, ni déclaré que l'air, d'ailleurs tronqué, d'Agamemnon à la fin du deuxième acte était peut-être « trop développé pour la situation ». Bien au contraire, pour ceux qui savent apprécier l'art de Gluck à sa juste valeur, il n'est pas de partition plus belle et plus émouvante.

Dans aucune de ses œuvres, le grand maître n'a créé trois personnages d'un intérêt dramatique musical égal à ceux d'Iphigénie, d'Agamemnon et de Clytemnestre ; nulle part il n'a montré une si profonde humanité, un tel don souverain de l'expression de la souffrance. A côté de ces trois êtres, dont les accents sont, en toutes circonstances, si déchirants, le désespoir d'Orphée, dramatiquement, nous paraît factice, celui d'Armide moins passionnant parce que plus irréel ; Oreste nous est montré dans *Iphigénie en Tauride*, chargé du crime qu'il a commis, et trop délabré au point de vue moral pour que sa mort nous touche profondément, et c'est dans la seule partition d'*Alceste* que nous trouvons, pour les deux personnages principaux, un pathétique semblable. Toute la douleur qu'Euripide et Racine avaient mise dans les caractères des parents et de la fille est passée dans l'œuvre de Gluck, et sa musique, magnifiquement inspirée, a ajouté encore, par ses accents sublimes, à l'intensité de l'émotion dramatique. « Non, dit M. Souday dans son excellent article, « *Iphigénie en Aulide* n'est pas « inférieure aux autres tragédies lyriques de Gluck. On pourrait même soutenir qu'elle « est d'une beauté plus égale » et, ajoute-t-il, si, « dans les autres partitions, certains « passages sont actuellement en possession de produire un effet plus évident, la raison en est dans l'habitude qu'a reprise le public de les goûter et de les applaudir. »

Le fils d'un compositeur renommé, qui se charge avec compétence de la rubrique musicale dans le plus grand journal du soir, n'est pas moins convaincu de la beauté d'*Iphigénie en Aulide*. « L'ouvrage n'est inférieur à nul autre de Gluck ; il est supérieur à plus d'un... C'est avec *Iphigénie en Tauride* l'œuvre où il y a le plus d'égalité,

« et elle surpasse assurément cette autre Iphigénie par la variété, la richesse, la force
« vive des idées... Gluck n'a pas écrit d'œuvre plus serrée, plus creusée, dont la
« déclamation soit plus constamment éloquente... Jamais il n'a fixé avec plus de
« fermeté et de certitude chaque nuance de la sensibilité ; jamais il n'a donné aux
« émotions, ou les plus violentes, ou les plus tendres et les plus douces une expres-
« sion plus précise, plus définie et plus profonde ».

Cette revue rapide de l'opinion des critiques au sujet de cette importante reprise nous permet de conclure que si le goût général n'est pas encore assez formé pour comprendre ces sublimes beautés, quelques-uns de ceux qui doivent guider l'opinion — à part trois heureuses exceptions — ont écouté l'œuvre de Gluck avec les oreilles et l'esprit pleins des théories qu'ils entendent discuter autour d'eux, et qui n'ont avec la musique pas plus de rapport que l'emploi de telle ou telle sorte de couleur n'en a avec la peinture. Les milieux musicaux se préoccupent trop des questions de procédés pour mettre l'inspiration à la place qu'elle doit occuper, c'est-à-dire la première, et, dans les jugements que l'on formule, les connaissances techniques ont trop de part, le sentiment artistique pas assez.

Cette façon de comprendre l'art ne se rencontre malheureusement pas que dans les salons ou les antichambres de journaux ; elle pénètre même au théâtre, et le goût de la recherche n'a pas été étranger aux erreurs, grandes ou petites qui ont pu être relevées dans l'interprétation d'*Iphigénie en Aulide*. M. Souday déclare net dans son excellente critique : « J'ai médiocrement apprécié le ballet qui m'a paru baroque, sau-
« grenu et mal adapté à la musique ». Quel courage il faut avoir pour rompre avec la tradition, créée et entretenue par Mendès, qui veut que la mise en scène de l'Opéra-Comique soit toujours excellente ! Le manque de simplicité vicie tout ce que l'intelligence très vive du directeur lui fait entrevoir, et si la plupart de ses idées sont bonnes, le souci extrême qu'il a du détail rapetisse toutes les impressions heureuses que son originalité eût pu soulever. Nous pouvons tenir pour assuré que Gluck n'a jamais fait de ballets que contraint et forcé, sauf dans le deuxième acte d'*Armide* et la scène des Champs-d'Élysées d'*Orphée*, où leur présence est nécessaire pour l'ambiance dramatique. Certes, il a rompu avec la ridicule tradition, dont on voit de si fâcheux exemples dans Rameau, qui plaçait des ballets au milieu des scènes les plus pathétiques, et suspendait l'action sans aucune excuse, mais si Gluck a pu en faire moins, et les mieux placer, il n'a pas pu n'en pas faire, et il y aurait quelque religion à rendre aussi simples que possibles les ballets du deuxième acte d'*Iphigénie en Aulide*, tout en les réduisant encore. Pourquoi ne pas jouer uniquement le célèbre et délicieux menuet, négligé par la direction de l'Opéra-Comique, et laisser de côté ces airs factices, que Gluck a composés dans l'ennui, et qui, malheureusement, donnent une impression semblable à ceux qui « écoutent » les ballets ? L'attention du public est très fâcheusement distraite par les attitudes des danseuses, les passes savantes des lutteurs, les grâces trop souvent évocatrices de désirs, des groupements féminins, et, le soir de la première, on a pu assister à ce spectacle honteux d'applaudissements enthousiastes, lancés par un public profane, au cours de l'admirable quatuor avec chœur du deuxième acte, parce que quelques danseuses, au fond de la scène, prenaient des attitudes recherchées. Il est bon de dire que, seuls, les spectateurs des places élégantes se sont rendus coupables d'une telle aberration, car le jeu de scène applaudi ne pouvait être vu des étages supérieurs, et que dès la seconde audition cette inconvenante manifestation n'a pas eu lieu, mais ces applaudissements, éclatant hors de propos ne sont-ils pas le symbole, hélas trop saisissable, de l'intelligence du public des premières ?

Ce n'est pas seulement une mise en scène trop recherchée que l'on pourrait reprocher à la direction de l'Opéra-Comique. Elle a fait subir à la belle œuvre de

Gluck des mutilations bien regrettables. Pourquoi ne donner que le tiers de l'air splendide d'Agamemnon, qui termine le second acte. « Pardonne à ton père coupable » ? Il n'est pas de passage plus beau dans la partition, et ceux qui l'ont entendu par Reder au Nouveau-Théâtre ou chez Chevillard, l'an passé, en ont conservé un impérissable souvenir. On eut pu exiger aussi que les principaux personnages connussent mieux leurs récitatifs. La faute n'en doit pas être imputable à Gluck si ceux-ci ont paru monotones et inintéressants. Les changements de tons, et la suppression de l'air d'Achille au dernier acte, ont nécessité des modulations dans les récits, et ceux-ci n'y ont gagné ni en justesse ni en valeur expressive. Le soir de la première, le dialogue qui termine la scène du dernier acte entre Iphigénie et Achille était absolument méconnaissable, mais tout critique musical devrait savoir par cœur cette admirable partition, et ne pas accabler un auteur sans défense des modifications apportées à ses œuvres.

Mais la faute la plus grave est encore dans la façon dont le chœur sublime « Pour prix du sang que nous allons répandre » au dernier acte est exécuté. Il n'a rien été conçu de plus beau en musique, que la scène des imprécations de Clytemnestre, au moment où l'on mène sa fille au supplice, suivie de la prière des Grecs à Diane. Bien que le décor change, il est de toute nécessité que cette scène soit exécutée sans interruption, pour que le chœur entendu une première fois dans la coulisse prépare le public à une réaudition immédiate, absolument indispensable à l'effet cherché. La première reprise de ce chœur si beau passe absolument inaperçue, et l'entr'acte qui le suit, en dispersant l'attention du public, enlève toute valeur expressive à la reprise de ce chœur, au début du deuxième tableau. Avec une louable intention, le motif du chœur est donné par l'orchestre avant le lever du rideau, mais par suite de cette répétition même, l'effet de saisissement n'existe plus, et lorsque le chœur éclate, il a été à la fois trop étendu, et d'une façon trop imparfaite pour produire l'impression grandiose qu'il produit à la partition. Il est bien évident qu'avant de critiquer un directeur, il est essentiel de tenir compte des difficultés de la mise en scène, et chacun sait que la place manque à l'Opéra-Comique, mais, dans la circonstance, le changement à vue si nécessaire serait exécuté sans effort, car le décor du deuxième tableau est préparé dès le premier, et la tente d'Iphigénie pourrait être enlevée très facilement par les portants et le plafond. Si les critiques avaient connu vraiment l'œuvre, ils auraient été unanimes à demander cet enchaînement, qui aurait mis véritablement en valeur une des scènes les plus belles que le génie humain ait conçues, mais cette profanation qu'ils n'ont pu soupçonner, n'a été indiquée par personne et peut-on espérer qu'une voix isolée aura assez de portée pour obtenir ce changement ?

Quoi qu'il en soit, et malgré les erreurs que nous avons signalées, l'esprit de l'œuvre demeure entier, et est rendu généralement avec soin et religion. Un grand et louable effort a été fait en vue de conserver aux récitatifs toute leur valeur dramatique, et les chanteurs ne les ont pas démesurément ralentis, comme une tradition stupide voulait qu'ils le fussent autrefois dans la musique ancienne. Grâce à M. Ruhlmann, sans doute, nous n'avons plus entendu l'effroi, la colère, la surprise, l'indignation exprimés avec cette ridicule majesté qu'il était de mise d'apporter dans les récitatifs de Gluck, et ces derniers y ont considérablement gagné en intérêt dramatique. Si l'on exclut l'air de Clytemnestre du second acte, qui est par trop ralenti, les mouvements sont excellents et l'auditeur doué de sensibilité musicale peut passer à ce spectacle une inoubliable soirée. Espérons — sans oser le croire — que tous ceux que la musique intéresse (que ce soit par Massenet ou par Debussy) tiendront à connaître une œuvre semblable, et que leur goût se fortifiera à l'audition de ces inspirations sublimes qu'aucun art, depuis, n'a pu dépasser.

L'article que M. d'Indy a fait paraître dans *Comœdia* mérite une analyse spéciale, tant à cause de l'éminente personnalité de son auteur, que des incidents déplorables qui en ont résulté. M. d'Indy aime passionnément la partition, qu'il a donnée presque entière à la « Schola Cantorum », et a pour elle des susceptibilités d'amant jaloux. Sa forte étude de l'œuvre de Gluck lui a permis de se faire une idée très précise de chaque air, de chaque mouvement, et toutes les fois qu'à l'Opéra-Comique cette idée n'a pas été réalisée, il a crié au sacrilège. Il est tout à fait naturel d'être fâcheusement impressionné par un manque de concordance entre ce que l'on avait rêvé et senti avec toutes les ressources d'une imagination émotive, et la réalisation forcément plus froide de la scène. Pour ceux qui aiment et comprennent, le théâtre n'ajoute rien à leurs extases, mais pour les autres il est tout à fait nécessaire, et il serait injuste de lui faire un reproche de sa matérialité forcée. Les critiques de M. d'Indy se produisent d'ailleurs au moment précis où, justement pour cette pièce, il a été fait un grand effort tendant à rompre, autant que possible, avec la « solennité » sous laquelle on exhumait les œuvres de Gluck. Tout ce qu'il a dit est vrai... à la condition de s'appliquer aux créations, faites dernièrement, d'*Armide* à l'Opéra, et d'*Alceste* à l'Opéra-Comique. Pour *Iphigénie en Aulide* le souci du drame se montre clairement ; la tendance est bonne ; augurons-en heureusement pour l'avenir.

M. d'Indy va jusqu'à dire que ce chef-d'œuvre a été rendu méconnaissable. Ceci est peut-être exagéré. Dans de la musique aussi belle, dans des scènes aussi dramatiques, l'effet peut être entièrement réalisé, même si une phrase est dite avec un peu de lenteur, ou si les acteurs n'ont pas complètement saisi les subtilités qui paraissent séduire l'auteur de *Fervaal*. Celui-ci nous dit à propos du premier air d'Iphigénie : est-ce que dans l'allegro « l'effort ne doit pas forcément être souligné par un ralentissement de près du double sur : « Je te dois toute ma colère », qui n'est en somme qu'un cri d'amour virginal ». Non, répondrons-nous : dans tout ce passage le sentiment est unique : c'est la fureur. Tout le prouve : le sens des paroles, le rythme de Gluck, et surtout sa notation musicale, faite toujours avec tant de soin sur chaque mot. Dans le langage du XVIII^e siècle, la phrase « Je te dois toute ma colère » ne correspond pas à « Il faut malgré moi que je te haïsse », cri d'amour dissimulé, mais à « Je veux te haïr » cri de jalousie furieuse, et Gluck l'a certainement compris ainsi puisque, dans sa phrase musicale, le mot « dois », passe comme un éclair, sur une croche, tandis que le mot « toute » est largement mis en valeur par une blanche, enchaînée à une croche. N'est-ce pas la preuve la plus sûre des intentions de Gluck ?

Mais dans l'important et très intéressant article de M. V. d'Indy se trouvent beaucoup de remarques judicieuses, de réflexions excellentes. L'air de Clytemnestre du second acte est certainement donné trop lentement, et le mouvement d'« allegro moderato » des éditions Peters et Chaudens est beaucoup plus près de la vérité que le mouvement « d'andante » de l'édition Pelletan dont se sert l'Opéra-Comique. D'ailleurs, comme le fait très justement remarquer M. d'Indy, la situation est trop tendue pour motiver un air lent ; plus de rapidité s'impose, et dans des circonstances semblables le sens artistique d'un chef d'orchestre, aimant l'œuvre, doit sans hésitation se substituer aux indications très contestables d'éditions faites sans soin. Nous aurions d'autre part mauvaise grâce à contester les critiques faites par M. d'Indy à propos des ballets car l'article qui précède, écrit avant que le sien eût paru, les reproduit entièrement.

Paul JEDLINSKI.

Toujours à propos d'Iphigénie, rappelons à nos lecteurs le remarquable article de M. de la Laurencie : *Autour d'Iphigénie à Aulis, paru jadis dans le Courrier Musical* (3^e année, n^o 2, 13 janvier 1900), auquel ils pourront se reporter avec avantage.

N. D. L. R.