



La Légende de "Tristan et Iseut"

(SUITE)

* * *

Vers le commencement du XIII^e siècle une génération nouvelle de conteurs dont Thomas de Bretagne peut être considéré comme le chef adoucit les aspérités que la légende avait gardées avec Bérout et Eilhart. Thomas n'est plus, comme ses prédécesseurs, l'esclave de la tradition. Il fait son choix parmi les matériaux qu'elle lui livre; il en écarte une partie qui choque son goût ou sa raison; il s'efforce d'expliquer les événements et de les faire paraître vraisemblables. Il atténue ou même efface les traits un peu trop rudes des héros; il assouplit les caractères et les rapproche de l'idéal chevaleresque. Enfin, il a le souci de mettre de l'unité dans la variété des péripéties; on sent chez lui une tentative d'art; il est maître de son sujet; il sait combiner ses effets. L'empreinte dont Thomas a marqué la légende ne se retrouve pas seulement chez son traducteur Gottfried de Strasbourg; son influence, ou, du moins, une certaine parenté avec lui, explicable par l'usage de sources communes, se manifeste dans un vieux poème anglais, *Sir Tristrem*, dans un récit en prose norvégienne écrit en 1226 par un moine pour le roi Hakon, dans un roman danois; il y a même des contes et des chants populaires d'Islande et des îles Féroë qui se laissent rattacher à ce groupe.

Le poème inachevé de Gottfried de Strasbourg s'arrête au moment où Tristan séparé de son amie, persuadé qu'elle l'oublie, est sur le point d'épouser une autre Iseut qu'on appelle Iseut aux blanches mains. Au même endroit commence le plus important

des fragments qui nous sont restés du poème de Thomas. Une seule page est commune aux deux auteurs; elle est suffisante pour montrer que Gottfried est en étroite dépendance vis-à-vis de son modèle. C'est; au fond, une seule et même œuvre que nous aurons sous les yeux, si nous juxtaposons la partie allemande et la partie française, et l'ensemble ainsi obtenu nous permettra de suivre l'évolution de la légende au cours d'une période nouvelle.

Tandis que dans le poème d'Eilhart les souvenirs d'une époque barbare percent à tout moment sous la couche récente de la politesse chevaleresque et que les héros, malgré leurs vêtements à la mode, demeurent des sauvages, Gottfried les imprègne de l'esprit de son temps et fait d'eux les types accomplis d'une société plus élégante. Il insiste sur l'éducation courtoise que Tristan, après la mort de ses parents, reçoit de Rohalt le Foi-Tenant, et ce ne sont pas de simples habitudes extérieures que le maître fait prendre à l'élève; l'âme du jeune héros s'affine, sa conscience se fait plus délicate; il devient capable d'émotions subtiles et de pensées ingénieuses. Ce ne sera plus l'amant éperdu que la passion brutale entraîne avec une force élémentaire; ce sera un cœur non moins capable d'ardeurs violentes, mais ouvert à plus d'un sentiment, déchiré par des sollicitations contraires. L'amour le pousse dans les bras d'Iseut, mais le devoir le retient; il n'oublie pas les serments et les obligations qui le lient au roi Marke. Quand il le trompe, ce n'est pas le cœur léger, avec la joie maligne que causent au héros d'Eilhart les bons tours joués au mari; c'est avec le remords d'une perfidie, avec la honte d'une déchéance. Il devient un personnage tragique d'une moralité plus haute, une pauvre âme pantelante, infiniment digne de pitié.

Iseut suit la même marche ascendante. Ce n'est pas en vain que pendant un temps elle reçoit les leçons de Tristan qui se dissimule à la cour d'Irlande sous le nom de Tantris. Le parfait chevalier fait d'elle une femme du monde parfaite. Elle connaît le latin, le français, le chant et la médecine. Elle possède encore une autre science qui ajoute à la beauté du corps la beauté de l'âme; c'est ce que Gottfried appelle la *moralité*; c'est l'ensemble des vertus qui rendent agréable à Dieu et aux hommes. Iseut n'est pas, comme l'Isalde d'Eilhart, un être purement impulsif qui s'abandonne sans réserve et sans scrupules à la passion.

Mariée contre son gré au roi Marke, elle pourrait invoquer comme excuse, lorsqu'elle lui est infidèle, la contrainte qui lui fut imposée, et c'est en effet au nom des droits du cœur, au nom de la libre disposition de soi-même que Gottfried la justifiera. Néanmoins, elle ne s'autorise pas du mouvement spontané, légitime même aux yeux du poète, qui la précipite vers Tristan, pour oublier toute retenue et fouler aux pieds toute pudeur. Sa passion se nuance d'hésitations, de reproches intérieurs et des tristesses d'une âme délicate, elle la réfrène par souci de sa réputation et même par un peu de pitié pour l'époux qu'elle ne peut se décider à aimer. Elle n'est point l'adultère joyeuse et narquoise du poème d'Eilhart. Elle pourrait dire comme Phèdre :

Je sais mes perfidies,
Oenone, et ne suis point de ces femmes hardies
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

Le caractère du roi Marke est transposé, lui aussi, dans une modalité supérieure, aux inflexions plus souples et aux accents plus pénétrants. Lorsque ses courtisans l'avertissent du danger qui menace son honneur, il se refuse à faire à Iseut l'injure de la croire coupable. « Il ne put se résoudre qu'avec peine, dit Gottfried, à ternir par le soupçon d'une faute son bonheur qu'il voyait briller en Iseut comme dans une étoile unique. » Sa jalousie n'est point celle des maris ridicules des fabliaux. Dans les situations où Eilhart le fait paraître grotesque, Gottfried lui laisse sa dignité et lui prête une douleur si grave qu'il faudrait de la cruauté pour rire de son infortune. Bientôt le doute n'est plus possible. Tristan et Iseut se sont enfuis dans la forêt. Un hasard mène le roi près de la grotte où les deux amants dorment l'un auprès de l'autre, avec une épée entre eux. Au lieu que ce spectacle provoque chez lui un accès de rage sanguinaire, voici ce qu'il éprouve : « La bouche d'Iseut, son front, tous ses traits étaient si remplis de charme que Marke fut séduit et que, pris de désir, il aurait volontiers sur ce visage mis un baiser... Lorsqu'il vit que le soleil, d'en haut, par la fente du rocher, laissait tomber un rayon sur le visage d'Iseut, il craignit que le teint de ce visage ne fût flétri. Il prit des herbes, des fleurs, du feuillage, avec lesquels il ferma l'ouverture ; puis, bénissant la dame, il la recommanda à Dieu et s'éloigna en pleurant. » Ce n'est pas cet être si doux, ce martyr résigné, qui par vengeance imaginera

le plus abominable des supplices ; ce n'est pas lui qui voudra livrer Iseut aux lépreux.

La tendance à idéaliser les personnages amène le conteur à supprimer quelques épisodes traditionnels qui se seraient mal accordés avec la noblesse donnée à leur caractère. D'autres suppressions ou des transformations plus ou moins importantes ont pour cause le dédain qu'une époque déjà raisonneuse et critique avait pour des fictions entachées d'in vraisemblance. C'est un conte inadmissible, aux yeux de Gottfried, que la fable du cheveu d'or. « On lit, dit-il, qu'une hirondelle avait volé de Cornouaille en Irlande et avait trouvé là un cheveu de femme qu'elle rapporta pour son nid. Où a-t-on jamais vu une hirondelle se donner tant de peine et aller chercher au-delà des mers des matériaux qu'elle trouve en abondance autour d'elle ? Et qui croira que Tristan se soit embarqué au hasard, sans savoir combien de temps il resterait en mer, ni même qui il devait chercher ? » Une autre de ces « rêveries » (c'est ainsi que Gottfried appelle ces inventions) est le récit du voyage que fit dans une barque, au gré des vents, Tristan grièvement blessé par Morolt. L'époque nouvelle ne peut admettre qu'un simple hasard, que le pur caprice de la mer ait conduit le héros auprès d'Iseut qui pouvait seule le guérir ; elle veut qu'il soit allé sciemment recourir à l'art de la jeune fille et qu'il ait volontairement mis le cap sur Develin, c'est-à-dire Dublin, capitale d'Irlande.

L'esprit critique ne fait cependant pas toujours rejeter par Gottfried des données que sa raison condamne. Il y a de ces histoires merveilleuses qui séduisent trop en lui le poète pour qu'il puisse se résoudre à les sacrifier. De ce nombre est l'histoire du chien Petit-Crû et de son grelot magique. Tristan, réfugié dans le pays de Galles chez le duc Gilain, est inconsolable d'avoir quitté Iseut. Un seul objet peut adoucir sa peine ; c'est un grelot que porte au cou un chien enchanté donné au duc par une fée d'Avallon. Le tintement en est si gai, si clair qu'à l'entendre Tristan retrouve un peu de calme. Il lui semble que le remède serait souverain pour apaiser aussi les souffrances d'Iseut. Il va combattre le géant Urgan le Velu, le tue et, pour prix de sa victoire, obtient du duc l'admirable chien Petit-Crû. Il l'envoie en Cornouaille à son amie. Chaque fois que le grelot tinte, la tristesse d'Iseut s'évanouit. Mais un jour elle se reproche de se laisser distraire ainsi : « Ah ! pensa-t-elle, convient-il que je connaisse

le réconfort, tandis que Tristan est malheureux ? Il aurait pu garder ce chien enchanté et oublier ainsi toute douleur ; par belle courtoisie, il a mieux aimé me l'envoyer, me donner sa joie et reprendre sa misère. Mais il ne sied pas qu'il en soit ainsi : Tristan, je veux souffrir aussi longtemps que tu souffriras. » Elle prend le grelot magique, le fait tinter une dernière fois, le détache doucement, puis, par la fenêtre ouverte, le lance dans la mer.

