

Si l'on peut légitimement, au delà de l'évidente cohérence d'un système alliant la polyrythmie à la polymodalité, réunissant la "mélodie reine" à une harmonie ultra-raffinée et à un rythme organisateur, revalorisant le timbre et la dynamique ainsi que les données traditionnelles de thématisme, de symétrie et de continuité, si l'on peut au delà de tout cela s'interroger sur une certaine pauvreté formelle, encore que délibérée, de l'oeuvre messiaënien, sur le danger d'immobilisme et de statisme de ses contemplations qui, à l'exemple des traditions d'Extrême-Orient, risquent de nous plonger dans un univers ultra-statique, incapable d'évolution interne, il convient néanmoins de saluer en Messiaën un très grand novateur, cohérent avec lui-même jusque dans ses paradoxes, qui n'est certes pas au bout de sa longue recherche en vue de "décrocher quelques étoiles encore lointaines", et a mis en théologien des sons, des moyens remarquables et le plus souvent inouïs au service d'un but unique qui est de "chanter Dieu et le mystère du Christ". "Si l'artiste veut bien chanter, proclame-t-il avec le poète Reverdy, qu'il aspire le Ciel tout d'une haleine"

Philippe Mercier

Quelques mots au sujet du personnage de Don Juan
et de l'opéra "L'hôte de pierre" de Dargomysky.

La saison 1978-1979 de la Société liégeoise de Musicologie a été illustrée par une série de communications vraiment remarquables, tant par leur qualité que par leur variété. Disons-le sans fausse modestie et surtout rendons en grâces à leurs auteurs : Mademoiselle Anne-Marie Bragard, Messieurs Paul Raspé, Jean-Pierre Félix, Philippe Mercier, José Quitin et Franz Monfort. Les membres qui n'ont pas eu l'occasion de participer à ces fructueuses séances de travail en ont trouvé l'écho dans notre Bulletin.

On se souvient que la première de ces séances avait trait à "Deux portraits de femmes dans l'oeuvre de Monteverdi : Ariane et Poppée", que Mademoiselle Bragard a rendus particulièrement vivants et tout proches de nous.

Par une heureuse coïncidence, lors de la dernière de ces séances, M. le Professeur Franz Monfort nous présentait avec beaucoup de clarté - et non sans humour - un Don Juan fort mal connu, celui de Dargomysky.

Nous remercions Monsieur Monfort qui non seulement nous a transmis le "résumé" qui suit, mais qui a eu la gentillesse d'en réaliser la copie, nous rendant ainsi un très précieux service. Nos lecteurs voudront bien rectifier la pagination qu'il faut lire 11 à 19.

La rédaction.

Résumé de la causerie de F. Monfort

Quelques mots au sujet du personnage de Don Juan et de l'opéra "L'hôte de pierre" de Dargomysky.

Dans tout dictionnaire, on lit la définition suivante, à l'article Don Juan: "Grand séducteur, homme à succès féminins; celui qui est toujours en quête d'aventures amoureuses".

A l'origine, il s'agit d'un personnage apparaissant dans la littérature vers 1625 seulement, dans une comédie: "El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra", c-à-d "Le Trompeur de Séville et le Convié de pierre". L'auteur est un moine, le frère Tellesz (1583-1648) de l'ordre espagnol de la Merci (ordre du 13^e siècle pour le rachat des chrétiens captifs des Mores) et dont le nom littéraire est Tirso de Molina. Ce disciple de Lope de Vega, a écrit quelque 300 comédies, dont certaines présentent une analyse psychologique poussée.

Le sujet de la pièce: les aventures d'un jeune Andalou, beau et sensuel, don Juan Tenorio, célèbre à Séville pour sa bravoure et sa belle prestance. Poursuivant Donna Anna, il tuera son père le Commandeur Don Gonzalo de Ulloa. Il séduit une deuxième femme en se faisant passer pour un autre, puis une paysanne et une autre encore dont il a rencontré la noce.

Passant devant la statue du Commandeur, il l'invite à souper, par jeu. Mais la statue répond à l'invitation; alors il se braque et affronte le surnaturel, par simple bravade. La statue l'entraînera dans les flammes de l'enfer.

Ce dénouement tragique aura toujours un gros effet sur le public; c'est à lui que l'on doit la diffusion rapide de cette pièce dont le thème est immoral qui cependant se veut moralisatrice. On y a vu le réflét de préoccupations du Concile de Trente (1548-1560) où une des questions les plus discutées avait été celle de la prédestination. Don Juan séduit pour le plaisir. Impie mais croyant, il meurt damné, n'ayant pas le temps de se repentir en dernière minute. Il y a là de toute façon une mise en garde contre l'hypocrisie de l'Espagne au 16^e siècle, sous un formalisme chrétien.

Une source possible de la pièce de Molina est la Chronique de Séville qui raconte une histoire plutôt inattendue. Après le meurtre de Ulloa, les Franciscains dans la chapelle desquels le Commandeur avait été enterré, attirèrent Don Juan dans leur couvent et le tuèrent. Ils firent courir le bruit que Don Juan avait insulté le Commandeur devant sa tombe et que la statue l'avait entraîné dans l'enfer. De bien curieuses moeurs, semble-t-il.

Le personnage de Don Juan va dès lors connaître une incroyable destinée. Après les tragicomédies de Giliberto et de Cicognini, en Italie, avant 1650, le sujet est repris en France, dès 1658, dans les imitations de Villiers et de Dorimond puis par Molière, en 1665; c'est le "Don Juan ou le Festin de pierre" dont on a pu voir la réalisation par le Théâtre du Nouveau Gymnase de Liège, l'année dernière.

Chez Molière, le grand seigneur devient un monstre d'orgueil. La pièce rassemble une série d'épisodes des plus variés p.ex. Don Juan veut corrompre un mendiant en cherchant à le faire blasphémer; il dupe son créancier; il feint de se repentir vis-à-vis de son père, enfin il en arrive à provoquer Dieu. A l'époque, la pièce fut très critiquée et l'affaire fut mêlée à la cabale des dévôts.

La psychologie de Don Juan se dessine au cours de l'oeuvre. Au premier acte, un séducteur cynique. Au deuxième, l'art de se tirer de toutes les situations, plutôt avec une totale absence de scrupule que par méchanceté. Avec le 3^e acte, on retrouve le grand seigneur d'une noblesse imposante, dans sa fermeté de refus de la vie éternelle. Dans la dernière partie, la phrase: "Il ne sera pas dit qu'il arrive, que je sois capable de me repentir" a été interprétée de manières opposées: l'empreinte du diable ou la grandeur. Cette ambiguïté voulue a prolongé le personnage.

Le tableau de l'annexe I, sans doute incomplet, permet de constater combien le sujet a été utilisé par les littérateurs, et cela, sous un double aspect. En effet, toutes les oeuvres ne condamnent pas Don Juan; dans certaines, le Burlador est sauvé par la grâce d'une femme le conduisant au repentir. Telle est la version de Zorrilla, celle du Don Juan de Mañara, qui a réellement existé à Séville. C'est à la suite de Hoffmann et de Byron, que les Romantiques idéalisent le personnage, en faisant le chercheur d'infini. Mais dans toutes les interprétations, l'essentiel est le fait que Don Juan refuse à aimer, qu'il cherche à profaner le sacré.

Le sujet a donné lieu à de très nombreuses analyses psychologiques dont la plus complète est probablement "le cas don Juan" (1954) de Micheline Sauvage. (Le Seuil).

Des diverses interprétations (mentionnées dans la causerie) on ne citera ici que celle de Pouchkine.

À sa quinzième année, dans sa courte vie de 38 ans, Pouchkine (1837) apparaît déjà comme un être prodigieusement doué. Et son existence extrêmement tumultueuse se répartira, pourrait-on dire, entre des accès de révolte contre l'autorité, des exils en province provoqués par ses idées libérales, une production géniale, mais anarchique et un nombre incroyable d'intrigues sentimentales. Cela se terminera par un duel mortel. Cinquante mille personnes défilèrent en un jour devant son cercueil.

On le considère comme le fondateur de la littérature russe moderne qu'il orientera à la fois vers le lyrisme et le réalisme. (Liste des oeuvres principales énoncée dans la causerie).

Après l'effort intellectuel de conception d'"Eugène Oneguine" Pouchkine écrit, en 1830, quatre drames très courts, très concis, qui évoquent des exercices de style.

L'un d'eux est "L'hôte de pierre" où le sujet est traité en 4 scènes. La traduction française comprend environ 500 lignes très courtes. Il est visible que Pouchkine a cherché à concentrer l'action. (Voir le résumé à l'annexe II).

Le texte de Pouchkine va servir de livret à Dargomysky, mais d'un livret intégral, le compositeur en utilisant strictement tous les mots.

Qui était Dargomysky? Les manuels d'histoire de la musique le situent comme un intermédiaire entre Glinka et le Groupe des Cinq.

Alexandre Sergiévitch Dargomijsky était né en 1803, dans la province de Smolensk, de gentilhommes campagnards. Il avait 4 ans quand son père se fixa à Saint-Petersbourg, où, dans la suite, il étudia progressivement le piano, le violon, l'alto, ainsi que le droit. Il entra en 1831 au Ministère de la Justice. Vers sa 20^e année, eut beaucoup de succès dans les salons de l'aristocratie où l'on appréciait sa jolie voix de ténor, ses mélodies, ses pièces de piano.

Et voici, qu'en 1834, les poètes Joukovski et Koukolnik, le présentent à Glinka. Rencontre décisive où "le père de la musique russe" devine son talent, lui confie les notes de ses travaux d'harmonie avec Dehn à Berlin, et surtout ses essais d'harmonisation des mélodies modales russes.

"La fausse science de la basse chiffrée et du contrepoint ne me passionnait pas outre mesure; je m'attachai donc surtout à l'orchestration...", racontera plus tard Dargomyzsky.

Il songera ensuite à un opéra d'inspiration française comme il se devait en Russie, à cette époque. Il admire Victor Hugo, et après avoir envisagé le sujet de "Lucrèce Borgia", il écrira le livret d'une "Esméralda", d'après "Notre-Dame de Paris". Cette "Esméralda", terminée en 1839 ne sera jouée qu'en 1847. Partition sans personnalité, semble-t-il, à la remarque d'Auber et de Meyerbeer, mais qui connût un gros succès à Moscou, puis à Saint-Petersbourg en 1851.

Dans l'entretemps, D. fait un grand voyage en Europe. Il passe notamment à Bruxelles (on connaît de lui une lettre au clarinetiste Blaes), à Paris où il essaie vainement de faire jouer sa musique, mais où il rencontrera Auber, Meyerbeer et Fétis.

Après avoir composé un opéra-ballet "Le Triomphe de Bacchus" (1848; 1867) -peu intéressant selon Moussorgsky- Dargomyzsky envisage progressivement deux oeuvres d'une autre taille. Ce sera tout d'abord "La Roussalka", terminée en 1855, écrite d'après le conte de Pouchkine, pour lequel D avait une grande admiration. Le tempérament personnel de D. se fait jour dans cette oeuvre. Le compositeur s'efforce de se dégager de toute influence étrangère et de respecter le texte original du poète. L'oeuvre ne fut jouée que 10 ans plus tard mais D. écrivit à ce moment :

"Ma situation dans les milieux artistiques de la capitale n'est pas enviable. La plupart de nos prétendus mélomanes et de nos croque-notes me dénie la moindre inspiration. Routiniers, ils voudraient des mélodies qui flattent l'oreille et moi, je ne les cherche point. Car, pour leur faire plaisir, je n'ai pas l'intention d'abaisser la musique au rang de divertissement ...".

L'existence de D. va changer; il se retire en 1853 dans la propriété de ses parents; il ne vient à St Petersburg que l'hiver; il organise chez lui de petits concerts, où l'on ne fait que de la musique russe; sans viser au succès facile, tout simplement.

En 1856, Moussorgsky assistera à l'une de ces réunions. Ce sera le début des liens d'amitié si féconds entre D. et le Groupe des Cinq, dont l'impulsion jeune amènera D. à creuser ses idées sur le réalisme en musique et le conduira à écrire, en 1867, "l'Hôte de pierre", oeuvre qu'il ne put terminer, une maladie cardiaque l'emportant le 17 janvier 1869.

D. n'est pas considéré comme un grand génie mais plutôt comme un catalyseur. Très ironique, très sarcastique, il avait aussi le sens du comique et on lui a reproché d'être plus intelligent que sensible. Mais la musique de "La Roussalka" et de "Convive de pierre" contiennent en germe la voie nouvelle de bien des partitions ultérieures.

4

On sait que, curieusement, Glinka avait l'habitude d'écrire les mélodies des airs d'opéra selon son inspiration et que, ensuite il demandait un texte pouvant s'appliquer à la musique. D. bien qu'admirant profondément son prédécesseur, prétendait que "le son devait exprimer directement la parole". Il avait ainsi le plus grand respect du texte. Ces intentions apparaissent dans "La Roussalka" où les airs se ressentent déjà d'une sorte de déclamation libre, mais c'est surtout dans "Le Convive de pierre" que ce souci sera évident. D. a conservé intactes toutes les syllabes du texte de Pouchkine, et de plus, les intonations, les arrêts, la respiration, peut-on dire. C'était là une sorte de gageure, mais qui a donné naissance à ce que l'on a appelé "la mélodie motivée par le sens" dont s'inspireront tant d'auteurs

Audition d'un fragment de la 1ère scène (Disque Melodia n° C 0299-302; en russe (Commentaires)

Pas d'action. Conversation entre Don Juan et Leporello sur le retour à Madrid, le souvenir d'Inès, l'évocation de celle-ci étant pleine de poésie, bien que très courte.

Il vient certes à l'esprit les deux grands termes de comparaison de ce récitatif mélodique accompagné, celui de Wagner et celui de Debussy. D. n'a connu ni l'un, ni l'autre, et de plus, il s'agit de conceptions différentes. Il n'y a pas ici de commentaires par l'orchestre, comme chez Wagner, ni de conception analogue à celle de Debussy, chez qui la musique intervient quand la parole ne suffit plus. Chez Dargomysky, la musique est, en quelque sorte, surajoutée au texte, mais avec quelle qualité ! Ce fragment est peut-être celui qui convient le mieux pour se faire une idée du récitatif de D. Moussorgsky en trouvera une application directe dans "Le Mariage", "Boris Godounov" (récit de Pimène) et dans "La Khovantchina"; Rimsky Korsakov dans "Mozart et Salieri"; Chostakovitch dans "Lady Macbeth".

D. poussait le scrupule jusqu'à se faire réciter le poème par des comédiens, en notant toutes leurs inflexions. On le lui a reproché par ailleurs, en prétextant une exagération, une déformation emphatique.

Les deux romances de Laura font exception à ce parti-pris déclamatoire. C'est que D. a voulu évoquer l'Espagne. Chose surprenant la première reprend, à peu de choses près, le 1er thème du "Caprice brillant sur la Jota aragonese" (1845) de Glinka.

Audition du 1er air de Laura (personnage ajouté à ceux du drame classique.)

La scène finale est tellement courte que l'on peut en reproduire ici les paroles :

(Entre la statue du Commandeur - Doña Anna jette un cri et tombe évanouie).

Le Commandeur, à Don Juan

Je suis venu à ton appel

Don Juan, soutenant doña Anna

Doña Anna ... Grand Dieu !

Le Commandeur

Jette la où elle est. Tout est fini. Tu trembles, Don Juan !

Don Juan

Moi ? non. Je t'ai appelé, et je suis content de te voir

Le Commandeur

Donne-moi la main.

Don Juan

La voilà!... oh! il est terrible le serrement de ta main de pierre. Laisse-moi, lâche ma main... Je suis perdu... Oui, tout est fini. O doña Anna !...

(Ils disparaissent tous les deux).

F I N

Audition de cette fin très dramatique. Comparaison avec la scène (fort longue) correspondante de "Don Giovanni" de Mozart.

A l'annexe III, on trouvera la comparaison résumée de "Don Giovanni" et de "L'Hôte de Pierre". Les rôles ajoutés, indiqués par le signe (-), sont épisodiques, sauf celui du moine. La différence essentielle est la division en 25 numéros, chez Mozart, et le texte continu (sauf les 2 airs de Laura), chez Dargomysky.

Une scène de grand intérêt est la scène III (jusqu'à l'arrivée de Leporello). Son grand lyrisme, l'expression amoureuse et poétique de Don Juan, démontrent combien un récitatif mélodique, écrit par un artiste sensible, peut être expressif. L'audition de cette scène terminera la causerie.

La fin du 1er tableau de "L'Hôte de Pierre" de D. a été écrite par César Cui. L'opéra fut instrumenté par Rimsky-Korskov, à 2 reprises, en 1870 puis en 1898, avec quelques changements harmoniques. C'est dans cette version qu'il a été enregistré.

Des commentaires divers prononcés dans la causerie n'ont pas été reproduits ici. Le schéma chronologique présenté à l'annexe 4 a permis de situer la production des opéras russes entre 1836 et 1873.

Annexe 1

1. Oeuvres littéraires écrites sur le sujet de Don Juan.

Tirso de Molina (1625 ou 1630) Gilberto (1652) Cicognini (1659) Villiers (1659) Dorimond (1661) Molière (1665) Th. Corneille (1673) Sadwell (1677) de Zamora (1714) Goldoni (1730) da Ponte (1787) Hoffmann (1812) Byron (1824) Grabbe (1829) Balzac (1830) Pouchkine (1830) Mérimée (1834) A. Dumas (1837) de Espronceda (1840) Zorrilla (1844) Lenau (1844) A. Tolstoï (1862) Guerre Junqueiro (1874) v. Heyse (1884) Ukrainka (1910) Sternheim (1910) Milosz (1912) Rostand (1922) Bataille (1921) Obey (1949) Montherlant (1958) S. Lilar Unanimo de Ayala Quintero Dilthey B. Shaw Lenormand Marquina Delgado Acciaiuoli

2. Opéras écrits sur la légende de Don Juan.

Melani (1669) Righini (1777) Callegari (1777) Tritto (1783) Albertini (1784) Gazzaniga (1787) Gardi (1787) Reeve (1787) Mozart (1787) Federici (1794) Dibdin (1817) Carnicer (1818) Pacini (1832) d'Orgeval (1862) Dargomyzsky (1872) Ménent (1875) de Polignac (1877) Delibes (1880) Graener (1914) Lattuada (1929) Haug (1930) Arundell, Casevola, Egk, Fabrizi, Ferreira, ...

3. Opéras écrits sur Miguel de Mañara.

Alfano (1914, 1941) Enna (1925) Goossens (1937).

Annexe 2

Résumé de

L'hôte de pierre, de Pouchkine (1830)

Scène I. Le soir, un cimetière près de Madrid

Don Juan, Leporello

D.J., exilé pour le meurtre du Commandeur, mais revenu à Madrid, se demande si on pourrait le reconnaître. L. lui rappelle le couvent de St Antoine et l'une de ses conquêtes, Inès, que D.J. évoque pensivement. Mais, D.J. se propose d'aller retrouver bientôt Laura, une cantatrice, son ancienne maîtresse.

Entre un moine,

lequel annonce l'arrivée prochaine de Donna Anna de Silva, qui vient prier chaque jour sur la tombe de son mari, le Commandeur tué par D.J. (chez Pouchkine, D.A. est la femme et non la fille du C.)

Arrive Donna Anna

D.J. qui ne l'a jamais rencontrée, projette de la connaître. L. commente cette situation

Scène II. L'appartement de Laura. Un souper, des convives.

Des amis de Laura la félicitent. On lui demande de chanter encore. Elle s'accompagne à la guitare, dans une sérénade andalouse.

Mais, les paroles en sont de D.J., son amant volage, ce qui a pour effet d'irriter son amoureux, Don Carlos, dont le frère a été tué par D.J.

Après une seconde mélodie, les convives s'éloignent et Laura retient le sombre D.C. Et voici

qu'arrive Don Juan

D.C. veut le duel tout de suite. Il est bientôt tué, ce qui ne paraît pas embarrasser les deux autres.

Scène III. La mausolée du Commandeur.

Don Juan, seul, en habit de moine,

explique que, sous ce déguisement, il observe chaque jour D.A. Décidé à l'aborder, il raille le souvenir du Commandeur. Mais,

voici Donna Anna,

pour la prière quotidienne à la tombe de son mari. Un dialogue s'engage progressivement entre eux, au cours duquel D.J., sous le nom de Don Diego, révèle qu'il est la victime d'une passion sans espoir. Cette humilité feinte conduit D.A. à promettre un entretien, chez elle, le lendemain.

Après le départ de D.A., survient Leporello

auquel D.J. annonce victorieusement le rendez vous. L. ayant fait allusion au Commandeur, D.J. lui ordonne d'invoquer la statue à se rendre le lendemain soir, chez D.A., et à se placer en faction devant la porte. Au cours d'un échange très animé, la statue fait un signe d'acquiescement, à la grande terreur de L. dont le message est répété, avec insolence, par D.J.

Scène IV. L'appartement de Donna Anna.

Donna Anna, Don Juan.

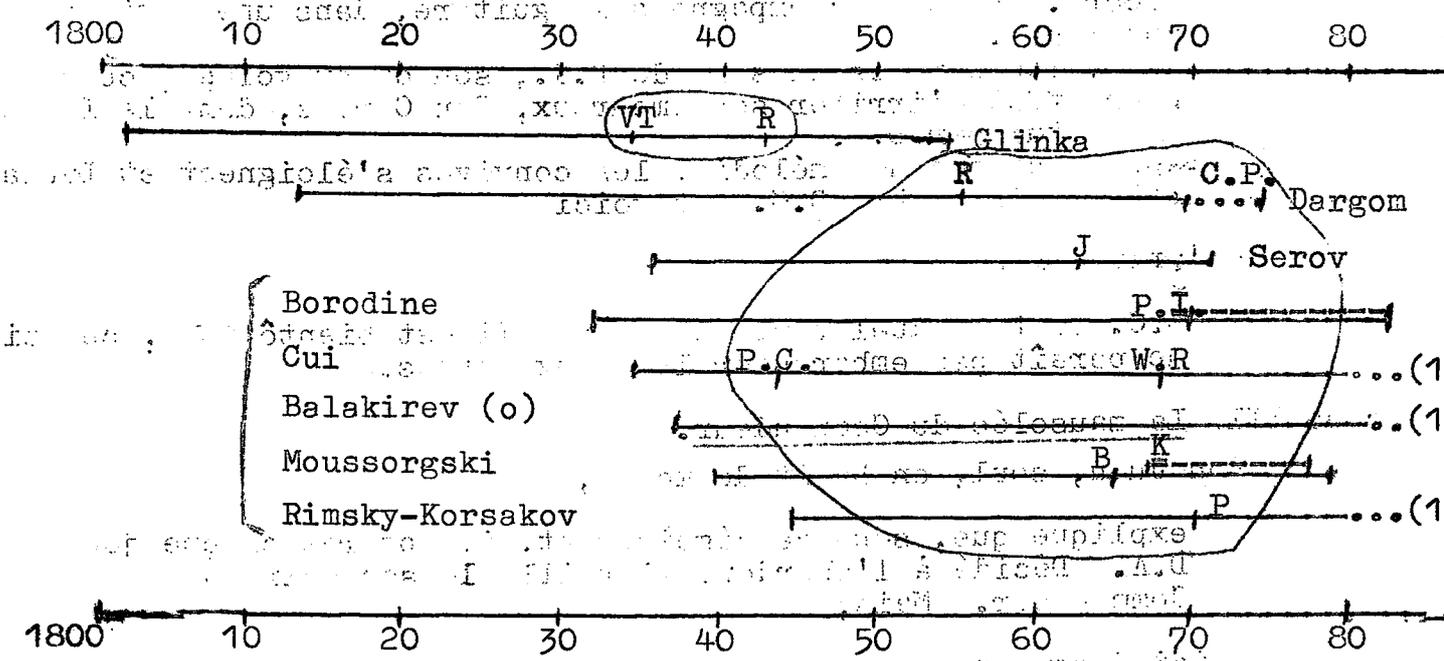
Au cours de sa déclaration, D.J. en arrive à révéler son identité et son crime. D.A., égarée, affolée par le séducteur, lui rappellera que sa vie est en danger et ira jusqu'à lui accorder un baiser. Au moment où D.J. va s'écarter, on frappe et voici qu'

entre la statue du Commandeur,

accueillie avec cynisme, sans trembler, par Don Juan, qui s'écroulera en prononçant, une dernière fois, le nom de Donna Anna.

Annexe 4

Diagramme chronologique des premiers opéras russes.



Annexe 3

	<u>Don Giovanni</u> (1787)	<u>L'hôte de pierre</u> (1872)
<u>Personnages</u>		
Don Juan	baryton	ténor
Leporello	basse-bouffe	basse
Le Commandeur	basse	basse
Don Ottavio	ténor léger	
Mazetto	bar-basse	
Un moine		basse (-)
Don Carlos		baryton (-)
1er, 2ème invités		ténor, basse (-)
Donna Anna	sop. dr. col	soprano
Donna Elvira	sop. lyr	
Zerlina	ms léger	
Laura		mezzo (sc II)
Choeur	x	x (10 mes.)
<hr/>		
Action	à Burgos (18è s.)	à Madrid (S.D)
Actes	2	3
Tableaux	10	4
Durée (h.)	3	1,5
<hr/>		
Texte	Livret de da Ponte (25 n°s)	Texte intégral de Pouchkine
<hr/>		