

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 + Jean VALLAS
 Léon VALLAS + G. M. WITKOWSKI.



Le vers et la phrase musicale



L'union de la musique et de la poésie, si imparfaitement réalisée par l'opéra, a donné naissance de nos jours à une forme nouvelle, le drame lyrique, où les deux éléments se font valoir mutuellement et concourent à la production d'un plus grand effet *dramatique*, au lieu de reléguer l'action au deuxième plan. A l'imitation du drame lyrique, tous les genres secondaires ont subi une évolution, et la romance est devenue le *Lied*. Qu'est-ce qu'un *Lied*? — La forme musicale, comme le mot, nous vient d'Allemagne. Essentiellement populaire à l'origine, elle devint, avec Schumann et Schubert, un merveilleux instrument d'expression pour la poésie profondément sentimentale du romantisme allemand. Nos musiciens l'ont transformée à l'image de notre poésie, et les œuvres de Baudelaire, de Verlaine et de bien d'autres ont offert des thèmes à leurs créations musicales.

Parmi ces poèmes, les uns s'adaptent parfaitement à la forme musicale : le vers prend sous la plume du musicien son entière valeur. La musique s'y modèle aisément, et conserve, par cette aisance

même, un air d'indépendance, malgré son étroite union avec lui. Enfin, c'est un *Lied*, une œuvre d'art formant un tout harmonieux. Certains poèmes au contraire se dissipent, se désagrègent, au contact de la musique, ils y perdent leur harmonie propre, la phrase vocale devient gauche, et le commentaire musical manque de naturel. Quelles sont donc les raisons de cette dissemblance, entre des poèmes de valeur également grande?

Le texte d'un *Lied* doit avant tout être serré, compact, la forme impeccable dans ses moindres détails. En effet, à ce texte vous en ajoutez un autre. Ils sont parallèles. Mais l'écriture musicale à ses divisions propres, ses périodes, qui enferment des phrases. La phrase même est coupée par des rythmes, par des accents. C'est une ligne courbe, changeante à l'infini. Elle va donc, dans le discours, souligner certains mots, morceler le vers. Tantôt c'est par une accentuation particulière qu'elle met en relief un mot. Tantôt le silence des parties instrumentales laisse entendre tout un membre de phrase avec une netteté d'autant plus grande que la musique vient d'être plus riche et plus expressive. Il ne faut donc pas une poésie vague, approximative, qui fasse *allusion* à la pensée. Il faut le marbre de Baudelaire ou de Lecomte de Lisle, cette poésie si serrée, si implacablement belle dans son

expression, et si riche de pensées et de sentiments sous-entendus que certains de ses vers inébranlables seraient à eux seuls le thème d'une symphonie entière. Certes l'oreille à la longue se lasse de la puissance et de la beauté aveuglante de leurs poèmes, et il est des jours où nous préférons la caresse subtile, la vague et troublante harmonie de Verlaine. Mais à ce moment essayons de secouer cette vapeur de rêve qui noie ainsi les contours précis des choses. Regardons ces œuvres en face, et, impitoyables, cherchons-y cette perfection du détail. Nous ne la trouverons jamais. Au contraire souvent le mot juste est sacrifié au mot chantant, l'épithète caractéristique à l'épithète musicalement évocatrice. Le texte musical qui souligne ces œuvres fera saillir comme un verre grossissant les moindres défauts et, nous, que les ariettes auront charmés à la lecture, nous souffrirons à voir comme la musique, si exquise soit-elle, de Debussy, nous fait paraître le texte inégal et vide. Pourquoi? Cette poésie est une musique elle-même, j'entends la suite vague de cadences et d'assonances qu'on est convenu d'appeler musique du vers. Le poète n'a jamais cherché à étreindre, à fixer solidement sa pensée en une expression précise et nette. Au contraire il s'est plu à la dissiper dans le mystère charmeur d'une suite d'harmonies fuyantes. Si vous substituez à cette musicalité une vraie musique, devant cette redoutable intrusion l'âme légère de cette petite pièce s'enfuit. Il ne vous reste que le vague et l'inégalité, inévitable contre-partie de la nature de son inspiration.

Non seulement le poème y perd, mais la musique est sans objet. Autant faire une pièce instrumentale. On ne remarque pas d'habitude les inconvénients que nous venons de signaler, parce que jamais on est attentif aux paroles d'un lied. On a le tort de l'écouter comme on écoutait la romance. On n'y cherche plus comme

autrefois la carrure des phrases, le charme monotone du refrain. Mais on attend des harmonies troublantes, d'intéressantes dissonances, des rythmes imprévus. Et jamais on ne se rend assez compte qu'on nous présente une œuvre double, une musique qui a l'intention de compléter, d'agrandir une poésie, et un poème qui confie à la musique le soin de rendre tout l'inexprimé qui subsiste entre ses lignes. De là vient que jamais on ne songe à regretter l'harmonie toute différente dont la musique a dépossédé le vers. Il est certain que, si le poète et le musicien veulent fructueusement collaborer, il faut que chacun se propose un but tout différent. Autrement ils se nuisent réciproquement. C'est une surcharge contraire à tout principe esthétique. Le musicien nous fait alors l'effet d'un auteur dramatique qui écrirait un drame adapté à une pantomime. Il y aurait une outrance des plus grossières dans le fait d'un mime joignant la parole à sa gesticulation, qui n'a elle-même d'autre but que d'exprimer, sans les mots, tout ce que peuvent signifier les mots.

Du reste le musicien peut perdre lui-même à ce travail stérile. Un musicien me faisait remarquer à la représentation d'*Esther*, comme par moment la magnifique envolée lyrique de Racine, la puissance de ses strophes et ses rythmes, la sonorité pleine et variée de son vers reléguait au second plan, et dominaient jusqu'à anéantir la musique gracieuse, mais un peu frêle, de Moreau.

D'autre part nous avons vu que dans d'autres cas c'est le poème qui s'effrite, au contact des phrases musicales. Il ne faut donc pas que le poète fasse lui-même œuvre de musicien. Bien entendu nous voulons parler de ce genre de musicalité qui réside dans les choix des voyelles, dans un vague balancement de la phrase et dont Verlaine nous donne l'exemple. La musique des vers de Racine est d'un

ordre tout autre. Elle est tout entière faite de cohésion, de plénitude et de perfection littéraire. Celle-là, il faudrait la voix puissante d'un Bach pour la faire oublier. Mais le charme de Verlaine si exquis, si moderne et si insaisissable, un rien le dissipe, et le vers en meurt, quand bien même la subtilité d'un Debussy ou d'un Hahn s'évertuerait à ne pas éteindre ce feu follet qui fuit dès qu'on veut l'atteindre.

Mais puisqu'il est ici question de lied et non de drame lyrique, il faut que la pièce commentée par le symphoniste soit une, homogène comme inspiration. Certes, on a l'air très pédant de vouloir poser des conditions aussi rigoureuses à ce contrat que font ensemble le poète et le musicien. On risque fort de déplaire à tous deux. Il serait très absurde, il est vrai, de légiférer *a priori* et de poser des règles dans l'abstrait. Mais il n'en est rien. Nous analysons ; bien loin de construire des systèmes, nous essayons tout simplement de dégager les raisons qui firent certaines œuvres si absolument belles, tandis que la coopération du même poète et du même musicien ne nous donna d'autres fois qu'un approximatif résultat. Il faut que le poème soient de ceux qui jaillissent tout entiers de l'âme sous l'action d'une violente ou profonde émotion, par exemple le *Recueillement* de Baudelaire, *l'impérissable Parfum* de Leconte de l'Isle. Un vrai musicien, Debussy ou Fauré, le lit. Il sent en lui, subitement, par une brusque assimilation, qui va jusqu'à s'identifier momentanément au poète, et qui est l'unique privilège de l'artiste, il sent en lui la même émotion qui a inspiré un autre artiste, un frère ; en lui spontanément s'organise l'œuvre, avec sa belle logique, son style constant, sa progression continue. Il n'a pas besoin de faire un laborieux commentaire, d'user d'ingéniosité pour que le vers et la phrase mu-

sicale coïncident. Les lois même qui font une pièce musicale une et impérissable ont dicté le poème, et l'union est si parfaite entre les deux créations, que nous nous demandons qui fut l'initiateur.

Certes, la musique peut devenir descriptive au lieu d'être l'interprète du sentiment : il est une délicieuse ariette de Verlaine qui commence ainsi : « C'est l'extase langoureuse, c'est la fatigue amoureuse. » La première caresse de la musique est exquise. Jamais Debussy n'a été plus voluptueusement indécis et troublant. C'est toute la langueur mystérieuse d'un crépuscule en une seule phrase musicale. Mais par malheur l'esprit vagabond du poète se fixe curieusement sur un détail : « Le frêle et frais murmure » du bois, et le musicien le suit. La musique devient imitative. Elle « gazouille et susurre ». Elle nous exprime le roulis de petits cailloux. Cela est curieux, d'une étonnante virtuosité, d'une écriture toujours aussi savante, mais indigne du grand musicien qui a su chanter la Douleur sur les vers de Baudelaire, de même que le ruissellement dans l'orchestre de la chevelure de Mélisande m'apparaît comme une tache dans cette scène d'un si admirable sentiment.

En un mot, que fait la musique ? Elle met au jour tout l'inexprimé qui demeure entre les mots. Un poète comme Baudelaire ou Leconte de Lisle se fait une loi de voir la réalité, quand même cette réalité serait sa propre douleur, avec le calme auguste du penseur. Il l'exprime avec la noble sobriété de l'homme qui n'aime pas à s'étaler, à livrer son cœur au public. Il la concentre et la moule dans une forme savamment pétrie, l'enferme sous les lignes d'un marbre indestructible. Le musicien vient et révèle et chante toute la douleur, toute la passion, amour ou amertume qui se dissimulait sous la grandiose et la sérénité olympienne des visions. Il ressuscite le monde de sensations et de sentiments que les mots essayaient de

voiler. Enfin, il trahit le poète, en laissant se répandre en symphonie la richesse de cette âme qui se dérobaît à nous.

J. SAUERWEIN.



MUSIQUES D'ÉGLISE



(SUITE)

Si le manque de respect pour les textes liturgiques est cause de nombre d'œuvres regrettables, l'ignorance des convenances liturgiques donne naissance à plusieurs abus.

Ces convenances liturgiques pourraient se définir : le souci de se tenir en harmonie, non seulement avec la lettre, mais encore avec l'esprit des prescriptions de la liturgie catholique qui concernent la musique d'église. Les divers cérémoniaux catholiques qui ont force de loi renferment en effet, des indications nettes sur plusieurs points, et sur les autres contribuent à établir, parmi les directeurs du chant liturgiques, maîtres de chapelle ou organistes, ce qu'on pourrait appeler une mentalité uniforme. C'est ainsi que le cérémonial des évêques est formel quand il prescrit de ne toucher l'orgue que pour accompagner le chant aux offices des défunts et pendant les trois derniers jours de la semaine sainte. La pensée de l'Eglise est donc que, dans ces offices, où tout marque le deuil, l'orgue ne doit pas se faire entendre seul, même pour chanter une marche ou un offertoire funèbre (1).

D'ailleurs, cette marche funèbre, même de Beethoven ou de Chopin, cet *Offertoire*, si bien préparé, si riche en ut mineur,

(1) Un texte différent de celui que nous avons emprunté à l'ouvrage du Dr Haberl, de Ratisbonne porte que la liturgie permet l'emploi de l'orgue aux offices des morts dans les églises où la coutume s'est établie depuis un temps assez long. Quoiqu'il en soit de la vérité de cette addition qui n'est d'ailleurs pas admise par tous, il n'en demeure pas moins que selon l'esprit de la liturgie, l'orgue doit se taire aux offices des morts.

que sont-ils à côté des suppliantes paroles du texte liturgique aux naïves et grandioses images, et de sa mélodie à la fois navrée et confiante ? Et encore, il ne faut pas trop se plaindre : l'office des morts est le seul à peu près dont les fidèles connaissent le texte et les mélodies. Parmi tant de suppressions, le *Dies Irae* demeure, parce qu'une fois au moins dans la vie, il les associe à un culte vrai, toujours terrifiant et consolant, compris suffisamment de tous, témoin irrécusable de la valeur d'expression, du caractère populaire de nos chants traditionnels. Des autres offices, si intéressants cependant, on dit équivalamment ce que, paraît-il, disaient du Grec certains scolastiques du moyen-âge : « *Græcum est, non legitur* ».

Quand les ordonnances liturgiques ne sont pas aussi formelles que celle que je viens de citer, leur ensemble et le bon sens constituent néanmoins une sorte de jurisprudence.

Comment ne pas juger contraires, sinon à la lettre, du moins à l'esprit de la liturgie, les deux abus que je vais signaler ?

Le premier et le plus criant, consiste à adapter des paroles sacrées sous un air profane et connu comme tel. Un soir, dans une chapelle de Paris aujourd'hui fermée et dont l'orgue était livré à la fougueuse et baroque fantaisie d'un musicien qui porte pourtant un nom vénérable entre tous, dans les annales de la musique, j'entends commencer par une voix de ténor un *O salutaris*. Les premières mesures me rappellent un air entendu dans une enceinte plus profane et portant de tout autres paroles. Quelques mesures encore et je reconnais la mélodie de Gounod, sur les paroles de Lamartine : « Le soir ramène le silence » ; ce chant de la mélancolie quelque peu panthéiste où le poète nous parle des sapins, du gazon et de l'étoile amoureuse, était devenu un hymne au Dieu de l'Eucharistie. Heureux quand on ne fait pas servir au culte divin d'autres

mélodies d'origine incomparablement plus profane; pareille aberration toucherait au sacrilège!

Le second abus, plus fréquent que le premier, consiste dans l'exécution, par un instrument soliste (violon, violoncelle et même, Dieu me pardonne, mandoline!) par un orchestre, ou même par l'orgue, de mélodies purement profanes ou théâtrales (1). La saison dernière, à la messe des baigneurs d'Aix-les-Bains, j'ai entendu, exécuté délicieusement d'ailleurs, le quatuor à cordes, la mélodie de Massenet, dont le refrain est celui-ci: « Les coccinelles sont couchées. » D'autre part, la marche nuptiale de *Lohengrin*, certains passages de *Parsifal*, la marche nuptiale du *Solège d'une nuit d'été*, de Mendelssohn, n'ont-ils pas vraiment trop longtemps sévi dans les messes de mariage? Faut-il donc changer l'Eglise en salle de concert et les offices liturgiques en auditions? N'y a-t-il dans le répertoire de musique vraiment religieuse, aucune pièce de valeur? Les œuvres des Maîtres du XVI^e siècle, de Bach, d'Haëndel, et, de nos jours, celles des meilleurs des maîtres de l'orgue sont-elles donc inconnues?

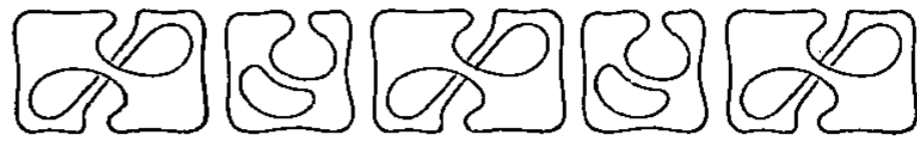
Il serait bon de se rappeler que l'Eglise c'est la maison de Dieu, où l'on prie, harmonieusement, tant qu'on voudra, mais réellement; et que les convenances ne sont pas moins les convenances quand elles ont pour objet le culte divin que quand elles visent la vie de salon.

Jean VALLAS.



(1) Au moment de mettre sous presse nous trouvons dans un journal de la Loire le compte-rendu de la Messe donnée par une *Estudiantina* pour fêter la Sainte-Cécile. Voici le programme exécuté à l'église par cette société de mandolines: *Salut à Roanne*, *Pensiero melodico* (morceau plein de difficultés et d'un grand effet), *Echos des Alpes*.

Nous nous demandons comment l'autorité paroissiale peut tolérer de pareilles inconvenances (N. D. L. R.).



RÉFLEXIONS MUSICALES

* *

DE LA SIMPLICITÉ

EN MUSIQUE

et de l'Architecture dans sa Composition



(SUITE ET FIN)

En effet (et c'est à cela que je voulais arriver), de même que la beauté et la solidité d'un édifice dépendent plus de l'harmonie de ses proportions, de l'élégance de ses lignes et de la force de ces fondations que des détails qui l'ornementent, de même la beauté et la durabilité de la symphonie seront assurées, moins par l'ornementation de son écriture que par les heureuses proportions de son plan, et la bonne répartition des épisodes selon l'enchaînement des tonalités. C'est sur ces points que devra porter, tout d'abord l'attention du critique; le reste ne vient qu'après. Les chapiteaux et les frontons peuvent être fouillés de délicates sculptures; de merveilleuses tapisseries, ourdies dans la trame d'un contrepoint recherché, peuvent décorer les salles et les galeries, retraçant des scènes amoureuses ou terribles; toutes les ressources d'une instrumentation colorée peuvent encore apporter à la décoration l'appoint de précieuses mosaïques, de fresques et d'orfèvreries; ou bien la nudité des murs, ainsi qu'en un temple grec, pourra se contenter de quelques peintures monochromes et des reflets du marbre poli: cela n'aura qu'une influence nulle sur la solidité, et secondaire sur la beauté de l'édifice.

Simple ou compliqué, on peut faire beau dans les deux genres, et le Parthénon est un chef-d'œuvre aussi bien que Notre-Dame de Paris.

Combien cette dernière, cependant, nous émeut plus profondément, comme elle correspond mieux à nos âmes, avec ses flèches, avec ses tours et ses rosaces, symbole de prière et d'espoir, témoin de l'immense effort de tout un peuple vers la vérité ! Le temple grec nous touche moins, au contraire, en sa solennelle et un peu froide sérénité. L'émotion qu'il nous communique est faite pour beaucoup de souvenirs et d'évocation. Devant lui, nous pensons aux temps qui ne sont plus ; en voyant, sur le sol couvert des débris de l'Acropole, s'allonger les grands et blancs cadavres de ses colonnes écroulées, on rêve d'un champ de bataille où les Titans se seraient entretués ; et c'est l'ordinaire charme des monuments en ruine. Car, il faut bien le dire, les Grecs de Socrate ont disparu, ce sont ceux d'About, maintenant, qui vivent et s'agitent au pied de l'Acropole, et il ne paraît pas trop téméraire de penser qu'un Parthénon tout neuf ne produirait plus la même impression de beauté. Malgré tout, et si universelle et éternelle que semble la beauté véritable, l'œuvre d'art sera toujours soumise à des conditions de temps et de lieu. Allez donc voir la *Madleine* à Paris, et vous verrez l'effet produit ! Supposez même un instant que l'on transporte l'Acropole au milieu des usines et des fumées des lyonnaises banlieues !

Certes, cela paraîtrait un monstrueux anachronisme ! Parbleu ! Et pourtant c'est bien un peu cette monstruosité-là que demandent les fervents de la musique « romancière », ceux pour qui l'inspiration est le facile robinet d'où coule intarissablement un gentil petit ruisseau mélodique, s'en allant droit et indifférent sans savoir où, au milieu des houles, des fièvres et des labeurs.

C'est encore un peu cette chose inepte que demandent les farouches détracteurs de la nouvelle école, ceux qui voudraient

empêcher « les jeunes » de chercher eux aussi à construire de nouveaux monuments, et à mettre dans une œuvre comme en une cathédrale médiévale, la synthèse de leurs espoirs et de leurs prières, tous les fruits de l'immense effort de leur âme, à la poursuite d'une beauté *nouvelle*, qui serait encore et toujours la vérité.

Certes, si l'on pensait un peu plus à ces choses, il y aurait moins de gens à dire, qu'ils ne comprennent rien à la musique moderne. Mais voilà : on s'obstine à chercher dans les œuvres ce qui n'y est pas, et à ne pas voir ce qu'elles renferment ; l'on voudrait entrer dans le monument par la cave ou par le grenier, sans songer à le regarder dans son ensemble, puis à pénétrer dans les salles par les ordinaires portes, et ceux-là sont nombreux encore pour qui la nécessité de la forme impose au compositeur un moule étroit où son inspiration ne peut plus se mouvoir à son aise.

La raison de cette manière de voir réside, à mon sens, pour la plus grande part, dans la défectuosité de l'éducation musicale habituelle, et particulièrement dans l'usage que l'on fait de la musique dite *classique*, c'est-à-dire celle qui est soumise à des lois de forme. Un livre paraissait justement, il y a quelques mois, traitant de l'éducation des enfants, où il était dit, entre autres choses, que les parents avaient tort de faire apprendre à lire ou à écrire à leurs enfants, avant que ceux-ci eussent appris à penser. Sans chercher à discuter la vérité de cette assertion dans le cas général, transportons-là pour le cas particulier de l'éducation musicale, et nous la trouverons d'une exactitude absolue.

Bien avant qu'ils puissent comprendre ce que c'est que la musique, les enfants commencent à tapoter sur un piano ; puis, lorsqu'ils savent à peu près remuer leurs cinq doigts, on leur apporte un petit

cahier de sonates, en leur disant : « C'est du classique ». Remarquez bien que personne ne se donne la peine de leur expliquer ce que cela veut dire ; à quoi bon d'ailleurs ? Mais qu'arrive-t-il ? Dans le jardin potager des études musicales, fertile en gammes et en exercices, ces malheureuses sonates, avec leur étiquette de « classiques », demeurent comme un épouvantail à moineaux ; elles ne laissent à l'élève que des souvenirs hargneux de doigts tordus ou de poignets crispés ; et le mot reste pour lui synonyme de musique ennuyeuse et incompréhensible.

Comment pourrait-il en être autrement ? le résultat est fatal. Il y a là une lourde faute de la part des professeurs de piano ; on ne doit pas faire honorer par des enfants des œuvres dont l'exécution devrait être au contraire le couronnement d'une carrière de pianiste ; on ne doit pas mésuser de l'art, ni le détourner de son but ; c'est un crime... j'allais dire un détournement de mineure. Et pourquoi pas ? Ne sont-elles pas de pauvres mineures, d'éternelles orphelines, les géniales œuvres des maîtres qui sont morts. et le premier devoir de ceux qui sont vivants n'est-il pas de les protéger contre le viol ?

Ah ! les beaux monuments que l'on pourrait faire avec cette musique classique, que ce soient des sonates, des quatuors ou des symphonies ! Il y a des palais féeriques et des cathédrales flamboyantes ; il y a des forteresses et il y a aussi des prisons. Il y a même un monument qui est tout à fait étrange, et c'est celui-là que je veux vous montrer, car vous connaissez sûrement la sonate qu'il représente, vous l'avez sans doute entendu massacrer cent fois, peu de sonates ayant été aussi peu respectées des jeunes filles à marier : je veux dire la Sonate en *ut dièse mineur* de Beethoven, que les Anglais, amateurs d'idylles, ont arbitrairement dénommée : *Sonate à la Lune*.

Sonate d'amour, il est vrai, mais si loin d'une idylle ! Oyez plutôt. Dès les premières notes, on pénètre dans une salle basse et circulaire ; mais cette salle est si vaste et si mystérieusement sombre que l'œil n'en aperçoit pas l'extrémité ; ses murs sont si nus que la main ne peut s'y guider ; et l'amant frissonne en y pénétrant, et il tremble comme en un labyrinthe. Cependant une lumière vacille en face de lui ; l'amant s'avance plus joyeux ; il monte dans une tour, vers la petite lumière d'espoir ; et sans doute il va trouver enfin sa bien-aimée. Mais non, la bien-aimée n'est point là. Et voici soudain qu'une voix semble sortir des profondeurs et appeler. C'est elle, c'est elle... Et l'amant redescend vers les ténèbres, courant à sa recherche, sous une voûte longue et sombre, ainsi qu'une caverne. Ah ! cette fois-ci, il n'y a que des aspérités de rocs pour rompre l'uniformité des murailles ; et s'il est quelque mosaïque, ce sont des taches de sang et des traces de larmes, car sans doute sous ces voûtes l'on ne s'aime qu'en sanglotant, et les lèvres se font saigner dans les baisers. Et si l'on voulait regarder du dehors cet édifice étrange, peut-être ne verrait-on sur la montagne que la petite tour où vacille la flamme verte, le reste serait sous la terre, vers les gouffres et les abîmes...

A. MARIOTTE.

Lyon, Octobre 1903.



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.

Nous prions instamment nos abonnés de vouloir bien nous signaler les irrégularités qu'ils pourraient constater dans la distribution de la Revue pour que nous puissions adresser à l'administration des Postes les réclamations nécessaires.





Chronique Lyonnaise

GRAND-THÉÂTRE

La Bohème

Opéra-comique en 4 actes de M. LÉONCAVALLO

Le Grand-Théâtre nous a donné cette année *Le Barbier de Séville* et *La Traviata*. Il aurait pu s'en tenir là : c'était amplement suffisant pour faire apprécier aux spectateurs le charme de la musique italienne. On en a décidé autrement et ces exhumations ont été suivies de la première de *La Bohème*.

Il y a deux sortes de gens qui vont au Théâtre le soir : les gens qui aiment la musique et ceux qui aiment le spectacle. Les premiers sont ceux qui travaillent les partitions, suivent les concerts et se préparent à l'audition d'un opéra par une préalable étude au piano, ou par la lecture de l'œuvre ; les seconds sont ceux qui estiment qu'à tout prendre, après une journée fatigante, occupée soit à décharger du charbon sur les quais, soit à faire des mathématiques, soit à auner du drap, soit à visiter une clientèle médicale, il vaut mieux regarder évoluer des gens habillés autrement que le commun des mortels, que d'aller jouer au baccarat dans un cercle, ou à la manille dans un comptoir ; car le niveau social n'a rien à voir en l'espèce. Dans ce dernier genre, celui des amateurs de spectacle, il y a toutes les nuances possibles : ceux qui préfèrent le cirque, et ceux-là à mon sens sont dans le vrai ; ceux qui estiment le café-chantant parce qu'on y fume, ceux qui accordent leur sympathie au vaudeville ou à l'opérette parce que c'est gai, et ceux qui adorent le drame parce qu'on y pleure, occupation essentiellement saine et reposante. Il y a enfin, et ils sont légion, ceux qui préfèrent le plus cher de tous les bruits, et qui ne trouvent de délassement à leur travail quotidien que dans le spectacle de l'opéra.

C'est pour cette dernière catégorie de citoyens que l'école italienne a été créée et mise au monde.

La musique italienne, qu'elle soit signée

Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Puccini, Mascagni ou Leoncavallo, suit une immuable ligne de conduite : n'être fatigante ni à entendre ni à composer. Et pour ce faire, elle a inventé divers procédés qui la caractérisent si nettement, et l'unifient à un tel point, que le nom de l'auteur et la date de l'œuvre n'ont pour ainsi dire point d'importance, et que le génie musical italien est essentiellement le génie de l'immobilité. Il semble que cette école évolue ; point du tout ; elle tourne sur place. Depuis un siècle, les Italiens n'ont pas fait un pas en avant.

Et à tout prendre, a-t-on le droit de le leur reprocher. N'ont-ils pas fait les plus louables efforts. Verdi n'a-t-il pas tenté de se renier lui-même pour entrer dans le sillage wagnérien : stérile tentative, *Othello* et *Falstaff* n'ont rien à voir avec le *Nibelung*, et sont bien restés les quasi jumeaux de *Rigoletto* et du *Trovatore*. Puccini et Leoncavallo ont pillé de leur mieux le faire, la méthode et jusqu'aux thèmes de Massenet : sans résultat ils ont italianisé leur modèle et c'est tout. L'italianisme est une affection aussi incurable que chronique, l'audition consécutive de la *Traviata* et de la *Bohème* a pu convaincre les spectateurs de cette évidente vérité.

Ce préambule me dispense de m'étendre sur une œuvre, dont la vitalité est discutable, et dont le charme en tous cas est extrêmement relatif. *La Bohème* de Leoncavallo, est composée de deux parties, comprenant chacune deux actes. La première nous montre le côté follement joyeux de la vie de Bohème, la seconde nous en montre les misères, avec l'inévitable scène de la mort de Mimi.

Or les deux premiers actes sont constitués essentiellement d'un pastiche de phrases plus ou moins connues des œuvres du répertoire. Cela débute par le « Spectacle enchanteur » des *Huguenots*, et continue par « Et bonne épée et bon courage » du même. De telle sorte qu'on estime dès l'abord se trouver en présence de quelque pochade analogue à cette exquise *Belle Hélène*, ou à cet inénarrable *Sire de Vergy*. Mais peu à peu la netteté de la citation s'atténue, avec une tendance maladroite à dissimuler les emprunts. La pantalonnade dégénère en plagiat, et les deux derniers actes, les actes mélodramatiques et gauchement attendrissants, ne sont

plus rien qu'un manteau d'arlequin suturé de fils blancs trop perceptibles, et rapiécé de morceaux disparates sur un fond que Massenet aurait quelque droit de revendiquer comme soustrait à son éventaire. C'est ainsi qu'on est tout étonné de voir conjoints en un accouplement qui hurle, les récitatifs de la scène du Rutli avec ceux de la *Muette*, des phrases entières de Gounod avec des lignes intégrales de *Lakmé*, des roulades du *Barbier* avec des motifs de *Sigurd*, et par dessus tout, une notable partie des *Huguenots* mixturée avec des pâmoisons infiniment plus modernes, et qui ne sont que du Massenet mal démarqué, Et pour que rien ne manque à cette macédoine, le rôle de Hans Sachs y est mis à contribution, tandis que les thèmes du feu et de la chevauchée s'y unissent à celui de Siedfried gardien de l'épée.

Nous ne répéterons pas, après tous les critiques qui ont parlé de cette œuvre, les reproches formulés contre son harmonisation qui n'est qu'une mauvaise plaisanterie, ni contre son instrumentation qui est extrêmement défectueuse, mais nous protesterons une fois de plus contre cette obnubilance du rythme ternaire dont les Italiens semblent stigmatisés d'une manière indélébile.

La *Bohème* est en définitive une œuvre amusante, agréable, mais d'un niveau artistique extrêmement inférieur. C'est bien à tort qu'on lui décerne le titre d'opéra-comique. Elle rentre nettement dans la vieille catégorie de l'*opéra-buffa*, genre très italien, dont nous ne dénions pas le charme, mais que nous regretterions vivement de voir s'implanter sur notre première scène.

La *Bohème* a reçu à Lyon une interprétation excellente. M^{lles} de Véry (Musette) et Davray (Mimi), MM. Michel Dufour, (Schaunard), Gauthier, puis Boulo (Marcel) Roosen (Rodolphe), Bruinen (Colline), Falchiéri (Barbe-muche) l'ont joué avec un enthousiasme digne d'une meilleure cause. Ils ont été, d'ailleurs, admirablement secondés par l'orchestre.

EDMOND LOCARD.



MM. les Artistes et Organisateurs 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

On nous annonce pour le 18 décembre, récital de piano donné par M. Gabriel-Jandoin, 1^{er} prix du Conservatoire de Paris, dans la salle de Musique Classique (Dufour et Cabannes). Nous en donnerons prochainement le programme.



A travers la Presse



« LA BOHÈME » DE LÉONCAVALLO
ET LA PRESSE LYONNAISE.

L'Express (L.).

« ... Un des plus gros défauts de la *Bohème* de M. Léoncavallo est aussi la disproportion extravagante, qui existe entre la pauvreté et l'exiguité du sujet et l'énorme développement de la musique, ou tout au moins des sonorités instrumentales. Qu'il s'agisse d'épisodes joyeux et comiques, ou, au contraire de scènes de passion et de sentiment, l'expression y revêt une intensité d'accents et une emphase absolument ridicule et déplacée dans ce milieu prosaïque de rapins et de grisettes...

« Tout cela est horriblement faux, trivial et rebattu, et ce n'est pas l'instrumentation pauvre quoique bruyante de M. Léoncavallo, ce ne sont pas ses accompagnements obstinés de harpes ou de violons et violoncelles doublant misérablement les voix à l'octave ou à l'unisson, ce ne sont pas les timbres criards et canailles de son orchestre, qui peuvent en relever le mérite ni la saveur. »

Le Nouvelliste (E. D.).

« ... Aux deux parts très différentes d'impression que le musicien a développées, partie bouffonne et partie dramatique, on peut reconnaître d'égales qualités de mouvement, de vivante rapidité, dans la facile montée des rythmes, dans la chatoyante couleur des sonorités. Le premier acte est peut-être le meilleur dans le genre comique comme le troisième le serait dans la note du drame. Ce n'est pas qu'il y paraisse une grande originalité d'invention ni beaucoup de distinction mélodique, mais, au troisième acte, quoique bien disproportionnée au sujet, on sent une émotion généreuse, une séduisante franchise d'élan, et le premier reste amusant par la verve de ses parodies musicales, par sa grosse charge bruyante mais bien enlevée. »

Le Salut Public (Amaury) :

« Massenet et Delibes, Donizetti et Gounod y sont tour à tour mis à contribution avec une désinvolture éhontée; Massenet surtout, qui est l'inspirateur et le modèle presque exclusif de la jeune école italienne, y est outrageusement pillé. Mais sous l'assemblage facile de cette mosaïque musicale n'apparaît même pas le travail patient ou la préoccupation artistique qui pourrait lui servir de circonstance atténuante.

« L'idée est pauvre et lamentablement banale, le procédé d'après lequel elle est mise en œuvre n'est ni d'un ordre, ni d'un mérite supérieur, et rien n'est plus insignifiant et plus grossier à la fois que l'orchestration relâchée, qui fait moins que de soutenir les banales mélodies de la voix, qui se contente le plus souvent de les accompagner de l'unisson servile des instruments.

« C'est donc, pour nous résumer, une œuvre hybride, puisqu'elle participe d'un double caractère, une œuvre médiocre, puisqu'elle n'atteste de la part de son auteur aucune personnalité, que cette *Bobème* dont on nous a donné hier, sans que le besoin s'en fût fait bien impérieusement sentir, la première représentation. »

Lyon Républicain (Raoul Cinoh).

« Comédie lyrique, dit l'affiche; vaudeville à musique serait plus exact, ou, mieux encore, salmigondis musical. Il y a de tout, en effet, dans la *Bobème*; c'est une salade italienne où on pique, au hasard de la fourchette: des leitmotiv — car l'auteur a des prétentions tétralogiques — des pastiches de toutes sortes, des parodies à jet continu, qui vont de *Siegfried* et des *Maîtres Chanteurs* jusqu'aux *Huguenots*, à *Faust*, à *Africaine*.. et aux Boîtes de Montmartre; des tentatives symphoniques dont les efforts s'essouffent vite et se réduisent le plus souvent en mélodrames de pantomime, et aussi de jolies phrases de mélodie séduisante, des unissons nombreux qui visent le vulgaire succès.

« On y trouve même... de la musique, et du Léoncavallo! Tout cela, bien entendu, est arrangé avec beaucoup de chic; mais, qui dit chic, dit « chiqué », et c'est en vain qu'on chercherait un autre mot pour résumer l'impression générale de l'œuvre.

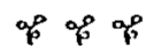
« Pour l'inspiration du musicien, si elle ne brille pas toujours par l'originalité, elle est du moins de mélodie facile, et l'orchestre la commente avec une habileté qui peut passer pour de la maîtrise. Mais pourquoi déchaîner

toute la meute des instruments en une aventure où suffiraient des joueurs de flûte, de guitares et de pianos — gremin de *ré!* toujours faux! Pourquoi tout ce bruit et ce luxe d'orchestration! M. Léoncavallo se parodierait-il lui-même? On pourrait le croire. En tout cas, on ne sait jamais quand il est sincère, et même lorsqu'il a fini de rire on en est à se demander s'il ne plaisante pas encore. »

Moniteur Judiciaire (Léon Vallas).

« ... Et, au point de vue musical, nous trouvons de tout également: des chansons burlesques, des valse chantées, de grands éclats à la Massenet, des leit-motive et surtout un grand nombre de réminiscences: thème du Feu, de la *Tétralogie*, représentatif de la gaité du Quartier-Latin; thème de l'oiseau de *Siegfried*; du Massenet à toutes les pages et même, Dieu me pardonne, une phrase entière que j'ai certainement lue jadis dans quelque sonate de Bach pour violon.

« Ce méli-mélo, surtout mélo, est, comme la plupart des œuvres de la nouvelle école italienne, orchestré à coups de poing. Les cordes se pâment, les arpèges des harpes ruissent, les cuivres éclatent et tonitruent; des phrases chantées longuement par les voix sont doublées par les hautbois, le cor anglais, les violoncelles ou les violons inlassablement. Le bruit s'arrête; le bruit recommence: le compositeur veut montrer qu'il a quatre-vingt musiciens à sa disposition et le prouve de façon éclatante. »

*L'Ouest-Artiste*. — A propos de la reprise des *Huguenots*.

« Le vieil opéra craque de toutes parts. Chaque jour qui passe emporte dans l'oubli quelque chose de ce répertoire lyrique qui charma plusieurs générations, et fit l'admiration de notre jeunesse. Il y a beaucoup de mélancolie à assister à la déchéance irrémédiable et fatale d'œuvres que nous avons aimées et auxquelles nous demandons vainement aujourd'hui de nous rendre les impressions qu'elles nous firent éprouver autrefois. »

LE SPECTACLE. — *Au Conservatoire* (1)

« Finis les concours d'admission au Conservatoire!

« La sentence officielle est venue séparer le bon grain de l'ivraie!... Bien des espoirs

(1) Les extraits de journaux que nous publions, ne sont donnés qu'à titre de *documents* et ne sauraient engager la responsabilité de notre Revue.

ont été déçus, bien des rêves réalisés; pour les uns, l'avenir semble s'ouvrir radieux; pour les autres, il semble se briser irrémédiablement.

« La valeur qui s'attache aux décisions des notabilités artistiques, officielles et patentées, a le tort considérable de paraître, à tous ceux qu'intéressent ces décisions, comme la consécration sans appel des ignorances et des talents.

« Et, de même que ceux que ces notabilités déclarent admis à suivre l'enseignement quelconque, qu'elles daignent donner, croient posséder les dons les plus rares qui font les génies, ceux qu'elles frappent — souvent aveuglément — se croient brisés définitivement, trop souventes fois.

« De là, pour les premiers, les orgueils immodérés et qui vont croissant avec les récompenses décernées chaque année, comme aussi, pour les derniers, des désespérances qui tuent en eux tout désir de lutte.

« En tout cas, les uns et les autres ne peuvent que souffrir de jugements imparfaits, rendus à la légère, sous des influences diverses, complètement étrangères à l'art.

« Pourquoi, par exemple, des jurys composés de quatre professeurs, formant majorité, chez qui s'adressent régulièrement, quelques jours avant les examens d'admission, les élèves hommes ou dames désireux de prendre quelques leçons préalables et payantes?

« Pourquoi rejeter des élèves, aussi doués que d'autres, pour d'enfantines questions d'âge et de nombre d'élèves, comme si la pépinière devait fournir un chiffre régulier de spécimens?

« Pourquoi aussi tout cet appareil glacial qui paralyse les candidats? et n'est-ce pas assez des salles malpropres et froides sans les accompagner d'une mise en scène de tribunal, sans leur présenter des visages agressifs et froids, plutôt que sympathiques et accueillants?

« Les assemblées qui sortent de la médiocrité n'ont pas besoin de décors semblables.

« Et que l'on ne vienne pas dire qu'il n'y a dans ces lignes que parti pris et antipathie; simplement nous disons ce que nous croyons nécessaire pour l'art et les artistes... et surtout pour les jeunes!

« Et puis, après tout, ceux qui n'ont pas été acceptés dans notre temple de la musique, se consoleront en se ressouvenant de la phrase fameuse prononcée il y a quelques années par le directeur du moment de notre

Conservatoire: « Quoiqu'on en dise, le Conservatoire de Lyon ne produit pas plus de déclassés que les Conservatoires des autres villes de France! »

« Pas plus, soit, mais autant!

« Au lieu d'être sélectionnées, de garder seulement les élèves dont les aptitudes permettent d'assurer d'une façon presque précise un avenir artistique brillant ou tout au moins normal, les classes s'encombrent de la foule des incapables que des professeurs ne savent — ou ne veulent pas — rendre à des fonctions plus en harmonie avec leurs capacités.

« Plus tard, ils s'apercevront de leur erreur — coupable si elle est volontaire et dictée par un calcul...

« Mais alors le jeune homme aura été où l'auront poussé ses besoins, au hasard des planches, jaloux et envieux; la jeune fille qui rêvait de triompher sur des scènes grandioses, finira au music-hall ou même... qui peut savoir?

« Mais nos Conservatoires fidèles à leurs rôles, auront conservé... des notabilités artistiques, officielles et patentées! »

Nouvelles Diverses

Nous avons publié dans l'avant dernier numéro la liste des œuvres nouvelles jouées au Grand-Théâtre de Lyon pendant ces dernières années. Voici le tableau de celles montées au Théâtre des Arts de Rouen qui montrera aux Lyonnais qu'ils sont des plus favorisés;

1896 : *La Mégère apprivoisée*, de Le Roy.

1898 : *Suzon* de J. Mulder; *Gaëtana* de E. Kann; *Baïka*, ballet de Dardillac; *Siva*, de L. Honoré.

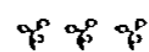
1899 : *Thi-Theu* de F. Le Roy.

1900 : *le Menuet de l'Infante*, ballet de Gastinel; *Siegfried*, de Richard Wagner; *Moïna*, de Isidore de Lara.

1901 : *Messaline*, de Isidore de Lara; *Conte de Mai*, ballet de Gaston Paulin.

1902 : *l'Idole aux Yeux Verts*, ballet de F. Le Borne; *Fiamma*, ballet de Bouriello-Gigliano.

1903 : *La Fiancée de la Mer*, de Jean Blockx.



M. Vincent d'Indy a désigné Mlle Claesens, pour créer le rôle de Vita dans *l'Étranger* que l'on doit monter au Grand-Théâtre dans le courant de février.

Du *Méneſtreſt*.

La question d'encouragement à la décentralisation artistique va revenir sur le tapis à la Chambre, à propos de la discussion du budget, Trois députés, MM. Bignon, de Montebello, de Castellane, se proposent de demander une augmentation de 29.000 francs au chapitre des théâtres subventionnés. Il s'agirait d'accorder une subvention aux théâtres de province qui font œuvre de décentralisation artistique et littéraire. Dans ces dernières années, plusieurs théâtres de province se sont distingués dans cette voie. Lyon a donné *Lobengrin* et *les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* avant Paris. Presque en même temps que le Grand-Théâtre de cette ville donnait une œuvre inédite de M. Arthur Coquard, le théâtre des Célestins donnait la première représentation d'un grand drame inédit en vers, *le Capitaine Loys*, qui fut accueilli avec succès. L'an dernier le Grand-Théâtre de Marseille donnait *la Belle au bois dormant*, œuvre inédite du jeune compositeur Charles Silve. Rouen a eu la primeur de *Lobengrin* et de *Samson et Dalila*, d'un ouvrage posthume de Benjamin Godard, *les Guelfes*, du *Néron* de Rubinstein et de plusieurs partitions du compositeur Frédéric Le Rey, entre autres *Tbi-Theu*. Au commencement de cette année, la ville de Montpellier avait ouvert un concours dramatique, et la pièce couronnée, *la Reine Vierge*, un drame en vers de M. Lacroix, fut représentée sur le théâtre municipal. Presque toutes les villes de France ont donné des œuvres inédites, et le supplément de subvention réclamé par les députés que nous citons plus haut, bien qu'il soit modeste, sera un objet de convoitise pour les directeurs de théâtre de province et les encouragera à la décentralisation.

☞ ☞ ☞

La Chambre syndicale des Instruments de musique de Lyon a élu son bureau pour l'année 1903-1904 :

Président, M. Cousin ; *vice-président*, M. Rabut ; *secrétaire*, M. Moretton ; *trésorier*, M. Janin ; *syndics*, MM. Cabannes, Dulieux et Maroky.

☞ ☞ ☞

Il y a une dizaine de jours, M. Von Possart, l'intendant des théâtres de Munich, se trouvant dans le foyer du théâtre provisoire de Carlsruhe, au milieu de quelques invités, fit une sorte de conférence sur la question de savoir si les exigences modernes des répertoires nécessitent réellement la construction de scènes très vastes et de scènes plus petites

selon le genre des ouvrages que l'on se propose de représenter. La réponse a été nettement affirmative : « Le grand opéra, spécialement les ouvrages de Richard Wagner, ont besoin d'espaces plus étendus que les œuvres de Mozart, de Lortzing, d'Auber, de Léo Delibes, », a dit M. Possart : « une séparation du répertoire et une répartition des opéras et des drames dans un grand théâtre et dans un plus petit, selon le genre ou l'étoffe de la musique ou de la poésie, est indispensable si l'on veut arriver à une complète identification des styles. » Quant à la partie brûlante de la consultation, elle se résumait dans l'alternative suivante : Doit-on conserver comme « scène intime » le théâtre provisoire actuel et en construire un autre spécialement pour les grands opéras, ou bien vaut-il mieux édifier un monument pouvant servir à la fois à l'opéra et au drame (deux théâtres différents sous un même toit) ! M. de Possart s'est prononcé pour cette dernière solution, faisant valoir principalement des motifs d'ordre pratique et des raisons d'économie. — Serait-il téméraire de penser qu'une scène construite dans de bonnes conditions d'acoustique n'est jamais trop grande pourvu que la voix parvienne à s'y développer sans fatigue ? Un bon aménagement des décors ne peut-il pas toujours ramener à l'apparence de dimensions concordantes avec le style de l'œuvre représentée, n'importe quel espace réputé trop vaste ? Au contraire, la proposition inverse ne semble pas pouvoir se soutenir. Pour des œuvres comme *Parsifal*, *le Roi de Labore*, *le Cid*, un très petit local serait insuffisant. Léo Delibes, cité par M. de Possart, a vu ses ouvrages représentés sur de très vastes scènes avec le plus grand succès, et *le Carillon* de Massenet a tinté gaiement à l'Opéra impérial de Vienne, en même temps qu'on y donnait *Werther* et le répertoire wagnérien. *Le Méneſtreſt*

☞ ☞ ☞

Mme Nordica, la renommée cantatrice américaine, vient d'instituer un prix de 10.000 francs en faveur de la femme américaine douée de la plus belle voix, afin qu'elle puisse cultiver l'art du chant et préparer son avenir d'artiste. C'est le professeur Minkowski qui est chargé de l'examen des candidates : il s'en est présenté plus de six cent.

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.

Imp. WALTENER & Cie, rue Stella, 3, Lyon.