Gottfried conserve de même la poétique fable du breuvage d'amour. Cependant il est visible qu'il n'attribue pas à la seule vertu du philtre la passion qui s'empare de Tristan et d'Iseut. Il faut à un amour semblable des causes plus profondes, plus naturelles, plus humaines. Le héros et la jeune fille se sont connus longtemps avant le voyage où ils boivent le breuvage fatal. Les soins accordés par Iseut au guerrier blessé, les longues entrevues qu'ils ont eues ensemble au temps où le faux Tantris la formait aux arts et aux habitudes de la vie élégante, l'harmonie qui s'était établie entre leurs âmes éprises d'un idéal commun, voilà d'où était sorti par la force même des choses leur impétueux amour. La flamme qui jaillit, lorsque le bateau les emmène en Cornouaille, avait couvé longtemps au fond de leurs cœurs, ignorée peut-être d'eux-mêmes. Le philtre n'est guère qu'une cause extérieure et accidentelle qui met à jour une union préparée depuis des années. Cet accord profond, n'étant pas l'effet subit d'un agent miraculeux, ne peut pas avoir sa durée limitée à l'influence éphémère d'un sortilège. Le feu qui s'est glissé dans les veines les plus subtiles des deux amants, qui les consume jusque dans les parties les plus intimes de leur être, ne s'éteint pas du jour au lendemain. Cet amour est devenu leur vie tout entière ; il occupe toutes leurs pensées ; il est dans tous les battements de leur cœur ; il est dans leur haleine brûlante ; il ne cessera que lorsque s'arrêtera leur vie. La mort seule apaisera leurs tourments, et c'est ainsi que l'idée de la mort apparaît indissolublement liée à la destinée de leur amour. Tristan dit en parlant du philtre : « C'est notre mort que nous y avons bue. » Un pareil amour ne peut être assouvi en ce monde ; il en franchit les barrières pour aller se perdre dans les mystères de l'infini.

La condition misérable faite à l'amour ici-bas révolte Gottfried et Thomas. Ils s'irritent tous deux contre les entraves dont Tristan et Iseut ont à gémir, contre la convention absurde qui

livre la jeune fille au roi Marke, alors que toutes les énergies de sa nature ardente la portent vers un autre. Tous deux prennent la défense de la passion contre les règles étroites d'une société mal faite. Quoiqu'ils nous présentent le malheureux roi sous un aspect qui le rend sympathique, ils lui donnent tort ; ils le blâment de n'avoir pas renoncé assez complètement à Iseut et de ne point la céder, en tout abandon, à celui qu'elle aime.

Dans l'apologie que les deux poètes font de l'amour et dans la manière dont ils en racontent les tortures on sent vibrer l'émotion personnelle. Leur vers s'enflamme, leurs paroles frémissent. Il leur semble qu'en disant les douleurs de Tristan et d'Iseut ils exhalent les leurs. Thomas semble avoir bu à la coupe qui enflamma les deux amants, « et nous sentons encore, dit M. Gaston Paris, trembler dans ses vers l'ivresse que son cœur y a puisée. » La fin de son poème nous indique dans quel esprit il l'a composé. « Thomas, dit-il, termine ici son écrit : il y salue tous les amants, ceux qui sont pensifs et ceux qui sont heureux, les mécontents et les désireux, ceux qui sont joyeux et ceux qui sont troublés, tous ceux qui entendront ces vers. . . Puissent-ils y trouver consolation contre l'inconstance, contre l'injustice, contre le dépit, contre la peine, contre tous les maux d'amour ! » Ce n'est pas en indifférent, ni pour les indifférents qu'il a écrit. Chez Gottfried l'accent personnel est peut-être plus sensible encore. Il s'identifie avec son héros, en laissant entendre cependant qu'il n'a même pas connu, comme Tristan, des heures de joie mêlées à de longs jours de souffrances. Quand il décrit la « fessure des amants », c'est-à-dire la grotte où Tristan et Iseut vivent ensemble au fond des bois et dont il fait le sanctuaire allégorique de l'amour, il dit : « Moi aussi, j'ai chassé et fureté dans le désert ; j'ai parcouru la forêt, poursuivant le cerf et l'oiseau, le gibier et la bête fauve. Mais je n'ai fait que tromper les heures ; je n'ai jamais sonné l'hallali ; mon labeur et ma peine sont restés sans récompense. . . Je me suis approché par moments du lit de cristal. . . mais je ne m'y suis point reposé. . . J'ai connu la « fessure » quand je n'avais que onze ans, moi qui ne suis jamais allé en Cornouaille. »

Il n'y a pas eu tout bénéfice à coup sûr pour les héros de la tradition celtique à passer de leur climat d'origine dans l'atmosphère du monde chevaleresque. Ils y ont perdu le parfum de poésie sauvage dont les vieux bardes les avaient enveloppés ; leur

vigoureuse spontanéité s'est trop disciplinée ; ce ne sont plus des êtres tout d'instinct, menés par leur nature indomptée, mais des personnages mondains qui réfléchissent, qui analysent et se surveillent. Leur pittoresque originalité s'est effacée, pour faire place aux habitudes uniformes qu'imposait l'éducation chevaleresque. Leur amour, si profond pourtant et si sincère, emprunte parfois le langage de la galanterie. Aussi a-t-on pu s'efforcer de remonter au delà du poème de Thomas et de Gottfried, même au-delà de certaines parties du poème d'Eilhart, déjà pénétrées d'esprit courtois, et de reconstituer dans son ensemble la légende simple et naïve, rapprochée autant que possible de ses sources celtiques. C'est un travail qu'a exécuté avec une érudition ingénieuse et un art très délicat M. Joseph Bédier dans *le Roman de Tristan et Yseult* (1). Le très grand charme de cette reconstitution est très justement loué dans une préface de M. Gaston Paris.

« Le Tristan et l'Yseult de Bérout, dit M. Gaston Paris, ressuscités par M. Bédier, avec leurs costumes et leurs allures d'autrefois, avec leurs façons de vivre, de sentir et de parler moitié barbares, moitié médiévales, seront pour les lecteurs modernes comme les personnages d'un vieux vitrail, aux gestes raides, aux expressions naïves, aux physionomies énigmatiques... Ce qu'on découvrira avec ravissement à la lecture de cette œuvre antique, c'est le charme des détails, la mystérieuse et mythique beauté de certains épisodes, l'imprévu des situations et des sentiments, tout ce qui fait de ce poème un mélange unique de vétusté immémoriale et de fraîcheur toujours nouvelle, de mélancolie celtique et de grâce française, de naturalisme puissant et de fine psychologie. »

Il n'en reste pas moins vrai que sous l'apport d'éléments artificiels et conventionnels mêlés à la tradition première par les conteurs de la société chevaleresque, leurs œuvres, surtout celles de Thomas et de Gottfried, conservent en masse des trésors d'authentique poésie. Ce que les héros ont perdu en vigueur et en pittoresque individualité, il le gagnent en noblesse, en dignité, ainsi qu'en large et profonde humanité. L'homme moderne reconnaît plus facilement ses semblables chez les châtelains de Thomas et de Gottfried que chez les demi-barbares de Bérout et d'Eilhart. De même que Thomas et Gottfried ont souffert et pleuré avec Tristan, de même « les mécontents et les désireux »

(1) Paris, Piazza éditeur, sans date.

de tous les âges peuvent lire dans l'histoire du preux mortellement blessé d'amour le récit de leurs propres douleurs. Enfin, une grande idée apparaît chez ces deux poètes : un lien puissant unit l'amour et la mort.

Quand on lit Gottfried de Strasbourg, on comprend qu'à cette lecture l'âme ardente de Wagner ait été violemment émue et que son génie ait été attiré par la richesse de la matière qui s'offrait à lui. Le sujet par lui-même devait séduire son imagination d'artiste. Comme homme, ravagé alors par une passion brûlante, il pouvait, de même que Gottfried, s'identifier avec le héros. Le philosophe y trouvait aussi son compte ; la légende ouvrait à sa pensée de vastes horizons.

(*A suivre.*)

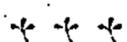
Auguste EHRHARD.

B



La Première de "Tristan"

à Munich en 1865



M. Edouard Schuré, l'éminent musicographe, fut un des rares Français qui assistèrent à la création de *Tristan et Isolde* à Munich en 1865. Il a publié en 1899, à l'occasion des représentations de l'œuvre de Wagner sous la direction de Charles Lamoureux, ses souvenirs sur cette mémorable première et ses relations avec Richard Wagner. Nous empruntons à ses *Souvenirs sur Tristan et Isolde*.

L'arrivée de Wagner à Munich, le débordement de la faveur royale qui tombait en cadeaux financiers sur le favori et en fêtes théâtrales sur la cité, avaient produit un singulier effet sur la société munichoise. On avait perdu l'équilibre ; les têtes tournaient ; on se demandait si le monde était encore debout, si l'art, la royauté, la musique n'avaient pas été pris d'un même vertige. Les musiciens ne voulaient pas entendre parler de Richard Wagner ; les critiques n'y comprenaient rien. Les littérateurs, les pauvres poètes à une édition ne voyaient pas sans quelque jalousie l'enchanteur qui attirait à lui seul l'enthousiasme et le trésor royal. Des poétesses inédites se lamentaient. D'honnêtes bourgeois se demandaient s'il fallait admirer ou rire. Des bruits absurdes, de ridicules exagérations couraient dans le public. On parlait des bizarreries de l'artiste, de son dédain pour la foule, de ses folles dépenses et d'une grêle de comptes fantastiques qui tombaient chez le secrétaire du Roi. J'entendis des philistins se raconter avec terreur que Wagner avait soixante robes de chambre. J'écoutais ces conversations avec une grande surprise et je me demandais quelque fois si je n'étais pas tombé par hasard dans le royaume d'un prince des Mille et une Nuits, ensorcelé par un magicien dangereux. A peine sorti des bancs de l'école, je ne connaissais de Wagner que le chœur des pèlerins de *Tannhäuser*, pour l'avoir joué au piano. Du reste, je ne savais rien de ses œu-

vres et j'ignorais toutes ses théories. Mais je ne pouvais me défendre d'une secrète sympathie pour un homme qui avait le don de secouer tous les esprits et de bouleverser le monde. J'attendais donc la première représentation de *Tristan et Iseult*, depuis longtemps annoncée. Comment le maître allemand allait-il traduire sur la scène la plus poétique, la plus passionnée des légendes celtiques ?

Le jour tant désiré arriva. La salle était bondée. Le Roi, âgé de vingt ans, parut seul, en costume civil, dans la grande loge royale surchargée de dorures, qui fait face à la scène. A ce moment, il rayonnait d'une beauté merveilleuse. Ses traits fins d'adolescent, son front bombé, encadré de cheveux bruns et bouclés, ses grands yeux bleu foncé dont le regard était toujours dirigé vers le haut, brillaient d'un doux éclat. Toute sa personne respirait une exaltation calme et le plus pur enthousiasme. Des fanfares bruyantes, des vivats répétés le saluèrent ; mais, les yeux perdus dans son rêve, il semblait ne point voir la foule qui l'acclamait. M. de Bulow leva son bâton de chef d'orchestre, et le prélude commença.

Il se développa tout entier sur le motif insinuant du philtre d'amour auquel répond la plainte d'un désir timide et languissant. La progression par laquelle ces deux phrases enlacées se répètent avec insistance et s'enhardissent en se développant jusqu'aux sonorités les plus aiguës, donne l'idée d'une tendresse partagée et grandissante. A mesure que se dressent les obstacles, elle monte aux dernières fureurs d'une passion exaspérée — et retombe tout à coup dans un accablement mortel pour expirer dans un soupir.

Mais la toile se lève sur le pont d'un navire transformé en tente par de riches étoffes. Une femme en robe blanche, les bras nus, les cheveux épars, un diadème d'or au front, sommeille sur un divan. C'est Iseult, fiancée au roi d'Irlande. Le navire vogue à pleines voiles, et Brangaine, la suivante, soulevant la tenture, regarde la mer radieuse pendant qu'un matelot chante, dans les cordages, une sauvage chanson d'amour.

Tous les musiciens connaissent aujourd'hui cet étonnant 1^{er} acte de *Tristan et Iseult*, et bien des poètes l'admireront sans espérer l'égaliser. L'amour, d'abord refoulé dans les couches profondes et pour ainsi dire inconscientes de l'âme des deux amants, y grandit de scène en scène, jusqu'à ce qu'il éclate fatalement et

trionphalement à travers la haine et l'orgueil qui lui servaient de masque. C'est une merveille de psychologie musicale dans un chef-d'œuvre de passion. Je me souviens encore, comme si c'était d'hier, du saisissement et du trouble que j'éprouvai au premier cri d'Iseult qui se réveille en sursaut d'un sombre rêve. Elle invoque la tempête pour briser ce navire insolent qui la mène comme épouse au roi Marke, sous la conduite de Tristan, traître à l'amour. Situation, état d'âme, destin tragique, tout apparaît dans un éclair à ce premier cri de la fiancée en révolte. Une déclamation haletante, des bordées de sons désordonnés et frémissants, marquent les paroles entrecoupées d'Iseult.

Ce plongeon inattendu dans l'orchestre de Wagner me suffoqua. Je tombais là sans préparation dans sa dernière manière, dans sa plus audacieuse tentative. Il me semblait qu'on m'avait jeté en pleine bourrasque sur un navire en détresse dont j'entendais craquer toutes les jointures. J'étais secoué en tous sens, haché par les vagues et les coups de vent, aveuglé d'écume, assourdi de bruit. Livré à cet orchestre nerveux et bondissant, il me fut impossible au premier moment de me retrouver dans l'effervescence des motifs. Peu à peu cependant, je m'habituai à la manœuvre, je me familiarisai avec les ressauts de cet océan d'harmonie, et la lumière se fit dans son chaos apparent. Bientôt j'éprouvai quelque chose de nouveau et de surprenant. Mon regard, devenu visionnaire par le commentaire vivant de la musique, pénétrait dans le dedans des personnages. Ils devenaient *transparents* pour moi. Le tumulte qui agite l'âme passionnée d'Iseult : l'indignation, l'ironie, le désespoir, l'amour changé en haine clamant le suicide et la mort, tous les courants et sous-courants de la pensée, s'insinuaient en moi d'une si enlaçante persuasion, d'une si irrésistible violence — *que tout ce qui se passait en Iseult se passait en moi.*

J'étais entré dans cette illusion parfaite de l'art qui procure un complet oubli de soi. On ne critique plus, on subit la vie qui se communique. Le charme dura jusqu'à la fin de la représentation. Je suivis avec une émotion croissante la grande scène du 1^{er} acte, où Iseult force Tristan à boire avec elle le philtre d'amour. Le saisissement des deux amants, après la coupe vidée, leur silence mortel où montent de longs frissons de tendresse, ce grand amour enfin déchaîné qui les amène aux bras l'un de l'autre et qui éclate dans un hymne d'une exultation sans pareille — cet ensemble

constitue l'un des effets les plus prodigieux du théâtre. — Des clameurs éclatent derrière la scène ; des fanfares retentissent : le vacarme des matelots envahit le pont du navire ; ils annoncent l'arrivée du roi Marke, qui vient chercher son épouse — et le rideau tombe sur les amants à peine secoués de leur extase. La tragique réalité de la vie les a ressaisis. Mais on reste sous le sentiment d'un bonheur ineffable plus grand que cette fatalité. Quelque chose d'inexplicable et d'inouï est arrivé ; on l'a traversé, on l'a vécu : la fusion de deux âmes en une seule s'est accomplie sous vos yeux.

Je n'entrerai pas dans le détail de mes impressions. Elles allèrent s'élargissant et s'approfondissant avec le drame, comme les nappes d'un lac féerique sur lequel on glisse en barque et dont le miroir insondable reflète des golfes mystérieux et des pans du ciel étoilé. Je traversai comme en un songe la merveilleuse nuit d'amour du second acte, d'une si mélodieuse et si vaste expansion, où les amants pénètrent graduellement dans l'au-delà de leur rêve, dans leur monde à eux, loin de la lumière du jour et des apparences trompeuses, jusqu'au moment où l'arrivée du Roi et de sa suite les ramène de nouveau à leur inéluctable destinée et les arrache l'un à l'autre. — Après ces transports surhumains, le troisième acte vous replonge dans l'abîme de la souffrance humaine. Nous assistons au martyr de Tristan exilé, blessé, malade dans son château de Bretagne, attendant Iseult pour mourir et l'attirant à lui de l'autre côté de la mer par la force magnétique de sa douleur et de son désir. Si, dans l'acte précédent, il y a l'ivresse et le mystère de l'amour heureux, il y a dans celui-ci la tristesse noire, la désolation navrante de la solitude et de la séparation. Aucun drame n'a donné une si puissante expression à la maladie de l'amour avec ses fièvres, ses abattements, ses hallucinations et ses frénésies. Dans cette formidable progression, on reste suspendu avec le héros entre la vie et la mort. Mais l'arrivée d'Iseult, son dernier baiser à Tristan qui expire, la transfiguration et l'évanouissement suprême de l'amante vous laissent dans une atmosphère d'apothéose, dans une sorte d'extase et de divin apaisement. Le rêve de l'âme s'est réalisé dans la tragédie de l'amour.

