



# Notes sur le " Prince Igor "

DE BORODINE<sup>(1)</sup>



A ce que rapporte son biographe et ami, Wladimir Stassow, Borodine, dès l'année 1871, commença à s'occuper de la composition de son opéra *Igor*. Il laissa de côté ce travail, dès l'année suivante, pour en entreprendre d'autres; en 1874 il le reprit et s'en occupa, irrégulièrement mais de façon suivie, jusqu'à sa mort (1887). Si donc le compositeur laissa cette partition inachevée, ce ne fut certes pas faute du temps matériel qui aurait suffi pour en bâcler la totalité, mais bien par un excès de conscience, et le désir de rendre aussi excellente que possible une œuvre qui lui était chère.

Borodine, qui avait écrit son livret lui-même, sur un scénario proposé par M. Stassow; et qui après de mûres réflexions refit en partie ce livret (en 1879), composa sa musique avec beaucoup d'ardeur, mais ne pouvait consacrer à cette tâche que peu de temps, car il était extrêmement absorbé par les charges de sa

(1) M. Calvocoressi a écrit cette étude à l'occasion de la prochaine audition, aux *Grands Concerts*, des Danses du *Prince Igor* (N. D. L. R.).

situation de professeur à l'Académie des sciences. Après sa mort, ses collègues, MM. Rimsky-Korsakow et Glazounow achevèrent *Igor*, qui fut exécuté en 1890, à Saint-Pétersbourg.

Le sujet proposé à Borodine par M. Stassow convenait merveilleusement au génie si foncièrement russe du compositeur. Il était emprunté à un des plus typiques, des plus admirables monuments de la littérature nationale : l'épopée de l'*Armée d'Igor*. Ce poème, écrit au XII<sup>e</sup> siècle, racontait comment le prince Igor lutta contre les hordes des Polovtsi envahisseurs, comment il fut, avec son fils Wladimir, fait prisonnier et amené au camp du chef païen Kontschak; comment il recouvra sa liberté, et revint auprès de sa femme, la belle et patiente Jaroslawna. La donnée, les situations et même les épisodes en furent conservés, autant que cela était possible, dans le livret de Borodine, où l'on ne relève que tout juste le minimum de modifications nécessaire pour transformer la marche abrupte de l'épopée en un canevas d'opéra, inégal sans doute, mais savoureux grâce à sa seule sincérité fruste et surtout au sentiment populaire dont il reste imprégné.

On voit que le sujet en est éminemment national et d'ordre tout à fait historique. On voit aussi qu'il diffère considérablement de tous ceux qui, conventionnels et figés autant que des dessus de pendules ou stérilement compliqués à l'instar des romans-feuilletons les plus « inédits », furent longtemps considérés comme les modèles du genre par les fournisseurs habituels de nos scènes lyriques. Pour les Russes, l'histoire de leur pays est une chose vivante, belle sans qu'il soit besoin de l'embellir, émouvante sans qu'il faille la corser d'une plate intrigue. Et, depuis le jour où Glinka, ingénument, avait mis à la scène Ivan Soussanine sacrifiant sa vie pour le tsar, *Boris Godounow* et *Khovantschina* de Moussorgsky, la *Pskovitaine* de M. Rimsky-Korsakow, comme *Igor*, furent de beaux spécimens de tragédies lyriques exclusivement basées sur l'histoire du peuple russe. On peut dire même que, jusqu'au jour où M. Pedrell tenta d'en réaliser l'équivalent en Espagne, l'opéra national historique est une forme que la Russie créa entièrement (1).

Borodine lui-même, d'ailleurs, dit un jour à M. Habets, que :

(1) Je ne crois pas que les *Brandebourgeois en Bohême* de Smetana, d'ailleurs de 30 ans presque postérieurs à la *Vie pour le Tsar*, permettent d'arguer le contraire.

« *Le Prince Igor* est essentiellement un opéra national, et ne peut avoir d'intérêt que pour nous autres Russes qui aimons à retremper notre patriotisme aux sources mêmes de notre histoire et à voir revivre, sur la scène, les origines de notre nationalité. »

Ceci, peut-être, était vrai au temps où parlait Borodine. Mais aujourd'hui que les concerts symphoniques nous ont familiarisés et nous familiarisent encore avec les productions les plus originales du génie russe, il en est, j'en suis sûr, tout autrement. La partition d'*Igor*, avec d'évidents défauts, contient d'abondantes richesses et de très grandes beautés ; elle est pleine de musique colorée, gracieuse, vigoureuse, émouvante ; et, par la diversité de ses aspects, elle a de quoi plaire à la fois aux partisans les plus déterminés de la musique « sérieuse » et au public le plus résolument avide de mélodies « pas savantes ». C'est d'ailleurs ce que fait observer Borodine lui-même : « Je suis étonné, écrit-il, que la plus grande partie de mon *Igor* satisfasse deux camps musicaux absolument opposés... » et ailleurs : « *Igor* jusqu'à présent contente tout le monde : l'ultra-réaliste Modeste-Pétrowitch (Moussorgsky), le novateur lyrico-dramatique César-Antonowitch (Cui), notre maître Mili Alexéïewitch (Balakirew) si sévère pour les formes et les traditions, Wladimir Stassow lui-même, notre vaillant lutteur... »

\* \* \*

D'un avis de l'éditeur publié en tête de la partition de piano et chant il résulte que Borodine termina lui-même le prologue, les actes I, II et IV, ainsi que la *Marche Poloutsienne* du III<sup>e</sup> acte. Mais il n'en réalisa point toute l'instrumentation, qui fut faite après sa mort, par M. Rimsky-Korsakow. Le reste du III<sup>e</sup> acte fut achevé et instrumenté par M. Glazounow. L'ouverture avait été entièrement composée par Borodine, mais non écrite, et M. Glazounow, de mémoire, la rédigea en entier.

La partition d'orchestre — que je n'ai malheureusement pas sous la main pour en transcrire les indications — spécifie de façon précise la part de chacun dans le travail de mise au point. Mais il n'y a pas lieu d'attacher une importance excessive à ces restaurations : les compositeurs qui les ont effectuées étaient très

familiers avec la pensée de leur ami, avec son œuvre, et ils ont accompli avec autant de tact que de piété la tâche délicate qu'ils entreprirent pour servir la gloire de celui-ci.

Telle qu'elle se présente à nous, la partition de Borodine, comme il a été dit plus haut, n'est pas sans offrir quelques imperfections. Elle n'est pas absolument homogène. Elle est de proportions considérables, morcelée à la manière de l'opéra traditionnel, et par suite agrémentée d'un assez grand nombre de pages où l'action s'arrête au profit d'une effusion purement musicale. Mais, le plus souvent, on n'a pas le moins du monde envie de se plaindre de cet état de choses, car, si quelques-unes de ces pages sont d'inspiration moins soutenue, il s'en trouve au contraire un grand nombre dont la beauté est intense, tant au point de vue de la couleur qu'à celui de l'émotion.

L'inégalité du style s'avère dès l'ouverture, qui est copieuse et conçue à peu près comme celles de Weber : au milieu de développements superbes, on y rencontre un ou deux passages d'une incontestable banalité.

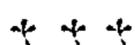
Ces réserves faites, il faut proclamer très haut que dans *Igor*, Borodine a répandu, à profusion, les couleurs somptueuses, les harmonies originales et recherchées, les mélodies expressives et sans banalité dont foisonnent aussi ses œuvres instrumentales et ses lieder. Harmoniste, Borodine l'est à un degré tout à fait rare, et les admirables accords qu'il sait trouver sont toujours une partie intégrante de ses idées mélodiques, auxquelles ils donnent une valeur expressive intense. La même affinité très étroite et plus facile à ressentir qu'à exprimer, existe dans ses œuvres entre l'harmonie et le rythme : c'est ce qui fait le charme particulier de ses développements symphoniques en général, et de pages telles que les danses, les chœurs, la marche du présent opéra.

En ce qui concerne la réalisation vocale d'*Igor*, on peut, en mettant à part les ensembles et les chœurs, qui sont toujours de premier ordre, faire une distinction : les solis, parfois, ont absolument l'allure de chants populaires ; ils sont alors d'une parfaite beauté, et environnés d'une atmosphère de pénétrante poésie. Tels par exemple, l'arioso de Jaroslawna (1<sup>er</sup> acte, pp. 77 sq. de la partition) la complainte de la même (4<sup>e</sup> acte pp. 304 sq.). Mais, d'autre part, il y en a dont le style est celui de l'opéra traditionnel, et non du meilleur, comme l'air d'Igor (pp. 169 sq.).

qui offre ce qu'on pourrait appeler une réminiscence anticipée d'un de nos refrains populaires les plus fâcheux (1).

Cependant, à regarder l'ensemble de la partition, on y sentira une unité générale de style : les idées principales en sont toutes plus ou moins apparentées, ne fût-ce que par l'origine nationale. Il en est qui reparaissent parfois, comme de très simples leit-motifs. Mais, par dessus tout, on aperçoit que la partition tout entière se maintient dans des tonalités vigoureuses et chaudes, reste animée d'un vif souffle épique et populaire où les détails se fondent, disparaissent parfois : il est donc assez oiseux de critiquer longuement la tenue de tel ou tel passage isolé.

La musique de Borodine s'affirme surtout victorieuse et séduisante dans les parties où le compositeur a mis en œuvre des thèmes polovtsiens : les diverses danses, les chœurs, la marche qui ornent le deuxième et le troisième acte. Ailleurs, pour être moins rutilante et d'un charme moins oriental, elle n'abdique rien de sa valeur expressive et offre, soit d'âpres envolées, comparables à celles de la deuxième symphonie du compositeur, soit cette grâce classique et pénétrante qu'on retrouve dans sa pure *Symphonie inachevée*.



Une fois la partition du *Prince Igor* étudiée, il semble y avoir, au point de vue intrinsèque, d'excellentes raisons pour considérer celle-ci comme une œuvre de transition où, malgré toute la vigueur spontanée du génie de Borodine, des influences secondaires se font encore sentir. Historiquement parlant, il n'en est pas du tout ainsi. Au moment où mourut Borodine, les cinq, dont il faisait partie (2), avaient donné plus d'une preuve manifeste de leur complet affranchissement. Sans parler ici de leur chef de file, M. Balakirew, qui n'écrivit jamais de drame lyrique,

(1) Les amateurs de rapprochements pourront faire dans la partition d *Igor* bien d'autres remarques curieuses. Ainsi, ils trouveront, au début de l'ouverture (p. 1), presque le thème de Fervaal; p. 30 de la partition piano et chant, la charmante phrase par laquelle M. Debussy évoquera Mélisande. Cette dernière analogie est frappante.

(2) On sait que l'École moderne russe, fondée par Balakirew, César Cui, Rimsky-Korsakow, Borodine et Moussorgsky, s'intitula « Ecole des Cinq ».

je rappellerai que M. Rimsky-Korsakow avait écrit, déjà, trois partitions, dont ses deux chefs-d'œuvre : *Sniégourotchka* et la *Pskovitaine*, et Moussorgsky, son génial *Boris Godounow* et *Khovantschina*, qu'il laissait, aussi, inachevé (je ne mentionne que pour mémoire trois peu caractéristiques opéras de M. Cui). *Igor* venait donc après plusieurs opéras dont le style était entièrement conforme à l'idéal esthétique de l'école moderne. Ce qu'il peut y avoir de mixte dans la réalisation musicale de cette œuvre s'explique d'abord par la façon décousue dont Borodine y travailla, le long espace de temps qui sépara ses périodes de travail, et l'évolution de son tempérament créateur ; mais aussi et surtout, par le goût prononcé qu'il conserva pour « la mélodie, la cantilène, les formes finies et concrètes ».

Borodine était médiocrement séduit par le nouveau style introduit dans l'opéra, grâce à l'exemple de Dargomyjski, et il souhaitait qu'*Igor* restât « plus voisin de *Rousslan* (de Glinka), que du *Convive de pierre* (de Dargomyjski). »

Le rôle de l'élément traditionnel une fois signalé, il reste à dire par où *Igor* est moderne, et ce que cette partition apporte d'original, de fécond, d'universellement compréhensible. La force créatrice de Borodine, on l'a compris déjà, se manifeste plutôt dans la substance de l'œuvre que dans ses formes ; c'est-à-dire que, s'il est facile de reconnaître, dans *Igor*, la présence de beaucoup de musique libre, originale, hardie, il n'est pas possible d'en dégager les éléments d'une théorie esthétique nouvelle — ce qui n'est certes pas un défaut ! — ni même de définir cette hardiesse, cette originalité, ce qui tout au plus revient à constater la pauvreté de la critique en face d'une œuvre.

Cependant, on pourra y observer, comme déjà dans *Boris Godounow*, mais de façon plus consciente — Borodine était un musicien bien plus instruit, plus habile que Moussorgski, aussi ne peut-on jamais, lorsqu'il s'agit de lui, croire à une maladresse ni à un hasard — on pourra y observer que la musique dramatique, accompagnant le chant, joue à peu près le rôle qu'on tend à lui attribuer aujourd'hui, comme nécessaire et suffisant : elle n'est pas un développement symphonique, ni un commentaire ; elle n'est pas davantage réduite au simple rang d'un soutien d'utilité pratique, enjolivé ou non d'économiques stuquages. Elle est subtile et directe à la fois, crée autour des personnages, de leurs actes et de leurs paroles, l'atmosphère, le paysage, la couleur qu'il

faut. Les formes en sont assez légères pour ne point encombrer le développement du drame parlé, assez précises pour éclairer ce drame, y apporter tout l'appoint que puisse et que doive fournir la musique. Et pour résumer, en un mot, tous les éloges qu'on en pourrait faire, elle peut, comme il a été dit plus haut, plaire et aux musiciens les plus avertis et au public le plus ennemi des efforts de pensée (1).

M.-D. CALVOCORESSI.

36

(1) Les citations contenues dans les présentes notes sont empruntées à l'excellente adaptation, par M. Habets (Paris, 1893), de la grande biographie de M. Stassow.



# *La Symphonie* *de César Franck*

\* \* \*

La Symphonie en *ré* mineur que doit faire entendre, mercredi, la Société des Grands-Concerts, est une des dernières œuvres de César Franck, et sa dernière œuvre orchestrale, si l'on néglige la nouvelle version de l'entr'acte symphonique de *Rédemption*, écrit en 1889. La symphonie fut achevée pendant l'automne de 1888, et sa première audition fut donnée, aux Concerts du Conservatoire, le 17 février 1889. Il est inutile de remarquer qu'elle fut accueillie très froidement par le public spécial de ces concerts très fermés, public « compassé, solennel et somnolent », qui fut toujours réfractaire aux compositions neuves.

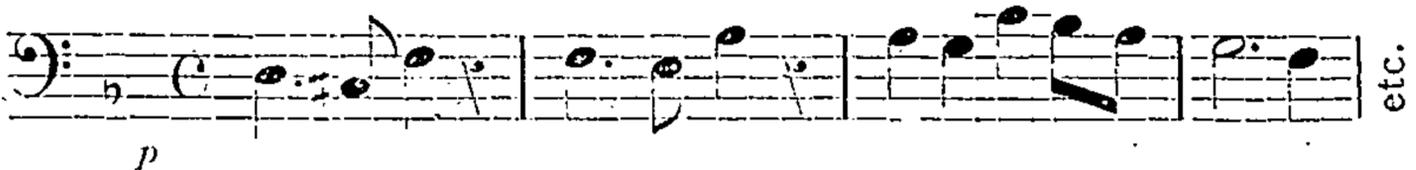
La deuxième audition de la Symphonie de Franck ne fut donnée que trois ans après la mort du Maître, le 19 novembre 1893 aux Concerts Lamoureux. Son succès fut alors très vif.

Lors de ces exécutions, les programmes des Concerts publièrent une analyse rapide de l'œuvre, due à César Franck lui-même. Je crois d'un grand intérêt de reproduire intégralement ce document précieux et très rare.

I

Introduction lente et sombre. Motif principal.

*Lento* Violoncelles et Contrebasses



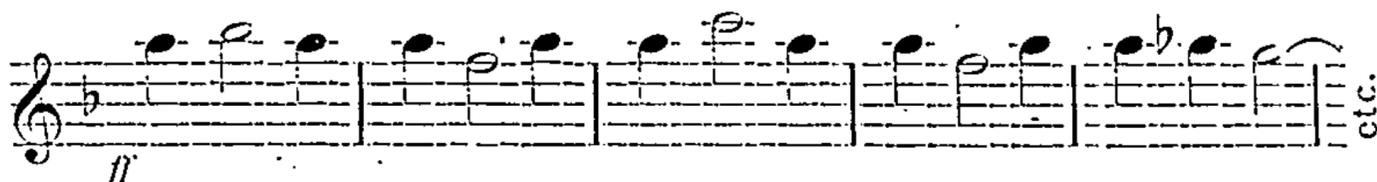
Cette phrase est développée pendant une trentaine de mesures et amène l'*Allegro* d'un caractère énergique et chaleureux.



Retour de l'introduction, mais en *fa* mineur ; retour de l'exposition de l'*Allegro* en *fa* mineur conduisant à une deuxième phrase :



puis à une troisième qui servira beaucoup au développement et qui reparaitra dans le finale :



Après la seconde partie de l'*Allegro*, très développée, revient une partie de l'introduction, mais en *fortissimo* et en canon.

Retour de l'*Allegro* et conclusion du premier morceau.

## II

Ce morceau débute par des accords pincés par le quatuor et les harpes qui ne dessinent pas tout d'abord la phrase mélodique : cette phrase, d'un caractère doux et mélancolique, est présentée par le cor anglais :



Cette première période est complétée par la clarinette, le cor, la flûte ; puis les violons disent la phrase suivante :



Après quelques modulations, cette période s'achève en *si*  $\flat$  majeur.

Le cor anglais et divers instruments à vent reprennent quelques fragments du premier motif en *si*  $\flat$  mineur, puis on arrive à une partie qui est un morceau complet (genre *scherzo*) très léger et très doux dont voici le thème principal :



Au retour de ce motif, la phrase initiale, expressive du morceau, s'y joint ; une fois en *sol* mineur, une fois en *ut* mineur, puis la période entière, expressive, dite par le cor anglais, s'unit à la période entière du *scherzo*, dite par les violons.

III

Ce morceau débute par une phrase d'un ton clair et quasi lumineux, contrastant ainsi avec les phrases plutôt sombres et mélancoliques des deux morceaux précédents.

*All. non troppo*

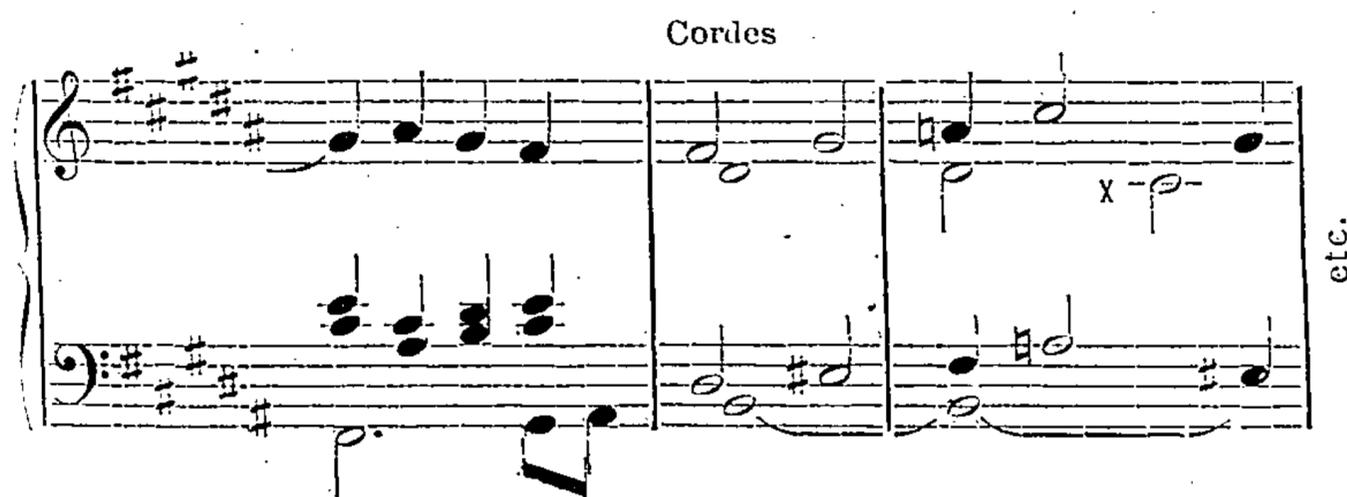


Cette première période se compose, à peu près, d'une soixantaine de mesures, et amène une phrase en *si* majeur dite par les cuivres, alternant avec les cordes :

Cuivres



Cordes



puis une autre plus sombre :



puis reparaît le motif initial du second morceau accompagné d'un dessin en triolets :

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has three measures, and the second system has two measures. The music is in G major and 3/4 time. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system ends with a double bar line.

Développement des motifs de ce final. — Ralentissement sensible du mouvement. Fragment du motif initial du second morceau, alternant avec des fragments de la phrase plus sombre du finale. — Retour au premier mouvement; grand *crescendo* aboutissant à la reprise du motif en *ré* majeur avec toute la sonorité possible. — Retour du motif expressif du deuxième morceau avec grande sonorité.

La sonorité décroît, puis reparaît la troisième phrase du premier morceau :

The image shows a musical score for piano, consisting of a single staff with four measures. The music is in G major and 3/4 time.

aboutissant à une coda formée des principaux motifs du premier morceau mêlés au motif initial du finale.

\* \* \*

Telle est cette analyse écrite par César Franck et qui fut critiquée, autrefois, par plusieurs musicographes ignorant son origine. Telle qu'elle est, elle est assez simple et claire pour satisfaire tout le monde. A vrai dire, il y manque une donnée importante, celle de la filiation des thèmes: c'est là en effet une des caractéristiques essentielles de l'œuvre de Franck, très facile à percevoir et parfois difficile à analyser clairement. Plusieurs thèmes dérivent nettement les uns des autres; presque tous ont un air de famille si frappant que l'on est souvent tenté de voir une filiation précise où il n'y a, en somme, qu'une ressemblance assez vague.

Ce qui est avant tout remarquable dans la symphonie de Franck, c'est sa qualité musicale. « Franck est essentiellement un musicien » disait jadis un de ses élèves. Et, en effet, la musique coule à pleins bords dans ses œuvres. Et cette musique d'une inspiration extrêmement riche et personnelle — il semble difficile de confondre une phrase de Franck avec un thème d'un autre compositeur — se caractérise à la fois par l'abondance de sa mélodie, tantôt simple et délicieusement ingénue, tantôt complexe et d'un chromatisme extrême, et par l'art merveilleux de ses développements. Franck, en effet, possède, au plus haut degré, à côté de sa technique admirable, la puissance d'extraire d'un thème tout ce qu'il contient, de le développer en tirant de lui tous ses éléments, art que certains symphonistes, tels que Mendelssohn, ont toujours ignoré et ont confondu avec l'art de la répétition.

Et aussi, cette riche matière musicale, maniée avec une adresse incomparable, est coulée dans un moule singulièrement modifié et rajeuni.

Tout d'abord, Franck a apporté là sa continuelle préoccupation de l'unité de pensée que l'on retrouve dans toutes ses œuvres, même dans les premiers trios écrits à l'âge de vingt ans. Cette unité, il l'a réalisée à la fois par la réapparition, dans les différentes parties, du thème principal, et par le rappel, dans la dernière partie du troisième mouvement, de la plupart des thèmes des autres temps, faisant ainsi de la conclusion une sorte de synthèse de toute l'œuvre ; innovation déjà indiquée par Beethoven dans l'introduction du finale de la neuvième symphonie.

La coupe générale de l'œuvre est aussi nouvelle. Franck conserve réellement les quatre mouvements de la symphonie classique, mais il fond les deux mouvements intermédiaires, *andante* et *Scherzo*, en encadrant le *Scherzo* dans l'*allegretto*.

Une autre nouveauté existe dans la structure du premier mouvement. Comme dans les œuvres modernes, les reprises de la symphonie classique n'existent plus, mais, comme l'indique l'analyse de Franck, après l'exposé du thème de l'*allegro*, l'introduction est répétée une tierce mineure plus haut, en *fa* mineur, pour reparaitre encore, au milieu et à la fin du morceau, dans la forme canonique..

L'orchestre, dans la symphonie en *ré* mineur est employé au complet : deux flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes en *si*  $\flat$ , deux bassons, quatre cors, deux trompettes, deux cornets à pistons, trois trombones, tuba, timbales, harpe et quatuor.

J'ai déjà noté, à plusieurs reprises, le peu d'adresse de Franck dans le maniement de l'orchestre. Et ce défaut est rendu plus sensible encore par son opposition avec la maîtrise étonnante de l'écriture. Pourtant l'orchestration de la Symphonie est très supérieure à celle de *Rédemption* dont j'ai relevé, lors de l'audition aux Grands-Concerts, les principales imperfections. C'est que, on se le rappelle, *Rédemption* était presque le début de Franck dans la musique symphonique. Pendant quarante ans, le Maître avait vécu de sa vie obscure d'organiste, et s'était consacré tout entier à la musique religieuse. Il n'était pas étonnant qu'il se soit senti mal à l'aise dans le maniement de l'orchestre et qu'il ait semblé confondre un peu instrumentation et registration.

Dans l'intervalle qui sépare *Rédemption* de la Symphonie, Franck avait écrit toutes ses grandes œuvres et acquis quelque habitude de l'orchestre. Aussi bien ne trouve-t-on beaucoup moins ces lourdes maladresses qui émaillent çà et là la partition de son oratorio. Je tâcherai de signaler dans le compte rendu du prochain Concert-Witkowski, en même temps que la valeur de l'œuvre en général et la place qu'elle occupe dans notre histoire contemporaine, les qualités et les défauts essentiels de son orchestration.

LÉON VALLAS.

3



## Mendelssohn et Berlioz

\* \* \*

La *Revue de Paris* (1) vient de publier une correspondance inédite de Berlioz qui contient un passage bien amusant sur Mendelssohn, qu'il avait rencontré à Rome en mars 1831, lors de son premier voyage comme pensionnaire de la villa Médicis. Voici ce qu'il écrivait à son père, de Nice, sur le chemin du retour à Rome (mai 1831).

« Je ne sais si je retrouverai à Rome le jeune Mendelssohn, dont je vous ai, je crois, parlé ; je crains qu'il ne soit parti pour Naples. Nous avons été bien vite liés : c'est un jeune homme d'un talent prodigieux, *comme compositeur et exécutant*, lettré et instruit autant qu'on peut désirer de l'être, d'un caractère candide et luthérien zélé, sinon fervent. C'est à lui que je dois le peu de moments agréables que j'ai passés à Rome. Nos opinions étaient bien souvent conformes comme nos admirations. Nous nous retrouverons bien. »

Dans une autre lettre il l'appelle encore le *candide* Mendelssohn, qui lui a procuré les seuls instants supportables dont il ait joui pendant son séjour à Rome.

Car il faut rappeler que lorsque Berlioz et Mendelssohn étaient ensemble à Rome, Berlioz était dévoré par l'inquiétude étant sans nouvelles de sa *fidèle fiancée* Camille Moke, qu'il avait enlevée à Hiller et qui le quittait en ce moment même pour Pleyel. C'est alors qu'il quitta Rome, le Vendredi-Saint, avec deux pistolets doubles et des « fioles diverses, laudanum et strychnine » dans l'intention de tuer la fiancée infidèle, sa mère, le traître et lui-même. C'est alors qu'il se jeta à l'eau à Gênes et en fut quitte « pour boire l'eau salée, être harponné comme un saumon, demeurer un quart d'heure étendu mort au soleil et avoir des vomissements violents pendant une heure ». Là-dessus, il réfléchit et écrivit à Horace Vernet, directeur de l'Académie

(1) R. de P., 1<sup>er</sup> janvier 1906, p. 88.

pour lui demander la permission de revenir puisqu'il devait « vivre pour ses deux sœurs et pour son art » (1).

Voilà l'homme qu'avait rencontré à Rome le candide Mendelssohn et voici comment il le jugeait (2) :

« \*\*\* est une vraie caricature, sans l'ombre de talent, cherchant à tâtons dans les ténèbres et se croyant le créateur d'un monde nouveau ; avec cela il écrit les choses les plus détestables et ne parle, ne rêve que de Beethoven, Schiller et Goethe. Il est de plus d'une vanité incommensurable et traite avec un superbe dédain Mozart et Haydn, de sorte que tout son enthousiasme m'est très suspect..... Me voyez-vous entre ces deux individus, moi qui ai parfois des envies de dévorer \*\*\* jusqu'à ce qu'il retombe dans son enthousiasme pour Gluck, où je dois être de son avis, moi qui vais cependant volontiers me promener avec eux parce que ce sont les seuls musiciens qu'il y ait ici et qu'au demeurant leur société est très agréable. Tout cela fait le contraste le plus comique qu'on puisse imaginer. Tu dis, chère mère, que \*\*\* doit cependant poursuivre un but dans l'art ; je ne suis pas en cela de ton avis ; je crois que ce qu'il veut c'est se marier et il est, à bien prendre, pire que les autres parce qu'il est plus affecté. Cet enthousiasme purement extérieur, ces airs désespérés qu'on prend auprès des dames, ces génies qui s'affichent en grosses lettres, tout cela n'est parfaitement insupportable et si ce n'était un Français, avec lequel les relations sont toujours agréables — car les Français ont le talent de ne jamais être à court et de savoir vous intéresser — il n'y aurait pas moyen d'y tenir. »

Lequel préférez-vous, du cabotin Berlioz ou du candide Mendelssohn ? Il me semble que de ce rapprochement doit sortir un peu de pitié pour le pauvre Berlioz, si indignement trompé en même temps par sa fiancée et par celui qu'il croyait son ami. Ne lui refusons pas d'avoir été à moitié fou, comme il le réclame. Celui qui a écrit cette correspondance que nous lisons dans la *Revue de Paris* n'est pas un cabotin, mais un grand naïf, d'une vanité incommensurable comme presque tous les artistes, mais plus grand, moralement aussi bien que musicalement, que le correct et froid et peu candide Mendelssohn.

Joseph BERNARD-LHERMITTE.

(1) Hippeau, *Berlioz intime*, p. 240, sq.

(2) *Lettres inédites de Mendelssohn*, trad. par A. A. Rolland, p. 122. M. Hippeau (*Berlioz intime*, p. 237), a déjà prouvé qu'il ne peut s'agir ici que de Berlioz.



# Chronique Lyonnaise



## GRAND-THÉÂTRE



### *Lohengrin* avec M<sup>me</sup> Litvinne

L'interprétation fort remarquable qu'a donnée Mme Litvinne du personnage d'Elsa, remet en discussion le problème, très complexe, d'analyse psychologique qu'est la compréhension de ce rôle. Certaines artistes, Mlle Louise Janssen en particulier, nous ont habitué à voir dans Elsa une figure mystique, inspirée, transcendante, et, somme toute, peu humaine, et l'on comprend, dans une certaine mesure, que l'on ait pu objecter ceci : « Ce n'est pas Elsa, mais Lohengrin, qui arrive de Montsalvat ; c'est lui, et non pas elle, qui doit donner l'impression du surnaturel ».

Je ne suis pas bien sûr que, en ce qui concerne Mlle Janssen, le reproche soit entièrement fondé. Si Elsa n'est pas un personnage mystique, elle a bien droit, du moins pour une partie du rôle, de nous sembler un peu en dehors du type courant et normal de la jeune fille. Elle nous apparaît, au premier acte, en état d'extase, d'autosuggestion, de vision, et pour ainsi parler, d'hypnose mystique. Faible, sans énergie, sans caractère (elle nous le prouvera bien par la suite), elle est menacée d'un danger mortel par les ruses infernales d'Ortrude et la haine ambitieuse de Telramund. Incapable de se défendre, écrasée par la peur du supplice qui la menace, et sans doute profondément affectée de la perte d'un frère chéri, elle a renoncé à démêler l'intrigue nouée autour d'elle, et à chercher un secours parmi des vassaux tous dévoués à Frédéric, ou terrifiés par la maléfique Ortrude. Elle n'a même pas tenté de comprendre l'enchaînement de fatalité qui

L'accusait si clairement du fratricide ; elle est accablée, vaincue sans combat, condamnée sans espoir en ceux qui l'entourent ; elle ne peut rien pour elle-même, elle n'a ni l'intelligence qu'il faudrait pour déjouer les trames de sa rivale, ni la décision qui serait nécessaire pour susciter des champions à sa cause ; elle est perdue irrémédiablement. Et alors, par cette tendance naturelle des faibles à chercher, hors du possible, l'aide qu'ils ne savent pas trouver dans le tangible et le réel, Elsa se réfugie dans le rêve : elle évoque un défenseur aux armes de lumière, tout puissant envoyé de Dieu, qui vaincrait pour l'amour d'elle les ennemis conjurés à sa perte ; elle imagine un chevalier pur comme les anges et, comme eux, invincible : elle découvre en songe un monde inconnu où nul mortel ne peut accéder, d'où le guerrier plus fort que toute force humaine viendra pour la secourir. Et cette image créée par son désir, elle s'en persuade l'objectivité, elle invoque ce héros immatériel comme s'il devait l'entendre, elle le requiert d'accourir à son aide, elle se persuade qu'il l'entend et qu'il l'exauce. Il sera son défenseur dans le duel judiciaire ; elle sait qu'elle peut compter sur lui, il est son droit vivant, il ne saurait faillir. Et, lorsque sonne l'heure du jugement, le roi et les chevaliers la voient paraître radieuse et extatique, soulevée par la foi, marchant dans son rêve, les yeux fixés sur l'image quasi divine du pur héros visible pour elle seulement. Et c'est bien ainsi confiante et douce, détachée de toute crainte, loin de toute humaine pensée, sûre de la réalité de son rêve, que nous la présente l'orchestre wagnérien, et le thème des hautbois qui accompagne son entrée. Et ce caractère si net d'isolement dans la vision, s'accroît, montrant une âme qui ne voit qu'elle-même et le monde extra sensible qu'elle s'est créé, et qui se limite à une vie purement subjective, lorsque se déroule le récit « Seule dans ma misère, j'ai supplié le ciel ». Le rêve se réalise, voici le chevalier qu'un cygne amène, le miracle de foi s'est accompli : la volonté ardente, l'invocation affolée ont eu leur plein effet. Le défenseur appelé est là présent aux yeux de tous. Elle a juré de ne point lui demander son nom, ni quelle est la rive mystérieuse d'où sa prière a su l'évoquer. Et maintenant, Telramund vaincu, Ortrude chassée, l'extase cesse ; Elsa rentre en communication avec le monde réel. Elle redevient femme, elle aime.

Il faut donc faire sentir ici le changement complet survenu dans le psychisme d'Elsa. Si je ne craignais de faire étalage d'une terminologie un peu bien barbare je dirais qu'à l'instar de ces sujets habitués au rêve hypnotique, Elsa sort de l'« état second » qui est l'hypnose, pour revenir à l'« état premier » qui est la veille normale. Elle cesse d'avoir toute son âme tendue vers ce but unique : l'évocation de l'idée surnaturelle, pour rentrer dans la vie simple, et devenir purement une épouse heureuse. Et, ici, doit survenir une transformation très nette de l'attitude scénique, avec la transition que ménage tout naturellement

le récit du balcon : « Vous que troublait naguère l'écho de mes soupirs », phrase marquant l'éveil, la détente, et le retour au calme.

Donc, à partir de ce moment, Elsa n'est plus qu'une femme ordinaire, et même très ordinaire, avec, portés à un point extrême, les défauts incohérents à son sexe : elle va se montrer faible, impressionnable, curieuse, incapable de rester fidèle à une promesse de silence. Ortrude, par la suggestion, Frédéric, par la peur, la conduiront sans peine à l'oubli de son devoir, à la méconnaissance de ce qu'elle doit à son sauveur. Nouvelle Psyché, elle se perdra pour avoir voulu trop de lumière : et son désespoir au dernier acte sera bien celui d'une très faible femme qui a manqué sa vie, parce qu'elle a manqué de courage et de décision dans la ligne droite. Et peu importe après cela qu'elle meure d'amour comme Isolde, ainsi que le veut Ernst dans un commentaire plutôt obscur.

Cette opposition radicale entre l'extatique des premières scènes, évidemment hors du commun, et la femme, très femme et faisant surtout montre des défauts inhérents à l'âme féminine, faiblesse et curiosité, doit être mise en très claire évidence par la mimique et par le chant : Mlle Louise Janssen est au-dessus de toute espèce d'éloge dans la première partie du rôle ; je crois que Mme Litvinne manifeste plus clairement aux yeux du spectateur l'évolution du personnage. C'est, à mon avis, chose fort importante et, ces lignes tendent à en montrer le pourquoi, mais je ne donne ici qu'une opinion.

EDMOND LOCARD.



## Un événement artistique

Jeudi soir, a eu lieu, au Grand-Théâtre, la fête annuelle organisée par la Presse Lyonnaise. Il s'était présenté, dit-on, quelques difficultés pour le choix du programme de cette soirée. Certains journalistes, et en particulier ceux qui forment le Syndicat de la Critique (composé de cinq membres) auraient voulu faire représenter *Don Juan* ou *Armide*. La majorité s'est ralliée avec enthousiasme à un autre projet ; au lieu de la musique allemande ou franco-allemande de Mozart ou de Gluck, la Presse a préféré faire entendre les *Huguenots* de Jacob Liebmann Beer, dit Giacomo Meyerbeer, œuvre peu connue et bien française, rarement (1.243 fois) représentée à Lyon depuis sa récente création (le 5 avril 1837).

Le comité de la Presse, ne reculant devant aucune audace, a eu l'heureuse idée de compléter ce beau programme par le ballet d'*Hamlet*, l'œuvre si originale du regretté Ambroise Thomas.

Pour un tel programme, il fallait trouver des interprètes rares ; les journalistes lyonnais s'adressèrent alors à Mme Felia Litvinne qui se consacre trop exclusivement, en temps ordinaire, aux gueuleries wagnériennes ; à Mme Lise Landouzy, notre directrice de l'an prochain, à M. Scaremberg, premier ténor des ténors demi-caractère et traductions de l'Opéra, et à M. Chambon, première basse noble de l'Opéra. Enfin, le ballet d'*Hamlet* fut confié aux jambes alertes de Mlle Zambelli, première danseuse noble de l'Opéra, et de Mlle Salles, première danseuse travesti de l'Opéra.

En somme, renouvelant l'exploit de Guillot de Morfontaine dans *Manon*, la Presse lyonnaise a réalisé ce prodige d'amener l'Opéra à Lyon.

A l'instar de l'Opéra, « les messieurs » furent priés d'assister en tenue de soirée à cette extraordinaire soirée, et les dames furent conviées à venir « en cheveux ».

La soirée fut des plus brillantes, et la salle était comble en dépit du prix très élevé des places (les fauteuils d'orchestre étaient vendus 15 francs... à l'instar de l'Opéra),

Toutes nos félicitations aux journalistes lyonnais, audacieux que la fortune favorise, et qui, annoncent déjà les amateurs bien informés, préparent pour l'hiver prochain une autre représentation sensationnelle d'une grande œuvre presque inédite : *La Juive* de Fromental Halévy.

LÉON VALLAS.



## LES CONCERTS



### Symphonie Lyonnaise -- Le Quatuor Tchèque

Lyon n'a pas beaucoup de concerts, et il est regrettable que deux séances musicales aient lieu le même jour et à la même heure : c'est ce qui s'est produit mercredi dernier quand, à la fois, avaient lieu le concert de la Symphonie Lyonnaise, et la dernière soirée de la Société de musique classique avec le Quatuor tchèque.

Je n'ai pu entendre, à la Symphonie Lyonnaise, que l'ouverture de

*Coriolan*, et la *Procession Nocturne* de Rabaud, œuvre agréable, facile, un peu banale et longue. J'ai regretté de ne pas entendre une cantatrice qui chanta, paraît-il, avec conviction, le *Roi des Aulnes*, et une jeune violoncelliste, nouvelle venue à Lyon, Mme Bourdet, dont on me dit le plus grand bien et qui donna une fort agréable interprétation des *Variations symphoniques* de Boëllmann. J'ai surtout regretté de ne pouvoir écouter un *Paysage maritime* pour harpe et orchestre, esquisse symphonique tracée par M. Mariotte comme préparation à une symphonie sur la mer.

Le Quatuor tchèque qui, pendant ce temps, jouait à la salle Philharmonique, est un des groupes de quartettistes les plus justement célèbres; MM. Hoffmann, Suk, Zuchy et Wihan (M. Zuchy remplaçant M. Nedbal, altiste convaincu dont la mimique était la joie des séances antérieures) possèdent des qualités remarquables: l'homogénéité que n'obtiennent que les quatuors aguerris, une sonorité généralement excellente et très variée, enfin une conviction touchante.

C'est que ces tchèques se ressentent de leur origine; leur perpétuelle agitation, leur exubérance de gestes fait songer à des tziganes talentueux qui auraient dépouillé leur veste rouge à galons d'or avant de paraître devant le grave public lyonnais; et leur origine se traduit encore par leur interprétation très personnelle et très particulière qui convient merveilleusement à la musique de Dvorak, et donne quelque intérêt à celle de Tschaïkowsky. Je n'oserais pas affirmer qu'elle puisse parfaitement convenir aux œuvres de Mozart ou de Beethoven...

Le quatuor de Tschaïkowsky est comme la *Symphonie Pathétique* de ce compositeur très vanté: il renferme quelques petites choses agréables, et une majorité de banalités filandreuses qui se déroulent longuement pendant près de trois quarts d'heure. Par comparaison avec cette œuvre fort peu russe en dépit du nom et de l'origine du musicien, le quatuor de Dvorak parut très agréable: s'il est fort décousu et parfois banal, il renferme aussi des pages charmantes d'allure populaire, d'une sonorité délicieuse. Il fut interprété avec amour par les artistes tchèques qui avaient commencé la soirée par l'exécution du quatuor en ré mineur (n° 13) de Mozart dont certaines parties sont souvent utilisées comme airs de ballet supplémentaires dans *Don Juan*.

L. V.



## A propos du concert Planté

*J'ai reçu la lettre suivante que je me fais un plaisir d'insérer :*

Lyon, le 20 mars 1906.

Monsieur,

Le maître Francis Planté, me charge de vous faire parvenir la carte ci-jointe.

Le compte rendu du concert du 26 février, ou mieux la critique, empreinte d'une grande sincérité, lui a fait grand plaisir.

Mais, *personnellement*, je tiens à rectifier certaines remarques et réflexions.

J'ai habité longtemps chez Francis Planté et l'ai suivi un peu partout, même à l'étranger.

Je puis donc vous affirmer que, chez lui, *rien n'est préparé, simulé*. d'un tempérament pétulant — n'est-il pas Basque d'origine? — d'un caractère enjoué et bon, par excellence, [d'une simplicité de sa personne que vous ignorez certainement, il pense d'abord aux petits, aux humbles, ne refusant jamais un service, heureux d'applaudir et d'encourager ses confrères, qu'il ne jalouse pas.

C'est un causeur charmant. Il est heureux de faire *parler* son instrument, et ne se fait pas prier, très loin de là.

Que voulez-vous, il est ainsi fait, même chez les Grands, et est reçu à bras ouverts, et toujours le même.

Il ne se *réfèra* pas, car sa nature si franche, déborde *tout naturellement d'enthousiasme*, lorsqu'il voit ses auditeurs heureux d'être en communauté *d'esprit et d'âme* avec lui, n'y en eût-il qu'un seul qui le comprit.

Veillez agréer, Monsieur le Rédacteur en chef, l'assurance de mes sentiments très dévoués.

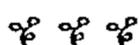
Ch. P. BIGEL.

*Secrétaire particulier de F. Planté.*





## ÉCHOS



### LA RETRAITE DE M. WEINGARTNER

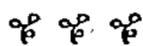
En même temps que celle de M. Nikisch, on annonce la retraite prochaine de M. Félix Weingartner. Celui-ci abandonnera définitivement à la fin de la saison présente la direction des concerts symphoniques de la chapelle royale de Berlin. Il désire prendre quelque repos et se consacrer à peu près exclusivement à des travaux de composition. Comme successeurs possibles de M. Weingartner, on a cité déjà MM. Muck et R. Strauss.



### UNE CONTREBASSE MONSTRE

On rapporte qu'un luthier de Markneukirchen, en Saxe, vient de construire une contre-basse gigantesque, qui, en ce moment, est en route pour l'Amérique, où elle sera exposée. La longueur de l'instrument est de 3<sup>m</sup>88 du haut du manche au bas du cordier ; la caisse seule mesure 2<sup>m</sup>10 ; la convexité atteint 22 pouces ; le manche a une longueur totale de 1<sup>m</sup>50, la touche a 70 centimètres, le cordier 30 centimètres, et la hauteur du chevalet est de 34 centimètres. Le poids total est d'environ 75 kilogrammes.

L'information n'ajoute pas le nom de l'instrumentiste géant qui se mesurera avec cette *pochette*...



### LE MAESTRO PUCCINI

D'un journal niçois, cette silhouette de M. Puccini, gloire de la musique italienne :

« M. Puccini est un homme admirable. Il vit dans le désordre des

répétition de *Manon* avec une philosophie d'une déconcertante sérénité. Rien ne l'émeut ni ne le surprend. C'est à peine si parfois, sur une note plus discordante que de raison, d'un geste, un tout petit geste nerveux, il enfonce un peu plus sur l'oreille le chapeau qu'il porte, par habitude, sur le côté gauche de la tête. Il va, il vient sur la scène, s'assied à droite, puis se relève pour aller s'asseoir à gauche ; il s'étale sur une chaise les jambes allongées et les mains dans les poches ou bien il se campe à califourchon et, de la canne qu'il a prise, il bat la mesure, scande les phrases, appuie les sonorités et calme les impatiences. Soudain, il se lève et se précipite, il court au-devant d'un chanteur ou des choristes en détresse, il chante avec eux, fait des gestes et prodigue les *bene* avec une indulgente générosité. Puis, quand il se trouve à bout de souffle et qu'il sent ses nerfs à fleur de peau, il se glisse derrière un portant, tire furtivement une cigarette de sa poche et, dans la fumée bleuâtre qu'il pousse avec force, il puise une énergie nouvelle pour continuer la tâche difficile.

« M. Puccini porte le plus simplement du monde la gloire de ses triomphes et de ses lauriers, Il n'a ni la morgue ni la suffisance de certains parvenus de la musique dont nos théâtres se rappellent la voix irritée et les gestes autoritaires. Et pourtant, quand on a écrit les admirables pages de la *Bchème*, de *Tosca* et de *Manon*, il serait bien permis de relever d'une pointe d'orgueil la courtoisie et l'aménité naturelles. Mais M. Puccini a la douceur agréable et charmante de ses mélodies. De taille assez élevée, légèrement replet, avec une démarche un peu dandinante, un large gilet à carreaux sous un veston marron et un feutre de même couleur posé à l'italienne, il a l'air, avec sa moustache courte et drue, d'un capitaine en bourgeois, et la rosette qui rougit sa boutonnière, accentue cette ressemblance. C'est un sympathique dans toute la force du terme. »



## LE GRAMOPHONE

Il n'est pas d'épicier quelque peu à son aise qui ne possède son petit phonographe qui, le soir, lorsqu'il a ravalé ses soucis quotidiens, module à ses oreilles et à celles de son épouse attendrie, le *Miserere* du *Trouvère* et les *Stances à Manon* d'un chansonnier que la politique chat-noiresque favorisa.

Il s'est monté des sociétés très prospères qui exploitent ainsi, sur disques ou sur cylindres, le talent de nos ténors et de nos prime-donne les plus distingués.

Faure, Tamagno, Caruso, Sarah Bernhardt, toute la tribu des

Coquelin défilèrent ainsi devant le pavillon des phonographes haut cotés.

La Patti, la divine Adelina, seule, avait jusqu'ici résisté aux sollicitations pressantes des entrepreneurs phonographiques, invoquant le vieil adage : « Traduttore. tradittore... » et craignant sans doute que ces instruments ne rendissent qu'imparfaitement les nuances de sa voix de cristal.

Et voici que la Patti elle-même s'est convertie au « phonographisme ». En effet, assistant dernièrement, au Carlton Hôtel, à une séance musicale; la cantatrice fut à la fois surprise et charmée d'entendre une excellente reproduction du chant du ténor Caruso. Elle voulut tenter un essai.

Plusieurs représentants d'une société de gramophones furent, dans ce but, invités par elle à se rendre au château de Craig-y-Nos, où deux vastes pièces à l'acoustique impeccable furent aménagées en laboratoires d'expérience ; et la Patti n'égreña pas moins de quinze morceaux dans le pavillon des appareils : le « Home sweet home », « Si vous n'avez rien à me dire », « l'air des Bijoux », de « *Faust* » la « Sérénade » de Paolo Tosti, tout le répertoire qui charma la dernière moitié du siècle qui vient de finir, y passa.



#### ARTICLE DE PARIS

M. Harduin, journaliste, qui, en échange d'une mensualité sans doute peu élevée, s'est engagé à s'efforcer d'être spirituel quotidiennement dans le *Matin*, raconte ainsi les impressions que lui a procurées l'audition d'un acte de *Tristan et Isolde* :

« Je suis allé, l'autre soir, à l'Opéra. Je vous prie de croire que cela ne m'arrive pas souvent. Quand j'entrai, il était dix heures et demie. Le rideau se levait sur un décor représentant un *burg* en carton découpé.

« On donnait *Tristan et Isolde* et je vis au premier plan un malade couché, en costume tabac d'Espagne. A côté de lui était un infirmier ou supposé tel, qui ne disait rien. Naturellement, le malade ne répondait pas. La musique de l'orchestre parlait pour eux.

« Enfin l'infirmier commença à chanter et le malade se mit de la partie. Ce dialogue en musique dura trois bons quarts d'heure.

« Ce qui me frappa surtout, c'est qu'il était absolument impossible de comprendre un mot de ce que disaient le malade et l'infirmier. J'en conclus que si la parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée, la musique atteint facilement le même but.

« La chose me gêna d'autant plus qu'à la fin de l'acte, il y avait quatre cadavres sur la scène, d'autres personnages étant survenus, dont un roi de pique et une dame blonde à la chevelure dénouée. Ainsi je ne sais pas du tout pourquoi ces gens sont morts, et à quelle maladie ils ont succombé, exception faite pour l'un d'eux, que l'infirmier, très mollement, transperça de son glaive, sans donner d'explications. Tout au moins, s'il en donna, elles furent en musique, ce qui veut dire qu'elles m'ont échappé.

« Pendant que ces choses se passaient, je regardais les spectateurs. Ils avaient l'air plutôt ahuris. Peut-être éprouvaient-ils quelque émotion, mais c'était une émotion contenue que rien ne décelait.

« Et cette impression me vint que la plupart d'entre eux s'embêtaient ferme, sans vouloir en convenir.

« Voyez-vous, il y a plusieurs sortes d'héroïsme. C'est être héroïque que d'avaler des médecines très mauvaises, le sourire sur les lèvres, ou de la musique dont le sens vous échappe complètement, cela pour mériter sa propre estime et celle de la galerie.

« En sortant, quelqu'un m'a dit : « Quand vous aurez écouté « *Tristan et Isolde* dix-huit fois, vous y goûterez un plaisir dont vous « ne vous doutez pas. »

« J'aime mieux continuer à ne jamais m'en douter. »



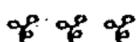
### MANON LESCAUT DE PUCCINI

On a donné, la semaine dernière, à Nice, la première représentation en France de *Manon Lescaut*, drame lyrique en quatre actes, musique de Giacomo Puccini.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette *Manon* est antérieure aux autres opéras du même auteur et se place chronologiquement presque au commencement de sa carrière. C'est, d'ailleurs, cette partition qui attira la première sur le compositeur encore inconnu les regards du grand public et l'attention de la critique et qui le classa parmi les jeunes maîtres de la nouvelle école italienne.

La gloire de M. Massenet ne sera en rien amoindrie du fait de l'introduction, en France, de l'œuvre distinguée et charmante, mais en tous cas profondément dissemblable du jeune maître italien. Les deux *Manon* ne sauraient se comparer : dans l'une, celle que nous connaissions, M. Massenet, en pleine possession de tous les secrets de

son art, a répandu à foison les trésors de son inspiration, joints à un esprit léger et fin et aux éclats de la passion; dans la *Manon* de M. Puccini, c'est un musicien à peine affranchi des formules de l'école, qui affirme, avec toute la nature primesautière de la jeunesse et l'ardeur d'un tempérament très méridional, des qualités de charme, de brio et d'émotion assurément estimables, mais qui n'ont rien de transcendant ni d'irrésistible.



### LES PAROLES DES OPÉRAS

Il n'était déjà pas très facile, autrefois, d'entendre les paroles d'un opéra. Avec les développements que les compositeurs actuels donnent à la partie instrumentale, cela devient souvent impossible, et le spectateur qui veut comprendre l'action représentée doit avoir constamment l'œil sur le livret, ce qui le prive, naturellement, d'une partie du spectacle. Voici qu'à Berlin, grâce à un procédé très ingénieux, on vient de remédier à cet inconvénient. Il paraît qu'au moyen d'un appareil à projections, les paroles de l'opéra représenté sont reproduites au-dessus de la scène en lettres très visibles et très distinctes. Le texte apparaît ligne par ligne, à mesure qu'il est chanté, et cela de la manière la plus simple du monde. Le souffleur qui tient la partition n'a qu'à presser qu'à presser un bouton pour faire paraître, sur le tableau placé au-dessus de la scène, les lignes absolument identiques de cette partition, mais tracées en caractères gigantesques. On assure que ce procédé ingénieux est peu coûteux et très facile à employer.

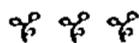


### LA VIOLETTE DE MOZART

On a exhumé tout récemment, en Allemagne, raconte le *Ménestrel*, un vieil air de danse du compositeur Paul Peurl (nommé aussi Bäwerl, Baeuerl ou Beuerlin). Il naquit vers 1580 et fut organiste à Steyer. L'air en question (Däntz), fait partie d'une suite qui porte sur la première page imprimée : *Nouvelle pavane, entrée « däntz » et gaillarde... pour instruments à cordes... composées par Paul Bäwerl... imprimé à Nuremberg... MDCXI*. L'œuvre fait partie de la bibliothèque de l'Université de Goettingue.

L'air de danse dénommé *dantz* a particulièrement retenu l'attention parce qu'il débute par les huit notes *sol, ré, si, do, mi, ré, do, si*, présentées exactement dans le même ordre et sur le même rythme qu'au commencement de la célèbre mélodie de Mozart *la Violette*. La seule différence est toute dans la forme extérieure de l'écriture. Peurl a pris pour unité de valeur la noire et a écrit en mesure à deux temps doublée, C barré : Mozart a remplacé les noires par des croches et les a groupées dans un deux-quatre andantino.

La question de plagiat s'est posée, mais l'on a de suite compris que c'est prendre bien trop au sérieux un fait des plus minces dont on retrouve des exemples par centaines. Il est fort probable, en somme, que Peurl et Mozart aient puisé à une source commune qui serait, en ce cas, une vieille mélodie populaire ; mais il est aussi parfaitement admissible que, par suite d'un simple hasard, les deux compositeurs aient rencontré sous leur plume la même phrase musicale. L'absence de toute particularité harmonique ou rythmique, l'identité presque constante des valeurs de notes rendent même très probable cette dernière hypothèse.



## CRITIQUE MUSICALE

Nous nous reprocherions de priver nos lecteurs de l'article suivant envoyé à *la Revue et Gazette des Théâtres*, à l'occasion des représentations de M. Duc, par le correspondant lyonnais de ce journal, M. A. Borrel. Il est difficile d'imaginer critique musicale plus élevée et style plus personnel :

Je me fais un devoir de revenir sur les deux représentations de la *Juive*, données avec le concours du célèbre ténor Duc, un des plus puissants phénomènes vocaux de ce dernier quart de siècle.

D'aucuns ayant fait courir le bruit que ce fameux champion du *contre-tul* était vidé, j'ai à cœur de protester avec la dernière énergie contre d'aussi perfides et intéressées insinuations.

Evidemment, il ne faut pas demander l'impossible, car à ce tour de force nul n'est tenu, et il n'y a qu'à rire ou à hausser les épaules devant certaines réflexions dont l'incohérence le dispute à l'imbécilité ou à l'ignorance, plutôt voulue, des notions les plus élémentaires de l'art du chant. Exemple, ce « vagnérolatre » à tous crins qui, pour parodier un mot ronflant, bien connu, disait pendant le premier entr'acte :

L'école française est une immense ruine !  
Et la *Juive*, avec Duc, n'en soyez pas surpris,  
En sont bien les plus grands et les derniers débris.

Et cet autre encore :

« Je parie que votre Duc, qui a tant de voix, ne pourrait pas seulement chanter *Mignon* ou *Werther*. »

Et pourquoi pas *La Dame Blanche*, *Le Chalet*, ou *Les Cloches de Corneville* ?

B... d... de b... d... ! non ! mais croyez-vous qu'il faut en avoir une pocheté ! !

Mon sang n'a fait qu'un tour, et ne pouvant résister au besoin inextinguible de traiter l'ignare auteur de cette monstruosité de crétin et d'idiot, ce dernier n'a trouvé rien de mieux que de m'envoyer ses témoins. C'est ce que je vous le dis. Ça ! c'est un sale coup pour la fanfare ! Et cette chronique pourrait bien être la dernière que j'écris avant de partir au ciel en morceaux. Aussi la dernière volonté d'un mourant étant sacrée, si je succombe pour la musique française, je demanderai seulement à Massenet et à Saint-Saëns, mes musico-graphes (*sic*) préférés, d'écrire — pour me venger — la musique du futur drame dont je vais être le héros et la victime, et de choisir Duc comme créateur principal. Après cela, vous verrez qu'il y aura encore des gens pour affirmer que la musique adoucit les mœurs.

Je ne terminerai pas ce compte rendu sans joindre mes félicitations à celles de mes confrères et à celles de la grosse majorité, sinon l'unanimité, des personnes qui assistaient, entassées comme dans un baril d'anchois, à cette mémorable reprise de la *Juive*.



## JURISPRUDENCE THÉÂTRALE

Dernièrement le tribunal de la Seine a été appelé à décider si un directeur de théâtre avait ou non le droit de refuser à un spectateur correct, et qui paie sa place, le droit d'assister à une représentation.

Voici les faits :

Un monsieur exerçant la profession d'agent dramatique s'était présenté au contrôle d'un théâtre parisien en compagnie d'une autre personne (sa femme peut-être), et il se disposait à entrer dans la salle, quand le directeur du théâtre, l'ayant reconnu, lui fit rebrousser chemin et refusa de l'admettre dans son théâtre. Sans doute il le soupçonnait de vouloir prendre note de quelques détails de mise en scène, de quelques *effets* des acteurs, en vue d'une tournée dramatique ou de quelque autre concurrence.

Mais le monsieur ne se laissa point mettre dehors sans protester, et il fit un procès au directeur. C'est à propos de ce procès que le tribunal de la Seine vient de rendre un jugement dont voici le « considérant » principal :

« Attendu que le directeur d'un établissement théâtral qui offre au public des places dans le local qu'il exploite ne peut en refuser l'entrée à un spectateur, si celui-ci se présente dans des conditions convenables

et ne vient pas dans le but de faire du scandale et de troubler la représentation ; qu'à plus forte raison, il ne peut interdire l'accès de son théâtre au spectateur qui a payé sa place et a été admis au contrôle ; qu'il ne peut faire exception pour un agent dramatique qui, même dans un intérêt personnel, assiste à la représentation si celui-ci se borne au rôle passif de spectateur... »

En vertu de quoi le directeur a été condamné à restituer au spectateur évincé le prix de location de deux fauteuils d'orchestre, soit 12 fr., et à 300 francs de dommages-intérêts.



### AU GRAND-THÉÂTRE

Les répétitions du *Crépuscule des Dieux* sont activement poussées car Mme Litvinne qui doit interpréter le rôle principal de l'œuvre de Wagner doit quitter Lyon le 5 avril ; le *Crépuscule* ne pourra avoir que quatre représentations au maximum.

D'autre part, on annonce que dans le programme de la saison de Pâques consacrée à l'opérette, sera comprise probablement la charmante bouffonnerie, *le Sire de Vergy*, de notre compatriote Claude Terrasse.



### LE POSTILLON DE LONGJUMEAU

Le Grand-Théâtre a donné, vendredi, une reprise du *Postillon de Longjumeau*, dont nous rendrons compte dimanche prochain ; le *Salut Public* publie sur l'œuvre d'Adolphe Adam les intéressantes notes que voici :

« Le *Postillon de Longjumeau* est un des rares opéras comiques d'Adolphe Adam qui mérite de n'être pas oublié, avec toutefois le *Cbalet* et *Giralda*. La première représentation en eut lieu à l'Opéra-Comique le 13 octobre 1836, avec pour interprètes : Chollet (Chapelos), Henri (Biju), Riquier (de Corcy), et Mlle Prévoat (Madeleine). Il est resté depuis constamment au répertoire.

« Ce fut M. Provence, directeur de notre Grand-Théâtre, qui en donna la primeur au public lyonnais, le 27 septembre 1837.

« Le rôle du galant postillon fut créé par le ténor Siran, chanteur fameux à cette époque, le créateur d'Arnold de *Guillaume Tell* à Lyon ; Siran constituait alors ce qu'on appelle le ténor en tous genres. Interprète applaudi d'Arnold, de Raoul de Nangis, d'Eléazar, de Robert et de Masaniello, il n'obtenait pas moins de succès par sa jolie voix et son physique aimable dans les opéras comiques du répertoire : *La Dame Blanche*, *Fra Diavolo*, *Zampa*, *Le Barbier de Séville*, etc.

« Ce fut une basse chantante nommée Padrès, créateur du farouche Saint-Bris, des *Huguenols* au mois d'avril précédent qui créa le rôle abondamment comique de Biju, joué depuis par les basses-bouffes. Le rôle de Madeleine fut établi par Mme Sallard, qui chantait les chanteuses légères de grand opéra et même Alice de *Robert le Diable*. Ce personnage fut depuis toujours joué par la première dugazon.

« La dernière reprise du *Postillon de Longjumeau*, au Grand-Théâtre, date de dix-huit ans ; elle eut lieu le 1<sup>er</sup> mars 1888. L'excellent Dupuy joua et chanta on ne peut mieux Chapelou ; Mlle Anna Arnaud, qui mérite à tant de titres une des premières places dans le livre d'or de nos dugazons lyonnaises, tint avec sa verve sémillante et le charme de sa jolie voix le rôle particulièrement difficile à tenir de la gente Madeleine.

« Bérengier qui jouait Biju ne parvint pas à effacer le souvenir de Sernin dans ce rôle où il était difficile de l'égaliser, et M. Lespinasse, notre trial d'alors, fut un marquis de Corcy des plus convenables. »



## BIBLIOGRAPHIE



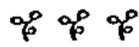
*L'Art du Théâtre*. — Dans le sommaire du dernier numéro de *L'Art du Théâtre*, signalons un article, avec de nombreuses illustrations, consacrés aux *Pêcheurs de St-Jean* de notre compatriote C.-M. Vidor représenté à l'Opéra-Comique et, dans le Supplément de ce même numéro, une intéressante étude de M. Ricousur Camille Erlanger, l'auteur d'*Aphrodite*, la prochaine nouveauté de l'Opéra-Comique.

Parmi les planches hors texte, de beaux portraits de Mlle Claire Friché et de Mlle Mitzy Dalti.





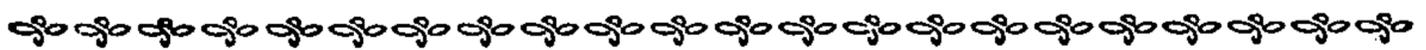
## Société des Grands Concerts



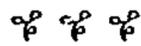
Mercredi 28 mars, à 8 h. 3/4, aux Folies-Bergère, sixième concert d'abonnement de la Société des Grands Concerts, avec le concours de M. Jacques Thibaud. Au programme : ouverture d'*Egmont*, concerto de Saint-Saëns, Symphonie en ré mineur de César Franck, airs de ballet du *Prince Igor* de Borodine, pièces pour violon seul.

Mercredi 5 avril, à 8 h. 3/4, aux Folies-Bergère, concert supplémentaire, avec le concours de la Schola Cantorum (orchestre et chœurs : 200 exécutants). Au programme : Ouverture de *Léonore*, Symphonie en ré mineur de G.-M. Witkowski, Prélude et scène religieuse de *Parsifal*, Ouverture du *Vaisseau-Fantôme*.

Ce dernier concert étant donné en dehors de l'abonnement, toute la salle est à la disposition du public. Location au Syndicat d'initiative, place Bellecour, 19.



## Quatrième Concert de la "Revue Musicale"



Le prochain concert de la *Revue Musicale de Lyon* aura lieu dans les premiers jours d'avril ; il sera entièrement consacré à un récital de Lieder français et allemands.

Au programme : Audition intégrale de *l'Amour et la Vie d'une Femme*, de Schumann, et de la *Bonne Chanson* de Gabriel Fauré ; mélodies de César Franck, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Claude Debussy, Maurice Ravel et Déodat de Séverac.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS