

REVUE MUSICALE DE LYON

☞ Paraissant le Mardi de chaque Semaine, du 20 Octobre au 20 Avril ☞

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

L. AGUETTANT * Fernand BALDENSPERGER * Gabriel BERNARD * M.-D. CALVOCORESSI * M. DEGAUD
 FASOLT & FAFNER * Henry FELLOTT * Daniel FLEURET * Albert GALLAND * Pierre HAOUR
 Vincent d'INDY * JOWILL * Paul LERICHE * René LERICHE * Edmond LOCARD * Victor LORET
 A. MARIOTTE * Edouard MILLIOZ * J. SAUERWEIN * Georges TRICOU * Léon VALLAS
 G. M. WITKOWSKI.



LE ROI ARTHUS

d'Ernest Chausson



(SUITE)

Le prélude, assez bref et de mouvement rapide, est tout entier de couleur chevaleresque, héroïque. D'abord, en *ut* mineur, un thème vif et fougueux tourbillonne en triolets à l'orchestre, monte et aboutit à un trille aigu sous lequel la clarinette basse, les basses du quatuor énoncent un nouveau thème, plus martial, d'une énergie plus soutenue ; ce nouveau thème est repris par les cors et les violons, tandis que les bois répètent le rythme initial. L'intensité augmente, les trombones et le tuba interviennent, les tonalités se succèdent et, au plus haut point du déchainement orchestral, les dessins rythmiques et le tumulte s'interrompent, de façon que l'orchestre puisse énoncer solennellement, en de larges accords soutenus, un thème en *mi bémol* majeur, d'allure noble et de souveraine puissance, qui parcourra l'œuvre entière et qui évoque toute la gloire d'Arthur et de la Table Ronde. Un autre thème intervient ensuite, de rythme martial encore, mais moins fougueux, en

même temps que le premier *piano* de l'orchestre apaisé. Le développement de ce thème ramène le *fortissimo* où, en *ut* majeur, revient le grand thème héroïque, non plus isolé, mais avec le cortège en triolets du thème initial ; le paroxysme est ainsi atteint et, sans transition, le rideau levé, nous entrons brusquement *in medias res* : au milieu de son palais de Carduel, entouré de sa cour et des principaux personnages du drame, Arthur achève un discours à ses chevaliers. Il dit la défaite des Saxons, le triomphe de la Table ronde et, aux acclamations de tous, le courage de Lancelot, le meilleur des chevaliers. Pendant ce temps, Mordred, soupirant malheureux de la reine Genièvre, est jaloux du jeune triomphateur, à qui vont toutes les admirations et toutes les tendresses ; il médite de sombres pensées et, tandis que la foule salue Lancelot, il groupe autour de lui une partie des chevaliers, ceux qui partagent ses sentiments haineux. Or, voici que Mordred surprend le secret d'un rendez-vous donné par Genièvre à Lancelot, et entrevoit alors la vengeance désirée.

Un interlude reprend les principaux thèmes du prélude, auxquels succèdent bientôt des dessins moins héroïques, plus passionnés ; l'orchestre déchainé s'apaise ensuite peu à peu, et, sur les balancements

du quatuor avec sourdines, le cor anglais, puis un violoncelle dessinent des phrases plus douces. Voici maintenant une terrasse du château. Dans la nuit traversée de quelques rayons de lune, les veilleurs se répondent ; Lancelot a rejoint Genièvre. Des frémissements du quatuor divisé, de longs traits de harpe, une caressante mélodie des bois, accompagnent l'entrée des amants.

Le duo qui suit, tout plein d'un intense sentiment poétique, est une des plus belles pages de l'œuvre. L'instinct mélodique de Chausson a pu s'y donner pleinement carrière ; le musicien a enveloppé de phrases séduisantes et exquises l'extase de Genièvre et de Lancelot, cet amour qui, pour le moment, n'offre aucun caractère tragique et dont rien ne vient troubler l'élan, où n'éclate que la joie d'être réunis.

Mais Mordred vient surprendre les deux amants. Lancelot le frappe et s'enfuit, tandis que Genièvre rentre au château. Mordred, qui semblait mort, reprend peu à peu connaissance, appelle, et l'on vient à son secours.

Au deuxième acte, dans une clairière non loin du château, Lancelot, qui attend anxieusement, est enfin rejoint par Genièvre. Mordred a parlé, et nombre des chevaliers d'Arthur se sont unis pour demander le châtiment du coupable Lancelot. Le roi persiste à croire en l'innocence de son meilleur féal ; aussi Lancelot doit-il hardiment retourner à Carduel et protester de son innocence. Mais comment osera-t-il ajouter le mensonge à sa trahison déjà si profondément criminelle, et ternir plus irrémédiablement encore son honneur de chevalier ? Non, Lancelot ne saurait le faire, même pour sauver Genièvre. A la fin pourtant, devant les supplications de la reine, il cède ; il mentira, soit, et après il cherchera, par une mort glorieuse, à expier son forfait.

C'est Genièvre alors qui refuse ; elle veut vivre avec Lancelot et pour Lancelot. Et

les amants s'enfuient, éperdus et ravis, afin de s'aimer désormais librement, loin de tous.

Un interlude où, à des rythmes syncopés et haletants, à des harmonies troubles, succèdent d'énergiques et francs accords d'une intensité sans cesse croissante, puis, dans le mode mineur, le principal thème chevaleresque, celui d'Arthur ou de la Table ronde, si l'on veut, enchaîne ce tableau au suivant. Le roi attend en vain Lancelot ; il voudrait croire à l'innocence de son chevalier, et, malgré lui, il doute. En même temps, il a observé les premiers symptômes de révolte parmi les siens, il voit son œuvre ébranlée, la Table ronde en péril, et se décide à évoquer Merlin, qui depuis longtemps dort aux bosquets de Viviane. De curieuses harmonies accompagnent, *pianissimo*, l'apparition du vieux devin. Merlin prophétise la fin de la Table ronde, mais disparaît sans avoir dissipé les doutes d'Arthur sur Genièvre et Lancelot. Affolé, le roi s'élance alors à travers le palais, pour savoir enfin, et il apprend la fuite de Genièvre. En même temps éclate la révolte des chevaliers mécontents.

Le troisième acte débute par une sombre et poignante page orchestrale. Sur un roulement de timbales, une clarinette contrebasse énonce par deux fois une courte phrase, presque un soupir, que reprennent et développent les violoncelles, puis les bassons, tandis qu'à contretemps les cors plaquent des harmonies attristées. Une répétition, avec des timbres différents, de la même progression, amène des appels féroce-ment rythmés par l'orchestre, qui évoquent admirablement la mêlée, tandis que se lève le rideau. Genièvre et son écuyer Allan cherchent à voir, de loin, la bataille que se livrent les partisans d'Arthur et ceux de Lancelot. Soudain, des cavaliers apparaissent, haletants, et parmi eux Lancelot, qui n'a pas osé venir devant Arthur et qui a eu honte de la lutte sacrilège. Malgré les implorations de Genièvre,

le chevalier repentant décide d'arrêter la bataille ; il supplie la reine d'accepter, elle aussi, l'expiation, et comme elle refuse, il la quitte et s'élançe au milieu des combattants. Genièvre, restée seule, s'épouvante à la pensée d' « une inutile vie, sans gloire et sans amour », et, sans une hésitation, se décide à mourir et s'étrangle...

Dans la plaine nue, près de la mer, des soldats ont recueilli Lancelot, qui semble mort ; le chevalier se ranime pourtant, et, avant d'expirer, obtient d'Arthur son pardon. Et maintenant, le roi est seul. Il souffre du deuil et de la trahison, il voit avec désespoir l'inutilité de tous ses efforts, l'œuvre de sa vie détruite ; s'abîmant en une prière, il demande à Dieu l'apaisement. Alors, comme en une extase, il s'entend appeler au loin. Des voix soutenues par de mystérieuses harmonies vocales l'invitent à la paix et à l'oubli ; les derniers rayons du soleil éclairent, sur la mer immobile, une féerique nacelle qui vient emmener le roi aux régions lointaines où il connaîtra le doux repos, en attendant l'heure de reparaitre « pour reprendre sa grande œuvre et livrer de fiers combats ».

* * *

Avant de nous livrer à aucune considération sur ce drame, il est bon d'en examiner les sources et de voir comment Chausson a utilisé les données de la légende.

Les événements résumés dans le drame qui nous occupent sont empruntés à la *Mort d'Arthur*, qui est la dernière partie des *Romans* en prose, « œuvre de romanciers successifs dont un assembleur ou reviseur a plus tard rapproché, rejoint, interpolé et continué les diverses parties (1) ». Dans ce récit, il est dit qu'Agravain l'orgueilleux, neveu d'Arthur, s'étant aperçu que Lancelot aimait la reine Genièvre, en informa Arthur, qui répondit :

Beau niès, ne dites jamais ceste parole, car je ne vos en croi pas. Je sais bien que Lancelos nel

(1) Paulin PARIS, *Romans de la Table ronde*, tome V, p. 295.

penseroit en nule manière ; et se il onque i pensa, je sai bien que force d'amor li fist fère, encontre qui, sens ne raison ne peut durer (1).

Cependant, à la suite d'événements complexes, qu'il serait oiseux de rapporter ici, Arthur cède devant l'insistance de Gauvain, frère d'Agravain, et, laissant à son autre neveu Mordred le soin de veiller sur Genièvre, livre bataille à Lancelot. Mordred trompe la confiance du roi, et c'est en frappant ce deuxième traître qu'Arthur reçoit une blessure mortelle. Alors, le roi fait jeter par un chevalier son épée Excalibur dans un lac, puis reste seul sur le rivage de la mer ; le chevalier, en s'éloignant, voit une barque féerique de laquelle descendent plusieurs dames vêtues de blanc, et à leur tête Morgain, sœur d'Arthur. Elles entraînent le roi et le transportent dans la nacelle. Genièvre et Lancelot finissent leur vie sous l'habit religieux.

On voit combien tout cela est plus superficiel et plus compliqué que dans la version d'Ernest Chausson. Le poète, par les simplifications qu'il a opérées, a su ramener l'histoire d'Arthur, de Lancelot et de Genièvre à une forme probablement semblable à celle de cette histoire, avant toutes les amplifications dues à l'imagination des poètes brochant à loisir sur la donnée première, ou à la confusion de légendes diverses. Mais en même temps, une psychologie plus profonde s'est substituée au badinage anecdotique et volontiers grivois des romans ; l'action s'est intériorisée pour ainsi dire, et la tonalité générale en est devenue grave. Le dénouement, au lieu de résulter de la complexité de l'intrigue, est la conséquence des pensées, des sentiments, de la volonté des héros ; on observera, d'ailleurs, dans toute œuvre moderne inspirée d'une œuvre ancienne, ce double processus de simplification extérieure et d'accroissement de l'intensité psychologique.

(1) *Ibidem*, t. V, p. 333.

A cela près, on voit combien Chausson s'est attaché à conserver les traits et les événements essentiels de la légende. Il n'est pas jusqu'au dénouement qui n'ait été conservé intact, sauf certains détails épisodiques, en ce qui concerne Arthus. Par contre, la destinée des deux amants n'est plus la même, puisqu'ils périssent au lieu de survivre pour se repentir.

La conclusion de la destinée d'Arthus échapperait à toute critique par le seul fait d'avoir été prise à l'histoire même du roi, si fidèlement transcrite par Chausson. Mais, en réalité, la raison d'être de cette glorification mystique du fondateur de la Table ronde s'explique de façon beaucoup moins sommaire, étant donnée surtout la nouvelle version de la fin des deux amants. Et c'est précisément le même point qui nous permettra de dégager la signification philosophique du drame et qui nous montrera en même temps combien profonde est la différence qui sépare celui-ci de *Tristan et Isolde*.

Nous savons le parallélisme des deux légendes ; un parallélisme apparent des deux drames en est la conséquence inévitable. Lancelot, Genièvre et Arthus ne diffèrent pas foncièrement de Tristan, d'Isolde et de Marke. Jusqu'à la dernière scène même, je concède qu'il n'y ait aucune discrépance essentielle dans la succession respective des événements. Mais, quand le roi Marke reste seul devant Tristan mort et Isolde mourante, c'est à celle-ci qu'est destinée la dernière extase ; c'est l'amante qui s'en va radieuse et comme en un rêve de joie infinie au delà de l'humanité. Tel n'est point le sort de Genièvre, et c'est au contraire Arthus qui se nimbe de gloire, après avoir été, comme l'indique le titre de l'œuvre, au premier plan de tout le drame. Si, par Wagner, la passion est montrée comme le facteur premier de la destinée humaine, comme la puissance qui triomphe des événements et de la vie même, Chausson, au contraire, en fait

un élément de trouble, un mal, en face duquel prévaut, en fin de compte, la haute et inflexible conscience du devoir, et Arthus reçoit la gloire suprême « parce qu'il a cru en l'Idéal ».

Ne nous arrêtons donc pas à considérer quelques superficielles analogies et cherchons dans *Le Roi Arthus* ce qui y est bien réellement, c'est-à-dire l'expression d'une sensibilité ingénue, sincère et profonde, l'œuvre d'un poète et d'un musicien auquel ne manquèrent ni la douceur, ni la puissance, ni la beauté de l'expression et à qui appartient bien en propre l'œuvre qu'il a créée.

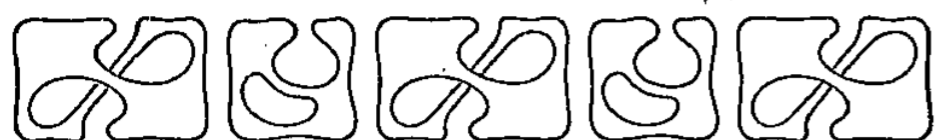
On trouvera peut-être un peu sommaire, dans la présente analyse, la partie consacrée à la musique. Mais la partition d'Ernest Chausson n'est pas de celles dont un travail thématique complexe et rigoureux rend utile une dissection approfondie. La trame en est franche, très mélodique ; les ensembles vocaux, notamment les grands chœurs de la scène finale, sont traités de façon fort intéressante. Quant à l'instrumentation, elle présente quelques particularités, notamment l'emploi des timbales chromatiques, de la clarinette contrebasse, de petites cymbales antiques et de quatre trompettes. Une troisième grande flûte vient s'ajouter aux deux formant avec la petite flûte le trio habituel.

Le premier manuscrit de la partition d'orchestre porte, à la fin du premier acte, l'indication : Morgins, août 1895. L'instrumentation du troisième, commencée à San Dominico da Fiesole, fut achevée à Bas-Bel-Air, le 25 décembre 1895.

M.-D. CALVOCORESSI.

* * *

La première représentation du *Roi Arthus* a été donnée le 30 novembre à la Monnaie. L'œuvre a remporté un très vif succès. Elle était interprétée par l'ancien cor solo de notre Grand-Théâtre, M. Brin-Dalmorès (Lancelot), M. Albers (Arthus), et Mme Paquot (Genièvre dont le nom a été transformé en celui de Guinevre).



NOTES ET DOCUMENTS
POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE A LYON

* * *

Duiffoproucart & Lejeune

LUTHIERS

* *

M. le D^r Coutagne a consacré une notice spéciale au luthier Gaspard Duiffoproucart (1), dans laquelle il établit :

Que son sujet est né vers 1514.

Qu'il s'est installé à Lyon vers 1553, venant probablement de Fressing (Allemagne) son pays natal ;

Qu'il mourut dans notre ville vers 1570.

Guidé par ces jalons, l'auteur passe à l'examen des instruments signés de ce maître, et n'a pas de peine à démontrer que la plupart sont apocryphes.

Un document a pourtant échappé au biographe, qui, à la fois, témoigne de la célébrité de notre luthier, et constate que le truquage en matière d'instruments n'est pas une invention moderne. On peut au surplus en tirer quelques conclusions intéressantes pour la marque de Duiffoproucart.

Résumons ce document qui se trouve aux archives départementales du Rhône, série B, cour et juridiction.

Duiffoproucart avait à Lyon vers 1557-59, un concurrent, Lejeune, qui habitait le même quartier, près l'église des Cordeliers et fabriquait comme lui des guiternes, cistres, violons et autres instruments. Le succès de son voisin avait suggéré à ce confrère l'idée peu délicate de contrefaire ou imiter la marque que le portrait de Woëriot nous a transmise :

*Viva fui in sylvis. sum dura occisa securi ;
Dum vixi tacui, mortua dulce cano* (2).

(1) Paris, Fischbacher, 1893, in-8°.

(2) *J'ai vécu dans les forêts, une hache durement m'a frappé ;
Pendant ma vie, je suis resté silencieux ; mort, je fais
résonner des chants agréables*

Pour ce fait, Lejeune fut incarcéré, sur plainte adressée par l'intéressé au Procureur du Roy près la sénéchaussée de Lyon. Il ne dut sa liberté qu'à une lacune de la procédure, et encore, la sentence qui donne main-levée de son écrou, après lui avoir fait défense *de faire usage de la marque en question ou autre approchant à peine d'être poursuivi comme faussaire*, le punit de confiscation des instruments et amende arbitraire, le condamne à la remise au greffe de la marque contrefaite pour être rompue, à 50 francs de dommages-intérêts et aux frais de l'instance.

Lejeune se soumit aux injonctions, mais Duiffoproucart fit appel du jugement et l'inculpé dut pour conserver sa liberté provisoire, présenter une caution en la personne de M^e Sonthonax, notaire. Ce qui ne l'empêcha pas de faire défaut et de disparaître dès lors de Lyon (1559).

La victime de cette peu délicate manœuvre formulait sa plainte en ces termes. « Bien qu'il est fait défense à Lejeune de ne marquer les guiternes qu'il faisait à la marque dudit Gaspard, comme il avait fait auparavant, n'estant lesdits guiternes et ouvrages de la façon, sorte, valeur et bonté que sont celles dudit Gaspard ; ce néanmoins, ledit Lejeune, contrevenant aux inhibitions et défenses sur ce faites, et de plus icelles, au grand mépris de la justice et préjudice dudit Gaspard, aurait fait et fait refaire plusieurs guiternes en cette ville de Lyon et icelles marquées de la marque dudit Gaspard vendu et exposé et fait vendre et exposer par ses familiers et complices à plusieurs personnes tant en cette ville de Lyon qu'ailleurs .»

Bien que ce témoignage soit intéressé, ce texte prouve la supériorité de Duiffoproucart, et la notoriété qu'il s'était acquise tant à Lyon qu'au dehors.

Mais il faut en rapprocher les termes de la sentence qui spécialise un peu mieux le délit de Lejeune, accusé « *d'user*

en ses guiternes, cistres et autres instruments de la marque semblable et approchant celle dudit plaignant ».

Or, de deux choses, l'une :

Où Duiffoproucart signait ses instruments d'une marque portant son nom, ou il les marquait simplement d'un signe, devise ou ornement anonyme. Dans le premier cas, il semble qu'il n'eût pas manqué de spécifier ce point d'accusation particulièrement grave, et le juge ne se serait pas servi de ces termes « *marque semblable et approchant* ». D'autre part, si usant d'une marque semblable, Lejeune y eût fait ressortir son nom à lui, y aurait-il eu délit ? Donc, n'est-il pas permis de supposer, que Duiffoproucart n'a usé comme signature que d'une marque anonyme, et que, par suite, la rencontre de son nom dans un instrument, n'est pas une présomption d'authenticité ? au contraire.

G. TRICOU.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Mireille

Mireille succédant à la *Bobème* de Léoncallo prête à de certaines considérations qui ne sont point dépourvues d'intérêt. Cette succession est une réhabilitation pour Gounod. Le gros défaut de la *Bobème*, en dehors de son manque absolu d'originalité, de son pillage scandaleux, c'est la disproportion entre les effets à obtenir et les moyens employés. Les plus précieuses ressources de l'orchestration sont mises en œuvre pour traduire la mièvrerie et la banalité de sentiments d'un monde essentiellement faux. L'intention dramatique évolue nettement dans la direction de la bouffissure et de l'emphase de mauvais goût. *Mireille*, au contraire, brille par d'exquises qualités de simplicité. C'est pourquoi le premier acte procure aux oreilles lassées par tant d'auditions précédentes, diversements pénibles, une sensation de

repos qui n'est point à dédaigner. Par contre, et comme il est d'usage chez Gounod, l'intérêt et le charme suivent un *descrescendo* regrettable. Là, comme dans *Roméo* d'ailleurs, une bonne politique serait de quitter la salle dès le 2^e acte fini. O la longue, longue et banale chanson du pâtre ! O la déplorable senteur de donizettisme de la grande cantilène harpée : « La Foi de son flambeau divin ! ». O la sinistre banalité du chœur des Saintes-Maries ! Avec tout cela on a grandement le temps d'oublier la finesse de la scène des magnanarelles au premier tableau, ou le duo gentil de Vincent et Mireille. L'ouverture m'a toujours paru schématiser l'œuvre entière avec ses qualités et ses défauts : simplicité des thèmes du début ; évocation de la calme campagne par le motif des bois coupés par l'appel des cors, chanson douce des altos, et par dessus tout l'adorable mélodie des premiers violons, celle-là même qui servira plus tard de thème aux paroles : *O ce Vincent comme il sait gentiment tout dire*, avec un contrechant de hautbois et de clarinettes, dont la dysharmonie délicatement, doucement ménagée, surpasse de cent coudées tout ce que Gounod a écrit avant ou après. Puis nous retombons dans la banalité avec des octaves de petite flûte, des trombones doublant le chant au grave, et tout fuit dans un tapage d'un classicisme navrant, qu'Halévy lui-même ne renierait pas.

Quant à l'interprétation nous serons brefs : quand on monte une pièce, extrêmement connue, rabêchée, livrée en pâture aux orgues de barbarie, on ne peut la sauver que de deux façons : par le luxe de la mise en scène, ou par l'extraordinaire perfection des interprètes. Or, nous avons vu, ici même, *Mireille* joué intégralement, en cinq actes, avec des décors qui permettaient de moins écouter la musique, et cette année, on le reprend (ceci n'est point un blâme) sans luxe aucun et dans le petit format. Restait la ressource d'y employer des chanteurs hors ligne. Je n'aurai pas la cruauté d'insister.

* * *

Mireille était suivie de *Coppélia*. Ceci encore est de la musique bien française. Mais pour un ballet, il n'y a pas à se montrer difficile. Les danses étaient d'ailleurs suffisam-

quise page « *Au soir* » de Schumann, l'Erard de la maison Béal, grâce aux doigts de cette fée slave, dut subir deux œuvrettes perpétrées par l'abbé Liszt et M. Théodore Dubois « *la Clochette (!), la Source enchantée (?)* » qui me firent obstinément songer aux prouesses sonores des clowns musicaux du Casino et du Cirque Rancy. Rappelée, Mme Panthès joua une *Danse norvégienne* d'Ed. Grieg.

Quant à M. Wolff il affronta avec une belle hardiesse, du reste victorieuse, la terrible *Chaconne* de Bach ; il fit apprécier son jeu sûr, empreint toutefois d'un peu de raideur, dans des pièces de Fauré et de Tchaikowsky : son succès fut très vif.

Mmes Mauvernay et Mirande se partageaient le programme vocal du concert, accompagnées par Mlle Rabut et ce fut un charme exquis de les ouïr à tour de rôle. Avec quelle âme, avec quelle diction souveraine, Mme Mauvernay sut détailler les pages adorables du Cycle : *La Vie et l'Amour d'une femme*, où Schumann, sur les vers de Heine, exhala les tendresses de son âme rêveuse ; avec quel sentiment musical raffiné elle interpréta les frêles musiques de Reynaldo Hahn, sur des poèmes de Verlaine. *Offrande, L'incrédule, Prison, L'heure exquise!* Les *Chansons matinales* de M. H. Mirande, trouvèrent en Mme Mirande l'interprète rêvée sans aucun doute par l'auteur, interprète à la voix délicieusement fraîche à laquelle le public fit un accueil mérité. Les trois chansons *C'est le mois des mois, Vole, mon cœur, vole, le Printemps couronné* m'ont également charmé et je ne sais à qui donner la préférence, au musicien qui les enveloppa de fines harmonies, ou au poète bressan, G. Vicaire, qui les créa avec la seule magie des mots et des rimes. Deux vieilles chansons françaises de Wekerlin, arrangées en duo par M. Mirande, terminèrent la soirée. L'hymne russe n'aurait-il pas été de circonstance ?

P. LERICHE.



MM. les Artistes et Organiseurs de Concerts qui désirent qu'il soit rendu compte de leurs auditions sont priés d'adresser un double service à la Rédaction de la Revue Musicale de Lyon, 117, rue Pierre-Corneille.

LES CONCERTS

* *

Schola Cantorum

C'est le mercredi, 20 janvier, qu'aura lieu aux Folies-Bergère le concert de la *Schola Cantorum Lyonnaise*. Il sera dirigé, comme nous l'avons annoncé, par M. Marty, chef d'orchestre des concerts du Conservatoire de Paris et donné avec le concours de Mme Marty, de Mlle Eléonore Blanc et de M. Jean David.

Mystères de Noël

Nous recevons le communiqué suivant :

« Les hommes et les jeunes gens de la Paroisse de N.-D. des Anges, 51, chemin des Culattes, au nombre de 120 exécutants, offriront au public, dans une salle immense et bien aménagée, les naïves représentations des *Mystères de Noël*, les 13, 20 et 27 décembre.

Nous serions heureux de voir un grand nombre de personnes encourager par leur présence, ces braves ouvriers, qui mettent tous leurs soins à rendre avec piété, cette page sublime de l'Evangile. »

Nous sommes heureux de signaler à nos lecteurs ces représentations de Noël parce qu'elles présentent un réel intérêt artistique. Elles sont dirigées par un musicien de talent, M. Maillot qui a réuni à la Mouche une importante maîtrise, hommes et femmes, qui interprètent couramment à l'Eglise des œuvres très importantes comme la *Messe* de César Franck. Pour les *Mystères de Noël*, M. Maillot a réuni un orchestre de trente musiciens et soixante choristes et a soigneusement orchestré les vieux Noëls populaires qui forment la partie musicale de ces représentations.

On trouve des cartes d'entrée chez MM. Dulieux, Janin et Clot, éditeurs de musique.



« L'Etranger » de V. d'Indy

ET LA PRESSE

* *

Vendredi dernier, 4 décembre a été donné à l'Opéra la première représentation de *L'Etranger* (1) que nous entendrons à Lyon au mois de février. Nous publions ci-dessous quelques appréciations de la presse parisienne sur l'œuvre de Vincent d'Indy que nous étu-

(1) *Distribution*: L'Etranger, M. Delmas; — Vita, Mlle Bréval; — André, M. Laffitte.

dierons longuement au moment de sa création au Grand Théâtre.

Le Figaro (Gabriel Fauré).

« Le haut talent de M. d'Indy se présente en état de superbe et absolue indépendance. Trop peu apparente dans *Fervaal*, sa personnalité, dans *l'Etranger*, éclate vivement. De l'imperturbable technique qu'il y manifeste, des trouvailles d'instrumentation qu'on y rencontre à tout instant, que dire qui n'ait été dit cent fois ? »

« Ce qui importe c'est que dans cette œuvre belle et puissante, la vie circule constamment, c'est qu'à l'encontre d'autres œuvres de M. d'Indy, la sensibilité et l'émotion y tiennent la plus large place. »

« Ce qu'il faut dire encore, c'est que *l'Etranger* ne peut manquer d'ajouter à la gloire de la musique française contemporaine un beau rayon de plus. »

Le Gaulois (Fourcaud).

« On ne peut mettre une technique plus forte, ni plus souple et plus homogène au service des développements, des compénétrations et des contrastes thématiques avec une instrumentation plus colorée, plus mouvementée, plus diverse et plus fermement particularisée. L'auteur est un maître de volonté intérieure et, tout ensemble, de puissance picturale. Il l'a montré supérieurement dans son magnifique tableau final de la tempête. Je ne lui demande pas l'épanouissement original de la mélodie. Sa personnalité s'accuse en d'autres objets, mais elle s'accuse d'une autorité, d'une conviction, d'une possession de soi auxquelles je rends hommage. »

Le Journal (Catulle Mendès).

« Souvent, la musique trouble, détourne, précise peu, fait sentir plutôt que penser; cette fois, c'est par la musique que tout s'exprime, et devient clair. Ce que vous n'avez pas compris tout à fait par la lecture du livret, ou par la trop rapide analyse que j'en ai faite, vous le concevrez, avec une netteté saisissante, par l'invention mélodique, où mieux que jamais encore M. Vincent d'Indy s'est affirmé comme un personnel créateur, et par une polyphonie orchestrale si extraordinairement subtile, simple, insinuante, et vivante, et poignante, et si pleine de tous les sons exprimeurs de toutes les idées et de tous les paysages du drame, qu'on se demande, vraiment, s'il ne serait pas suffisamment joué s'il n'était joué que par le seul orchestre !..... »

« L'effet, ce soir, a été si puissant qu'il ne me souvient pas d'avoir jamais vu une foule possédée et comme envoûtée d'une émotion plus dominatrice; l'admirable, c'est qu'une telle émotion soit due, non pas à quelque situation théâtrale, adroitement poignante, mais à la parfaite et auguste Beauté. Il est des moments où, par une grâce spéciale, un grand artiste devient mieux encore qu'un grand artiste; où il est illuminé vraiment d'une divinité intérieure: c'est dans l'un de ces moments que M. Vincent d'Indy a conçu et réalisé la suprême partie de son drame. »

L'Echo de Paris (H. Gauthier-Villars).

« Peu à peu, le goût s'épure, en dépit des professeurs attardés qui s'obstinent à gaver leurs élèves de nigauderies sentimentales aussi déshonorantes pour la musique que le sont, pour la plastique, les statues polychromes du quartier Saint-Sulpice. Les concerts dominicaux ont fait beaucoup pour déniaiser le public. Il y a vingt ans, le succès de *l'Etranger* eût été impossible. En 1903, les plus encroûtés reconnaissent bon gré mal gré que, réussie, cette œuvre marquera une date dans l'histoire de la musique française, et que M. d'Indy « se trouvera d'avoir joué le rôle le plus considérable et le plus bienfaisant », style piètre, mais aveu significatif. »

« Aussi bien, cette musique est beaucoup plus simple que celle, très pittoresque, de *Fervaal*, où toutes les ressources de l'orchestre concourent à enrichir l'œuvre d'éclatantes sonorités. Tantôt en une page saisissante, l'invocation de Vita, — Mlle Bréval y est admirable — les voix humaines traitées à la façon orchestrale contribuent, chœur invisible, à l'ensemble symphonique; tantôt en certains passages de drame intime, les instruments semblent parler avec la voix même et l'émotion des personnages, musique et poème, se pénètrent intimement formant un tout parfait, résultat d'une volonté puissamment logique et produisant un effet d'autant plus grandiose qu'il est obtenu par des moyens plus sobres. »



La REVUE MUSICALE DE LYON est mise en vente dans les Kiosques et chez les Marchands de Musique, le Mardi soir avant 6 heures.

Nos abonnés doivent la recevoir au Courrier de 5 heures.





NOS MUSICIENS JUGÉS EN ALLEMAGNE



Comment certains journaux allemands apprécient les musiciens français :

Du *Tag* de Berlin sous la signature de Carl Crebs : « M. F. Busoni qui exposa publiquement l'hiver passé toute une galerie d'humoristes orchestraux involontaires, a, cette année aussi loué les « Philharmoniciens », pour nous divertir par toutes espèces d'instrumentations. Dans un *Prélude* de Vincent d'Indy, des pensées wagnériennes sont pensées une seconde fois. Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Claude de Bussy est difficile à décrire. Imaginez-vous, Mesdames et Messieurs, qu'un écolier ait par hasard mis la main sur une boîte à couleurs, et qu'il passe son temps à jeter pêle-mêle, les plus brillantes de celles-ci sur une toile pour s'amuser de la vue des extraordinaires nuances produites par ce mélange ; eh bien ce morceau est composé de taches de couleur orchestrale tout aussi étranges. Je n'ai pu y découvrir un sens musical quelconque.

« Les *Djinnis* de César Franck sont munis d'une partie de piano. Le grand crescendo et et le decrescendo du poème de Victor Hugo n'a pas du tout été atteint, si même il a été soupçonné. »

Les *Signale* de Leipzig dans leur correspondance de Berlin disent : « F. Busoni a donné encore un de ces fâcheux concerts d'orchestre d'œuvres nouvelles et rarement exécutées, pareils à ceux de la précédente saison, d'épouvantable mémoire. Ces concerts produisent un effet peu sympathique parce qu'il n'y a pas là une objectivité mais bien un certain fanatisme de parti-pris, c'est ce qui leur a donné cette désagréable physionomie. Autant la fidélité aux principes est belle, autant est désagréable l'impression que produit l'obstination d'une tête à l'envers, et ceci d'autant plus qu'on est à se demander si à la bonne volonté s'allie un sain jugement esthétique? »

Cette fois M. Busoni nous arrivait « à la française » et essayait de nous gagner à la nouvelle école de ce pays. On supporterait peut-être cette musique spirituelle, instrumentée de façon piquante si elle nous était servie par petites doses, mais pendant la

moitié d'un concert c'est trop. L'organisateur n'a du reste pas atteint son but, car sur toute la ligne, les morts ont battu les vivants. Ces derniers étaient représentés par d'Indy et de De Bussy. La musique de d'Indy n'est pas de la musique, ce sont des bribes informes derrière lesquelles on doit se figurer qu'il existe quelque chose, mais où l'on ne découvre rien : c'est gonflé, prétentieux et vide de sens. De Bussy également, et malgré tous ses effets d'instrumentation et toutes ses grimaces d'orchestre, n'arrive qu'à des effets de sonorité ne produisant que des sensations extérieures... »

Si Wagner a été incompris et malmené en France pendant quelques années, les Allemands ne font pas toujours preuve d'une compréhension artistique plus grande.



CORRESPONDANCE DE PARIS



GRANDS CONCERTS



Les fêtes en l'honneur du centenaire d'Hector Berlioz ont été inaugurées aujourd'hui par la 141^e audition de *la Damnation de Faust*. Sur la scène on a érigé le buste du maître dauphinois entouré de drapeaux et de palmes vertes. M. Colonne plus fringant, plus fougueux, plus jeune que jamais, émoustillé peut-être par la présence du grand surintendant des Beaux-Arts, M. Chaumié, dirige *la Marseillaise* orchestrée par Berlioz. Tout le monde se lève, un peu plus on oublierait Berlioz, on est patriote ou on ne l'est pas. Quelques cris de « vive la République » se font entendre et chacun y va de sa petite larme.

C'est qu'elle est très bien, cette adaptation berliozienne. Contrairement à ce qu'on pouvait attendre, les voix sont à découvert la plupart du temps, une vigoureuse orchestration ne vient que par intervalles accentuer le rythme et la couleur. Le seconde strophe chantée au début, religieusement et doucement par le chœur d'hommes, puis se terminant par un crescendo dramatique et éclatant est vraiment émouvante.

On me dispensera de donner mes impressions sur la *Damnation*; tout le monde la connaît, peu ou beaucoup. C'est en tout cas à Paris l'œuvre populaire par excellence,

absolument comme le *Faust* de Gounod en province.

Interprétation vocale excellente de la part de Mlle Marcella Pregi, de l'impeccable Caze-neuve ; M. Ballard, protagoniste habituel du rôle de Méphistophélès était remplacé par M. Daraux très goûté dans les passages en demi-teinte, dans le fameux air de « *Voici des Roses* », dans la sérénade, moins bon dans certains récitatifs auxquels un timbre de voix plus sec, plus saccadé me semblerait mieux approprié. Enfin M. Guillemot à la voix de basse très pure, à la diction très nette, s'est taillé un joli succès dans le rôle de Brander.

Les chœurs et plus particulièrement ceux d'hommes furent parfaits. Que dire de l'orchestre du Châtelet, qui n'ait été dit ? Hélas il a dû payer cher la gloire, car on a bissé la *Marche Hongroise*, la *Valse des Sylphes* et le *Menuet des Follets*, la *Sérénade* de Méphistophélès ; on aurait bissé tous les morceaux si on avait pu.

EDOUARD MILLIOZ.

Nouvelles Diverses

A rapprocher des comptes rendus enthousiastes consacrés par une partie de la presse parisienne à *Hérodiade* de Massenet, le filet suivant extrait de *la Semaine* d'Anvers :

« Bien que l'on eût annoncé les seconds débuts du ténor Ansaldi dans *Hérodiade*, la scie à grand spectacle de Massenet, la dite scie, espèce d'adaptation grotesque de l'ancien orient juif à l'orient juif moderne qu'on exhibe dans les expositions universelles, n'avait pas du tout attiré le public. »

☞ ☞ ☞

Nos étrangleurs de ténors vont fulminer !... Le ténor Dufriche — qui la saison passée eut à subir la mauvaise volonté de M. Mondaud et les coups de griffe d'une critique par trop nerveuse — triomphe en ce moment sur la scène de Bordeaux.

« Ce n'est que justice et les gens de goût, qui n'ont pu oublier le talent personnel de cet artiste dans les rôles de don José et surtout de *Lohengrin* — auquel il imprima une note artistique remarquable — se réjouiront de ce succès mérité que nous sommes heureux de signaler. » (L. Spectacle)

Faisant appel à ses souvenirs, le peintre Ziem, qui fut un intime de Chopin, raconte dans quelles circonstances vraiment étranges l'artiste composa sa marche funèbre :

Chopin était dans son cabinet de travail. Dans un angle se dressait le piano ; dans un autre coin un squelette humain revêtu d'un voile blanc. Je remarquai, dit Ziem, que le regard de Chopin errait, çà et là, et comme je le connaissais, je savais que sa pensée était loin de moi et de tout ce qui l'entourait. Mieux que cela, je savais qu'il composait. Tout à coup il se leva de sa place sans proférer une parole, se dirigea vers le squelette, le porta au piano et le prit sur ses genoux en s'asseyant devant l'instrument. Etrange représentation de la Vie et de la Mort ! L'artiste avait étendu le voile blanc sur lui et le squelette, placé les mains de celui-ci dans les siennes et commencé à jouer.

Aucune hésitation dans la lente et mesurée évocation des sons qui naissaient sous les doigts de l'artiste. Comme les sonorités devenaient plus puissantes, je fermais les yeux car le spectacle d'un homme assis au piano avec un squelette avait quelque chose d'effroyable. Les ombres du soir s'épaississaient autour d'eux et les ondes musicales secouaient l'air mystérieusement. Je savais que la composition que j'entendais était immortelle... Mais la musique cessa. J'ouvris les yeux... plus personne au clavier, Chopin gisait à terre, et, à côté de lui, le squelette brisé. Le grand compositeur était anéanti, mais sa marche était trouvée.

☞ ☞ ☞

Le Théâtre de Bordeaux étudie les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* dont l'interprétation sera confiée à MM. Gibert, Séveillac, Boussa, Blancard, Hyacinthe (dans le rôle de David qu'il a créé à Lyon le 30 décembre 1896), Mmes Bourgeois et Blancard.

☞ ☞ ☞

Il y a des métiers que l'on peut exercer sans les aimer, par nécessité simplement ; mais les arts, ceux qui les cultivent, le font généralement par amour.

Il paraît qu'il n'en était pas ainsi d'Auber, et que ce compositeur célèbre détestait la musique !

— L'amour-propre musical me manque, disait-il. Si j'en avais, j'aurais plus de talent.

Le fait est qu'il ne considérait la composition musicale que comme un moyen d'assurer son existence, ainsi que le démontre bien cette phrase qu'il écrivait à l'un de ses