Cette représentation demeure dans mon souvenir la plus grande impression dramatique et artistique de ma vie. Je n'avais pas l'idée d'une telle intensité, d'une telle vérité d'expression

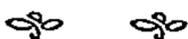
dans l'idéal le plus exalté. Il faut dire que l'interprétation n'était pas moins extraordinaire que l'œuvre elle-même. Les rôles de Tristan et d'Iseult étaient joués par M. et Mme Schnorr de Karosfeld. Celle-ci rachetait un soprano un peu faible par un jeu remarquable et un tempérament suffisamment passionné pour son rôle. Quant à lui, il n'avait rien de l'acteur; c'était un homme agissant dans toute la liberté de sa nature, c'était le héros lui-même des pieds à la tête, Tristan incarné. Sa haute stature, sa belle tête aux cheveux bruns bouclés faisaient oublier sa taille un peu forte. Ses yeux d'un bleu sombre s'allumaient souvent d'un doux éclat, comme si deux étoiles brillaient au fond. Quant à sa voix suave et riche, elle épanchait ses flots d'argent comme une fontaine inépuisable de mélodie. Geste, attitude, visage, tout en lui exprimait un profond enthousiasme contenu par un tempérament viril. Il unissait dans son jeu la noblesse et l'extrême énergie dans la passion à la plus grande douceur dans la tendresse. Fils d'un peintre illustre, Schnorr avait reçu une éducation supérieure. Au dire de Wagner, c'était un artiste complet, également doué pour la poésie et la musique, que la beauté de sa voix avait entraîné dans la carrière théâtrale. Avant de connaître personnellement le maître et à la simple lecture de sa partition, Schnorr s'était épris du rôle de Tristan, qui passait non seulement pour incompréhensible aux yeux de tous les musiciens, mais encore comme hérissé d'insurmontables difficultés. « Avant de me connaître, dit Wagner, dans le bel article qu'il a consacré à la mémoire de Schnorr (1), mon ami avait eu de lui-même la compréhension idéale de mon œuvre et se l'était assimilée. Toutes les fibres de ce tissu d'âme, il les avait comprises, les moindres allusions à un mystère psychique, il les avait saisies et ressenties avec la plus grande délicatesse... Quand je le vis pour la première fois, me rendant compte des dons illimités de cet être, je ressentis une appréhension tragique pour sa destinée. » R. Wagner avait donc trouvé dans ce superbe jeune homme un interprète qui surpassait toutes ses espérances. Aussi l'appelle-t-il « un héros du chant parvenu à la suprême maîtrise ». Et il ajoute : « Il devint pour moi le type du style que j'avais rêvé, dans le chant comme dans le jeu... Par mes rapports avec Schnorr, je compris l'action réciproque et féconde que peut

(1) *Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Karosfeld*, Gesammelte Schriften und Dichtungen, VIII.

créer une intimité cordiale entre deux artistes également doués, lorsque leurs dons se répondent et se complètent parfaitement. Cette merveilleuse représentation de *Tristan* m'ouvrit des perspectives sur mes œuvres, et, rarement, jamais peut-être un artiste n'a-t-il pu jeter un si profond regard dans ses propres créations. Il s'ensuit un saisissement sacré, devant lequel le silence seul est possible. » — Wagner raconte ensuite qu'à la répétition de la grande scène du troisième acte, après la malédiction du philtre d'amour, qui en est le point culminant et qui exige un effort inouï de voix et de passion, il fut submergé d'émotion, il s'élança vers son interprète et l'embrassa avec ces mots : « Je ne puis rien te dire; tu as réalisé mon idéal ! » Et ce fut tout. Jamais plus le maître et son interprète ne reparlèrent de cette scène. De temps à autre seulement, Wagner plaisantait Schnorr et lui disait : écrire le troisième acte de *Tristan* n'est rien, mais l'entendre chanter par Schnorr, voilà le difficile ! » Pour donner une idée de la puissance du chant et du jeu de l'acteur, Wagner résume ses impressions en disant que l'orchestre de *Tristan*, avec ses complications prodigieuses de motifs et son fleuve d'harmonies torrentueuses, « disparaissait devant le chanteur — ou plutôt semblait contenu dans sa parole vivante ».

La pièce finie, le public appela l'auteur. Quand la toile se leva, un homme de petite taille apparut entre les hautes figures de *Tristan* et d'*Iseult*, auxquels il donnait la main. Son visage était fiévreux et pâle. Il s'inclina d'un air sévère devant le public, puis, se tournant vers ses interprètes, il leur secoua la main à plusieurs reprises, comme pour reporter sur eux la meilleure part du succès. Je ne savais rien alors des rapports de Wagner avec son chanteur, ni du merveilleux concours de circonstances qui avait rendu possible cette représentation. Mais j'eus le sentiment d'avoir assisté à un grand événement, à une sorte de miracle d'art.

Ed. SCHURÉ.





Programme au Prélude de *Tristan et Isolde*

* * *

Wagner écrivit, en 1860, un programme au Prélude de *Tristan et Isolde* qui fut publié dans ses *Œuvres Posthumes* (chapitre III). Nous en donnons ci-dessous la traduction qu'en a donnée, dans la Revue wagnérienne du 8 décembre 1885, Edouard Dujardin. Cette traduction est écrite dans le style prétentieux et obscur qui était un peu de mode aux temps héroïques du wagnérisme.

Un ancien poème, inextinguiblement renouvelé, rechanté dans tous les langages du moyen-âge européen, un originel poème d'amour nous dit de Tristan et Isolde.

Le fidèle vassal avait pour son roi, demandé celle qu'il ne voulait pas s'avouer aimer, Isolde, qui, fiancée de son maître, le suivait parce qu'impuissante elle devait suivre le demandeur. Jalouse de ses droits écrasés, la déesse d'amour se vengea : le philtre d'amour destiné selon les mœurs du temps par la prévoyante mère à l'époux marié par politique, elle le fit par une rusée mégarde présenter au jeune couple ; eux, l'ayant bu, s'enflammèrent tout-à-coup d'un clair feu ; et se durent avouer qu'ils s'appartenaient l'un à l'autre seulement. Alors ne fut du désir, de l'aspiration, des joies et du malheur d'amour aucune fin ; monde, puissance, gloire, splendeur, honneur, chevalerie, fidélité, amitié, tout comme un insubstantiel rêve, en poussière s'éparpilla ; seule une chose vivante encore, — le désir, le désir, l'inapaisable, l'éternellement réenfantée aspiration, le languissement et la soif ; une unique rédemption, — mourir, finir, se perdre, ne plus se réveiller !

Le musicien qui choisit ce thème pour introduction à son drame d'amour, ne pouvait, puisqu'ici il se sentait entièrement en le propre illimité élément de la musique, se soucier que de ceci : comment il se limiterait puisqu'un épuisement du thème

est impossible. Aussi fit-il, une fois seulement mais en une suite longuement enchaînée, s'enfler l'insatiable désir, de la timide confession, de la plus tendre attirance, au travers de l'hésitant soupirer, de l'espérer et du craindre, du lamenter et du souhaiter, du jouir et du souffrir, jusque le plus puissant pressement, la plus violente lassitude, pour trouver l'irruption qui au cœur ouvrit la voie en la mer de l'infinie joie d'amour. Vainement ! impuissant se réaffaisse le cœur, pour en désir se consumer, en désir sans atteignement — puisque chaque atteignement fait germer seulement un nouveau désir, jusque ce qu'en la dernière exténuation, à l'œil brisé poinde le pressentiment de la plus sublime joie de la possession : c'est la joie du mourir, du ne plus être, de la dernière rédemption en ce merveilleux royaume dont au plus loin nous errons quand, avec la plus tempétueuse force, nous peinons à y pénétrer. Ce royaume, le nommons nous la mort ? où est-il le nocturne monde de merveille, duquel un lierre et une vigne, en un intime enlacement, sur la tombe de Tristan et Isolde s'élevèrent, — comme le Dire nous le conte !



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Rien à signaler cette semaine au Grand-Théâtre, presque uniquement occupé par les répétitions de *Tristan et Isolde* dont la reprise a dû avoir lieu hier.



Comment on écrit l'histoire...

Un habitué du Grand-Théâtre citait, dans notre dernier numéro, un article de la *Vie illustrée* clamant, en termes éperdument lyriques, la gloire de la créatrice de *Tiphaine*. Voici que le *Figaro*, à son tour, s'occupe de cette chanteuse d'occasion dans un écho qui mérite d'être reproduit intégralement. Il s'agit de la pitoyable représentation de *Sigurd* dont nous avons rendu compte dimanche dernier, et au cours de laquelle « la grande artiste » nommée ci-dessous, fut obligée de demander sans raison l'indulgence du public pour éviter les sifflets des spectateurs indignés :

« Il y a trois semaines, le *Figaro* signalait la réussite, au Grand-Théâtre de Lyon, d'un drame lyrique en deux parties, *Tiphaine*, de MM. V. Neuville et L. Payer, et constatait le début sensationnel, rare, foudroyant, d'une jeune artiste à la voix d'un charme pénétrant, au jeu d'une puissance tragique intense : Mlle Jeanne Foreau.

« Hier, pour terminer le cycle des représentations extraordinaires, pour lesquelles l'avait engagée la municipalité, Mlle Jeanne Foreau a chanté *Sigurd*. C'est avec une vaillance, une assurance, une vigueur peu ordinaires qu'elle a su porter le poids d'un rôle extrêmement lourd : aussi l'impression produite par cette autorité « prématurée » a été considérable, et la jeune artiste a conquis d'emblée non seulement la sympathie, mais encore l'admiration d'un auditoire qui ne se contente pas aisément.

« Et ce qui a assuré le succès de Mlle Jeanne Foreau, ce qui a fait de ce

succès un véritable triomphe, c'est, avec un ensemble de sons vocaux, de qualités physiques, — Mlle Foreau est très belle, de plastique imposante, de gestes nobles et d'attitudes sculpturales, — et de notions professionnelles très complètes, une intelligence, une compréhension qui font d'elle plus qu'une interprète : une collaboratrice de l'œuvre dont le poids principal était confié à ses jeunes, robustes, et gracieuses épaules !

« Mlle Jeanne Foreau, — retenez ce nom ! — est la tragédienne lyrique de demain.

« Dans son âme, son professeur d'art lyrique, la grande Renée Richard, a su faire passer la sienne. »

Ce dithyrambe ne vous fait-il pas songer à certaine fable où il est question d'un ours et d'un pavé ?...

* * *

LE RÉPERTOIRE LYRIQUE

Nous publierons dans notre prochain numéro une importante étude du D^r Marc Mathieu consacrée à la question du RÉPERTOIRE LYRIQUE (ce qu'il devrait être).

Nos lecteurs savent que le docteur Mathieu est, depuis vingt-cinq ans, le critique musical de l' " Express de Lyon ", et que ses comptes rendus des spectacles du Grand-Théâtre, terreur des mauvais artistes et des directeurs maladroits, font autorité.

L'étude du RÉPERTOIRE LYRIQUE, basée sur une longue expérience théâtrale et les documents les plus sûrs, sera certainement très appréciée par les habitués du théâtre et par tous les amateurs qui s'intéressent à la musique dramatique.



LES CONCERTS

* * *

M. Frölich et le Lied Allemand

La veille du quatrième concert Witkowski, M. Louis de la Cruz Frölich avait aimablement accepté de donner aux membres honoraires de la Société des Grands Concerts une séance intime consacrée à une audition de Lieder.

Cette soirée avait un double intérêt en raison du talent de M. Frölich, et à cause aussi de son interprétation très caractéristique du Lied, interprétation essentiellement allemande et toute différente de celle qui nous est habituelle.

En France, nous sommes accoutumés à chanter le Lied de Schubert et de Schumann un peu à la manière d'une musique ordinaire, c'est-à-dire en suivant scrupuleusement le texte mélodique sans trop le laisser modifier par une interprétation violemment dramatique. Nous voyons dans un Lied la musique plutôt que le poème, et sommes portés à sacrifier celui-ci à celle-là. D'où — et il serait facile de montrer l'origine de cette interprétation dans notre éducation même — une traduction vocale très précise et très respectueuse de la ligne mélodique mesurée, une exécution rigoureusement exacte, très musicale, expressive sans doute, mais peu dramatique et nullement théâtrale.

Pour les Allemands, le Lied est un tout indissoluble, un bloc poétique et musical dans quoi le poème et la musique ont une égale importance et dans quoi le vers commande à la mélodie, dont celle-ci n'est qu'une transcription sonore, une accentuation.

Le Lied n'est plus une œuvre surtout musicale; il devient un drame ou un véritable opéra. Dès lors, l'interprétation allemande diffère profondément de la française : le poème déborde la mélodie, parfois (surtout dans les Lieder à couplets) la brise; le mouvement très mesuré fait place à une mesure plus souple et plus flexible qui permet au chanteur d'accentuer tel mot du poème — j'allais dire du livret, — de mettre en valeur, en relief, telle phrase plus importante tel élément essentiel. Et le rubato s'impose, mais un rubato justifié, un rubato émotionnel; le chant se transforme parfois en une déclamation, pour reprendre ensuite son ondulation mélodique..., et le sens du poème justifie pleinement une telle interprétation.

Cette interprétation, qu'il ne faudrait pas recommander à des artistes médiocres, présente un avantage considérable : elle donne une valeur singulière et insoupçonnée à tel Lied dont une interprétation française mettrait nettement en relief la platitude. Il n'est pas difficile de trouver, dans l'œuvre de Beethoven et surtout dans celle si considérable de Schubert, des Lieder qui nous semblent, à la lecture, parfaitement banaux (d'ailleurs, sur les sept ou huit centaines de Lieder laissés par Schubert, combien sont aimés en France?). L'Allemand ne percevra pas ce défaut d'originalité; le poème fera passer la musique, et il déclarera admirable, sublime telle œuvre que nous estimons quelconque : c'est qu'il y trouvera cette *gemüthlichkeit*, notion qui échappe généralement à notre sensibilité de même que le mot correspondant échappe à notre langue.

L'interprétation de M. Frölich qui chanta en allemand des œuvres de Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms, et en danois des œuvres de Grieg et de l'inconnu Kjerulf (le Schubert danois), cette interprétation fut admirable.

M. Frölich possède des moyens vocaux peu ordinaires; sa voix très étendue, qui lui permet de chanter indifféremment dans les tessitures

de basse et de baryton, est d'un volume considérable, d'un timbre très personnel, et d'une égalité remarquable dans les divers registres. Le chanteur la conduit avec un art merveilleux : dans les passages de douceur comme dans les éclats, on retrouve toujours des notes étonnamment posées dont la tenue a dû frapper nos professeurs, généralement maîtres ès-chevrottement, une respiration adroite, sans les hoquets chers aux cabotins, mais au contraire presque imperceptible.

Et quelle belle interprétation ! Dramatique, émue et émouvante, et pourtant si simple, si sincère ! Comme l'audition de tels artistes est douce et réconfortante à une époque où les gros effets, les ficelles et les trucs du cabotinage remplacent trop souvent l'émotion de l'artiste ! Il est difficile de rêver une exécution meilleure des différents Lieder portés au programme, et les acclamations prolongées d'un public enthousiaste — dira-t-on encore que les Lyonnais sont froids ? — montrèrent au grand artiste qu'est M. Louis Frölich qu'il avait été compris et apprécié.

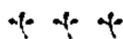
Au piano se tenait M. Jean Reynaud, qui accompagna à la fois en pianiste — ce qui n'est pas fréquent — et en musicien — ce qui est plutôt rare.

L. V.



Société des Grands Concerts

(Quatrième concert, 18 février)



Le principal attrait de la quatrième réunion de la Société des Grands Concerts, donnée avec le concours des chœurs de la Schola Cantorum, était évidemment la première audition de fragments de *Parsifal* dont, jusqu'ici, le *Prélude* et l'*Enchantement du Vendredi Saint* avaient seuls été joués par la défunte Association Symphonique de MM. Jemain et Mirande.

La salle des Folies-Bergère n'était pas plus comble que d'habitude, puisque le « maximum » est assuré d'avance par les abonnements, mais on dut refuser à la porte plus de monde que d'ordinaire : cet empressement extrême du public aux Grands-Concerts démontre la nécessité, chaque jour plus urgente, de la prochaine construction d'une salle de concerts suffisante pour Lyon, c'est-à-dire pouvant contenir de quinze à dix-huit cents auditeurs.

Le concert débutait par la première symphonie de Beethoven, la seule que nous entendrons cette année, car l'audition des huit autres —

y compris la neuvième, la fameuse *cardiaque* comme la baptisa jadis l'Ouvreuse — est réservée à la saison prochaine.

Cette première symphonie, que bien des musiciens très purs condamnent en bloc en décrétant : « C'est du Mozart ! » et à propos de laquelle Berlioz écrivit naguère quelques bêtises, présente avant tout un grand intérêt historique. On sait que Beethoven était, dès l'âge de 26 ans, atteint d'une surdité qui fut le désespoir de sa vie, et on trouve déjà la trace de la tristesse du Maître, de son désespoir dans ses compositions de 1798 et 1799, et notamment dans la troisième sonate pour piano et dans la *Pathétique*. Fait curieux, la première symphonie respire une joie riante, une ardeur juvénile, et l'on trouve ces mêmes sentiments dans d'autres œuvres de la même époque, telles que le *Septuor*, ou encore cette charmante sonate op. 10, n° 2, œuvre exquise et trop peu jouée, où éclate une gaieté exubérante, un esprit malicieux, et qui semble tout entière une joyeuse plaisanterie musicale. Comment expliquer de telles différences essentielles dans des œuvres écrites à la même époque par un jeune homme atteint de l'infirmité la plus terrible pour un musicien, et qui écrivait alors à son ami Wegele :

... Je mène une vie misérable. Depuis deux ans, j'évite toutes les sociétés, parce qu'il ne m'est pas possible de causer avec les gens : je suis sourd. Si j'avais quelque autre métier, cela serait encore possible ; mais dans le mien c'est une situation terrible. Que diraient de cela mes ennemis, dont le nombre n'est pas petit !... Au théâtre, je dois me mettre tout près de l'orchestre, pour comprendre l'acteur. Je n'entends pas les sons élevés des instruments et des voix, si je me place un peu loin... Quand on parle doucement, j'entends à peine... et d'autre part, quand on crie, cela m'est intolérable... Bien souvent, j'ai maudit mon existence... Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, si toutelois cela est possible, je veux braver mon destin ; mais il y a des moments de ma vie où je suis la plus misérable créature de Dieu... Résignation ! quel triste refuge ! et pourtant c'est le seul qui me reste !

Voilà une question complexe dont l'explication aurait dû tenter le jeune médecin qui consacrait, l'an dernier, sa thèse inaugurale à l'étude de l'État mental de Beethoven.

Et aussi, cette symphonie en *ut* majeur est déjà autre chose que du Mozart. Si son orchestre ne présente que les éléments des œuvres d'Haydn (quatuor, deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, deux trompettes et timbales), on trouve déjà bien des détails qui sont déjà du Beethoven : par exemple le plan tonal de l'introduction dans laquelle la tonalité principale ne s'affirme pas d'abord, ou l'emploi très personnel des timbales en pianissimo dans l'andante, ou encore le mouvement du *menuetto* dont la vivacité annonce et fait déjà prévoir sa transformation future en *scherzo*.

L'exécution de cette œuvre, fut intéressante dans l'ensemble, mais

peut-être le très grand nombre d'instrumentistes au quatuor est-elle, dans certains ouvrages, un obstacle à la finesse du détail ?

L'air de la *Fête d'Alexandre* de Hændel et l'*Élévation* de M. Savard valurent un vif succès à M. Frölich. Cette dernière œuvre était donnée pour la première fois depuis dix ans (première audition à la Société Nationale) ; comme le signalait le programme, elle est wagnérienne par le caractère de son orchestre ; c'est en effet l'orchestre sonore dense, nourri de la *Tétralogie*, mais cette couleur, qui n'est certes pas un défaut est le seul indice de l'époque à laquelle fut composée l'œuvre. La déclamation est d'une grande ampleur et s'adapte parfaitement au poème de Baudelaire ; les thèmes très expressifs et très nets sont traités de façon très sûre et l'ensemble de la composition est d'une tenue remarquable. L'auteur, directeur éminent mais trop modeste de notre Conservatoire, qui n'avait pas voulu conduire lui-même l'exécution de son œuvre, dut être satisfait de la direction de M. Witkowski et de la noble interprétation de M. Frölich qui chanta parfaitement la partie vocale très tendue et d'ailleurs écrite originellement pour contralto.

Le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, qui clôturait la première partie du concert avec la mention « redemandé », fut exécuté à la perfection, sans le moindre accroc ni la plus petite hésitation. Et le public sembla écouter avec plaisir cette musique exquise dont la première audition fut un peu déroutante (1).



L'audition des fragments de *Parsifal* était très attendue et depuis longtemps préparée ; peut-être aurait-il fallu encore quelques répétitions de chœurs : les chevaliers d'une part, et, d'autre part, les voix de la coupole entraînées par M. Jean Reynaud, furent très satisfaisants, mais les ténors et les contralti furent moins sûrs. L'orchestre aussi

(1) Il est peut-être intéressant de citer, à propos de cette œuvre, les quelques lignes suivantes extraites d'un article publié par Debussy dans la *Revue Blanche* (1901). Elles renferment une opinion paradoxale qui me semble tout à fait d'actualité :

« La musique est un total de forces éparses... On en fait une chanson spéculative ! J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la *Symphonie pastorale*. A quoi bon votre art presque incompréhensible ! Ne devriez-vous point en supprimer les complications parasites qui l'assimilent pour l'ingéniosité à une serrure de coffre-fort... Vous piétinez parce que vous ne savez que la musique et obéissez à des lois barbares et inconnues... On vous salue d'épithètes somptueuses et vous n'êtes que malins ! Quelque chose entre le singe et le domestique... »

aurait pu avoir un peu plus d'assurance, mais le résultat obtenu par M. Witkowski a dépassé pourtant les espérances de ceux qui connaissent les énormes difficultés de la préparation d'œuvres si importantes ; et aussi je ne partage pas l'opinion de certains wagnériens trop purs et très portés à crier au sacrilège toutes les fois qu'on s'efforce de réaliser en France tout ou partie des conceptions de Wagner (Hors de Bayreuth, point de salut !). Telle qu'elle fut, l'exécution de la scène religieuse de *Parsifal* est une véritable jouissance pour les musiciens capables de ne pas trop remarquer les flottements inévitables, et de faire abstraction de la mauvaise sonorité des accouplements pianos-gongs chargés de jouer la basse contrainte que devraient bourdonner solennellement de véritables cloches.

C'est que l'œuvre de Wagner possède en soi une telle force et une telle émotion qu'on se laisse emporter involontairement dans son mouvement merveilleux. Le prélude, résumé de tout le drame, où apparaissent trois thèmes seulement : l'un extrêmement lent et un peu indécis dans sa tonalité, un autre, avec sa marche ascendante en sixtes, semblant monter toujours plus haut en passant aux différents timbres, le troisième éclatant aux cuivres, tous trois amples, religieux et solennels ; ce prélude est déjà un merveilleux chef-d'œuvre. Et toute la scène religieuse (1) est admirable d'un bout à l'autre, présentant ses divers épisodes sans une interruption dans l'intérêt musical, sans la moindre faiblesse, avec une continuelle grandeur profondément impressionnante.

Quelle incomparable leçon à nos petits musicastres de théâtre bâclant en quelques jours de vagues œuvres dans lesquelles de vagues idées sont péniblement soudées l'une à l'autre en une marquetterie enfantine qui voudrait se réclamer du leit-motiv wagnérien ! Dans *Parsifal*, comme dans cet admirable *Tristan* que le Grand-Théâtre a dû reprendre hier, des thèmes d'une inspiration simple et grandiose sont mis en œuvre de la façon la plus subtile ; l'enchaînement des uns et des autres se fait, en se pliant aux exigences du poème et du drame, avec aisance, spontanément, semble-t-il : le métier disparaît et tout semble écrit sans effort.

Tout est admirable dans cette œuvre, et tout lui est particulier jusqu'à son orchestration si différente de celle de la Tétralogie (Wagner, au cours des trois années qu'il consacra à l'instrumentation de *Parsifal*, était soucieux de tenir tout l'ouvrage « dans la note naïve de la sain-

(1) La toute première audition de la scène religieuse de *Parsifal*, fut donnée au mois de mai 1881 par la famille de Wagner dans l'intimité : Mme Wagner et ses enfants formaient les chœurs d'adolescents ; quelques amis représentaient les chevaliers ; Wagner chantait les soli, et l'orchestre était remplacé par le piano de Rubinstein.

teté ») et dont, parmi nos musiciens contemporains, — par une paradoxale affinité — Gustave Charpentier surtout semble s'être souvenu. Pourtant, si l'ensemble de l'orchestre est d'une sonorité très belle et très nouvelle (on a remarqué tel roulement isolé de timbales que continue le tremolo impressionnant des contrebasses à découvert dont *Tristan*, au premier acte, offre déjà un exemple), on s'aperçoit çà et là que l'instrumentation fut écrite pour un orchestre couvert, notamment dans un chœur des voix de la coupole soutenu par de stridents triolets des bois.

La direction attentive et précise de M. Witkowski ne put sans doute obtenir l'exécution impeccable dans tous les détails qu'auraient désirée les champions de Wahnfried; des fragments si importants d'une œuvre très difficile (la réduction au piano assez simple ne peut en faire deviner la complexité extrême) nécessiteraient pour leur mise au point parfaite, une préparation très longue et irréalisable dans les circonstances actuelles. Du moins, plus d'une page bénéficia d'une exécution très sûre, et tout l'ensemble fut des plus honorables, car la direction de M. Witkowski sut mettre en relief, avec son autorité et son intensité émue coutumières, toute la valeur expressive de l'œuvre musicale de Richard Wagner.

Le concert se termina par une vibrante exécution de la belle ouverture d'*Euryanthe* qui fait pressentir nettement le Wagner de *Lohengrin*, et où se développent comme des esquisses de plus d'un thème wagnérien.

J'oubliais de signaler le triomphe de M. Frölich dans les *Deux Grenadiers* qu'il chanta avec une ardente conviction et qu'il dut bisser, L'audition répétée de la *Marseillaise* couronnant la mélodie de Schumann était tout à fait de circonstance le 18 février; on pouvait y voir une délicate allusion à la fête républicaine de cette journée historique : la journée de la transmission des pouvoirs ou des deux présidents !...

LÉON VALLAS.

* * *

Quatuor Rinuccini.

La première des trois séances annoncées par le quatuor Rinuccini a eu lieu lundi dernier. Le programme comprenait trois œuvres de Mozart (quatuor n° 13), de Beethoven (quatuor n° 9) et d'Émile Bernard (op. 52).

Cette dernière œuvre était donnée en première audition. Elle n'a pas semblé d'un intérêt très grand : les thèmes, un peu filandreux, s'imposent mal à l'attention de l'auditeur, sauf pourtant un court motif de danse populaire, charmant mais trop fugitif; et leur relief s'estompe à

cause d'une écriture trop chargée, trop lourde et confuse : l'ensemble ne *sort* pas, sonne mal, et paraît assez long.

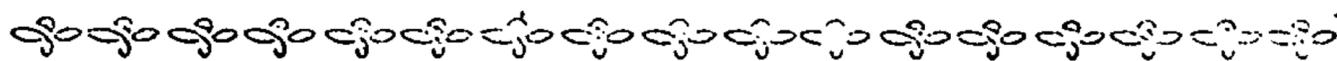
Dans cette œuvre comme dans celles de Mozart et de Beethoven, le quatuor Rinuccini a fait preuve des qualités que j'ai signalées l'an dernier à l'occasion de ses débuts : le tout manque encore un peu d'homogénéité, mais il faut savoir gré aux jeunes musiciens de ce groupe de leur désintéressement, d'autant plus qu'ils constituent l'unique société lyonnaise de musique de chambre.

Aux prochains concerts (12 mars et 2 avril) seront joués les quatuors de Franck, de Beethoven (n° 13) de Schumann (op. 41) et le quintette de Brahms.



Concert Sarasate

Le concert qui devait avoir lieu lundi dernier avec M. Sarasate et M^{me} Marx-Goldschmidt a été renvoyé à une date ultérieure.



Troisième Concert de la "Revue Musicale"



Les deux prochains concerts de la REVUE MUSICALE DE LYON auront lieu dans le courant de Mars.

Le programme du troisième concert, fixé au Samedi 10 Mars, comportera :

- 1°) Lieder de Moussorgski, Chausson Vuillermoz, etc.
- 2°) Sonate pour piano et violon de Lekeu.
- 3°) Pièces pour piano seul : a) CAPRICE de Bach pour le départ de son frère ; b) Suite POUR LE PIANO de Debussy ; c) SONATINE de Maurice Ravel (1^{re} audition) ; d) LE SOLDAT DE PLOMB de Déodat de Séverac (1^{re} audition).

Ce concert sera donné avec le concours de Mme de Lestang, de M. Pierre Ricou et de M. Jean Reynaud.





ÉCHOS

* * *

JOURNALISTES PRESSÉS

Le journal italien *Trovalore* vient d'annoncer la mort à Paris du « musicien Ernest Reyer, âgé de 83 ans, qui fut l'auteur de *Sigurd* et de *Salamambo*, et qui fut aussi un prince de la critique. »

☞ ☞ ☞

M. SAINT-SAËNS NATURALISTE

M. Saint-Saëns ne veut décidément plus se cantonner exclusivement dans la musique. On sait que comme écrivain il s'est occupé déjà de divers sujets peu relatifs à la musique, entre autres la philosophie et l'astronomie. Volci qu'il s'attaque maintenant à l'histoire naturelle, ainsi que le prouve une brochure qu'il vient de publier sous ce titre : *La parenté des plantes et des animaux*.

☞ ☞ ☞

AU THÉÂTRE DE NANTES

M. Tournié, ancien ténor et ancien et dernier directeur de nos Théâtres municipaux avant leur mise en régie, vient d'être nommé directeur des théâtres de Nantes, pour l'année 1906-1907.

☞ ☞ ☞

UNE NOUVELLE ŒUVRE DE M. ISIDORE DE LARA

M. Cohen, plus connu sous le nom de Isidore de Lara, vient de faire représenter à Nice, un nouvel opéra *Sanga*. L'interprétation était confiée à MM. Fugère et Zocchi, et à Mmes Charlotte Wyns et Dereyne.

M. Lara-Cohen est un homme heureux ; quand les portes de la principauté de Monaco lui sont fermées. Nice s'empresse de recueillir ses productions soi-disant musicales.

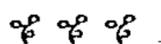
L'INCENDIE AU THÉÂTRE

Une panique a failli se produire au Stadttheater, au cours d'une représentation du *Crépuscule des Dieux*. Au deuxième acte, au moment où Hagen et Albéric entraient en scène, une lampe à arc communiqua le feu à une caisse en bois, dans les coulisses du côté cour. Aussitôt, du côté jardin, retentirent les cris : « Au feu ! » des artistes se précipitèrent en costume dans la rue, le public se disposait à se ruer vers les issues quand parurent, sur la scène, le directeur, M. Jelenko, et le régisseur général, M. Ehrl, suivis de pompiers traînant derrière eux la caisse enflammée, qu'ils inondèrent d'eau devant les yeux du public. Celui-ci se calma immédiatement et la représentation put poursuivre.



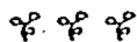
ASSURANCE

Le célèbre violoniste Kubelik a trouvé une Société d'assurances pour le garantir contre le risque de la perte de l'usage de ses mains. S'il est forcé, à la suite d'un accident fortuit, de renoncer à des concerts organisés d'avance, il touchera 3.250 francs pour chaque concert manqué ; pour la perte d'un de ses doigts, il recevra 250.000 francs. et, si un fait quelconque le prive à jamais de ses mains, il aura droit à la prime entière, soit 500.000 francs.



LE PIANO DE BEETHOVEN

Le piano que le prince Lichnowski avait offert à Beethoven et qui est ainsi devenu un instrument historique, va, dit-on, être vendu aux enchères à Vienne par son actuel possesseur, M. Carl Zach, marchand d'instruments en cette ville. On exprime la crainte que ce piano émigre à l'étranger, parce que la municipalité de Vienne, à laquelle il avait été proposé pour la salle Beethoven, n'a pas jugé à propos de s'en rendre acquéreur.



MOZART COMPOSITEUR POUR ENFANTS

La revue munichoise *Jugend* a publié récemment un numéro consacré à Mozart dans lequel on peut lire une petite pièce qui ne manque pas de saveur. En voici une traduction (d'après le *Ménestrel*).

SERMON PRÊCHÉ PAR MOZART

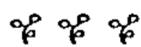
Mes très chers frères, jeunes et vieux, je dois aujourd'hui vous adresser un sermon. Je fus certainement un homme modeste, je n'ai

jamais amassé d'importants trésors, et maintenant que je suis en haut, dans le ciel, assurément il n'entre pas dans mes intentions de chanter moi-même mes louanges. Une chose, toutefois, m'a constamment exaspéré ; c'est que l'on entend toujours le même vieux refrain : *que je suis facile à jouer et facile à comprendre !* Ici, je dois protester. Je trouve ces allégations dommageables. A peine un enfant peut-il écorcher une gamme, aussitôt c'est Mozart que son maître lui donne à maltraiter ; il s'escrimera sur le menuet de mon *Don Juan*, sur le duo de Papageno et de Papgena, sur *Voi chez Sapete* de mes *Noces de Figaro*... Les violonistes ne me traitent pas mieux. A peine l'un de ceux-ci connaît-il passablement ses notes, que déjà il attaque solennellement l'andante de quelqu'une de mes sonates. Mais ceux qui jouent ne sont pas ceux qui font le pire pour ma musique. Il y a ceux qui, hypnotisés par le grand génie, tiennent des pots-pourris de mes ouvrages... Rien, oh ! mais non, il n'y a plus rien de sacré pour eux. Et aussi, dès que malheureusement quatre dilettanti se rencontrent et s'entendent pour former un quatuor, que trouvera-t-on sur leurs pupitres ? Encore Mozart ! Edition Litolf, édition Peters ! Oh ! les éhontés malfaiteurs !... Non, mes très chers frères, je ne suis pas tellement facile à jouer, tellement sans conséquence, tellement compréhensible pour tous et superficiel. Je ne suis pas une pierre de touche pour les petits enfants, je ne suis pas une victime qu'il faille sacrifier aux musiciens infirmes ; il faut être un véritable artiste pour me jouer avec distinction, d'une manière intelligente et fine. Comprendre mon œuvre, honorable admirateur, cela n'est pas d'un fétu plus facile ou plus difficile que de comprendre l'œuvre de Beethoven, de Wagner, de Strauss ou de Liszt.

— Soit-dit, chers amis, pour que vous n'en ignoriez ! Soit dit aussi dans le but qu'à la fin des fins vous vous corrigiez et ne transformiez plus mes belles œuvres en une pâte déliquescence.

Sermon fait en janvier 1906, dans la gloire du paradis par

Wolfgang Amédée Mozart et sa bien-aimée Constance.



PRIX D'AUTOGRAPHES

Voici le prix de quelques autographes musicaux, vendus à Paris, la semaine dernière :

D'Adolphe Adam, une mélodie autographe, 10 francs ; 16 francs une lettre du compositeur Hervé, 17 francs une de Cherubini ; une lettre de Paër, 20 francs ; une de Dussek, en français, 25 francs : une de Méhul à Persuis, 25 francs ; deux de Lesueur avec un morceau autographe, 27 francs ; une lettre de Liszt, en français, et une d'Halévy, chacune 28

francs ; une de Bizet, 30 francs, ainsi qu'une de Meyerbeer ; deux lettres de Saint-Saëns, 31 francs ; 31 francs aussi un fragment autographe de *Lakmé*, de Delibes ; deux lettres de Gounod, 24 et 32 francs ; une de Donizetti, en français, 37 francs ; une de Reyer, 35 francs ; 90 francs une mélodie autographe de Rossini. Une lettre d'Ambroise Thomas avec un morceau autographe ont atteint 48 francs ; une lettre de Grétry, 43 francs ; une de Spontini, 51 francs.

Une lettre de Wagner a fait 95 francs, et quatre lettres de Berlioz ont trouvé acquéreur à 62, 85, 85 et 105 francs (ensemble, 337 francs), tandis que l'esquisse d'un air de *Benvenuto Cellini* était vendue 210 francs. Un chœur d'*Albalie*, de Mendelssohn (trois pages de musique), était payé 305 francs, et le manuscrit de la Ballade, op. 38, de Chopin est monté à 1.600 francs !

Cette exagération du prix des autogaphes n'est rien auprès de ce que l'on peut constater en Allemagne sous ce rapport. Dans une vente qui a eu lieu à Berlin dans les premiers jours de ce mois, les enchères sont devenues absolument fantastiques, Une lettre de Chopin de caractère absolument banal, sans aucun intérêt artistique, n'en a pas moins été payée 900 francs. Une lettre de Gluck, de deux pages, est montée à 5.000 francs ! Une lettre de Roland de Lassus et une autre de Rembrandt ont atteint environ 7.000 francs chacune.



NOS ARTISTES

M. Sarpe, notre deuxième ténor, et Mme Sarpe-Fobis sont engagés pour la saison prochaine à Rouen ; M. Galinier, notre actuelle basse noble, et le ténor Abonil sont engagés au Capitole de Toulouse. M. Lafont est engagé à Lausanne pour la saison de Pâques ainsi que le trial Dubois (comme régisseur). M. Jérôme donnera quelques représentations à Cette.

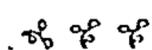


LE THÉÂTRE DE NIMES

Le Conseil municipal de Nîmes vient de repousser à une forte majorité la proposition d'exploitation en commun des deux théâtres de Montpellier et de Nîmes, et il a voté une somme de 73.000 francs pour la prochaine saison 1906-1907. Ces 73.000 fr. se répartissent ainsi : 50.000 francs de subventions et 23.000 francs pour les frais divers que la municipalité prend à sa charge : frais d'éclairage, de chauffage, paiement des pompiers et du chef machiniste, droit des pauvres, etc.,

etc. Le commission théâtrale a été chargée de rédiger le nouveau cahier des charges.

Parmi les candidats à la direction du théâtre de Nîmes, citons M. Duffault, notre ancien ténor.



L'INCIDENT DONIZETTI

De temps à autre renaît devant la commission de la Société des Auteurs dramatiques l'incident Donizetti.

Le petit-fils de Donizetti demande de nouveau à la Société des Auteurs et Compositeurs de lui verser les droits qu'elle aurait perçus, indûment, selon lui, sur les œuvres de son grand-père, de l'année de sa mort, 1848, à 1898, c'est-à-dire pendant cinquante ans (au bout de cinquante ans, en effet, en France, pour la propriété littéraire, les droits des héritiers disparaissent, et les œuvres, comme l'on dit, tombent dans le domaine public). Le descendant de Donizetti assigne aussi tous les directeurs de théâtre de Paris et de la province qui ont joué les œuvres de son grand-père depuis l'année 1848. Le montant de ces droits, pour la seule période de 1848-1898, doit s'élever certainement à plusieurs millions, et la perte de ce procès serait, pour la Société des Auteurs, un bien rude coup à supporter.

Donizetti, après une existence de surmenage, de tous les surmenages, eut une attaque de paralysie partielle, à Paris, en 1845. Transporté à Ivry, puis à la maison du docteur Blanche, puis enfin en Italie, il subit de nouvelles attaques. La dernière qui le frappa, à Bergame, le 1^{er} avril 1848, rendit la paralysie totale. Huit jours après, il mourut à l'âge de cinquante ans. Il avait composé soixante-cinq opéras ; il en écrivit jusqu'à quatre par an. Il écrivit *Don Pasquale* en huit jours ; il orchestrait une partition en trente heures.



LE RÉPERTOIRE EN PROVINCE

— Voici quelques notes qui ne sont pas sans intérêt sur le mouvement théâtral depuis le 1^{er} janvier, en province :

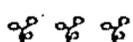
A Bordeaux : *Chérubin*, de Massenet, avec Mmes Rolland, Legrand, Magne et M. Cotreuil ; *L'Anniversaire* (le 5 janvier, nouveauté) de M. Adalbert Mercier, drame lyrique, avec Mlle Ranflaur et M. Fournets ; *Henry VIII*, de Saint-Saëns, avec Mmes Clément et Dhumon et M. Auber ; *Lohengrin* de Wagner, avec Mmes Clément et Dhumon, MM. Gautier et Auber.

A Lille : *Martin et Marline*, de Trépart, avec Mmes Dangerville et Marcillac, MM. Massart et Desmet.

A Marseille : *La Tosca*, de Puccini, avec Mlle Strasy et M. Delmas ; *Les Pêcheurs de perles*, de Bizet, avec Mme Bréjean-Silver et M. Bruzzi ; les deux ballets-pantomimes : *Callirhoé*, de Mme Chaminade et *Javotte*, de Saint-Saëns.

A Nantes : *Lohengrin*, avec Mme Duval-Melchissédech et M. Gibert ; *Le Juif polonais*, d'Erlanger, avec M. Boulogne.

A Nice : *Lucie de Lammermoor*, avec Mlle Lilian Grenville, MM. Constantino et Seveilhac ; *William Ratcliff* (le 26 janvier, nouveauté), drame lyrique de Xavier Leroux, avec Mmes Héglon et Mastio, MM. Delmas, Zocchi et Aumonier ; *La Tosca*, de Puccini, avec Mme Wyns, MM. Constantino et Seveilhac.



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 !



MARIAGE PRINCIER

Le prince Eugène, troisième fils du roi Oscar de Suède, doit se marier au printemps prochain avec une cantatrice suédoise. De même que son frère Oscar, qui a également contracté une alliance avec une personne qui n'était pas de sang royal, le prince Eugène renoncerait aux privilèges qu'il tient de sa naissance.



NOS COMPATRIOTES A L'ETRANGER

Une de nos compatriotes Mme Albert Diot (Mlle Jeanne Bourgaud), qui fut élève du Conservatoire de Lyon, vient de faire, pour la seconde fois, une tournée musicale dans plusieurs villes d'Allemagne. Elle a obtenu le plus vif succès, notamment à Berlin où elle a donné plusieurs concerts de sonates (sonates de Corelli, Mozart, Beethoven, César Franck, etc.). Tous les journaux sont unanimes à louer le talent de violoniste de Mme Jeanne Diot, son intelligence musicale et la valeur de son interprétation.

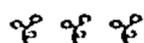
LES CONCERTS A BRUXELLES

On vient de fonder à Bruxelles une nouvelle Société de concerts populaires dirigée par M. Delune. Une des premières auditions a eu lieu avec le concours du baryton Seguin qui chanta les *Adieux de Wotan*. On se rappelle que M. Seguin, qui est maintenant retiré du théâtre, avait été chargé des rôles de Wotan pour les représentations lyonnaises de la Tétralogie.



AU GRAND THÉÂTRE

On annonce au Grand-Théâtre de prochaines représentations de Mme de Nuovina dans *Carmen* et *Lohengrin*, et de Mme Litvinne dans le *Crépuscule des Dieux* et *Tristan et Isolde*.



AUX GRANDS CONCERTS

Au moment de mettre sous presse, on nous communique le programme du prochain Concert Witkowski qui aura lieu avec le concours de Mlle Blanche Selva :

Ouverture de la *Flûte Enchantée*, Symphonie de Vincent d'Indy sur thème montagnard, *Variations symphoniques* de César Franck, *Siegfried-Idyll* de Richard Wagner, suite pour *Pelléas et Mélisande* de Gabriel Fauré, ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo.

Voilà un programme vraiment peu banal et qui fait honneur à la Société des Grands Concerts.



LE BALLET DE LA REINE DE BEAUJOYEULX

On donnera prochainement, à Paris, une audition curieuse et intéressante, celle du célèbre *Ballet de la Reine*, qui fut représenté en 1581 à la cour de Henri III, lors des fêtes somptueuses données à l'occasion des noces du duc de Joyeuse, favori de ce prince, avec Mlle de Vaudemont. La musique de ce lointain essai de ballet-opéra fut écrite par le compositeur italien Baltazarini, qu'on appelait en France Balthazar de Beaujoyeux et qui eut pour collaborateurs dans ce travail Beaulieu et maître Salmon. En 1865, la Société Sainte-Cécile, dirigée par Seghers et transportée alors à la salle Pleyel-Wolff, fit entendre à ses abonnés quelques fragments de ce premier essai d'opéra — car on y chante et on y danse ; il y eût des chœurs et le baryton Bussine y chanta un air de Mercure. Depuis lors il n'en fut plus question, sauf à Lyon où la *Symphonie classique* nous donna dernièrement une audition de cette partitionnette.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS