

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX (Fin)



L'Orchestre

L'instrumentation de la *Goetterdaemmerung* est une des plus complètes et des plus complexes qui existent. Elle marque le summum de la science wagnérienne en cette matière.

L'orchestre du *Crépuscule* comporte un quatuor composé de 16 premiers et 16 seconds violons, 12 altos, 12 violoncelles et 8 contrebasses, (les parties des cordes sont moins divisées, semble-t-il, que dans *Parsifal*). Il est plus que probable qu'avec le nombre restreint d'instrumentistes dont le Grand-Théâtre de Lyon dispose, le quatuor sera loin de présenter de telles proportions. Il est à craindre qu'il n'en résulte un fâcheux effet de maigreur de cette partie essentiellement chantante de l'orchestre, et que les cuivres ne couvrent par moment les cordes de la plus regrettable façon.

Les bois sont disposés, non plus par trios comme dans *Tristan*, mais par groupe de quatre : il y a donc 3 grandes flûtes et un piccolo, 3 hautbois et 1 cor anglais, 3 clarinettes (en *la* et en *si bémol*) et une clarinette basse. Il n'y a que 3 bassons, dont le 3^e peut être remplacé par un contrebasson.

Quant aux cuivres, on sait combien on a reproché à Wagner d'en abuser : c'est peut-être la plus absurde des critiques qu'on lui ait jamais faite. L'étude consciencieuse des partitions d'orchestre, comme d'ailleurs la simple

audition, permet de voir que les cuivres ne sont que bien exceptionnellement employés en masse, pour produire des effets de violence et d'intensité. Il est hors de doute que Reyer, avec son instrumentation toujours trop grave, et Massenet, avec ses continuelles et insupportables oppositions de *fortissimo* et de *pianissimo*, cuivrent infiniment plus que Wagner. Il suffit de citer le pillage du palais d'Hamilcar dans *Salammbô*, le dernier acte d'*Hérodiade*, la *Navarraise* toute entière, auxquels on pourrait bien joindre des exemples tirés du vieux répertoire, comme la marche d'*Aïda* et certains passages d'*Hamlet*. Je ne vois véritablement dans toute l'œuvre de Wagner, qu'une page aussi bruyante, c'est la scène de Mime et du voyageur au 1^{er} acte de *Siegfried*. Mais, en général, le Maître n'emploie un très grand nombre de cuivres que successivement et d'une façon extrêmement ménagée.

Le *Crépuscule* comporte 8 cors, 4 tûben, une contrebasse tuba, 3 trompettes et une trompette basse, 4 trombones et un trombone contrebasse. A Bayreuth, les tûben sont tenus par les musiciens chargés des quatre dernières parties de cors : les parties sont écrites de façon à rendre ces alternances possibles.

La batterie se compose essentiellement de

4 timbales, les autres instruments à percussion n'apparaissant que d'une façon extrêmement courte, et à de longs intervalles.

L'orchestre se complète par 6 harpes et un glockenspiel ou carillon de timbres.

La Partition.

Le *Crépuscule des Dieux*, disions-nous au début de cette étude, est l'œuvre où se trouve le plus complètement développé le procédé wagnérien de la dernière manière, c'est-à-dire arrivé à son plus haut degré de perfection et d'individualisation. Mélodiquement, elle est la résultante du système des motifs conducteurs logiquement et, pour ainsi dire, mathématiquement traités.

Il n'est pas en effet, dans ce drame, une idée, une situation, un état d'âme qui ne soit exprimé, interprété et traduit par le passage à l'orchestre ou au chant d'un thème caractéristique. Nous n'aborderons pas ici la question de savoir si Wagner avait, dès le début de son œuvre, prévu, fixé et catalogué ses leitmotive, ou s'ils ne lui sont apparus comme nécessaires qu'au cours de l'élaboration ; nous ne rechercherons pas s'ils sont le produit de sa raison ou de son inspiration géniale. Nous nous contenterons d'adopter les dénominations usitées couramment, et d'étiqueter les thèmes, parce que, si cela n'est pas absolument rationnel, cela est du moins extrêmement pratique. Ce qui est bien particulier à cette période de l'œuvre wagnérienne, c'est que le motif conducteur n'y est plus employé à l'état de simple rappel, à l'état fondamental, mais qu'il est, suivant les besoins et les circonstances, modifié, altéré dans son mode, dans son rythme, dans sa cadence, et surtout, fondu avec d'autres thèmes pour peindre la complexité d'un psychisme ou d'une situation scénique. C'est aussi que le motif conducteur primitif peut se transformer en un dérivé constituant une véritable trope, une véritable figure de rhétorique musicale. On ne saurait qualifier autrement le thème de l'enclume devenu thème représentatif de la démarche claudicante de Mime.

Cette souplesse, cette facilité de l'altération du thème donnent à cette musique incomparable une finesse de coloris, une richesse de teintes inimaginables. La fusion

des motifs, leur passage continu d'une partie orchestrale à l'autre, font qu'on les réentend sans cesse sans se lasser, tandis que chez les imitateurs du Maître, le peu de soin qu'ils ont pris de varier la présentation de leurs thèmes, en fait à la longue d'intolérables redites. Citons, entre mille, le thème du *Zäimph* (cor, sol bémol) dans *Salammbô* et celui de *Sigurd*, perpétuellement sonné au grave, dans l'œuvre trop célèbre de Reyer. La comparaison de ce dernier motif avec celui de *Siegfried gardien de l'épée*, vient aussitôt à l'esprit. Il reparaît, incomptablement, à chaque page de la Tétralogie, et qui cependant s'en est jamais lassé ? Mais aussi quelles modifications profondes il subit, quels sens variés et subtils il exprime, depuis la note lugubre qu'il exhale lorsque Mime raconte la naissance du héros, jusqu'à la triomphante victoire qu'il claironne, lorsque Brünnhilde, éperduement serre dans ses bras le guerrier vainqueur de Wotan, depuis les éclatantes fanfares qui passeront à l'orchestre toutes les fois qu'il rappellera cette victoire, jusqu'au souvenir douloureux et navré, que ce thème altéré figurera dans le *Trauermarsch*.

Le principe de la filiation des thèmes représente un problème musical des plus complexes, que nous ne pouvons qu'esquisser ici. Parmi les motifs conducteurs, les uns sont caractéristiques d'un personnage : Hunding, Gunther, Hagen, etc., d'autres, les plus importants, expriment des notions, des concepts, et leur texture est d'autant plus floue, que l'idée générale qu'ils rendent sensible est plus vague, plus compréhensible et plus étendue. Le thème originel, celui qui a donné naissance à la plupart de ces motifs généraux, c'est celui qui apparaît au début du *Rheingold*, c'est le thème de la nature, ou des éléments primordiaux, c'est l'*Urmelodie*, formée en définitive des constituantes de l'accord parfait, auquel viennent s'ajouter secondairement des notes de passage, et qui se complète par un dessin de cordes, schématisant les ondulations, les vagues du fleuve. De ce thème originel, vont dériver très simplement tous ceux qui ont les constituantes de l'accord parfait pour base, c'est-à-dire le thème de *Nothung*, celui d'*Erda*, celui de la détresse des dieux (*Goetternoth*). Ces deux derniers appartiennent au mode mineur. Le retour

au mode majeur donne le thème du *Crépuscule*, et celui, arpégé, de la *Chevauchée des Walkyries*. On pourrait poursuivre ce travail : l'étude complète de la dérivation des thèmes est encore à faire.

Mais il est un autre point de vue sur lequel nous ne saurions passer : c'est la portée symbolique et philosophique des thèmes. Car c'est moins dans le poème que dans l'orchestre qu'il faut chercher les idées générales chères à Wagner. L'idée d'apaisement, de pardon et d'amour, telle est la notion finale qu'il a voulu faire ressortir de ce drame immense, tourmenté, ténébreux, plein de malheurs et de crimes. La Rédemption par l'amour et le retour à la Nature, telles sont les deux idées maîtresses qui passent à travers l'œuvre et lui donnent une indéniable portée morale. Ici encore comme dans *Tristan*, c'est dans la mort, dans le crépuscule final, que l'amour trouve sa pleine réalisation ; le bûcher de Siegfried, comme l'esplanade de Carréol est un piédestal sur lequel se dresse l'amour, l'idole suprême. Mélodiquement c'est par le thème des éléments primitifs, de la Nature, que Wagner termine son œuvre ; mais pour enlever à cette conclusion ce qu'elle aurait de trop essentiellement matérialiste, le Maître a superposé à ce premier motif, celui adorablement éthéré, de la Rédemption par l'Amour. Et c'est bien là le concept général qui se dégage de l'œuvre toute entière, de l'œuvre mélodique et harmonique surtout. Jamais drame plus sombre n'exhala une philosophie plus douce, plus sereine, plus détachée : la conclusion du *Crépuscule* est comme un prélude du divin *Parsifal*. Sous sa forme divine ou sous sa forme humaine, jamais le plus grand des génies n'a cessé de chanter ce qui constitue en définitive la première sinon l'unique raison de vivre : l'Amour.

EDMOND LOCARD.



Dans nos prochains numéros, nous publierons les études suivantes :

Le système rythmique et métrique de Hugo Riemann, par M. D. Calvocoressi.

Les sonates pour piano et violon de Beethoven, par P. F.

Les musiciens lyonnais et le Roy des violons, par G. Tricou.

Henry Duparc et ses Lieder, par Henry Fellot.

Musiques d'église : II. Le chant grégorien, par Léon Vallas.

Impressions de théâtre : Le tragédien lyrique, par Cl. Laroussarie.

L'état mental de Schumann, par Edmond Locard.

La critique musicale à Lyon au XIX^e siècle, par Léon Vallas.



La Littérature de l'Orgue



Nous commençons sous ce titre la publication d'un cours sur la littérature de l'orgue de M. Fleuret, professeur au Conservatoire.

I

On l'a répété souvent : l'orgue est le roi des instruments. C'est là un titre de noblesse incontestable accordé pour de multiples raisons. Roi des instruments, l'orgue les domine tous par l'étendue des sons qui part du majestueux trente-deux pieds pour s'étendre jusqu'au minuscule *piccolo*. — L'orgue monumental de Sydney possède même un colossal soixante-quatre pieds dont l'*ut* fondamental ne possède que huit vibrations. — En cela il dépasse l'orchestre puisqu'il réunit toute l'échelle des sons que l'oreille peut saisir. Bien que l'idéal des facteurs d'orgues ne doive pas être d'imiter servilement tous les instruments de l'orchestre, l'orgue réunit en lui les différents timbres usités par les compositeurs : la famille des instruments à vent s'y trouve représentée par la flûte, le hautbois, la clarinette, etc. Nous y retrouvons le charme exquis des instruments à archet dont les gambes donnent parfois une surprenante illusion. Mais ce n'est pas là encore le principal mérite de l'instrument divin qui mérite si justement toute notre admiration.

Ses origines sont fort reculées et enveloppées de ténèbres. Son nom est énigmatique mais nous le trouvons mentionné déjà au premier livre de la genèse : *Je nomen patris ejus ubal ipse fuit pater tract-*

tantis sive pulsantis cytharam et organum.

Jubal fut le père et l'inventeur des joueurs de cythare et d'orgue. Le Psaume 150 de David mentionne l'existence d'un instrument appelé *organum* : *Laudate Dominum in organo* : Louez le Seigneur sur l'orgue. Platon nomme *organum* un instrument à vent ou à cordes. Les éléments de l'orgue se trouvent à l'état embryonnaire dans la flûte de Pan, l'antique *Syrinx* composée de sept tuyaux et la *Maschrokitba*, des Hébreux qui suivant Marpurg possédait une rangée de tubes sonores placés sur un sommier rudimentaire. Il faut aussi mentionner le *tscheng* des chinois, l'un des types primitifs de l'instrument ecclésiastique. Cet orgue primitif était composé de vingt tuyaux de bambou alimentés par un réservoir rempli d'air. N'oublions point la *margrapha* des Israélites, capable de produire cent sons différents.

Roi des instruments par son origine, il l'est aussi par sa structure. L'orgue appartient à tous les arts. Il en est la synthèse. La variété infinie des sons, l'harmonie prodigieuse qui s'en échappe lui donnent la première place au point de vue musical. Il se réclame de l'architecture par la pureté de ses lignes, la juste mesure de ses proportions. La mécanique y est représentée par la précision des mouvements, l'ingénieuse complication des différentes pièces qui le composent. L'orgue est un tout complexe, une machine aux rouages compliqués, un grand corps animé d'un souffle, d'une vie surnaturelle.

D'abord, à la base de l'instrument, la soufflerie qui emmagasine l'air et en fait d'abondantes provisions qu'un utile intermédiaire portera selon les besoins à la demeure où reposent les tuyaux inertes et muets. C'est le sommier qui reçoit le souffle vivifiant, le divise dans ses flancs profonds, le répartit entre chacune des familles qu'il doit alimenter et l'envoie

enfin jusqu'à la bouche des tubes sonores qu'il porte sur son sein, tandis que les registres dociles à la main de l'organiste lui ouvrent ou lui ferment le passage, selon les sonorités et les timbres que la fantaisie de ce dernier veut mettre en jeu.

Voici toute une troupe de tuyaux rangés en bataille. D'où part le commandement qui mettra en mouvement cette imposante armée ? C'est du clavier ; c'est là le cerveau de ce grand corps instrumental c'est lui qui commandera aux muscles et aux nerfs qui parcourent le corps de l'instrument, et voici que la pensée humaine traduite par le mouvement des doigts, le transmet par les articulations du mécanisme. Elle s'envole, et de l'instrument céleste, suspendu à la voûte de nos cathédrales, et qui semble atteindre l'au delà, sort une voix superbe, dont la grandeur nous courbe d'admiration et presque d'effroi.

Car Lamartine l'a dit :

*On n'entend pas sa voix profonde et solitaire,
Se mêler hors du temple aux vains bruits de la terre
Les vierges à ses sons n'enchaînent point leurs pas
Et le profane écho ne les répète pas
Mais il élève à Dieu dans l'ombre de l'église
Sa grande voix qui s'entend et court comme une brise
Et porte en saints élans à la Divinité
L'hymne de la nature et de l'humanité.*

Laissant de côté les interprétations plus ou moins fantaisistes données aux instruments désignés dans l'écriture sous le nom d'*organum*, attachons-nous aux premières orgues vraiment dignes de ce nom et qui furent minutieusement décrites par les classiques grecs et latins. Le plus ancien instrument de ce genre dont on connaisse l'existence est l'orgue hydraulique d'Archimède (287 av. J. C.) L'architecte Vitruve nous en donne une description très complète. L'orgue hydraulique différait de l'orgue pneumatique en ce que la soufflerie consistait en deux cylindres de métal. Deux pistons placés à l'intérieur des cylindres servaient à aspirer l'air. Celui-ci était chassé à travers les

tubes dans l'intérieur d'un entonnoir dont la partie la plus étroite entrerait dans le sommier, et la partie la plus large s'enfonçait dans l'eau contenue dans un réservoir. Cette eau agitée par l'introduction de l'air donnait une impulsion à l'air de l'entonnoir qui s'échappait par l'ouverture de l'entonnoir dans les canaux du sommier. Des règles en bois percées de trous et reliées au clavier servaient à l'introduction de l'air dans les tuyaux. L'orgue hydraulique était l'instrument favori de Néron et d'Héliogabale. C'est de l'hydraulique que Tertullien parle avec enthousiasme lorsqu'il parle de « cette machine étonnante et magnifique, de cet assemblage de sons et de voix formant des modulations agréables où la multiplicité des tuyaux ressemble à une armée rangée en bataille. Le vent excité par le mouvement de l'eau est distribué par parties de sorte que cet instrument qui n'est qu'unique en substance est capable des effets les plus variés. Citons également le poème du Porphyre Optasien dédié à l'empereur Constantin dont les vers inégaux sont groupés de façon à représenter le schéma d'un orgue.

(A suivre)

DANIEL FLEURET.



A TRAVERS LA PRESSE



Deux Lettres de Liszt



Le Ménestrel a publié dernièrement deux lettres de Liszt que nous reproduisons ci-dessous.

La première est une réponse à un article non signé paru dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 octobre 1840, sous le titre de *Revue Musicale*, et qui se terminait ainsi :

« Il nous faut des danseuses, des cantatrices, des pianistes; nous n'avons d'enthousiasme et d'or que pour les tours de force; nous en voulons pour nos yeux et

pour nos oreilles. Pourvu que nos sens se réjouissent, le reste nous importe peu; nous laisserions Pétrarque dans la rue pour mener la Elssler au Capitole, nous laisserions Beethoven et Weber mourir de faim pour donner un sabre d'honneur à M. Liszt. »

Voici la lettre de Liszt :

MONSIEUR,

Dans votre *Revue Musicale* du 15 octobre dernier, mon nom se trouve prononcé à l'occasion des prétentions outrées et des succès exagérés de quelques artistes exécutants; je prends la liberté de vous adresser à ce sujet une observation.

Les couronnes de fleurs jetées aux pieds de M^{lles} Elssler et Pixis par les dilettantes de New-York et de Palerme sont d'éclatantes manifestations de l'enthousiasme *d'un public*; le sabre qui m'a été donné à Pesth est une récompense donnée par une *nation* sous une forme toute nationale.

En Hongrie, Monsieur, dans ce pays de mœurs antiques et chevaleresques, le sabre a une signification patriotique. C'est le signe de la virilité par excellence; c'est l'arme de tout homme ayant le droit de porter une arme. Lorsque six d'entre les hommes les plus marquants de mon pays me l'ont remise aux acclamations générales de mes compatriotes, pendant qu'au même moment les villes de Pesth et d'Oedenburg me conféraient les droits de citoyen et que le comitat de Pesth demandait pour moi des lettres de noblesse à Sa Majesté, c'était me reconnaître de nouveau, après une absence de quinze années, comme Hongrois; c'était une récompense de quelques légers services rendus à l'art dans ma patrie; c'était surtout, et je l'ai senti ainsi, me rattacher glorieusement à elle en m'imposant de sérieux devoirs, des obligations pour la vie, comme homme et comme artiste.

Je conviens avec vous, Monsieur, que c'était, sans nul doute, aller bien au delà de ce que j'ai pu mériter jusqu'à cette heure. Aussi, ai-je vu dans cette solennité, l'expression d'une espérance encore plus que celle d'une satisfaction. La Hongrie a salué en moi l'homme *dont elle attend* une illustration artistique après toutes les illustrations guerrières et politiques qu'elle a produites en grand nombre. Enfant, j'ai reçu de mon pays de précieux témoignages d'intérêt et les moyens d'aller au loin développer ma vocation d'artiste. Grandi, après de longues

années, le jeune homme vient lui rapporter le fruit de son travail et l'avenir de sa volonté ; il ne faudrait pas confondre l'enthousiasme des cœurs qui s'ouvrent à lui et l'expression d'une joie nationale avec les démonstrations frénétiques d'un parterre de dilettantes.

Il y a, ce me semble, dans ce rapprochement, quelque chose qui doit blesser un juste orgueil national et de sympathie dont je m'honore.

Veillez, etc.

FRANZ LISZT.

Hambourg, 26 octobre 1840.

* * *

La seconde lettre a été publiée pour la première fois le 29 octobre dernier, dans le *Neues Tageblatt* de Stuttgart. Elle faisait partie des papiers posthumes du professeur Sigmund Lebert, dont le fils en a fait hommage à Mme Johanna Klinckerfuss. Ce fut, pour cette dernière, une délicieuse surprise, quelque chose comme le remerciement anticipé de Liszt, pour le dévouement et l'énergie avec lesquels, depuis deux ans, elle s'est consacrée à la glorification du Maître par le monument que l'on vient d'inaugurer. C'est en effet d'elle qu'il s'agit dans la lettre, et cette lettre nous reporte à l'époque pendant laquelle, élève préférée de Liszt, elle portait encore son nom de jeune fille : Johanna Schulz, et n'avait que seize ans.

Liszt écrivait à Lebert :

Honorable ami ! Depuis longtemps je voulais vous écrire et de nouveau vous remercier. Vous n'avez rien exagéré en me recommandant Mlle Johanna Schulz. Je suis heureux d'avoir trouvé en elle une remarquable, une exquisite pianiste, qui fait particulièrement honneur à l'école de Stuttgart. La rare correction, le sentiment délicat des nuances et l'intelligence profonde qui distinguent ses interprétations m'ont réjoui maintes fois malgré toute la satiété que j'éprouve vis-à-vis du piano. Dites bien à Mlle Schulz que je suis plus que satisfait de son talent.

Je vous prie de présenter aussi mes plus amicales salutations à Mlle Gault. Les deux virtuoses seront toujours les bienvenues

auprès de moi si elles retournent à Weimar.

Avec ma considération distinguée, je reste votre toujours amicalement dévoué.

F. LISZT.

Schillingsfürst, 13 octobre 1872.

A la fin du mois, je reviendrai à Pesth où je passerai l'hiver, calme et assidu au travail, autant que je pourrai.



La Voix au Théâtre

* * *

(Extrait de *Le Spectacle*) :

« Si ce gaillard-là avait une voix, il ne s'amuserait pas à rouler du haut en bas d'un escalier, comme il le fait au cinquième acte de *Salambô*. »
(OPINION D'UN SPECTATEUR).

« Si j'avais la chance de monter mes œuvres avec une troupe intelligente de jeunes acteurs, je leur demanderais de lire et de jouer la pièce. Après, je leur ferais étudier la musique. »
RICHARD WAGNER.

Parmi les préjugés les plus couramment admis, dans la foule sincère et naïve au goût peu éclairé, il n'en est pas de plus curieux à analyser que celui qui fait généralement la base des appréciations d'un public, en ce qui concerne la définition des capacités réelles d'un artiste lyrique. Et cette opinion d'un inconnu, recueillie à la sortie de *Salambô*, rapprochée de cette pensée de Richard Wagner, exprime bien dans sa candeur anonyme le degré de critique des foules incultes et susceptibles de s'émouvoir au seul éclat des catapultueux exercices vocaux, où excelle encore la majorité de nos chanteurs en renom.

Il semble, en effet, que le sens des mots harmonie et mélodie soit à jamais fermé à la moyenne, même éclairée, d'un public. Et, sans être trop pessimiste, il est permis de supposer que, pour longtemps encore, la compréhension des nuances et de l'expression que nécessite la déclamation lyrique restera le privilège d'une élite restreinte, qui se subdivise elle-même en sensibilités plus ou moins affinées.

Sensible seulement aux éclats dont la brutalité subjugué son jugement primitif et simple, le spectateur, en général, borne sa critique à deux termes : la note criée ou la note fausse et, sans définir qu'elles sont en elles-mêmes aussi désagréables et laides, il acclame l'une et bafoue l'autre, sans indulgence aucune pour une défaillance qui très souvent n'est qu'accidentelle, mais qui suffit à son critérium rudimentaire de l'art du chant.

Et, comme un préjugé ne se développe jamais dans une solitude vierge, l'observateur se trouve en présence d'une inextricable bizarrerie de jugements dont l'absurdité annihile, chez ceux qui les émettent, la minime parcelle de sens esthétique que tout être humain recèle en lui-même.

Je n'en citerai qu'un, celui qui consiste à propager dans le public que, pour chanter la musique de Wagner, il n'est pas nécessaire d'avoir de la voix.

Une gu... , soyons polis, une facilité d'émission de notes aiguës n'est évidemment pas obligatoire pour traduire la magnificence expressive du Récit du Graal, par exemple ; mais la science du chant et l'intelligence artistique servies par un organe, toujours nécessaire, ô naïveté des Simples, sont seules requises par le maître du tragique musical, et aussi par tous les musiciens de son école, pour exprimer la beauté de ses œuvres.

Certes, nul plus que nous n'est sensible au charme de la voix humaine, lorsqu'elle se manifeste dans sa plénitude intégrale, et il serait puéril d'exiger de tous les chanteurs ou cantatrices, que leur vocation dirige vers le théâtre, le même degré de perfection absolue que la Nature dans son impénétrable mystère dispense à certains élus.

Mais ce que nous sommes en droit d'exiger des artistes lyriques de notre époque, ce n'est plus un assouplissement et une exploitation plus ou moins facile de leurs cordes vocales ; et, quoique en pense le spectateur plus haut cité, un chanteur, même — et surtout — doué d'une belle voix, se doit à la réalisation scénique des œuvres musicales qu'il interprète. Es il n'y a aucun déshonneur, ni même aucune défaillance vocale, à rouler, meurtri et mutilé, du haut d'une succession de terrasses en escalier ; au contraire, naïf inconnu, il se trouve que la seule minute artistique, en ce bruyant épisode barbaresque de notre « Wagner national », est réalisée par la personnalité de l'artiste, que votre critique ne peut plus atteindre, ô sincères et candides attardés de l'ut dièze.

CL. LAROUSSARIE.



Voici, d'après *le Ménestrel*, le tableau des œuvres nouvelles représentées en France pendant l'année 1903.

OPÉRA. — *La Statue*, opéra en trois actes, parole de Michel Carré et Jules Barbier, musique de M. Ernest Reyer (mars). — *L'E-*

tranger, action musicale en deux actes, paroles et musique de M. Vincent d'Indy (4 décembre). — *L'Enlèvement au Sérail*, de Mozart, (4 décembre).

OPÉRA-COMIQUE. — *Titania*, drame musical en trois actes, paroles de Louis Gallet et M. André Corneau, musique de M. Georges Hüe (20 janvier). — *Muguette*, opéra-comique en quatre actes et cinq tableaux, paroles de M. Michel Carré et Georges Hartmann, musique de M. Edmond Missa (18 mars). — *La Petite Maison*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Alexandre Bisson et Georges Docquois, musique de M. William Chaumet (5 juin). — *La Tosca*, opéra en trois actes, tiré du drame de M. Victorien Sardou par MM. Giuseppe Giacosa et Luigi Illica, paroles françaises de M. Paul Ferrier, musique de M. Giacomo Puccini (13 octobre). — *La Reine Fiammette*, conte musical en quatre actes et six tableaux, paroles de M. Catulle Mendès, musique de M. Xavier Leroux (23 décembre). — A mentionner : la première représentation à ce théâtre d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck (février), la reprise de *Werther*, de M. Massenet (avril), et la 1.300^e représentation de *Mignon*, d'Ambroise Thomas (14 juillet).

GAITÉ (THÉÂTRE-LYRIQUE). — *Herodiade*, opéra en quatre actes et sept tableaux, paroles de MM. Paul Milliet et Grémont, musique de M. J. Massenet (21 octobre). — *La Flamenca*, drame musical en quatre actes, paroles de MM. Henri Cain et Eugène et Edouard Adenis, musique de M. Lucien Lambert (31 octobre). — *La Juive*, d'Halévy (1^{re} représentation à ce théâtre, 21 novembre). — *Messaline*, opéra en quatre actes et cinq tableaux, paroles d'Armand Silvestre et M. Eugène Morand, musique de M. Isidore de Lara (24 décembre).

BOUFFES-PARISIENS. — *Florodora*, opérette en deux actes et trois tableaux, paroles françaises de MM. Adrien Vély et Schwob d'après la pièce anglaise de M. Owen Hall, musique de M. Leslie Stuart (27 janvier). — *L'Épave*, opérette en un acte, parole de M. Ernest Depré, musique de M. Emile Pessard (17 février). — *Miss Chipp*, conte fantastique en quatre actes et cinq tableaux, paroles de MM. Michel Carré et André de Lordé, musique de Henry Bérény (31 mars). — *Le Mariage aux Tambourins*, opérette en un acte, paroles de M. Fernand Esselin, musique de M. Jules Chastan (14 mai). — *La Fille de la mère Michel*, opérette en trois actes, paroles

de M. Daniel Riche, musique de M. Ernest Gillet (octobre).

VARIÉTÉS. — *Le Sire de Vergy*, opérette-bouffe en trois actes, paroles de MM. G.-A. de Caillavet et Robert de Flers, musique de M. Claude Terrasse (mai).

THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT. — *Andromaque*, tragédie de Racine, avec ouverture et musique de scène de M. Camille Saint-Saëns (7 février). — *La Damnation de Faust*, légende dramatique en cinq actes et dix tableaux, adaptation scénique du chef-d'œuvre d'Hector Berlioz (mai). — *La Sorcière*, drame en cinq actes de M. Victorien Sardou, avec musique de scène de M. Xavier Leroux (15 décembre).

OLYMPIA. — *Au Japon*, grand ballet, scénario de M. Carlo Coppi, musique de M. Louis Ganne (5 septembre).

THÉÂTRE DES CAPUCINES. — *La Botte secrète*, opérette bouffe en un acte, paroles de M. Franc Nohain, musique de M. Claude Terrasse (27 janvier). — *Perle de Jade*, opérette en un acte, paroles de M. Alban de Polhes, musique de M. Ludo Ratz (11 mai). — *Péché véniel*, opérette en un acte, paroles de M. Franc Nohain, musique de M. Claude Terrasse (16 novembre). — *La Boutique à quat' sons*, « camelotte en vers », paroles et musique de M. Jacques Redelsperger (16 novembre). — *Pied d'Châlit*, « idylle militaire », paroles de M. Montignac, musique de M. Ludo Ratz (23 décembre).

THÉÂTRE DES MATHURINS. — *Son Manteau*, opérette-bouffe en un acte, paroles de MM. A. Thalasso et G. Quillardet, musique de M. Ludo Ratz (27 janvier). — *Cœur jaloux*, pantomime, musique de M. Chantrier (28 mars). — *A l'impossible*, fantaisie en un acte, paroles de M. C. Alphand, musique de M. Ed. Mathé (17 avril). — *Rêves d'opium*, « pantomime lyrique », de M. Paul Franck, musique de M. Ed. Mathé (avril). — *Marie de Magdala*, « évangile en vers », paroles de M. Maurice Duplessy, musique de M^{lle} Jane Vieu (avril).

NOUVEAU-THÉÂTRE (Les Escholiers). — *Il était une fois...*, « conte en vers » de M. Claude Roland, musique de M^{lle} Jane Vieu, *la Duchesse Putiphar* « fantaisie romantique en deux actes et en vers, de M. Louis Artus, musique de M. Bemberg (22 janvier)

SCALA. — *La Chula*, pantomime en un acte, scénario de M. Girault, musique de M. Henry Rosès (17 février).

SALLE DES AGRICULTEURS. — *La Vendetta*, drame lyrique en quatre acte, paroles de

MM. H. Bérard et Ed. Martin, musique de M. Georges Palicot (21 mars).

CONCERT EUROPÉEN. — *Fémina*, opérette en un acte, paroles de M. P.-L. Flers, musique de M. Rodolphe Berger (20 février).

MONTE-CARLO. — *Le Tasse*, opéra en trois actes et six tableaux, paroles de MM. Jules et Pierre Barbier, musique de M. Eugène d'Harcourt (14 février). — *Circé*, drame en deux actes, en vers, de M. Charles Richet, avec musique de scène de M. Brunel (avril). — *Les Diamantines*, ballet en un acte, musique de M. Tesorone (novembre).

NICE. — *Marie-Magdeleine*, drame lyrique en quatre actes, adaptation scénique du beau drame sacré de M. J. Massenet (février). — *Hersilia*, ballet, scénario de M. Alfred Mortier, musique de M. d'Ambrosio (mars).

ROUEN. — *Les Amours de Colombine*, ballet-divertissement en deux actes, scénario de M. Géronte, musique de M. Max Guillaume (11 février). — *Le Chant du Cygne*, opéra-comique, paroles de M. Aubin, musique de M. Dupouy, chef de musique du 74^e de ligne (février). — *La Mouette blanche*, opéra-comique, paroles et musique de Mme Mireille Kermor.

BORDEAUX. — *La Mandoline de Pierrot*, pantomime-ballet, scénario de M. Jules Fortin, musique de M. G. Imberti (avril).

TOULOUSE. — *L'Amour magicien*, opérette en un acte, paroles de M...., musique de M. Bastide (Variétés, février). — *Zilab*, ballet en deux actes et trois tableaux, scénario de M. d'Alessandri, musique de M. Hugounenc (Capitole, mars). — *Les Deux Coqs*, comédie lyrique en un acte, paroles de M. Roger Valette, musique de M. François Ausseil (id., id.).

ROCHEFORT. — *Louis IX*, drame lyrique en quatre parties, musique de M. le comte de Beaufranche (juin).

NEVERS. — *Cynisca*, opéra-comique, paroles de MM. A. P. de Launoy et Fernand de Rouvray, musique de M. Dailly (mars).

CHALONS-SUR-MARNE. — *Liberté*, drame de M. Maurice Pottecher, avec chœurs de M. L. Marcelot (décembre).

ENGHIEN. — *Mam'zelle Frétilton*, opérette, paroles de M. Fernand Beissier, musique de M. V. Monti (septembre).

TOURS. — *Poisson d'avril*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Rogeron, musique de M. René Delaunay (novembre).

Représentations à l'étranger d'ouvrages français : à Bruxelles (Galeries Saint-Hubert), *Yetta*, opérette, paroles de M. Fernand Beissier, musique de M. Charles Lecocq (mars) ; à Londres, *Maguelonne*, opéra en un acte, paroles de M. Michel Carré, musique de M. Edmond Missa (juillet) ; et encore à Bruxelles (théâtre de la Monnaie), *le Roi Arthur*, drame lyrique en trois actes et six tableaux, poème et musique posthumes d'Ernest Chausson (décembre).

Ajoutons à la liste établie par notre confrère, la *Vendéenne*, drame lyrique d'Ernest Garnier, représenté au Grand-Théâtre de Lyon.



Le *Courrier Musical*, au début de sa septième année, vient de transformer son format ancien en celui plus commode de notre Revue. Nous sommes heureux d'attirer l'attention des musiciens sur cette excellente publication, d'allure franchement progressiste qui, sous l'impulsion de notre confrère, Albert Diot, est en passe de devenir la première revue musicale de langue française. Nous avons eu plus d'une fois l'occasion de citer des articles du *Courrier Musical* et nous signalerons tout particulièrement le numéro du 1^{er} janvier dont nous publions ailleurs le sommaire et qui contient des études de L. de la Laurencie, Jean d'Udine, Fledermaus, Camille Mauclair, Victor Debay et Paul Locard.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Faust

On joue *Faust* en moyenne une vingtaine de fois par an ; ces vingt représentations se décomposent ainsi : quatre passables, quatre médiocres et douze grotesques. Cette année on s'en était tenu jusqu'à présent à la dernière catégorie, à telles enseignes que, la semaine dernière, le public pourtant bénin qui assiste en général à ces sortes d'exécutions, avait cru devoir protester avec quelque véhémence, contre les invraisemblables pantalonades dont il était le spectateur. Cette petite manifestation est la cause d'un remaniement dans la

distribution des rôles, et de l'intéressante représentation de jeudi dernier.

Faust est actuellement l'opéra le plus joué en France ; c'est le plus populaire, celui dont les motifs reviennent le plus souvent aux lèvres de l'ouvrier ou du bourgeois. Il n'est pas plus précieux critérium que ce succès, indice très sûr de la vulgarité d'une mélodie, de la banalité de sa facture, de son infériorité artistique. Tout ce qui, dans *Faust*, comme partout ailleurs, est tombé dans le domaine public, orgue de barbarie ou salon mondain, n'a pas plus de valeur que les romances pour jeunes filles ou les chansons de café-concert les plus décriées : c'est à ce niveau qu'il convient de ranger le chœur des soldats, les couplets de Siebel, et ce crime de lèse-esthétique qu'est l'Air des Bijoux. Mais il y a, à côté de cela, et précisément parmi les pages les moins universellement répandues, des scènes fort intéressantes, et qui convenablement interprétées, constituent encore une agréable audition.

Le rôle de Méphistophélès était dévolu, jeudi, à M. Sylvain. Ce rôle, on le sait, existe en deux états, et peut être chanté, soit par une basse noble, soit par une basse chantante. La première version qui est l'originale est aussi la meilleure. En outre, M. Sylvain compose le rôle avec une très grande intelligence scénique : de façon qu'on est doublement étonné d'entendre une voix chaude, colorée, pleine, ample et sonore, là où nous n'entendions d'ordinaire qu'un détestable assortiment de fausses notes, et de voir jouer avec talent et esprit un rôle qui d'ailleurs prête beaucoup et qui nous avait été jusqu'alors travesti lamentablement en une bouffonnerie prétentieuse.

M. Rouard avait été chargé du rôle de Valentin qu'il est rare d'entendre chanter par un baryton de grand-opéra. Là, encore, l'innovation était heureuse. M. Rouard, a d'ailleurs été excellent.

Le rôle de Faust était confié à M. Gauthier, qui, ce soir-là, n'a pas commis la moindre fausse note. Le trio du duel, chanté par ces trois voix richement étoffées, a été pour beaucoup une véritable révélation. Il prend dans ces conditions une allure vivante et dramatique et devient une des scènes capitales de l'œuvre.

Mlle Claessen a fait de Marguerite un de ses meilleurs rôles ; le quatuor du jardin qui reste la page la plus exquisement émue et douce de Gounod lui a valu un succès mérité.

Il faut cependant relever, dans cette reprise de Faust, une regrettable lacune, c'est le manque absolu de correction de l'orchestre, épais, flottant et divers, sous la présidence de M. Archambault : ce chef d'orchestre constitutionnel règne et ne gouverne pas. Le final du trio de la prison a été enlevé avec une précipitation qui peut avoir sa raison d'être lorsque l'artiste chargée du rôle de Marguerite, chante en voix de tête, et cherche à escamoter les notes élevées dont les dernières mesures abondent. Ce n'était guère le cas avec le très bel organe de Mme Claessen. Si M. Flon avait conduit l'orchestre jeudi dernier, nous eussions été heureux d'enregistrer une représentation à peu près parfaite.

EDMOND LOCARD.

* * *

Il y a quelques jours, *le Salut Public* faisait au sujet des représentations du dimanche, au Grand-Théâtre, les observations suivantes :

« Nous nous permettons de poser à l'administration municipale cette simple question : Oui ou non, le public du dimanche, composé en majeure partie d'ouvriers et d'employés que leurs occupations empêchent de venir au spectacle les autres jours, a-t-il droit aux mêmes égards que celui de la semaine ?

« Il nous semble que sous le régime de la régie municipale, régime de forme essentiellement démocratique, poser cette question, c'est la résoudre — par l'affirmative la plus absolue — le public du dimanche payant sa place au même tarif que celui de la semaine.

« Alors pourquoi, lorsque la direction sait pertinemment qu'une représentation sera forcément inférieure, semble-t-elle se faire ce raisonnement qu'elle sera bien suffisante pour les bonnes gens qui ne peuvent venir au théâtre que le dimanche ?

« Ces réflexions nous sont suggérées par la représentation de *Lakmé* qui s'est donnée dimanche soir au Grand-Théâtre et dont les habitués de notre première scène ont eu lieu de se plaindre à trop juste titre pour que nous ne nous fassions pas l'écho de leurs doléances.

« La thèse que nous soutenons a d'ailleurs été déjà défendue par une plume autorisée et non suspecte d'hostilité à la régie, celle de notre confrère Raoul Cinoh, qui la développa l'an dernier, en de trop excellents termes pour que nous éprouvions le besoin d'insister davantage ».

Nous nous associons entièrement à cette observation justifiée encore par la représentation de *Carmen* donnée le 1^{er} janvier.

Le programme annonçait que le rôle de Don José serait chanté par M. Boulo, le ténor spécialement chargé du service des matinées, et des représentations des dimanches et fêtes. Un imprévu empêche M. Boulo de jouer : on le remplace par M. Viviany dont l'insuffisance a été constatée par tous nos confrères ; le premier acte, avec cet interprète du dernier moment, a presque été tolérable ; mais, au second, ce fut un désastre ; le malheureux ténor nous a donné une série de *la* et de *si bémol* dont un seul aurait déchainé une tempête au temps heureux où il était permis de siffler au théâtre sans mériter pour cela l'épithète de réactionnaire et de clérical.

Les autres artistes ont traité également avec la plus grande désinvolture le bon public assez nigaud pour venir au théâtre le jour de l'an et MM. Merle-Forest et Vialas, pendant l'arrivée de Don José à l'auberge de Lilas Bastia, ont échangé une conversation, non prévue par Mérimée et dont les facéties de circonstance, monnaie courante au café-chantant du cours Gambetta, ne sauraient être tolérées sur notre Première Scène Municipale.

L'orchestre était dirigé par son second chef ; c'est dire que toute la soirée a été entre les cordes, les bois, les cuivres, et les artistes de la scène, une course handicapée dont les spectateurs furent les témoins attristés.

Il est vraiment regrettable que la régie municipale nous offre journallement les petits scandales artistiques tant reprochés à la direction Tournié. Partisan en principe du système actuel appliqué à notre Théâtre nous ne pouvons dissimuler notre mécontentement en constatant de pareils procédés : que M. le Maire médite donc soigneusement le remarquable rapport qu'il rédigea naguère sur la question des Théâtres !

LÉON VALLAS.

* * *

Après Mlle Janssen et Mme Charles Mazarin, Mlle Claessen a repris samedi le rôle d'Elsa dans *Lobengrin*. Cette artiste, dont notre chroniqueur théâtral dit plus haut la louange, à l'occasion de la représentation de *Faust*, a été excellente de tous points, et elle

s'est certainement montrée — après Mlle Jansen, interprète idéale de l'héroïne wagnérienne, — la meilleure Elsa que nous ayons vue à Lyon.



LES CONCERTS



Le concert de la *Schola Cantorum de Lyon* dont nous avons déjà publié le programme sera donné le mercredi 20 janvier, aux Folies-Bergère.

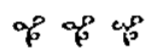
La location est ouverte pour les membres de la *Schola* du 6 au 9 janvier inclus, et pour le public chez tous les marchands de musique, à partir du 10 janvier.



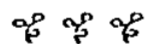
Nouvelles Diverses



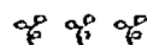
Dans la longue liste de distinctions universitaires accordées à l'occasion du 1^{er} janvier, nous relevons les noms de M. Broussan, directeur des théâtres municipaux de Lyon, nommé officier de l'Instruction publique ; de M. Ernest Garnier, compositeur de musique, auteur de la *Vendéenne*, représentée l'an dernier au Grand Théâtre et M. Reuchsel, professeur de musique, nommés officiers d'Académie.



Le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles a donné la semaine dernière la première représentation de *La Belle au Bois dormant*, de Silver, jouée l'an dernier à Lyon. Le principal rôle était tenu par M^{me} Bréjean-Silver, femme du compositeur, qui a créé le rôle à Marseille et à Lyon.



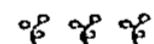
La semaine dernière, M^{me} de Nuovina a fait sa rentrée à l'Opéra Comique dans *Carmen* qui a été, comme toujours pour elle, l'occasion d'un magnifique succès.



Il semble que tous les théâtres musicaux, toutes les sociétés chorales, tous les orchestres symphoniques, aient voulu se distinguer en Allemagne par la célébration de quelque fête en l'honneur de Berlioz. A Leipzig, on a donné la *Prise de Troie*. Nous renonçons à citer le nom de toutes les villes qui ont repris *Benvenuto Cellini* ; dans le nombre

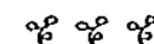
il y a Dresde, Munich, Metz, Brunswick, Fribourg-en-Brigau, Strasbourg... *La Damnation de Faust* a été mise en scène notamment à Cologne et à Mayence. Quant aux exécutions de ce dernier ouvrage et de *Roméo et Juliette* en entier ou par fragments, elles ont été, sont encore innombrables à l'heure qu'il est. On ne peut songer à énumérer les auditions d'œuvres symphoniques. Il faut cependant faire exception pour les interprétations en différentes villes, et particulièrement à Munich, d'*Harold en Italie* et de la *Symphonie fantastique* dans un même concert, sous la direction de M. Félix Weingartner. Le célèbre chef d'orchestre avait eu un grand succès à Paris en produisant ces ouvrages dans les mêmes conditions aux concerts Lamoureux, le 2 mars 1902. Il faut citer encore l'interprétation de *l'Enfance du Christ* à Ratisbonne. Nous ne parlons pas du *Requiem* ; depuis plusieurs mois, il paraît avoir été la composition favorite des grandes sociétés chorales et les auditions toutes récentes de Munich et de Francfort ne sont qu'une sorte d'écho des précédentes. Les mélodies du maître n'ont pas été oubliées ; plusieurs artistes les ont chantées, tantôt seules, tantôt en les associant à celles de Liszt et de Wagner dans une même soirée. M^{me} Johanna Dietz, par exemple, a fait entendre à Munich le cycle des *Nuits d'été*. Enfin il n'y a plus aucune trace de cette hostilité presque haineuse qui survivait en Allemagne, il y a une dizaine d'années, et que l'on appelait là-bas avec ironie : *l'Anti-Berlioz-Tic*.

(*Le Ménestrel*).



Le Grand-Théâtre de Montpellier va jouer, dans les premiers jours de janvier, *Rose de Provence*, comédie musicale en quatre actes, de MM. Maurice Lecomte et A.-P. de Lannoy musique de M. Georges Palicot.

On a invité la critique parisienne. Nous doutons que ses représentants soient nombreux à se déplacer. Le Grand-Théâtre de Montpellier est un peu plus éloigné de Paris que la Monnaie de Bruxelles, et M. Palicot n'est pas Ernest Chausson, ni *Rose de Provence*, le *Roi Artbus*.



Le conseil municipal de Baden-Baden, a voté, dans sa dernière séance, une résolution tendant à faire apposer à l'entrée du théâtre de la ville une plaque commémorative portant l'inscription suivante :

Au compositeur Hector Berlioz, né le 11 décembre 1803, — mort le 9 mars 1869,

