

PSYCHÉ

DE CÉSAR FRANCK

La grande œuvre de Franck, poème symphonique avec chœur, dont la Société des Grands-Concerts doit donner aujourd'hui la première audition lyonnaise, est dédiée par le Maître à son plus illustre élève, « à son ami Vincent d'Indy ». Elle fut créée à la Société Nationale de Musique le 10 mars 1888, et reprise aux Concerts-Colonne, le 23 février et le 2 mars 1890.

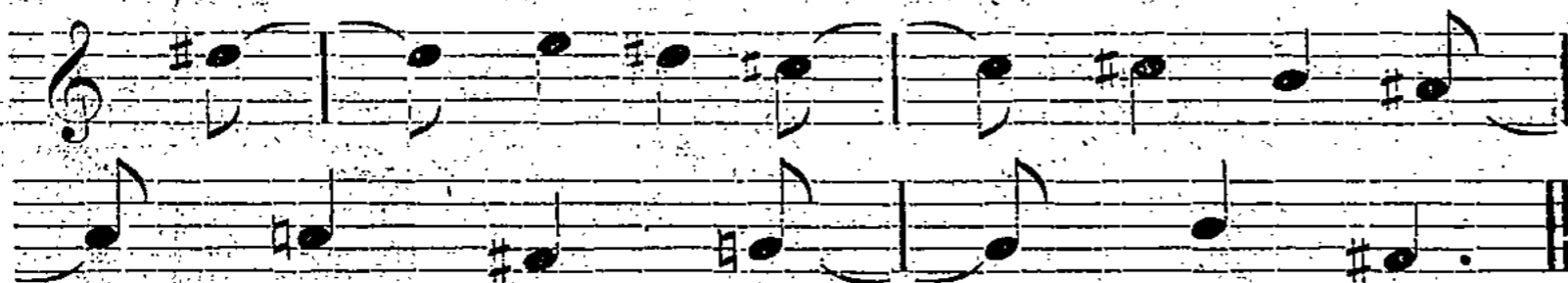
En voici, avec la légende de la partition, une rapide analyse schématique qui pourra peut-être en faciliter l'audition.

PREMIÈRE PARTIE

a) *Sommeil de Psyché.*

« Psyché est endormie... Vaguement bercée par le rêve, son esprit entrevoit par instants un bonheur absolu qui n'est pas de ce monde, mais dont elle a comme le pressentiment. »

Soutenu par les accords du quatuor, la clarinette expose sans préambule un thème syncopé qui représente le sommeil de



I

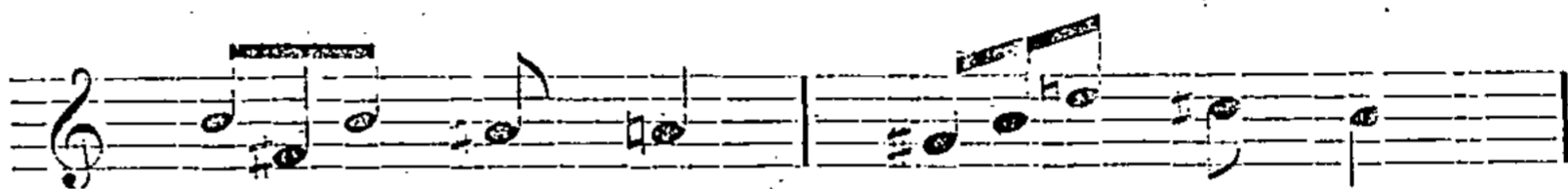
Psyché; la flûte le reprend, puis les violons, et ces différentes

reprises sont séparées par une ébauche au quatuor d'un second



2

motif qui va s'affirmer bientôt pour se continuer et se fondre avec un autre dessin mélodique (3) ; ces deux thèmes qui s'unissent



3

traduisent la tendre aspiration de Psyché vers l'amour qui est ce bonheur entrevu dans un rêve.

La première partie développe uniquement ces trois thèmes et se termine par le retour aux violons du thème du sommeil.

b) *Psyché enlevée par les Zéphyrs.*

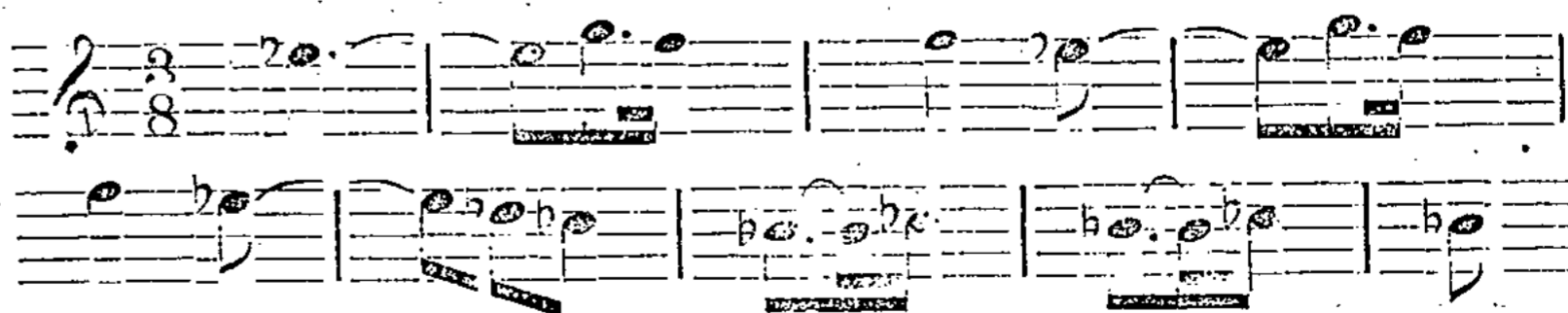
« Tout à coup l'air frissonne, rempli de bruits étranges... Psyché, enlevée par les Zéphyrs, est transportée dans les jardins d'Eros. »

C'est un *allegro vivo* assez court, bâti sur deux thèmes : le premier, emprunté aux *Eolides*, personnifie les Zéphyrs, de même



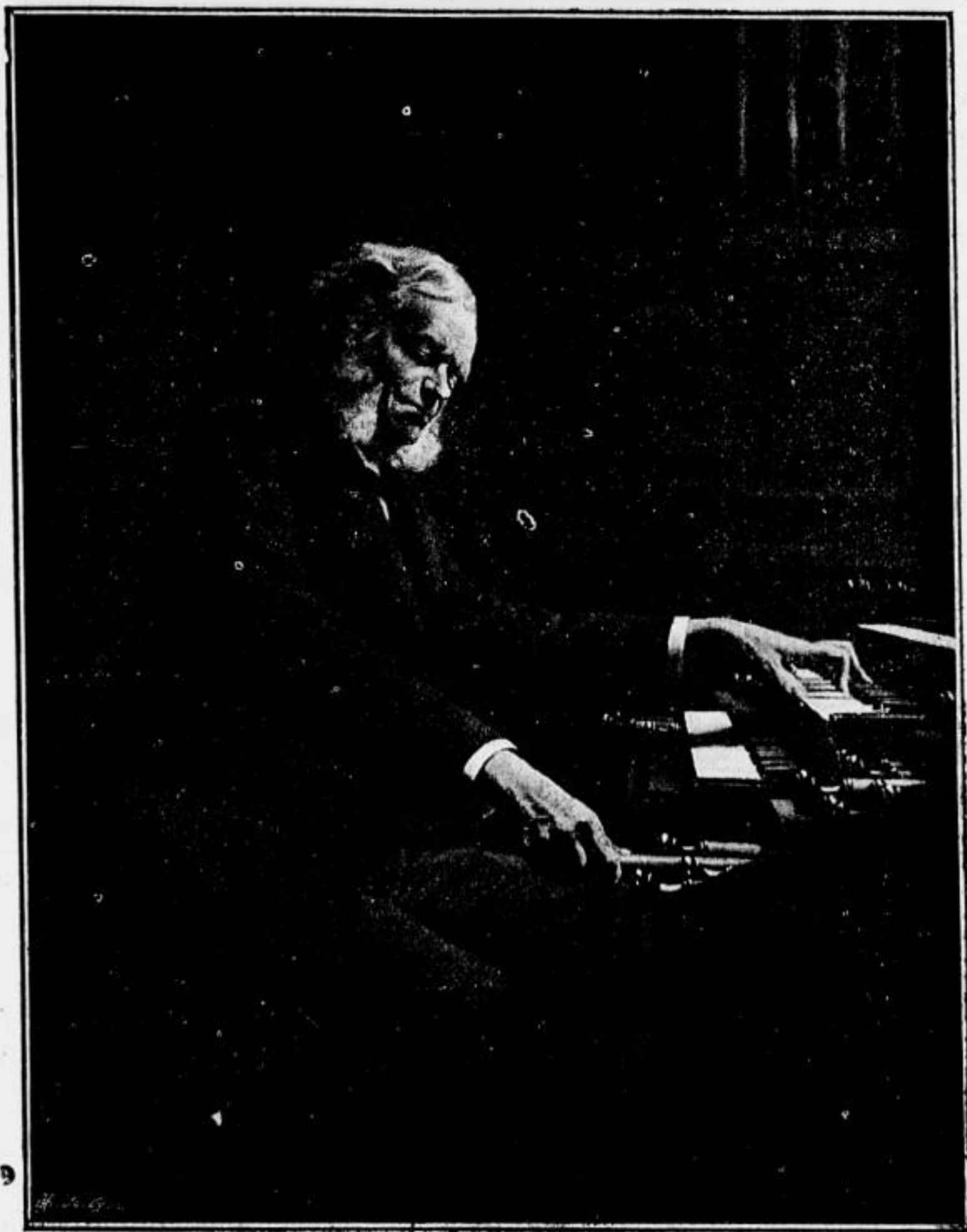
4

qu'il représentait les « brises flottantes des cieux » dans le premier poème symphonique de Franck ; le second, d'une couleur amoureuse et tendre, est de forme caressante. Cette partie pré-



5

sente, au début, des esquisses du thème des Zéphyrs qu'interrompent des traits légers de la flûte et qui s'affirme progressive-



César Franck

(Portrait de Mlle J. Rougier)

ment; la conclusion rappelle le premier thème d'amour (2) qui reparait à la clarinette basse tandis que le morceau s'achève *pianissimo*.

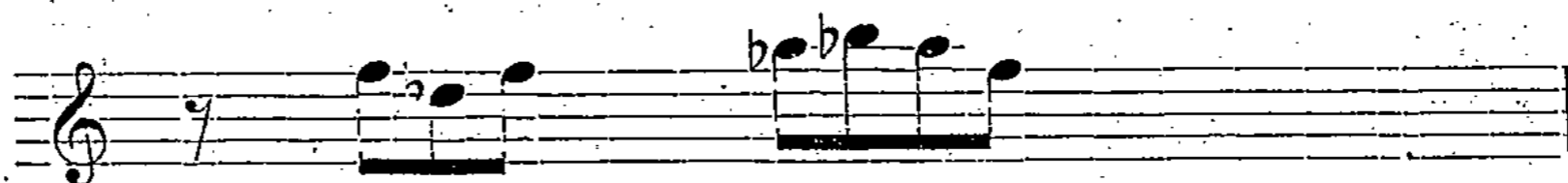
DEUXIÈME PARTIE

a) *Les jardins d'Eros*

« Plus belle que la beauté, Psyché repose au milieu des fleurs, saluée comme une souveraine par la Nature en fête : des Voix murmurent à son oreille la puissance de l'Amour... Elle s'éveille, doucement émue... Les voix chantent encore, parlent de l'Epoux

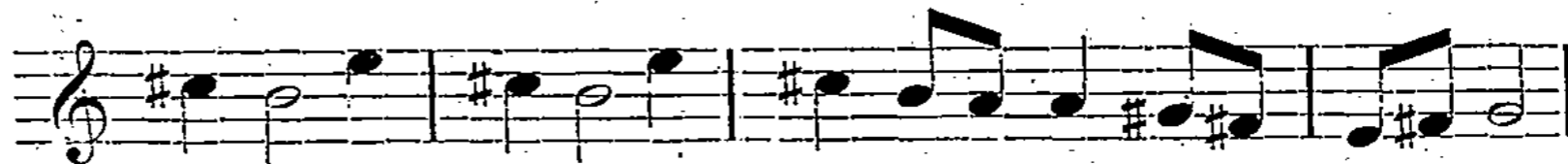
invisible qui s'approche... Ravie, elle écoute, elle attend... Les voix chantent toujours, mais plus graves : Souviens-toi, disent-elles, que tu ne dois jamais de ton mystique amant connaître le visage... Rappelle-toi ! »

D'abord, une partie symphonique basée sur deux motifs essentiels : l'un, simple dessin tracé d'abord par la flûte



6

et repris fréquemment, alternant avec un thème proclamé vigoureusement par le quatuor,



7

chant d'amour qui se mêle au thème des Zéphyrus devenu lui-même tendre et insistant. Ces différents motifs s'entremêlent et se développent longuement, puis cèdent la place au chœur chantant « l'Amour, source de vie », tandis que l'orchestre redit *pianissimo* le désir imprécis de Psyché (th. 2). Les voix rappellent le motif du sommeil (th. 1) que répète l'orchestre ; puis, dans à 3/4 rapide, sorte de *scherzo*, et sur un délicieux contrepoint instrumental, célèbrent la grâce et la beauté de l'épouse. Enfin, les soprani seuls, sur de longs accords qui, comme la situation dramatique, font penser à *Lohengrin*, avertissent solennellement Psyché qu'elle ne doit jamais connaître le visage de son mystique amant.

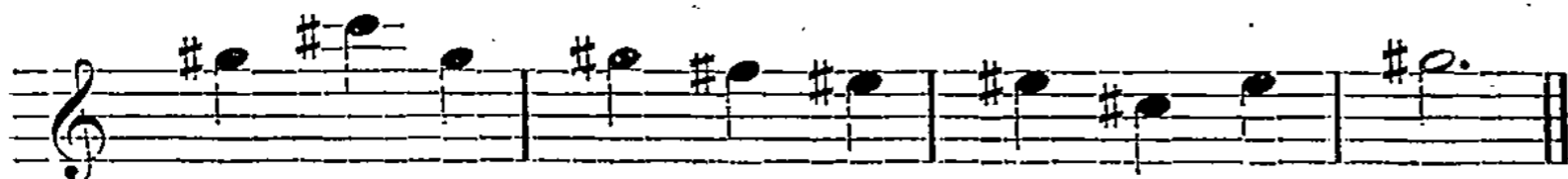
b) Psyché et Eros

« Les esprits se sont tus. Déjà résonne une autre voix, douce et pénétrante : c'est celle d'Eros lui-même. Psyché répond hésitante... bientôt leurs âmes se confondent... Tout est passion, tout est lumière, tout est bonheur... éternel si Psyché sait se souvenir. »

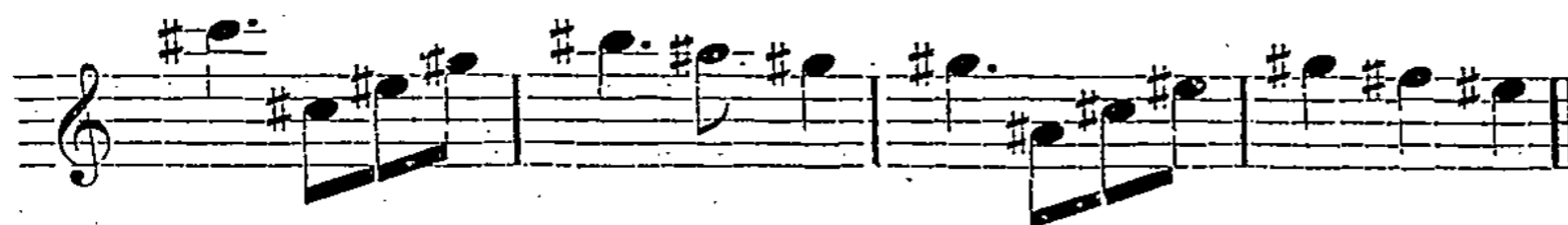
C'est un long duo d'amour, purement symphonique, d'une richesse mélodique incomparable où paraissent, s'enlacent, se fondent et se développent plusieurs phrases très proches parentes dont les principales sont celles-ci :



8.



9.



10



11

Le point culminant de cette partie, amené par un long *crescendo*, est dans un retour de la troisième de ces phrases lancée fortissimo par tout l'orchestre. Puis, le calme renaît progressivement, et le morceau se termine par un discret et doux rappel, au quatuor, de la défense faite à Psyché de connaître le visage d'Eros.

TROISIÈME PARTIE

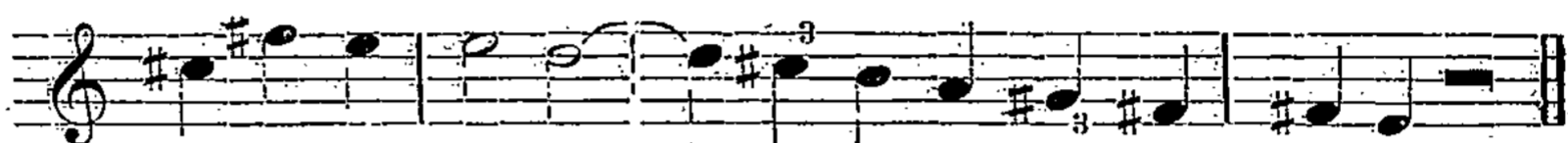
a) *Le Châtiment. Souffrance et plaintes de Psyché.* b) *Apothéose.*

« Psyché ne s'est pas souvenue ! Le châtement commence, déclarent les voix... mais elle pleure... Eros pardonnera peut-être. Psyché pleure ; elle souffre des douleurs infinies, car elle a connu l'infini bonheur, elle vit sur terre pour souffrir, consumée par d'impuissants désirs, pour mourir dans un douloureux et suprême élan vers cet amour idéal qu'elle a perdu à jamais, mais qu'elle espère toujours... »

« Eros a pardonné, annonce le chœur mystérieux, et le monde entier tressaille de joie... Repose-toi, pauvre Psyché ! Ton désir, qui survit à ta mort, est monté jusqu'au Dieu, et le Dieu descend jusqu'à toi : sa bouche reedit le même amour, la Nature chante la même fête... Et voici que, dans les bras de son immortel époux, Psyché quitte la terre au sein d'une gloire triomphante ! »

Les soprani seuls d'abord, puis tout le chœur, chantent les malheurs de Psyché en des phrases profondément expressives

soutenues par de suaves accords et au travers desquelles circulent plusieurs motifs déjà entendus, en particulier le thème d'Eros (7) douloureusement déformé. La dernière phrase du chœur « Rends-lui les bleus jardins... » se déroulent sur le thème qui annoncera tout à l'heure le pardon d'Eros (13) et fait ainsi pressentir la conclusion de l'œuvre. L'orchestre seul redit ensuite la souffrance de Psyché et développe un nouveau thème de douleur. Au cours



12

de ce développement reparaissent différents motifs, tels que le grand chant d'amour (thème 10). Le thème douloureux revient sans cesse et éclate enfin dans un *tutti* de l'orchestre.

Le calme renaît : les violoncelles exposent *pianissimo* une des mélodies de la scène d'amour (11) tandis qu'aux violons s'éveille de nouveau le dessin des Jardins d'Eros qui parcourt bientôt tout l'orchestre où passent et repassent des ébauches du chant de l'amour vainqueur (thème 7), puis un large rappel d'un des thèmes du duo (thème 9).

Enfin, les chœurs et l'orchestre proclament le pardon d'Eros dont le thème se développe dans les dernières pages de l'œuvre



13

en se mêlant au thème de l'amour vainqueur (thème 7) ; et l'œuvre s'achève dans une éclatante affirmation du thème de Psyché (thème 2) lancée par les cuivres.

LÉON VALLAS.

Gr

७० ७० ७० ७० ७० ७० ७० ७० ७० ७० ७० ७०

Correspondance de GUILLAUME LEKEU (1)

* * *

(SUITE ET FIN)

A. sa. Mère.

7 Février 1893.

J'ai le cerveau en ébullition, mon travail a fait des progrès extraordinaires, j'ai mille choses à écrire, je suis absolument emballé et marche sur les trottoirs du boulevard en réel halluciné. Après bien des jours de réflexion, de critique, de désespoir même, j'ai vu avant-hier se dessiner tout un long passage de la *première partie de mon Quatuor* et, depuis lors, c'est une fièvre de travail invraisemblable.

Seulement, car il y a un seulement, je suis aussi plein de trac que de bonheur. — Car ce que je fais est tellement éloigné de ce qu'on est accoutumé d'entendre dans la musique de chambre, que j'ai peur de paraître à mes amis et interprètes (le public, je m'en fiche naturellement) de paraître atteint de la plus extravagante démence.

Et pourtant, tout bien pesé, je dois y aller carrément, et écrire ce que je sens, sans songer aux autres. Au lieu d'avoir, comme c'est l'habitude consacrée, un morceau roulant sur un seul sentiment, d'une même couleur et d'une seule ligne, la première partie de mon Quatuor est pour moi le cadre de tout un poème de cœur, où mille sentiments se heurtent, où, aux cris de souffrance succèdent de longs appels au bonheur, où des caresses se glissent, s'insinuent, cherchant à calmer les plus sombres pensées, où des cris d'amour succèdent au plus sombre désespoir, cherchant à le dominer, comme à côté, l'éternelle douleur

(1) Correspondance publiée par le *Courrier Musical*.

s'efforce d'écraser la joie de vivre. Joies enfantines, visions d'aube et de printemps, et la mélancolie des automnes et les larmes et jusqu'aux cris les plus douloureux, je me tue à mettre dans ma musique toute mon âme.

Mais il faut que ce chaos expressif soit aussi un tout harmonieux, et, au moment où j'écris la phrase la plus douce, je dois prévoir le développement douloureux qui lui succèdera, c'est non seulement une œuvre terrible à écrire par la difficulté des transitions, mais surtout écrasante pour en saisir la structure totale (1).

Enfin coûte que coûte, je travaille et veux mener cette œuvre là à bonne fin. Ce que je puis affirmer dès aujourd'hui, c'est que, près de ce que j'écris en ce moment, ma sonate de violon est un joujou de deux sous. Et c'est ce qui me fait craindre un peu le jour où Ysaye et ses amis liront pour la première fois mon Quatuor. Mais, ma foi, zut ! Si l'on ne comprend pas, tant pis pour moi, je veux, tout d'abord, écrire ce qui se passe en moi, sans songer à nulle autre chose.

22 février 1893.

..... Tu m'entendras, du matin au soir, mener un potin d'enfer sur mon infortuné Erard, car je ferai tout le possible pour terminer à Angers la première partie du quatuor. Espérons que ce n'est pas là un rêve insensé. Ce qui, dans ma besogne, à la fois me soutient et me désespère, c'est que je sens bien qu'avec le plan de sentiments que j'ai adopté, un véritable artiste pourrait faire un chef-d'œuvre; une de ces machines inoubliables qui vous prennent aux moëlles, qui vous arrachent en maint passage des frémissements d'admiration, et vous laissent haletant, épouvanté et ravi tout ensemble.

Oui, mais voilà, dirait Dupuis, où est-il, mon Dieu, où peut-il bien être ce véritable artiste, où, je vous le demande, où peut-il bien être ?

Je joue avec moi-même une grosse partie. Si ce que je fais est bon, si les artistes qui m'interpréteront (car je ne travaille que pour eux et pour moi-même), si Ysaye, Van Hout, Jacob, et mon cher Mathieu Crickboom comprennent mon travail, cela me

(1) Quatuor exécuté pour la première fois à Bruxelles, salle Ravenstein, le 23 octobre 1894 par le quatuor Crickboom, Angenot, P. Miry, Gillet avec le concours de Mlle Louisa Merck.

donnera un courage vertigineux et au plus tôt je m'installerai aux *Paysages d'Ardenne* ou à la *Légende éternelle*, ou à tout autre des douze ou quinze œuvres projetées (mon Dieu, oui, pas moins que cela, j'en ai dressé la liste par curiosité) et pourrai dire que j'ai fait une belle œuvre, sinon... cré nom d'un chien, que mon métier est donc peu rigolo ! En ce moment pourtant, j'ai un courage d'enfer et les admirables vers de Baulaire à Théodore de Banville, alors à ses débuts, je pourrais me les appliquer. Tu ne les connais pas, ces vers là. Lis et relis ce français magique :

Vous avez empoigné les crins de la Déesse
Avec un tel poignet, qu'on vous eût pris à voir
Et cet air de maîtrise et ce beau nonchaloir
Pour un jeune ruffian terrassant sa maîtresse.

Ce courage du « jeune ruffian » dont tu es la chère maman, vient surtout de ce qu'un changement d'importance capitale s'est produit dans ma vie.

Rassure-toi, je ne me suis pas fiancé à ton insu, il s'agit de toute autre chose.

Depuis quinze jours, j'ai un ami, un grand, un cher ami (1), que j'aimerai certainement comme un frère et qui me prodigue de son côté les marques de l'affection, la plus profonde.

.....

30 avril 1893.

Chère petite Maman,

J'ai été bien heureux en lisant ce matin que tu te sentais aller mieux de jour en jour. Je ne cesse ici de songer à toi et te savoir bien portante est mon plus sûr bonheur.

Ma besogne de copie est terminée, enfin ! et hier soir, déjà, je me suis remis à mon Quatuor qui dormait depuis près de trois semaines. Une bonne nouvelle, tout ce que j'en ai fait jusqu'à présent me paraît bon, sonore et expressif. C'est, je crois, bien plus solide que la sonate de violon. Vraiment, si je pouvais mener à bonne fin ce grand, très grand travail, ce serait, me semble-t-il, une belle œuvre. Toutes mes mélodies sont exposées. Je vais m'embarquer demain dans la période des développements qui ramènera la rentrée du thème principal élargi, fortifié, plus

(1) C. Schwabe.

beau encore, car il faut qu'un morceau de musique aille en grandissant. Tout ceci, naturellement pour la première partie. Les deuxième et troisième me donneront moins de mal, je l'espère.

.....
Plus je vais et plus clairement je vois et je sens qu'il me faut ta présence pour être tout à fait heureux. Il faut, absolument, que l'avenir nous réussisse et je veux que ma vie finisse comme elle a commencé, bercée par ton amour.

Voici que je m'attends, c'est la meilleure preuve que je suis bien disposé à reprendre mon travail. Allons, chère maman adorée, du courage, parfaite santé, et redis-toi très souvent, toujours que ton Sidon est et sera toujours celui que tu connais si bien, le pli en est pris et pour la vie, c'est toi qui en es responsable.

1^{er} décembre 1894.

.... J'ai vu et entendu l'*Attaque du Moulin*. Je n'y retournerai pas. Il serait sans doute exagéré de dire que c'est aussi mal que le *Rêve* était bien. Mais tout de même c'est terriblement inférieur.

1° Le sujet et le livret sont entre les plus bêtes du siècle.
2° Bruneau ne s'est pas donné le moindre mal pour mettre debout sa partition.

J'attribue ceci à l'ineptie du sujet, qui n'a pu l'émouvoir un seul instant. C'est à peine si, dans deux ou trois passages très courts, on sent la patte magistrale, le cœur génial qui a illuminé de ses rayons Angélique et l'évêque Jean d'Hauteœur. Ajoute à cela 20 ou 25 pages de musique au plus, charmantes et dans le style populaire. Le reste, c'est-à-dire les 14/15^{mes} de l'œuvre est vide, ennuyeux, plein de ficelles usées et ridicules. Je ne sais si ce sera pour Bruneau un succès d'argent. Je n'ose le lui souhaiter. Il faut que cet homme là nous donne des chefs-d'œuvre et pour cela il doit réfléchir à sa besogne et l'aimer de toute son âme. Faire de la musique est plus difficile que de jouer au bouchon. A qui vit le *Rêve* le nouvel opéra-comique, faussement sentimental, cause une impression bizarre formée de désillusions, d'ennui et rage contre l'auteur. On ne peut lui pardonner d'être tombé si bas. Il a une revanche formidable à prendre. Voilà mon avis sincère et je ne le cache à personne : l'*Attaque du Moulin* est plus que l'erreur d'un homme qui, nous le savons, est un « génie ».

Le vrai Bruneau, le Maître, le Bruneau du *Rêve* n'est pour rien là-dedans.

Le malheur, c'est que Bruneau est l'ami très intime de Zola. Celui-ci lui fait mettre en musique tout ce qu'il veut, que le sujet soit ou non musical. Pour le *Rêve* c'était fort bien. Mais chacun sait que le *Rêve* n'est qu'une charmille très particulière et fort isolée dans la forêt des œuvres de « l'homme de Médan ».

Je ne dis pas qu'on ne puisse traiter symphoniquement la *Débâcle* et *Germinal*. Encore Bruneau ne me semble-t-il pas avoir la note grandiose, épique qui serait alors nécessaire. Quant au reste de l'œuvre de Zola, la musique n'a absolument rien à y voir. Quand Bruneau aura le courage de se l'avouer (et cela ne tardera pas j'en suis sûr), il sera sauvé, et fera, avec autre chose, un second chef-d'œuvre...

A M. Kéfer, à Verviers

Angers, 31 décembre 1892.

Cher Monsieur et Ami,

D'abord, rassurez-vous; je ne vous souhaiterai une bonne année que si vous y tenez absolument, car vous trouverez peut-être comme moi, que l'habitude que l'on a de se féliciter réciproquement à la mort de chaque année est passablement déraisonnable; ne dirait-on pas que chacun est pressé de voir s'écouler au plus tôt le temps très bref où l'on peut vivre? Et est-on assez fou pour croire alors qu'on regrette éperdûment le passé, que l'avenir sera infiniment préférable? Je ne fais dans l'année qu'une division purement astronomique et ne puis avoir l'âme en joie à la pensée que le globe terrestre vient de parfaire sa révolution autour du soleil... Depuis que je vous ai quitté, j'ai mis la dernière main à mes trois poèmes pour chant (Soprano et Piano), et ai commencé un quatuor pour piano et cordes.

La première partie est commencée, mais me donne un mal de chien. Je frémis, en songeant, que pour rester fidèle au plan que j'ai adopté, les 2^e et 3^e parties seront encore plus difficiles à écrire. Je ne crois pas pouvoir être prêt pour le mois de mars et contenter ainsi Ysaye et Maus. Enfin je ferai tout le possible, tant pis si je me casse le cou (au figuré, s'entend). Fichue existence!

.....

Les *Impressions d'Italie* comportent cinq parties dont les trois premières très courtes : *Sérénade*; *A la Fontaine*; *A Mules*; *Sur les Cîmes*, *Napoli*. Ces deux dernières pages d'exécution assez difficile (*Napoli* surtout). Cette première œuvre de G. Charpentier est on ne peut plus remarquable. A une science prodigieuse de l'orchestre, l'auteur joint une grâce mélodique, un entrain juvénile irrésistibles, c'est archivant.

Sur les Cîmes est un passage lumineux, enfiévré de poésie. La *Sérénade* avec ses accents farouches, est extraordinaire de couleur et de nouveauté. Les *Mules* sont un adorable mouvement d'orchestre. Moins neuve, la scène *A la Fontaine*, est cependant pleine de coins exquis. Quant à *Napoli* peinture musicale de la vie et de la joie de Naples), c'est tout à fait épatant. On ne résiste pas à ces tarentelles insensées, à ce grouillement vertigineux que traversent d'éblouissantes musiques militaires, à ces chansons de lazzarone voluptueuses et indolentes, c'est étourdissant et quelle patte orchestrale !

Vous entendrez là, le hautbois le plus désopilant qu'on ait jamais imaginé et des trombones insensés et des cymbales épileptiques, et un violoncelle extraordinaire de fainéantise passionnée, bien d'autres choses encore, et c'est *Napoli* de G. Charpentier.

La *Viviane* de Chausson est très différente : c'est l'œuvre d'un sage et exquis poète, une pure merveille de sonorité, une longue et délicieuse caresse. Jouez cette œuvre, elle vient du ciel.

GUILLAUME LEKEU.

32



MUSIQUES MILITAIRES

* * *

Bien que le niveau artistique des concerts militaires apparaisse comme inférieur généralement à celui des auditions sur lesquelles se porte l'attention de la *Revue*, il est dans notre esprit de décentralisation, issu du désir de procurer au plus grand nombre de mortels la jouissance des chefs-d'œuvre, de signaler l'œuvre importante accomplie dans ce sens à Lyon par l'initiative et la persévérance de M. Laborde, chef de musique. On sait quelle a été, quelle est encore dans bien des villes la faiblesse des manifestations musicales militaires, tant par l'incapacité artistique des directeurs et des exécutants que par le médiocre intérêt des programmes ; il en fut ainsi dans notre cité jusqu'en 1896, date à laquelle M. Laborde entreprit au 158^e régiment l'organisation de l'harmonie régimentaire. On connaît la composition de ces sociétés : un chef, un sous-chef, une quarantaine de musiciens en titre et une vingtaine d'élèves-musiciens. Ces soixante instrumentistes, au 158^e régiment, sont répartis ainsi, sauf erreur : deux flûtes, deux hautbois, une petite et quatorze grandes clarinettes, dix saxophones, quatre pistons, deux bugles, cinq trombones, dix saxhorns, cinq contrebasses, timbales, cymbales, grosse caisse. Depuis dix ans M. Laborde a fait jouer, avec une précision et un élan remarquables : la *Symphonie pastorale* en entier, une symphonie et des ouvertures de Mendelssohn et de Schumann, d'importants fragments du *Vaisseau fantôme*, des *Maîtres-Chanteurs*, de *Lohengrin*, de *Tannhäuser*, de la *Walkyrie*, de *l'Or du Rhin*, du *Crépuscule*, des ouvertures de Berlioz, la *Symphonie fantastique*, la *Damnation*, les *Troyens*, *Roméo et Juliette*, des fantaisies sur le *Roi d'Ys*, *Sigurd*, *Samson et Dalila*, *Henri VIII*, *Werther*, *le Cid*, etc., les *Erinnyes* et les *Scènes pittoresques* de Massenet, *Phaëton* et le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, les *Impressions d'Italie* de Charpentier, deux suites de Grieg, des fragments de Chabrier, Franck et d'Indy.

Que dites-vous de cette liste ?

En été, cet excellent orchestre du 158^e se transporte en Savoie et oppose au grondement des torrents et à la voix du vent dans les sapins les effusions de la *Pastorale*, les descriptions berliozziennes, le lyrisme romantico-alpestre de *Manfred*, permettant ainsi, Dieu me pardonne ! une vérification expérimentale du fameux *homo naturæ additus*.

Sur un programme pris au hasard et daté de Saint-Jean-de-Maurienne on relève les noms de Gluck, Wagner, Mendelssohn, Berlioz, Reyer, Litolff.

Pour bien saisir la portée de ces innovations, il faut considérer l'influence que les musiques militaires exercent sur la masse ; dans bien des villes elles sont la meilleure distraction des dimanches et des soirées d'été, en même temps que la seule occasion d'entendre de la musique offerte à l'homme du peuple qui n'a pas les moyens d'aller au concert et au théâtre, qui a besoin de rester en plein air et qui désire ne point se séparer de sa famille ; qu'il suffise de contempler les foules qui se pressent autour des kiosques militaires.

Le programme n'est pas indifférent à quelques amateurs compétents quoique plébéiens ; il le devient de moins en moins à la majorité du public dont l'éducation artistique fait indéniablement d'incessants progrès. Chacun de nous n'a-t-il pas eu un développement esthétique analogue à celui qui se fait dans un peuple ? Il est vrai que beaucoup d'auditeurs ne demandent à la musique qu'une vague distraction et ne se doutent guère qu'« au-delà du lac bleu peuplé de cygnes il y a la mer, l'horizon immense et les espaces où l'aigle plane » ; mais le seul moyen d'amener le plus grand nombre d'hommes possible à cette conception élargie de notre art est de procéder par empirisme, c'est-à-dire de leur faire entendre des chef-d'œuvre, dussent-ils pendant longtemps ne pas les apprécier. Les jouissances esthétiques exigent souvent une habitude. Quel auditoire n'en est pas là, et peut se vanter de comprendre du premier coup un langage musical nouveau ? Le « jamais entendu » nous déconcerte à ce point que, pour emprunter les expressions très justes de M. de la Laurencie, « une mélodie plus simple qu'une autre, objectivement parlant, peut paraître plus compliquée et moins saisissable à l'audition parce qu'elle nécessite de nouveaux efforts de la part de celui qui l'entend pour la première fois, et parce que ces efforts entraînent une fatigue que l'auditeur attribue à la complexité de la mélodie ». Ainsi s'explique l'éternel reproche de manquer de mélodie adressé indif-

téremment à Bach, Beethoven, Wagner ou Debussy, simplement parce que la mélodie est multiforme et que chaque novateur offre aux oreilles une forme à laquelle elles ne sont pas accoutumées.

Des considérations analogues pourraient être faites en ce qui concerne la sonorité ; l'éminent musicographe cité plus haut, remarque que la critique fut amenée à prononcer le mot de bruit à propos de l'orchestre wagnérien, non par suite de l'intensité du son, mais à cause de sa qualité, des alliages inouïs de timbres instrumentaux, et de la prolongation de la sonorité dans des parties peu explorées de son échelle.

Sans esquisser l'historique des échecs musicaux depuis Gluck, Beethoven, ou Rossini lui-même, à ses débuts, jusqu'à Franck, je me contenterai de rappeler la ténacité avec laquelle Padeloup imposa Wagner aux Parisiens, la longue incompréhension du public, enfin l'ovation enthousiaste qui fut faite au Maître et à son prophète en 1879, après une exécution du premier acte de *Lohengrin*.

Nous sommes ainsi amenés à cette conclusion, que l'on ne saurait désirer plus banale, qu'il faut à tout un commencement ; nos jouissances esthétiques ne peuvent toujours être spontanées, elles supposent une éducation préalable, et cette éducation se fait surtout empiriquement. On voit l'influence que peut exercer sur le peuple une harmonie militaire dirigée par un artiste comme M. Laborde, et quel rôle de vulgarisation lui est dévolu ; j'ajouterai que l'action d'un tel chef se fait d'autant plus fortement sentir que les musiques civiles dérivent généralement des musiques militaires.

Il est donc fort heureux, et je me place ici au seul point de vue musical, que les bruits qui circulaient sur la suppression des musiques militaires soient si peu fondés que le ministère de la guerre annonçait récemment l'adjudication des instruments de musique et accessoires ; quant à la loi deux ans, si elle force le chef de musique à hâter la formation de ses instrumentistes, elle lui procure d'autre part de meilleurs éléments à choisir parmi les jeunes gens qui jusqu'à présent n'auraient passé qu'une année sous les drapeaux et n'auraient pu par suite faire partie de la musique.

P.

۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰ ۷۰

A travers la Presse

* * *

L'Influence de Mendelssohn et de Brahms

Dans le dernier feuilleton musical du *Temps* (18 décembre) M. Pierre Lalo, à propos de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak, signale en excellents termes, l'influence pernicieuse et profonde de Mendelssohn et de Brahms sur de nombreux compositeurs :

« C'est un fait regrettable que le peuple tchèque, auquel appartient M. Dvorak, ne soit pas parvenu jusqu'ici à se faire une musique qui lui appartienne en propre. Il en possède pourtant l'élément essentiel : un riche trésor de lieder nationaux. Mais ses compositeurs n'ont pas encore assez réussi à faire passer dans leur art la saveur de l'inspiration populaire ; il s'en faut de beaucoup que l'ensemble de leurs œuvres ait une personnalité musicale aussi nettement définie, aussi clairement nationale qu'on le souhaiterait. Ils sont assujettis à l'influence germanique : en Bohême comme ailleurs, comme en Suède, comme en Danemark, comme en Russie même pendant longtemps, la fâcheuse discipline de la musique allemande règne presque sans partage.

« Par musique allemande, je n'entends d'ailleurs pas ici la musique de Beethoven et de Mozart ; celle-là est assez haute, assez universelle, pour ne donner que d'utiles leçons à qui les sait comprendre. Mais « par un malheureux hasard », ainsi qu'il est dit dans *les Brigands*, ce n'est pas l'influence directe de Beethoven et de Mozart qui a en tous lieux étendu son empire sur les esprits : c'est celle de quelques descendants assez dégénérés, celle de Mendelssohn et de Brahms. Et Mendelssohn est assurément un musicien fort bien orné de grâce et de talent ; et Brahms est un musicien fort bien pourvu de savoir et d'habileté. Mais l'un et l'autre sont des musiciens à qui font défaut, à tel point qu'ils deviennent à cet égard des manières de modèles, le naturel, l'émotion, la force, et jusqu'à l'ombre même du génie. Ils connaissent admirablement leur métier ; ils sont corrects et parfaits ; ils sont tout remplis d'élégantes ou de solides formules que comprennent et qu'approuvent de prime abord les personnes à qui la liberté de Beethoven et de Mozart demeure étrangère. Ils plaisent et rassurent à la fois ; ils sont académiques et docteurs ; ce sont des exemplaires excellents du genre professeur. Je ne

prétends du reste pas que ces qualités-là soient méprisables ou même indifférentes. Mais lorsqu'elles s'imposent à un peuple dont l'art n'est pas encore constitué, elles ne peuvent avoir que l'action la plus nuisible : elles importent chez lui exactement tout ce qui peut l'amoin-drir, l'affadir, détruire sa force et effacer sa personnalité. Les preuves sont là : le Danemark et la Suède, par exemple, où pourtant la sève nationale ne manquait pas, ne font encore ni musique danoise, ni musique suédoise, mais une même musique mendelssohnienne. Et ne croyez pas que j'exagère cette influence de l'auteur de la *Réformation Symphonie* ; elle domine l'Allemagne entière ; elle est souveraine à Leipzig et dans tous les Conservatoires d'outre-Rhin ; elle a rayonné au midi et à l'est comme au nord. Elle a conquis l'Autriche. La musique russe lui est demeurée soumise pendant presque tout le siècle dernier ; les musiciens nouveaux qui s'en sont émancipés n'ont pu le faire qu'en s'évadant pour ainsi parler de leur pays, en demandant à la mélodie orientale, à la musique d'Asie le secours et la force nécessaires pour les aider à rejeter le joug allemand et à reprendre leur indépendance. Il n'est donc pas surprenant que les musiciens de Bohême aient quelque peine à conquérir la leur ; d'autant mieux qu'à peine commençaient-ils à expulser Mendelssohn, lorsque Brahms survint. Cependant ils s'efforcent manifestement de créer un art véritablement tchèque. Mais si leur musique a la noble et juste volonté d'être nationale, il faut convenir que jusqu'ici sa volonté n'a pas produit d'acte décisif, et qu'elle est nationale en esprit plutôt qu'en fait. »

BRAHMS

Dans ce même feuillet, l'éminent critique apprécie justement la musique de Brahms à l'occasion de l'exécution, aux concerts Lamoureux, de ses *Variations sur un thème de Haydn* :

Les *Variations* de Brahms sur un thème de Haydn n'ont point modifié mon sentiment touchant la musique instrumentale du prétendu successeur de Beethoven. Le bruit court parmi les personnes bien informées que ces *Variations* sont « le morceau le mieux orchestré de Brahms ». Cela n'est pas impossible. Mais je vous assure que cela n'est pas encore beaucoup dire, bien que les trois variations qui occupent le milieu du morceau tendent avec zèle vers la légèreté. Et peut-être n'est-il pas d'extrême importance que Brahms soit ici un peu supérieur à lui-même, s'il reste inférieur à la plupart des autres musiciens. Encore cette pesanteur accablante de l'instrumentation, cette sonorité épaisse, compacte et confuse ne sont-elles que des défauts accessoires et de surface sur lesquels on pourrait passer. Mais c'est l'inertie et le poids de la pensée, ce poids véritablement mort qui sont les fautes contre l'esprit, les fautes qu'on ne peut

admettre ni pardonner. Cette musique correctement écrite, savamment construite et bien ordonnée, a ici le suprême malheur de prétendre tirer son principe d'un thème de Haydn qui fait avec elle un contraste absolu. D'un côté, une idée simple, émue et cordiale ; de l'autre, des procédés d'école, des développements académiques, des formules sans cesse répétées, qui ne sont que l'application d'une méthode de rhétorique, et point du tout ce que doit être un développement musical : l'expansion naturelle de la force vive de l'idée. Toute cette inspiration a le caractère le plus fâcheusement conventionnel. Les variations se succèdent les unes aux autres, sans qu'aucune d'elles semble émaner spontanément du thème primitif ; elles en semblent extraites laborieusement, enfantées dans la peine. Nul sentiment personnel, nul accent vrai, nulle vie, nulle liberté, nul rayonnement ; une éternelle prétention à la profondeur, une emphase creuse, un savoir pompeux, un pédantisme incommode ; même dans les moments où elle cherche la vivacité, cette musique garde une gravité solennelle qui se complait en elle-même et qui s'admire ; elle n'est point gaie et vive, elle condescend à la gaieté ; *Herr Professor*, conduit à se mêler à des divertissements puérils, daigne sourire et parfois faire quelque gambade, mais sans perdre sa dignité... On ne peut s'empêcher de songer, en écoutant ce morceau, à ce que Haydn en aurait fait s'il avait lui-même développé son thème. Et qu'eût-il pensé s'il avait connu le travail de Brahms, s'il avait dû supporter ce poids de musique, recevoir sur la tête ce dense et massif paquet de variations ? Il en fût demeuré écrasé. »

Be



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Les Huguenots

« *Les Huguenots*, ce type de l'Ancien Répertoire, apparaissent, étudiés sans parti-pris, comme une œuvre un peu disparate, où se juxtaposent deux éléments, l'un essentiellement italien, avec tous les défauts inhérents à cette école, avec aussi des qualités qui seraient à un opéra-comique, l'autre, véritable transcription musicale du drame romantique, avec des qualités originales indéniables, un soin de la facture qui, pour l'époque, a son mérite, et, surtout, un grand souffle d'inspiration tragique qui n'aboutit parfois qu'à des effets de sonorité outrancière, mais qui, le plus souvent, atteint à une véritable grandeur. Et une heure viendra peut-être où avec un recul suffisant, cette œuvre qui date, et qui, aujourd'hui n'est que vieille, apparaîtra comme ancienne, ce qui n'est pas du tout la même chose et, après des éliminations nécessaires, restera comme le modèle et le chef-d'œuvre d'une période lyrique qui n'est dénuée ni de mérite ni d'intérêt ».

Cette sage opinion, qui résumait une précise étude publiée, il y a deux ans, dans la *Revue*, par mon collaborateur Edmond Locard, est le meilleur jugement que l'on puisse porter sur le chef-d'œuvre de Meyerbeer ; elle est à égale distance des panégyriques exaspérants des champions du vieux répertoire et de l'appréciation sans doute excessive de la génération actuelle des amateurs qui, appuyés du reste sur quelques bonnes raisons, professent un mépris absolu pour cette musique de théâtre, qui possède une valeur dramatique indiscutable, mais qui n'est malheureusement pas souvent de la musique tout court.

La reprise de samedi dernier, par certaines parties, nous a ramenés aux plus vilains jours de la direction Broussan : le deuxième acte surtout fut navrant et déclencha un beau tapage. Une chanteuse légère fut

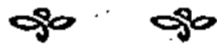
interrompue dans ses airs insipides de la Reine ; sifflée, conspuée, cette malheureuse artiste, qui n'aura paru que deux ou trois fois sur notre scène, subit même la suprême injure : on lui lança des sous. (Elle fait de l'argent, comme disait autrefois Willy-l'Ouvreuse à propos de Mme Cossira). Comme elle ne fait déjà plus partie de la troupe, il est inutile d'insister sur sa valeur artistique et vocale.

Le reste de la distribution était très inégal : aux côtés de M. Granier, très médiocre Raoul, et de Mme Fiérens, à la voix très belle et au talent discutable, M. Auber figura un Nevers des plus ternes, M. Sylvain fut un excellent Marcel, M. Lafont un bon Saint-Bris. Quant à Mme Lagard, page élégant et déluré, elle chanta faux avec son aisance habituelle, et fut très applaudie.

La mise en scène ne différa de celle des années précédentes que par la présence d'innombrables figurants affublés de costumes variés, et que, pour des raisons esthétiques et aussi par économie, on devrait bien laisser dans la coulisse.

L'orchestre était habilement conduit par M. Kamm. Pendant un entr'acte occupé par une quête (car cette soirée était donnée au bénéfice d'une œuvre), M. Paul Flon monta au pupitre et dirigea l'ouverture de *Zampa* et la *Marche nuptiale* de Mendelssohn. Le jeune débutant acquerra sans doute peu à peu toutes les qualités vigoureuses et précises de son père, dont il possède le geste, la mimique et jusqu'à la mèche tombante dont la main gauche sans cesse rétablit l'instable équilibre.

L. V.



LES CONCERTS



Concert Frölich-Carreño

M. Frölich et Mme Teresa Carreño inaugurèrent, à la salle Philharmonique, mardi dernier, la vingt-septième année de la *Société Lyonnaise de musique classique*,

« C'est le chanteur parfait » disait de M. Frölich le chroniqueur de la *Dépêche*, et jamais appréciation ne fut plus juste. On fait généralement un singulier abus des épithètes laudatives pour les chanteurs. Il suffit qu'un cabotin quelconque crie très fort pour qu'on déclare : « Il a une voix superbe ! et s'il chevrote lamentablement : « Quelle voix vibrante et dramatique ! » ou compliment suprême : « C'est une voix de théâtre ». S'il prononce mal, personne ne le remarque, et s'il exagère l'articulation à la manière des cafés-concerts : « Quelle étonnante

diction ! » Enfin, s'il interprète à tort et à travers, avec de gros effets et des contre-sens à chaque ligne, l'enthousiasme n'a plus de bornes : « C'est un artiste unique ! » clame-t-on extasié.

Ceci n'est pas une charge, et l'on voit chaque semaine — ne l'a-t-on pas vu ici tout récemment ? — quelque malheureux, chanteur pitoyable et musicien plus pitoyable encore, soulever les applaudissements de toute une salle ? Il est par contre très rare de rencontrer, dans le monde des professionnels du chant, de véritables artistes : les mieux doués choisissent la carrière théâtrale et dès lors ils sont perdus pour la musique de chambre ou la musique symphonique, car l'habitude de la scène est funeste même aux meilleurs ; les autres, chanteurs de concert, ne croient pas qu'il soit utile de travailler beaucoup pour débiter quelques œuvres avec ou sans orchestre, et de se livrer à des études approfondies, musicales ou littéraires, pour interpréter de simples mélodies : que l'on se rappelle la liste des chanteurs « de Paris » que nous avons pu entendre depuis quelques années, et que l'on en trouve un seul véritablement irréprochable au double point de vue vocal et artistique : on pourra citer trois ou quatre jolies voix, un nombre plus réduit encore de vrais chanteurs sûrs de leur métier et de leur technique ; pourra-t-on citer un véritable artiste, musicien complet et chanteur habile ?

Pour ma part, M. Frœlich me semble être le seul qui puisse satisfaire les plus difficiles, car il possède toutes les qualités du chanteur et toutes celles du musicien averti, de l'artiste sincère. Sa voix, dont le timbre peut sembler plus ou moins agréable et dont on peut discuter l'émission, est d'une étendue considérable et se meut sans peine dans les tessitures de la basse et du baryton élevé : dans tous les registres elle conserve le même timbre avec une égalité peut-être unique ; pas trace de ce chevrottement que tant de gens croient être une qualité et assimilent au *vibrato* des violonistes ; une admirable sûreté ; une technique impeccable, une virtuosité qui semble paradoxale chez un chanteur à la voix si ample ; un souci constant de l'expression juste, une interprétation émue, des effets toujours discrets même dans les plus violents éclats... Toutes ces qualités si diverses purent être appréciées mardi dans le programme très varié du concert classique : pièces à vocalises de Hœndel et Mozart, chantées en italien ; Lieder de Lœwe, Schubert et Schumann, chantés en allemand ; mélodies françaises, de Fauré et Duparc.

C'est peut-être dans ces dernières que l'artiste fut le moins à l'aise, car, malgré sa prononciation d'une netteté parfaite, son habitude de la diction allemande lui fait scander, marteler un peu trop les syllabes françaises. Quant à son interprétation du Lied allemand, je l'ai analysée, l'an dernier, avec trop de détails pour y revenir aujourd'hui ; elle est admirable. (Voir *Revue musicale* du 25 février 1906).

Mme Teresa Carreño est aussi une véritable artiste. Cette pianiste eut une carrière singulièrement agitée : née en 1853 en Vénézuéla, elle fut élève du Conservatoire de Paris, et fit ses débuts de virtuose il y a juste quarante ans dans une tournée en Europe. Pianiste, cantatrice, compositeur (elle écrivit l'*Hymne national* du Venezuela et aussi, entre autres, cette petite valse qu'elle joua en *bis* au Concert-Lamoureux du 30 octobre...), elle fut même impresario et chef d'orchestre d'une troupe d'opéra italien. Sa réputation actuelle ne date que de quelques années.

Mme Carreño, il faut le reconnaître, n'a pas été très goûtée l'autre jour, et son peu de succès, elle le doit à son exécution de la sonate *l'Aurore*. La mode actuelle, qui nous vient d'Allemagne, veut que l'on dramatisse violemment les œuvres de Beethoven : le moindre pianiste, suivant le dangereux exemple de certains grands virtuoses, veut, à chaque ligne, mettre quelque chose de soi-même. Et ce sont, dès lors, des intentions, des accentuations, des pâmoisons ou des coups de poing souvent ridicules. L'habitude du théâtre musical a faussé notre esthétique. « Chaque sonate de Beethoven est un combat !... Chaque sonate de Beethoven est une victoire !... » s'exclamait naguère le distingué critique de la *Revue des Deux-Mondes*. Pour moi, chaque sonate de Beethoven est, avant tout, de la musique. Que chaque auditeur traduise littérairement à sa manière les œuvres du Titan, mais de grâce, que les virtuoses ne nous imposent pas leur manière de sentir ; que leur passion pour Beethoven soit respectueuse ; que leur compréhension spéciale de ses poèmes musicaux ne dépasse pas le cadre des portées !

Malheureusement, si grande est l'habitude d'*interpréter* à tort et à travers les sonates de Beethoven, de les adorer de sous-entendus excessifs et de pâmoisons exaspérantes, que, lorsque se fait entendre un artiste rigoureusement respectueux des textes et des intentions *notées* par l'auteur, le public s'ennuie. Et les auditeurs se sont ennuyés pendant la sonate dite, on ne sait pourquoi, *l'Aurore*. C'est que Mme Carreño l'a jouée simplement, sans chercher à épater les imbéciles, et cette simplicité d'exécution n'est plus, hélas ! à la mode. En dehors de cette « froideur » on a reproché à Mme Carreno la lenteur du mouvement pris pour le *rondo* ; ce reproche ne me semble pas justifié : que le thème n'ait son véritable caractère que dans le *prestissimo* de la fin, c'est possible, mais ni la nuance *allegretto moderato* ni l'indication métronomique (112 à la noire) ne comporte un mouvement plus rapide que celui de l'autre jour. D'ailleurs, joué plus vite, ce *rondo* dégènerait en un bafouillage incompréhensible et laid.

On pourrait plus justement reprocher un peu à la virtuose la lenteur de ses mouvements dans un *Prélude* et dans un *Nocturne en si* de Chopin, peut-être aussi dans l'*Etude en sol b* que Paderewski, au

milieu de son bafouillage général de la saison dernière, avait interprété délicieusement et avec une allure très vive. Enfin dans sa *Polonaise* aussi qui, comme toutes les danses, demande une grande rigueur de rythme, Mme Carreño abusa des élargissements,

Dans toutes ces pièces, et aussi dans trois pièces de Schubert (un *Impromptu* bien ennuyeux, et deux arrangements de Liszt et Tausig), la virtuose fit preuve d'un toucher très vigoureux, parfois même un peu dur, d'un mécanisme très net et d'une belle virtuosité, enfin de cette simplicité d'interprétation que je m'obstine à considérer comme la première des qualités de tout musicien.

* * *

Parlerai-je, en terminant, de la question des pianos ? Car il y a une question des pianos non sans importance, puisqu'elle a irrité certains musiciens et amené la démission du secrétaire de la *Société de musique classique* après vingt-six ans de services. La Société, qui décidément ne recule devant aucune audace, en même temps qu'elle introduisait, au grand scandale de ses abonnés, l'élément vocal dans ses concerts, admettait dans son sanctuaire une nouvelle marque de piano : aux côtés des Erard et des Pleyel consacrés, apparaissent maintenant les Steinway. Bien que cette question soit un peu « à côté » et d'ordre plutôt commercial, j'en dirai deux mots, au risque de m'entendre affirmer que je suis acheté par un des tout-puissants facteurs.

Les pianos Steinway ont d'abord de bonnes qualités de toucher et de sonorité : une grande égalité de tout le clavier, un excellent registre élevé à la sonorité cristalline et nette, avec, parfois, un timbre comparable à celui du célesta ; leurs basses sont aussi très sonores avec une tendance à la dureté ; enfin ils possèdent une troisième pédale qui n'est pas inutile pour la réalisation de certains effets spéciaux. Leur défaut principal réside dans leur délicatesse et leur fragilité, conséquence inévitable de leurs perfectionnements ; on peut leur reprocher encore la qualité même de leur sonorité très différente de celle que nous avons accoutumé d'entendre, résonnance voilée, sourde et un peu cotonneuse des Pleyel, ou sons plus pleins des Erard ; et surtout, pour sortir du cadre artistique, leur prix de vente trop élevé. Pour ces raisons, les Steinway ne semblent pas encore prêts de détrôner nos vieilles marques françaises qui se recommandent aussi par des avantages différents : le Pleyel restera sans doute, en raison de sa sonorité enveloppante, un peu confuse, mais très agréable, le piano des amateurs. La lutte sera certainement dure entre l'Erard et le Steinway, car si le premier profite de son immense réputation, la comparaison lui sera redoutable avec la marque trans-

atlantique qui possède encore plus de netteté, surtout si le style pianistique de l'école debussyste continue à se développer avec ses interminables traits brillants que seul le Steinway peut réaliser d'une manière claire et précise.

LÉON VALLAS.

* * *

Concert de la Société Littéraire

La *Société littéraire, historique et archéologique de Lyon*, dans sa séance publique annuelle du 9 décembre, a fait exécuter une cantate plus que centenaire, dont la première et unique audition avait été donnée le 14 avril 1805, à la soirée de gala offerte au Grand-Théâtre à Napoléon I^{er} et à l'impératrice Joséphine, alors de passage à Lyon, et dont la partition reposait, depuis ce moment, dans la poussière des archives de notre Hôtel-de-Ville.

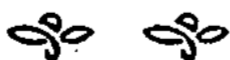
L'auteur de la musique de cette cantate, Etienne Fay (1), dont le nom est bien oublié aujourd'hui, n'était pas Lyonnais; mais il appartenait à la troupe lyrique de notre Grand-Théâtre, en qualité de ténor demi-caractère depuis le mois d'avril 1803, et, comme à de réelles qualités de chanteur, il joignait un talent de compositeur assez estimable, il n'est pas surprenant qu'il ait été choisi, de préférence à d'autres, pour collaborer au programme de la fête solennelle qu'on projetait en l'honneur de l'Empereur.

Sa carrière d'artiste n'eut à Lyon qu'une courte durée de deux ans, bien qu'il paraisse y avoir été apprécié. Il avait débuté avec un certain succès dans *Une folie* de Méhul, *Adolphe et Clara* et *Maison à vendre* de Dalayrac. On le trouve encore cité avec éloge parmi les interprètes des *Prétendus*, de Lemoynes, d'*Œdipe à Colonne*, de Sacchini, de *Roméo et Juliette*, de Steibelt, de *Lodoïska*, de Cherubini, du *Quart d'heure de silence*, de Gaveaux; et nous savons par les journaux du temps, qu'il créa en outre, sur notre première scène, plusieurs ouvrages d'inégale importance tels que le *Concert interrompu* de Berton, *Hélène*, de Méhul, le *Médecin turc* et les *Confidences*, de Nicolo, *Lébéman ou la Tour de Neustadt* et *Une heure de mariage* de Dalayrac, les *Infidélités punies* de Walter, enfin un opéra-comique dont il était lui-même l'auteur. *Emma ou le soupçon*. On lui reprochait généralement un peu de froideur; mais on était unanime à reconnaître la sûreté de sa technique et la correction de son style.

(1) Nous empruntons ces renseignements historiques à la causerie documentée qu'a fait notre collaborateur A. Sallès, pour présenter l'œuvre de Fay.

Comme compositeur, il a laissé un bagage assez important d'œuvres lyriques dont quelques-unes ont été jouées avec un certain succès dans divers théâtres de Paris : par exemple *Flora* en 1791, au théâtre de la rue Louvois, le *Projet extravagant* et le *Bon père*, en 1792 ; au théâtre Feydeau, les *Rendez-vous espagnols* et l'*Intérieur d'un ménage républicain*, en 1793 ; *Clémentine ou la Belle-mère*, en 1795 ; *Emma ou le soupçon*, en 1799 ; la *Famille Savoyarde*, en 1800 ; *Julie ou le Pot de fleurs*, avec la collaboration de Spontini, en 1803 ; au théâtre des jeunes élèves, la *Bonne aventure* en 1802. La cantate dont il écrivit la musique sur des paroles, du Dr Aimé Martin, pour la réception de Napoléon à Lyon en 1805, est le seul ouvrage qu'on connaisse de lui dans ce genre, et il semble qu'elle ait été le dernier. Etienne Fay, qui était né à Tours en 1770, et qui, avant son engagement sur notre scène lyrique avait appartenu au théâtre Feydeau, mourut à Versailles le 6 décembre 1845, en nous quittant il avait continué à parcourir la province, puis il était rentré, en 1819, à l'Opéra-comique, mais sans y retrouver le succès qui l'y avait accueilli à ses débuts, et il avait définitivement pris sa retraite en 1826.

Autant qu'il nous est permis d'en juger par la cantate exécutée à la séance publique de la *Société Littéraire*, Etienne Fay ne fut pas un musicien d'une très grande originalité, ses qualités de chanteur, qui étaient le bon goût et la distinction du style, se retrouvent dans cet ouvrage : l'inspiration n'en est pas très personnelle. L'influence, alors prédominante, de Gluck et de Méhul s'y fait nettement sentir ; telle quelle néanmoins, cette cantate ne manque pas d'un certain caractère, et elle est certainement très supérieure aux poncives et creuses compositions du même genre que nous ont léguées les musiciens officiels du milieu du XIX^e siècle. Le public en a, l'autre jour, vivement goûté la saveur archaïque et en 1906 comme en 1805, il a particulièrement applaudi la gracieuse sicilienne *O France, heureuse contrée*, sur laquelle elle se termine. Elle a du reste été fort bien exécutée, sous la direction de M. Mariotte, par l'orchestre de la *Symphonie lyonnaise*, secondé par quelques jeunes choristes et par Mlle Delhomme et M. Bessières, qui étaient chargés des parties de solo.





ÉCHOS



LA SAISON D'OPÉRA A MONTE-CARLO

Voici le programme de la prochaine saison d'opéra à Monte-Carlo :
Nais Micoulin, d'Alfred Bruneau, première représentation (Mlle Grandjean, MM. Saléza et Renaud).

Le Timbre d'argent, de C. Saint-Saëns, reprise remaniée.

Thérèse, de J. Massenet, première représentation (Mlle Arbell, MM. Clément et Dufranne),

Théodora, de X. Leroux, première représentation (Mmes Héglon et de Brozia, MM. Rousselière, Renaud, Bouvet, etc.).

Don Pasquale (Mlle Storchio, MM. Sobinoff et Titta Rufo).

Lucie de Lammermoor (Mlle Kurz, MM. Saléza et Renaud).

Le Barbier de Séville (Mlle Storchio, MM. Sobinoff, Titta Rufo, Chaliapine).

Rigoletto (Mlle Kurz, MM. Renaud et Sobinoff).

Don Juan (Mme Litvinne, Mlle Kurz, MM. Renaud, Clément, etc.).

Don Carlos (Mlles Lindsay, de Brozia, Tate, MM. Rousselière, Renaud, Chaliapine).

Mefistofele (Mlles Storchio, de Brozia, MM. Chaliapine et Sobinoff),

La Damnation de Faust (Mlle Lindsay, MM. Rousselière et Renaud).



THÉÂTRES POPULAIRES

La question des théâtres populaires et celle des théâtres municipaux sera agitée, au conseil municipal de Paris, au cours de la discussion du budget de 1907. La deuxième commission vient en effet de faire distribuer le rapport de M. Émile Massard sur ces diverses questions aux

membres de l'assemblée. La commission conclut en invitant l'administration, en ce qui concerne le théâtre de la Gaité : 1° A exiger de MM. Isola la gestion directe et personnelle de la Gaité; 2° à n'autoriser aucune cession, déguisée ou non, sans délibération du conseil municipal; 3° à poursuivre, le cas échéant, la dénonciation du bail actuellement en cours.

La commission, en outre, invite l'administration à étudier « l'utilisation de l'un des théâtres municipaux (il s'agit de la Gaité) en vue de la création d'un théâtre populaire », Le rapporteur, en ce qui concerne le théâtre Sarah-Bernhardt, se déclare satisfait. Enfin, le troisième théâtre municipal, le Châtelet, donne à la Ville toute satisfaction ». Le rapporteur propose d'accueillir favorablement la demande formée par son directeur d'une prolongation de bail de neuf années à partir du 1^{er} octobre 1913.



SYNDICAT DE CHORISTES

On se rappelle que l'année dernière les choristes de l'Opéra Métropolitain de New-York, soutenus par les Unions locales, exigèrent de M. Conried une augmentation de leurs appointements, faute de quoi ils se mettraient en grève. Sous le coup de cette menace, M. Conried fut bien obligé de céder. Mais une fois de retour en Italie, les choristes ne reçurent point, comme à l'ordinaire, leur traité de réengagement, le directeur ayant résolu de former, soit en Italie, soit ailleurs, un nouveau personnel de chœurs. Quand ce nouveau personnel arriva à New-York, les Unions voulurent protester, mais les autorités déclarèrent que M. Conried usait de son droit absolument légitime. Pendant ce temps, les choristes licenciés s'agitaient en Italie, et vu que l'Union américaine, à laquelle ils étaient affiliés, ne les protégeait pas suffisamment, une vingtaine partirent à leurs frais pour New-York, afin de parlementer avec M. Conried. Il y a quelques jours, des dépêches annonçaient que celui-ci se trouvait sous la menace constante d'une grève générale des choristes nouveaux et de son ancien personnel, soutenus par la *Central federated Union*, qui l'avisait d'avoir à donner satisfaction à ce personnel, sans quoi la grève générale éclaterait. Mais voici qu'au dernier moment se produisit un vrai coup de théâtre de la part des musiciens, machinistes, électriciens, etc., qui déclaraient à leur tour ne vouloir tenir aucun compte des décisions de l'Union, dont ils font partie, et être plutôt décidés à s'en retirer. Les choses en sont là, et il sera intéressant de voir ce qui en résultera.

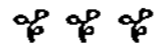


LA SAISON VAN DYCK A LONDRES

On sait que M. Ernest Van Dyck, le célèbre ténor, va ouvrir, au mois de janvier, une saison d'opéra allemand, d'une durée de deux mois, au théâtre de Covent-Garden à Londres.

Le programme en a été définitivement arrêté comme il suit : *le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lobeigrin, les Maîtres-Chanteurs, Tristan et Isolde, la Walkyrie, le Freyschütz, Fidelio* et *la Fiancée vendue* de Smetana.

MM. Arthur Nikisch, Léopold Reichwein, Franz Schalk et Eugène Isaye, les chefs d'orchestre bien connus, dirigeront tour à tour ces représentations où l'on applaudira des artistes réputés, tels que Mmes Ackté, Marie Brema, Litvinne, Krauss-Osborne, etc., MM. Ernest Van Dyck, Fritz Feinhals, Victor Herold, Ernst Kraus, etc.



EDITION MUSICALE

Un dilettante curieux, un peu ébloui par l'énorme quantité d'éditions des classiques de la musique qui se produit depuis quelque temps en Allemagne, éditions qui présentent entre elles des différences singulières, a eu l'idée d'en comparer quelques-unes avec des manuscrits originaux, ce qui l'a amené à faire des découvertes intéressantes. Entre autres, dans une édition des sonates de Beethoven, il a constaté que le texte original est reproduit au bas des pages, tandis que le corps même de la publication est consacré aux *améliorations* dues au génie de l'éditeur !



LA MUSIQUE EN CHINE

Les Chinois sont, paraît-il, des chanteurs assez habiles, mais ils ont beaucoup de peine à se familiariser avec le système musical européen, si différent du leur. Le *Musical Herald* publie une lettre d'un missionnaire américain résidant en Chine, qui se lamente au sujet des difficultés qu'il rencontre pour faire chanter correctement les hymnes religieux aux jeunes Chinois. Cela se conçoit si l'on songe que notre gamme d'octave comprend huit notes, tandis que la leur n'en comporte que six, et que, par conséquent, les intervalles diatoniques diffèrent essentiellement.



LE GOUT MUSICAL DU PUBLIC AMÉRICAIN

Plusieurs fois déjà des programmes de concerts ont été rédigés à la suite d'un referendum. Il nous en arrive un nouveau d'Amérique, où dans la dernière saison d'été, l'Orchestre de New-York a vu établir un de ses concerts dans ces conditions. Le *New-York Globe*, qui est l'un des journaux les plus répandus de la métropole américaine, avait invité ses lecteurs à envoyer à la direction un programme de concerts composé de douze morceaux disposés dans l'ordre de leurs préférences. Les pièces qui auraient réuni le plus grand nombre de voix auraient constitué le programme définitif. 8.000 lecteurs environ répondirent à cet appel, et, fait observer un journal, comme le *New-York Globe* est véritablement populaire, on peut croire que le résultat d'un tel referendum peut être considéré comme un indice suffisamment fidèle des goûts musicaux du public new-yorkais. En résumé, et par suite du vote, le programme du concert se trouva établi de la façon suivante :

1° Intermède de *Cavalleria rusticana* de M. Mascagni; 2° Ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini; 3° Ouverture de *Tannhäuser*, de Richard Wagner; 4° Chanson du Toréador de *Carmen*, de Bizet; 5° *Emma Dixon* (mélodie populaire aux Etats-Unis depuis la guerre de sécession, alors qu'elle avait été choisie comme chant national par les fédéraux); 6° Mosaïque sur *Faust*, de Gounod; 7° *Miserere* du *Trovatore*, de Verdi; 8° Chanson de printemps, de Mendelssohn; 9° Ouverture de *Poète et Paysan*, de Suppé; 10° Seconde rapsodie hongroise, de Liszt; 11° *Le beau Danube bleu*, valse de Johann Strauss; 12° Mosaïque sur *Lobengrin*, de Wagner.

On voit que, pour le public dilettante de New-York, M. Mascagni (musicien horizontal) est le plus grand compositeur du monde.



LES DROITS D'AUTEUR EN ANGLETERRE

Il n'existe pas en Angleterre, comme en France, une Société d'auteurs dramatiques chargée de défendre les intérêts de ses membres et de percevoir pour eux les droits attribués à leurs œuvres. Chez nos voisins, les conditions se débattent directement entre auteur et directeur, et, naturellement, elles sont très variables selon les circonstances. A la signature d'un traité, l'auteur reçoit tout d'abord et d'avance une somme à valoir sur ses droits futurs, somme qu'il ne rend pas et qui lui sert de dommages-intérêts au cas où le directeur ne jouerait pas sa pièce. Le tant pour cent à valoir sur les recettes varie selon la person-

nalité de l'auteur. Un débutant se voit attribuer d'ordinaire 5 0/0, qui, après un certain chiffre de recettes (qui varie de 30.000 à 32.000 francs), est élevé à 7 1/2 0/0, et qui croît à proportion de la somme totale des recettes, pour monter à 10, 12 ou 13 0/0. Les auteurs actuellement les plus en vogue, MM. Pinero, Jones, Barrye, jouissent naturellement d'un traitement de faveur et ont reçu pour certains de leurs ouvrages des sommes beaucoup plus considérables. Le directeur d'un théâtre anglais a déclaré que *Sweet Lavander* a rapporté à M. Pinero 10.000 livres sterling (250.000 francs); M. Jones, avec *The Liars*, a touché 375.000 francs pour les seules représentations de Londres, à quoi il faut ajouter le produit des tournées. Le bordereau des recettes est communiqué chaque soir à l'auteur, et, selon les conditions des traités, il peut encaisser ses droits tous les huit ou quinze jours. Et l'on ne connaît point, paraît-il, de cas d'indélicatesse.



" SALOMÉ " DE RICHARD STRAUSS

On donnera incessamment à Milan et à Turin les premières représentations italiennes de *Salomé*, de M. Richard Strauss.

Le sujet de *Salomé*, traité magistralement par Flaubert, a été mis au théâtre dans ces dernières années par M. Sudermann et condensé en un drame en un acte par le poète anglais Oscar Wilde; c'est d'après lui qu'a travaillé M. R. Strauss. Comme dans *Hérodiade*, la mort de Jean-Baptiste forme le dénouement de l'œuvre. On se souvient des difficultés qui s'élevèrent à Londres, l'année dernière, à l'occasion des représentations d'*Hérodiade*. On se trouva dans la nécessité de débaptiser Jean-Baptiste et de situer l'opéra de Massenet dans les Indes.

Le nom d'Hérodiade figure dans la Bible, — évangile selon saint Mathieu, chapitre 14, versets 1 à 13, — tandis que celui de Salomé ne s'y rencontre pas, du moins pour désigner la jeune danseuse qui obtint d'Hérode la tête du baptiseur. En Angleterre, l'on ne veut admettre au théâtre rien de « biblique ». Quant à l'Allemagne et à l'Autriche, elles ont été moins rigoureuses puisque la *Salomé* de M. Oscar Wilde a été jouée 197 fois dans 26 villes de ces deux pays pendant la saison théâtrale 1903-1904.

Richard Strauss a introduit dans l'orchestre de sa nouvelle œuvre un instrument à vent en bois appelé heckelphone, du nom de son inventeur, M. Wilhelm Heckel. Cet instrument, qui est d'une sonorité plus riche que celle du trombone serait considéré, paraît-il, par plu-

sieurs chefs d'orchestre allemands comme un excellent complément à l'ensemble de l'orchestre moderne.

La partition de *Salomé* vient de paraître dans une édition française et italienne. L'œuvre, on le sait, va être montée prochainement à l'Opéra.



LES HÉBRIDES OU LA GROTTÉ DE FINGAL DE MENDELSSOHN

Mendelssohn, à l'âge de vingt ans, fit un voyage en Ecosse pendant l'année 1829 et visita, en compagnie de son ami Klingemann, la grotte de Fingal, dans l'île de Staffa. L'impression qu'il éprouva devant cette merveille de la nature se traduisit immédiatement dans son esprit par le thème principal de son ouverture, qui lui vint à la pensée et se fixa dans sa mémoire. Rentré le soir chez les hôtes qui lui avaient offert une cordiale hospitalité, Mendelssohn brûlait du désir d'essayer au piano son thème et d'en improviser les développements. Il eut besoin de faire appel à toute son habileté diplomatique pour obtenir la permission de se servir de l'instrument qui, d'après les habitudes écossaises de ses hôtes, devait rester obstinément fermé le dimanche pour tout usage profane. Or, jour-là était précisément un dimanche. En considération d'un musicien aussi doué que Mendelssohn et en tenant compte que le piano allait célébrer une admirable œuvre de Dieu, on finit par lever la défense, et l'ouverture en projet put être essayée. Revenu dans sa patrie, Mendelssohn s'occupa assidûment de sa nouvelle composition et la termina en 1830, à Rome. Mécontent de cette première version il en remania considérablement toute la partie du milieu, et l'œuvre fut exécutée pour la première fois le 14 mai 1832, sous la direction de l'auteur lui-même, par les artistes de la Société philharmonique de Londres. Le manuscrit autographe de la partition fut offert à cette Société.



UN MANUSCRIT DE BEETHOVEN

Un journal de Londres assure que le British Muséum aurait manifesté le désir de se rendre acquéreur du manuscrit de la sonate pour piano de Beethoven op. 53, qui est entre les mains de M. Karl H. Kierseimann, antiquaire à Leipzig. Cette pièce de choix était offerte au prix de 55.000 francs ; mais, aujourd'hui, on demande pour ce manuscrit la somme fabuleuse de 72.000 francs, deux fois de plus que ne vaut un premier in-folio de Shakespeare.

La Princesse Jauné (reprise), opéra-comique en un acte, poème de Louis Gallet, musique de Camille Saint-Saëns.

Le Bonhomme Jadis (première représentation), opéra-comique en un acte, musique de M. Jaques-Dalcroze, sur un livret de M. Franc-Nohain, d'après Henry Münger.

Les Armaillis (première représentation), légende dramatique en deux actes, livret de MM. Baud-Bovy et Henri Cain, musique de M. Gustave Doret.



Concerts Annoncés

Aujourd'hui, à 3 h. 1/2, aux Folies-Bergère, troisième séance des GRANDS-CONCERTS avec le concours des chœurs de la Schola et de M^{me} E. Janfét : quatrième Symphonie de Beethoven, et Psyché de César Franck.

Mercredi 16 janvier, concert de M^{me} Bourdet, violoncelliste, et de M. Casadessus, pianiste.

* * *

Grand-Théâtre

SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE : Lundi, MIGNON; mardi, en matinée, LA DAMNATION DE FAUST; en soirée, LA JUIVE; mercredi, LAKMÉ; jeudi, LA DAMNATION DE FAUST; vendredi, relâche; samedi, le ROI D'YS; dimanche 30, en matinée, LA DAMNATION DE FAUST; en soirée, GUILLAUME TELL.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS