

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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



NOTES ET DOCUMENTS

POUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE A LYON



CLAUDE RAFI

"Fleustier" Lyonnais



Il n'est pas rare de rencontrer dans les auteurs les louanges en prose ou en vers des virtuoses qui ont su imposer leur talent à leurs contemporains : que ce soit par le charme d'une belle voix ou par le maniement délicat d'un instrument, ceux, qui ont pu émouvoir leurs auditeurs, ont eu la satisfaction de savoir leurs noms portés à la postérité sur les pages des écrivains. Combien il en est autrement des facteurs d'instruments à qui l'on donne aujourd'hui le nom générique de luthier ! Le mérite des exécutants a absorbé et absorbe si bien le leur, qu'il est bien petit le nombre de ceux qui, entendant un virtuose, se demandent de quelles mains sort cet instrument qui les charme, et cherchent à attribuer à son modeste auteur une petite part du plaisir qu'ils éprouvent. Pourtant, dans la musique, la question de facture instrumentale, est loin d'être un élément négligeable : nous n'en voulons pour preuve que le soin que mettent les

artistes à choisir chez le meilleur luthier, l'instrument qu'ils chargent de transmettre leurs émotions musicales.

De nos jours, le goût des choses anciennes, et, ajoutons-le tout bas, un peu le mercantilisme, ont tiré de l'oubli le nom d'une foule de ces luthiers, dont le mérite a été consacré par le temps, et sur lesquels les contemporains sont bien muets : c'est donc dans les archives qu'il faut aller chercher leurs traces. C'est ce qu'on a fait notamment pour l'illustre école de luthiers crémonais ; c'est ce que se proposait de faire pour les luthiers lyonnais, M. le Dr Coutagne, à qui nous devons la partie documentaire de ce qui va suivre.

Le témoignage des auteurs, sur les luthiers leurs contemporains, étant d'autant plus rare que l'on remonte plus avant dans le passé, nous avons été agréablement surpris de rencontrer trois fois dans les poètes du XVI^e siècle le nom de Rafi, luthier lyonnais. Son mérite ne paraît pas avoir dépassé la sphère de sa spécialité instrumentale, aussi nous n'hésitons pas à croire qu'il fut bien grand, pour avoir provoqué, contre toute habitude, une mention qui devait sauver son nom de l'oubli.

Dans son églogue *sur Mme Loyse de Savoye, mère du Roy François I^{er} de ce nom, morte en 1531*, Marot, qui avait déjà

passé à Lyon, et qui était peut-être lui-même exécutant, Marot fait dire au berger Thenot :

*El si les vers sont d'aussi bonne mise
Que les derniers que tu feïs d'Ysabeau,
Tu n'auras pas la chose qu'ai promise,
Ains beaucoup plus et meilleur et plus beau.
De moy auras un double chalumeau
Faict de la main de Raffy Lyonnois :
Lequel, à peine, ay eu pour un chevreau,
Du bon pasteur Michau que tu cognoys.
Jamais encore n'en sonnay qu'une foys
El si le garde aussi cher que la vie !*

Voilà un diplôme de mérite en règle, d'autant plus flatteur pour notre compatriote, qu'il émane d'une plume célèbre et, nous le croyons aussi, d'un connaisseur. Marot, en effet, était musicien : pourquoi n'eût-il pas joué de la flûte ou de l'un de ses similaires, tous instruments si fort en honneur au XVI^e siècle que : « Le plus galant hommage, dit M. H. Lavoix fils (1), qu'un amant bien épris pût faire à sa maîtresse, était de lui donner un concert de flûtes. » Son passage à Lyon lui aurait permis de se procurer chez le meilleur facteur un instrument, qu'il gardait aussi cher que la vie, tant il le trouvait à son gré.

Cette supposition est corroborée par ces vers de Baïf :

*Après tous ces propos j'apporte une muselle
Que Rafi Lyonnois à Marot avoit faile.*

LES JEUX (Églogue des Devis).

Enfin, Rafi est encore cité dans un poème réédité au tome XI du « Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles » (par A. de Montaiglon, Paris, Janet, 1876), intitulé : *Epistre de l'asne au coq par François La Salla à son ami Pierre Bordet* (Paris, 1537) :

*Si vous avez couppé le doy...
La bonne fleuste de Raffi.*

D'après M. de Montaiglon, il manque un vers, ce qui rend la phrase inintelligible. Pour nous, il n'en est pas moins intéressant d'y voir rappeler notre luthier.

(A suivre).

G. TRICOU.

(1) *Histoire de l'instrumentation*. Paris, F. Didot, 1878, in-8°.



Etudes sur l'Expression Musicale de l'Amour

* *

Le Duo de Tristan

(Acte II, sc. 11)

et le Duo de Siegfried

(Acte III, sc. 111)



(SUITE)

Siegfried guidé par l'oiseau dont il comprend maintenant la chanson, a brisé la lance de Wotan qui s'opposait à son passage, et, sans armes, sonnait joyeusement du cor, il s'est lancé dans la flamme qui entoure la dormeuse promise. La symphonie de la traversée du feu éclate à l'orchestre : le Glockenspiel, les flûtes, les cordes, accompagnées du clair tintement des triangles et des cymbales reprennent les phrases du final de la Walkyrie. Les thèmes du feu, de Brünnhilde endormie, le chant de l'oiseau se succèdent, tandis que les trombones répondent par l'héroïque phrase de Siegfried gardien de l'épée, et les cors par la sonnerie de l'*Appel du Fils des Bois* (1).

Siegfried est parvenu au sommet du Rocher où dort la Walküre. Aux longs arpèges de harpes coupant les reprises de plus en plus graves du motif de Brünnhilde endormie, succède un unisson de violons à découvert, produisant après les violentes sonorités de la traversée du feu, une impression de fraîcheur, de calme, de repos et de solitude difficilement exprimable. C'est l'heure du lever du soleil, Siegfried s'avance, et, dans le jour naissant, aperçoit tout d'abord un cheval endormi sous l'ombre des sapins. Le motif de la Chevauchée, sonné à deux reprises par les cuivres, fait reconnaître Grane. Mais, descendant en scène, le héros voit la Walkyrie dormant, recouverte de son armure. Les violoncelles chantent le thème des Adieux de Wotan. « Un homme armé, s'écrie-t-il, le heaume l'opresse peut-être, mieux vaudrait l'en débarrasser ». La vue de la

(1) Ce motif pourrait être plus justement appelé la *Joie de Piere*.

chevelure de celle qu'il prend pour un guerrier l'étonne. De son épée (motif de Nothung) il coupe les attaches de la cuirasse : « Ah ce n'est pas un homme ! Un brûlant enchantement fait palpiter mon cœur, un trouble ardent saisit ma vue ; mon esprit vacille et s'égaré... autour de moi tout flotte ; un feu mortel consume mes sens ; sur mon cœur ma main tremble. Qu'ai-je donc, lâche ? Est-ce là, la Peur ? » A ce mot, aux thèmes de Freya (1) et de l'Enchaînement d'amour (2) succède le motif de Brünnhilde endormie. Ce que l'orchestre nous prophétisait depuis la première scène de l'œuvre, s'est accompli. Le héros que n'ont pu effrayer ni le feu, ni le dragon, le vainqueur de Fasner et de Wotan a tremblé pour la première fois devant une femme endormie. Dans son trouble, il invoque sa mère, qu'il n'a point connue, dont Mime seul lui a parlé jusqu'alors, mais à laquelle sa pensée revient à toute heure, et le motif de la compassion de Sieglinde chante à l'orchestre comme il avait fait lorsque le héros songeait dans la forêt, en attendant Fasner, et quand auparavant déjà, il interrogeait ardemment le Niebelung sur son origine (3).

« Pour m'éveiller moi-même, éveillons la dormeuse » et comme pour montrer que sa crainte s'enfuit, le thème guerrier de Nothung résonne. Il se penche sur la Walküre, et scelle ses lèvres à sa bouche. Au thème de l'Enchaînement d'amour, succède le thème du Réveil ou du Salut à la lumière (4).

« Quel héros m'a réveillée ? » demande Brünnhilde, Siegfried se nomme, tandis qu'accompagné par de larges accords, s'élève le thème altéré de Siegfried gardien de l'épée (5). « O bénie soit la mère qui l'enfanta... seul ton regard avait le droit de me voir, je ne devais me réveiller que pour toi ! O Siegfried ! Siegfried ! bienheureux héros ! éveilleur de la vie, toi victorieuse lumière ! O si tu savais, joie du monde, combien je t'ai toujours aimé... avant même que tu fusses au monde,

mon bouclier t'a protégé ». Le héros naïf interprète ces paroles d'étrange manière. « Tu es donc ma mère, elle n'est point morte », et, une dernière fois apparaît le thème de la compassion de Sieglinde (1). O, ingénu, ta mère est à jamais absente, mais moi je t'appartiens », et tandis que les motifs du *Liebeslust* (plaisir d'aimer) et du *Liebesgruss* (salut à l'amour) se succèdent et s'enchaînent, Brünnhilde rappelle sa divinité perdue : « Le heaume ne couvre plus ma tête... ma cuirasse est là qui ne me protège plus... je ne suis plus qu'une femme ». « Au travers du feu, reprend Siegfried, je suis venu sans armures, sans cuirasse qui préservât ma chair : jusque dans ma poitrine la flamme a pénétré : tout mon sang bouillonne. » Et, d'une étreinte passionnée, il enserme la Walkyrie, qui se révolte. « Nul dieu ne m'approcha jamais : devant la vierge s'inclinaient les héros, c'est pure qu'elle a quitté le Walhalla. » Aux supplications de Siegfried répond le thème alanguie de la Paix du Bonheur, que Brünnhilde reprend après l'orchestre (2) : « Réveille toi, implore Siegfried ; ô vierge, éveille toi. Vis et ris doux amour, douce joie. Sois à moi ! sois à moi ! sois mienne ! » « A toi ! si maintenant je suis à toi ! ma paix divine se gonfle en vagues furieuses, ma chaste lumière en flammes d'incendie ; ma science céleste m'abandonne, chassée par les clameurs d'allégresse de l'Amour... Tout mon sang roule par torrents vers toi, ce feu sauvage ne le sens-tu point ? »

Rien n'est plus dramatique que la façon dont cette phrase de poème se transcrit musicalement. Wagner voulant indiquer l'apparition du désir dont le cœur de Brünnhilde, la transformation de l'affection protectrice que la Walkyrie avait pour le jeune héros, en amour humain, l'adjonction de l'attrait physiologique à la sympathie morale, a eu l'audacieuse et géniale pensée d'introduire à l'orchestre le thème du dragon, qui par deux fois vient gronder aux cuivres graves. Jamais plus audacieuse représentation du côté corporel, du côté animal de la passion n'avait été réalisée. Ce grondement de la bête qui dort au fond de tout organisme et s'éveille au moment même où l'esprit plane dans les

(1) Motif du charme de la lumière et de l'amour.

(2) *Liebesfesselung* (Rheingold, acte 1).

(3) Acte II, sc. II, p. 174-175 (clarinette basse) p. 179, l. 1 (cor) et acte I, sc. I, p. 37, l. 3 et 4 (cl. basse) p. 38, l. 2 et 4 (cl. basse), p. 39, l. 1 (violoncelle), etc.

(4) P. 296 et 297.

(5) P. 293, l. 2, 9/8 *ut* majeur.

(1) P. 303, l. 2, 3/4 *mi* mineur.

(2) P. 318, l. 4.

sphères les plus élevées de l'amour pur, est un symbole d'une originalité et d'une force inouïes. Faire succéder le thème du Dragon à celui de la Paix du Bonheur, pour montrer l'évolution de la Walkyrie vers la réalité humaine, la féminisation de la déesse, est la plus merveilleuse expression d'une analyse psychique dont l'art nous donne le modèle.

« Cette femme farouche, ô Siegfried, ne te fait-elle point peur à présent ? » demande Brunnhilde, tandis que l'orchestre lance le crescendo saccadé du thème de la Chevauchée des Walkyries ; et le héros entonne, d'une voix que renforcent les instruments graves de l'orchestre, le motif de Siegfried, gardien de l'épée, auquel les clarinettes répondent par le chant de l'oiseau qui l'a guidé jusqu'à la vierge enfin conquise (1).

A la mélodie du Trouble d'amour (2) est venue se substituer celle de l'Extase d'amour (3). Les voix se répondent, s'accompagnent à intervalle de tierce. « C'est en riant, ô bienheureux, en riant que pour moi tu te réveilles ; Brunnhilde vit, Brunnhilde rit ! Mon héritage, mon bien, éclatant Amour riante mort ». Le thème d'Amour, de plus en plus joyeux et rapide, tend à adopter le rythme des motifs qui, au premier acte peignent la joie de Siegfried, son amour de la vie et du mouvement (Fahrtenlust), et, par une suite de triolets et de trilles, se résoudre en un accord final d'*ut majeur*, tandis que le héros serre éperduement dans ses bras la déesse devenue femme.

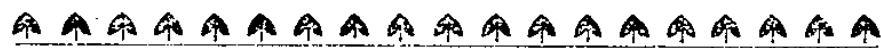
(A suivre)

EDMOND LOCARD

(1) Thème du Dragon, p. 329, l. 3 (*mi, fa, mi, sol*), et l. 4 (*fa dièze, sol, fa dièze, la*). Thème de la Chevauchée, p. 330, l. 1 et 2. Thème de Siegfried, gardien de l'épée, p. 330 et 331, en *ré majeur* puis en *ut majeur*. Thème de l'Oiseau, p. 332, l. 1, *mi majeur*. Le thème de la Chevauchée apparaît une dernière fois, p. 332, l. 4.

(2) Liebesverwirrung.

(3) Liebesentzückung.



Nous publierons dans le cours de la saison des correspondances de Chambéry, Saint-Etienne, Roanne, Grenoble, Vienne, Valence, Avignon, Nîmes, Montpellier, Marseille, Nice, Monte-Carlo et Genève.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Première représentation de « Salammbô »

J'ai dit dans une précédente chronique quelles furent les altérations subies par l'œuvre de Flaubert, et comment, sur les indications de l'auteur lui-même, Camille du Locle tira du lumineux et lyrique poème en prose un livret qui en atténue singulièrement le charme profond. La partition de Reyer, qui a obtenu du reste ici le grand succès qu'elle avait eu jadis à la Monnaie comme à l'Opéra, mérite pour cette raison du moins qu'on en rende compte avec quelque détail.

L'introduction longue de quarante mesures seulement, expose d'abord dans le ton de *mi bémol mineur* le thème du Zaïmph constitué par une série descendante d'accords de trombones et trompettes doublés à l'octave par le tuba, accompagnées par des gammes roulantes de harpes donnant la gamme diatonique de *mi bémol mineur* à laquelle se superposent des trilles en tierces des cordes et des flûtes. Puis un des motifs du temple (2^e acte) et le thème du cor de Tànit alternent, en *mi bémol mineur*, puis *majeur*, et le rideau se lève sur une phrase des trompettes qui reparaitra souvent par la suite.

La scène au 1^{er} acte représente les jardins d'Hamilcar. Les chœurs qui se succèdent affichent la prétention de caractériser par leur ton et leur rythme les caractères opposés des diverses nationalités en présence. J'avoue ne pas très bien saisir en quoi le thème des Numides est plus africain que celui des Gaulois. Reyer n'a pas plus réussi dans cet essai de couleur locale, qu'en une occasion toute semblable, Massenet ne réussit avec ses marchands arrêtés aux portes de Jérusalem (*Hérodiade*, acte 1). Citons cependant le contre-chant de hautbois qui souligne les plaintes des esclaves enfermés dans l'ergastule et le motif de trompettes accompagnant l'entrée de Narr Havas.

Matho délivre les esclaves. Spendius le remercie en un cantabile (6/8, *si majeur*) largement déclamé. Le suffète Giscon arrive :

un chœur bruyant lui réclame les coupes d'or de la légion sacrée. Sur son refus, éclate le chœur de la révolte, où les effets de sonorité dépassent le but, et deviennent assourdissants, avec un déchaînement de trompettes et de trombones véritablement excessif et par trop prolongé. Le chœur des prêtres de Tanit, dont l'eunuchisme est symbolisé par des voix de soprani, semble bien incolore, par contre l'entrée de Salammbô est accompagnée d'un motif caractéristique dit par les violons, purement mélodique. Narr Hâvas jaloux de Matho à qui Salammbô a versé une coupe en lui souhaitant d'heureux combats, le blesse. Matho reste seul avec Spendius. L'orchestre chante le thème de Matho amoureux, et pour la première fois l'oreille surprise des spectateurs, perçoit d'autres intervalles que ceux de tierce et quelques vellétés d'harmonie dissonnante, audace inouïe chez Reyer, et qui, par sa rareté peut-être, produit la plus heureuse impression. Le chœur final (9/8 *ré majeur*) n'est que du bruit. Il est interrompu par l'apparition de Salammbô au fond de la scène, l'acte se termine par le thème de la fille d'Hamilcar (violons, *ré majeur*).

Le second acte a pour principal caractéristique une longueur et une monotonie désespérantes. Les prêtres et les courtisanes sacrés célèbrent les mystères de Tanit. Un cor solo exprime d'abord le motif de Tanit (*sol bémol majeur*), puis une mélodie vraiment incolore, rappelant de la plus regrettable façon les litanies liturgiques, énumère les noms de la déesse : Anaitis, Dircero, Mylitta. Le chœur O Tanit, blanche déité, est simplement ennuyeux, sans compter que les reminiscences de Sigurd qu'on y rencontre sont peut-être un peu excessives. Le duo de Spendius et de Matho dans la coulisse de gauche n'est pas meilleur, et l'orchestration constamment grave, abusant du tuba, des trombones (motif du Zaïmph, *mi bémol mineur*), des bassons est extrêmement déficiente. La scène où Salammbô implore de Schahabarim la vision du voile sacré est évidemment bien meilleure, mais que dire du long monologue de Salammbô rêvant de se fondre dans la nuit et de joindre son âme à l'âme du grand Tout. D'inévitables comparaisons viennent à l'esprit, de presque sacrilèges comparaisons,

non entre les mélodies certes, mais entre les données poétiques du livret de Flaubert, et du poème de Tristan. Il serait cruel d'insister. le récitatif « O ciel me voilà seule » n'a rien à voir avec le thème de la nuit et le « *So sterben wir ungetrennt* ». Par contre il faut louer l'intérêt dramatique qui se dégage du duo de Salammbô et de Matho : les sonorités du thème de Zaïmph, la dysharmonie du thème de Matho amoureux, la phrase : *Toi qui m'apparais au seuil du saint lieu (si naturel majeur)*, enfin les imprécations de Salammbô, et les lamentations du chœur « *Tanit abandonne Carthage* », forment une intéressante gradation, d'un indiscutable effet.

Le premier tableau du troisième acte, représentant le conseil des Anciens dans le temple de Moloch est surtout remarquable par des récitatifs bien traités et prêtant à la déclamation dramatique. Le second tableau, sur la terrasse du palais d'Hamilcar, contient trois scènes, toutes trois intéressantes : Citons la phrase mélodique de Schahabarim : « *Va, souriante, avec la plus riche parure* », la scène de la toilette de Salammbô où les motifs de danse alternent avec le thème de la rêverie qui a servi de prélude à l'acte, et enfin ce récitatif : *Ab ! qui me donnera comme à la colombe (la dièze mineur)* suivi de la cantilène bien connue, dont le charme est indiscutable.

Le ballet qui commence le quatrième acte est inqualifiable : rythme, tonalité, orchestration, sonorité, tout s'y rencontre pour constituer les plus invraisemblables fautes de goût : c'est commun, bruyant, lourd, et déplorable. L'alliance de Matho et de Narr-Havas n'a d'autre effet que de prolonger l'assourdissement du spectateur, par une orgie de batteries et de trompettes. Le duo qui constitue la scène de la tente, et évidemment une des meilleures pages de la partition, en ce qui concerne du moins le rôle de Matho. La phrase en *la* « *Le voilà ce voile sacré* », le thème d'amour déjà connu produisent un curieux contraste par la froideur, excessive, mais peut-être voulue, des phrases dites par Salammbô. On a fait de cette opposition un reproche à Reyer : il ne me semble pas justifié, Salammbô ne se donne pas par amour, mais en échange du voile sacré qu'elle est venue reprendre à tout prix, fût ce

par le sacrifice que Schahabarim lui a d'ailleurs implicitement laissé prévoir. L'intention de l'auteur est au contraire fort habilement rendue.

La symphonie du combat et la scène du champ de bataille ne présentent rien de saillant: elles sont développées d'une façon déraisonnable, et ne laissent qu'une impression de longueur. Citons cependant la phrase de Mathô réclamant le supplice (*la mineur 3/4*).

Le cinquième acte se divise musicalement en deux parties bien distinctes: d'une part la marche, destinée uniquement à mettre en valeur le luxe du décor et de la figuration, et d'autre part un final fort bien écrit, et qui constitue la page la plus remarquable et de beaucoup de la partition, et une des meilleures de Reyer. Les thèmes de Mathô, de Tanit, la psalmodie des noms de la déesse se succèdent et le rideau baisse sur la mort des deux personnages principaux tandis que l'orchestre lance une dernière fois le motif du voile sacré.

* * *

Comme on peut le voir par cette analyse, la partition de *Salammbô* constitue pour Reyer un pas en avant dans le sens du drame musical. *Sigurd* appartenait nettement à la catégorie de l'opéra classique français. *Salammbô* est évidemment plus moderne, d'intention du moins. C'est à dessein que nous avons employé à plusieurs reprises les expressions de thème et de motifs. Ce sont bien en effet des motifs conducteurs que Reyer a voulu introduire (1): celui du Zaïmph, celui

(1) *Sigurd* contenait déjà une première ébauche de cette tendance. On se souvient du motif, répété d'ailleurs à l'excès, proposé par tous les instruments et dans tous les tons, qui sert à peindre la conquête de la Brünnhilde. Je reviendrai d'abord longuement sur l'emploi et les altérations de ce thème, lorsque j'essaierai de rendre compte de la reprise de *Sigurd*. Il ne faut pas croire d'ailleurs que le fait d'attribuer un thème caractéristique à une situation ou à un personnage soit d'essence purement wagnérienne: Meyerbeer lui-même ne s'en est pas privé (choral de Luther dans les *Engueuols*, pizzicati de violoncelle et de contre-basse annonçant l'entrée de Marcel, etc). Citons par dessus tout le réjouissant exemple des leitmotiv des *Mascottes* et de Pippo gardant ses moutons qui viennent si pittoresquement s'unir et se superposer au troisième acte de la *Mascotte*. Ce qui caractérise le procédé wagnérien dans le *Tétralogie* et *Parisfal*, c'est non la réminiscence de phrases déjà entendues, mais l'altération, la modification la fusion et l'enchaînement des thèmes caractéristiques en motifs conducteurs.

de Tanit, celui de Salammbô, celui de Mathô amoureux sont assez caractéristiques.

L'emploi qui en est fait n'est pas toujours la perfection même: et cela tient essentiellement à une cause: les thèmes de Salammbô reviennent presque toujours au même instrument et dans le même mode, et la même tonalité, ils ne sont ni affermis, ni fondus, ils ne s'unissent pas à un ensemble harmonique, ils sont toujours isolés et pour ainsi dire à découvert. C'est ainsi que le thème du Zaïmph, toujours accompagné de tierces et de gammes, est constamment confié aux trombones et tubas, que le thème de Tanit ne quitte pas le cor, et se représente régulièrement en *sol bémol*, que le thème de Salammbô n'est jamais confié qu'aux violons, etc.

Si Reyer traite d'une façon un peu primitive les motifs conducteurs, il faut reconnaître par contre qu'il soigne de consciencieuse façon la déclamation dramatique et les récitatifs; le tableau du temple de Moloch en offre de fort bons exemples.

Harmoniquement, *Salammbô* ne brille pas par ses audaces. On l'a dit: *Salammbô* est le triomphe de l'accord parfait; les accords parfaits majeur et mineur et les différents renversements sont la base solide sur quoi repose toute l'œuvre. Rarement, Reyer se permet une quinte diminuée. La septième de dominante et ses renversements, les septième de sensible et neuvième de dominante sont sobrement employées, presque toujours sans altération. L'harmonie dysharmonique semble lettre morte pour le compositeur. Il en résulte une impression d'uniformité et d'ennui qui est peut-être le plus grave défaut de cet opéra. Ajoutez à cela le petit nombre de tons employés, et la régularité des rythmes et l'on comprendra pourquoi la musique de Reyer semble rapidement monotone.

L'orchestration présente un défaut plus grave encore, et en tous cas plus saillant, défaut qui est comme la caractéristique de *Sigurd* et qui est loin de s'effacer ici. C'est le trop de gravité de l'instrumentation, et l'abus des sonorités sourdes. Les violoncellistes se plaignent avec raison de la difficulté de leur partie, plus complexe certes que celles des violons. Mais ce n'est pas dans le quatuor qu'est le vice essentiel: c'est du côté des bois et des cuivres. L'orchestre de *Salammbô* com-

— Cette musique n'est pas détestable ou exaspérante comme tant d'autres : elle n'existe pas... Il est regrettable que l'excellent orchestre de M. Flon ait perdu une soirée à accompagner la musique (?) de M. Thomas ; un piano mécanique aurait largement suffi (*Moniteur Judiciaire*.)

Qui pourrait se plaindre d'une si touchante unanimité?...
 ❧ ❧ ❧

Dans ses *Feuilles volantes* du « *Lyon Républicain* », notre spirituel confrère Raoul Cinoh, nous dit ses souvenirs sur le Grand-Théâtre au temps de ses débuts comme chroniqueur théâtral et nous annonce l'exécution très probable en fin de saison de la *Tétralogie* de R. Wagner.
 ❧ ❧ ❧

Dans le *Lyon Universitaire*, notre collaborateur Fafner publie sur *Salammbô* un compte rendu spirituel et documenté comme du Willy des meilleurs jours.



CORRESPONDANCE DE PARIS

* *

GRANDS CONCERTS



18 octobre.

Dès leur premier concert MM. Colonne et Chevillard ont sans ambages affirmé leur foi artistique le premier en Berlioz, le second en Wagner.

Je ne suis pas de ceux qui auront le courage de blâmer M. Chevillard d'avoir quelque peu déplacé l'objectif de la doctrine wagnérienne en donnant au concert des fragments plus ou moins importants des drames wagnériens. Outre que le distingué chef d'orchestre s'est depuis longtemps aperçu que le seul nom de Wagner attirait rue Blanche une foule immense de fidèles en la religion du Maître de Bayreuth, il faut songer d'autre part que beaucoup de gens en sont, comme je le suis moi-même à l'heure qu'il est, à attendre la représentation de la *Tétralogie* en totalité.

Le jour, prochain nous l'espérons, où les œuvres wagnériennes seront toutes au répertoire d'un ou de plusieurs théâtres lyriques parisiens, la question sera nettement posée, et il ne viendra plus à l'idée de personne, ce

me semble, de faire entendre au concert ce qu'on aura occasion d'entendre régulièrement à la scène.

Quant à Berlioz, il est et a toujours été particulièrement fêté au Châtelet. C'est un cliché, aussi exact que banal, de déclarer que M. Colonne est vraiment l'interprète idéal du grand maître français et on pourrait dire qu'il l'est autant par ses défauts que par ses qualités.

Cette fantaisie ultra-romantique, cette fougue un peu tapageuse parfois, ce besoin d'affirmer sa personnalité, d'une façon souvent indiscrette, à côté de celle du compositeur qu'il interprète, toutes caractéristiques de son talent énorme et incontestable de chef d'orchestre, alors qu'elles le desservent dans certaines œuvres classiques et même modernes, sont ici absolument à leur place. Et puis il me semble que Berlioz qui fut un musicien bien plus par son intuition géniale que par sa valeur technique ne pouvait que gagner à être complété par un homme de métier comme M. Colonne, à la dévotion subtile et avisée. Ceci dit, je constate, en m'en réjouissant fort, l'énorme succès qu'a obtenu au concert du 18 octobre la *Symphonie fantastique*, ce fut du délire, notamment après l'exécution absolument étourdissante et même terrifiante de la *Marche au Supplice*. Peu vous importe que j'aie préféré dimanche dernier, comme toujours d'ailleurs, les trois premières parties : la première, *Réverie-Passion*, tout imprégnée de cet amour fougueux encore plus que tendre qui devait posséder l'âme d'un ardent comme Berlioz ; la deuxième, le *Bal* que je n'ai jamais si bien entendue et comprise et dont l'effet fut extraordinaire, grâce à la façon échevelée et vertigineuse avec laquelle l'orchestre enleva le final, puis la *Scène aux Champs*, d'une saveur si fraîche et si douce au début, alors que le cœur de l'amant semble s'endormir au contact de la nature reposante et calme pour de nouveau frémir et s'abîmer dans la douleur et la rage tandis que le ciel devient livide à l'approche de l'orage et que bientôt la foudre fait trembler la terre.

J'ai dit l'impression profonde faite sur tout le public par la *Marche au Supplice*. L'exécution enfin de la *Nuit de Sabbat*, conception d'une intellectualité étrange pour nos âmes

bien éloignées déjà de l'esprit romantique de 1830, mais d'une musicalité si prestigieuse, a enlevé la salle qui a frénétiquement acclamé M. Colonne et l'orchestre tout entier.

Je me suis trop longuement appesanti sur la Symphonie de Berlioz pour parler comme il conviendrait de la seconde partie du programme.

D'ailleurs la *Symphonie avec chœurs*, de Beethoven est assez connue pour qu'il soit inutile après tant d'autres de porter sur elle des appréciations plus ou moins hasardées et en tout cas toujours un peu prétentieuses — l'*Adagio* si pur, si angélique, si grand fut joué vraiment divinement — encore que le cor eût quelque difficulté à se tirer de sa gamme si périlleuse. Une fois pour toutes, d'ailleurs, je promets de ne m'inquiéter que fort peu de ces petites faiblesses de détail. A qui importe-t-il de savoir que tel ou tel trait a été plus ou moins bien exécuté par un instrumentiste quel qu'il soit, du moment que l'impression générale est restée telle qu'elle devait être ou qu'elle a même dépassé nos plus secrètes aspirations à l'idéal.

Je m'attarderai encore moins sur le *Concerto* de Bach pour trois violons. Il m'a peu intéressé, peut-être tout simplement parce que je l'ai peu écouté et puis j'avoue ne pas goûter beaucoup cette exhibition de nourrissons tout frais sortis de la *converse conservatoriale* et trop bien disposés, hélas, pour la plupart au cabotinage, sans qu'il soit nécessaire de leur en fournir la moindre occasion. Ceci dit, je n'ai nullement l'intention de blesser les trois jeunes artistes qui se firent entendre à ce concert et qui furent très justement applaudis.

25 octobre.

M. Chevillard a fait à M. Witkowski le grand honneur, non pas de jouer sa symphonie, ceci n'était que justice, mais de la jouer concurremment avec un acte entier d'un drame de Wagner. Aussi est-ce devant une salle comble qu'a été exécutée l'œuvre de votre sympathique compatriote. La victoire, en face de masses aussi imposantes n'en a été que plus décisive et plus éclatante.

Le public s'est immédiatement senti, comme moi-même, en face d'une œuvre vrai-

ment sincère, vraiment forte à travers laquelle transparait, l'âme ardente, croyante, juvénile de son auteur et c'est bien par ce côté-là de son talent qu'il s'offre à nous comme un digne fils du « père Franck ».

Ce n'est pas en effet de cette musique « *que c'est pas la peine* » dont parlait spirituellement le bon Chabrier.

C'est de la musique qui rend meilleur, qui fait penser, qui fait aimer. Et c'est pourquoi je sors du théâtre de la rue Blanche, l'âme en joie, aussi ne serait-ce que par reconnaissance je dois chanter les louanges de celui qui m'a procuré un véritable bonheur.

Je suis un vieil ami de cette symphonie et je craignais que l'austérité du premier mouvement n'effrayât quelque peu à une première audition.

Il n'en a rien été. Le solennel prélude dont les notes se posent lourdement comme de larges piliers de cathédrale; les sombres harmonies amenant bientôt à découvert le thème principal, un cantique breton sur lequel toute la symphonie va s'appuyer et enfin les mille détails d'instrumentation et d'harmonisation donnant à ce thème une allure tantôt franchement liturgique, tantôt gaie, presque ironique, toujours piquante et spirituelle, jamais vulgaire, pour aboutir à un rappel éblouissant du prélude et finir enfin dans l'apaisement et la douceur émue, tout cela a été compris et franchement applaudi.

Dès lors je n'avais plus de crainte; comment résister à la séduction de l'adorable phrase par laquelle débute le second mouvement, à la grâce du dialogue entre la flûte et la clarinette, à l'ampleur de la reprise par les violons, de la belle mélodie du début, sur laquelle se superposent ingénieusement des arabesques de bois, à la poésie enfin des dernières mesures où le cor murmure pianissimo un mélancolique adieu?

Puis voici la folle et fougueuse danse à sept temps, clamant la joie, fleurant bon le genêt breton, comme une simple et naïve émanation du folklore. Bientôt un piquant motif de hautbois vient se poser sur le premier thème et l'égayer jusqu'au moment où tous les contours si décidés et si francs s'adouçissent et amènent une phrase syncopée, toute remplie de tendresse et de chaude passion. Cette même phrase interrompra

plus loin encore la ronde à sept temps avant que de nouveau le rythme se précise, que petit à petit la grande voix orchestrale s'enfle, grandisse, éclate dans une impétueuse et vibrante péroraison où les cloches semblent mêler leur joyeux carillon à l'agreste chanson des sifres et des binious.

C'est à dessein que je ne me suis pas appesanti sur les motifs thématiques et leurs transformations, sur les détails intéressants d'instrumentation qui abondent dans la belle œuvre de Witkowski. Je crois savoir qu'une étude schématique depuis longtemps achevée par notre rédacteur en chef, M. Léon Vallas, doit paraître ici même.

L'exécution fut très belle, sous la direction de M. Chevillard ; au milieu de tout ce travail harmonique serré, c'était admirable de voir les moindres détails soulignés, chaque motif nettement mis à sa place suivant son importance et cette recherche du détail ne nuisant en rien à l'effet général qui fut très grand. Aussi n'est-il que trop juste d'en attribuer le succès à M. Chevillard pour une large et belle part.

Je ne ferai que signaler, faute de temps, une exécution, impeccable et grandiose du 3^e acte du Crépuscule des Dieux. Si ce n'avait été la sainteté du lieu, il me semble que l'on s'apprêtait à applaudir la dernière phrase chantée par M. Van Dyck. Mais, Dieu merci, un coup d'œil sévère du maître de la maison a congelé les enthousiastes trop prompts. Il faut associer au succès du grand chanteur Mme *Kalchovska* à la voix solide, au tempérament franchement dramatique, puis les trois filles du Rhin et M. Challet (Hagen) et M. Victor Blanc, un jeune Lyonnais dont le début dans le rôle de Gunther a été des plus remarquables.

Ce qu'il y avait de plus caractéristique dans cette pléiade de chanteurs, c'est la diction impeccable et nette de tous ; à tel point qu'aucune parole ne se perdait. Il est vrai que chacun avait à cœur, je pense, d'égaliser sur ce point *Van Dyck*, qui est la perfection même.

On me dit qu'au Châtelet, la suite d'orchestre de M. Fauré, sur *Pelléas et Mélisande*, avec ses harmonies fuyantes et subtiles, fut très applaudie, en particulier la *Fileuse* ; que

le *Carnaval Romain* eut une exécution éblouissante de vie.

On me dit enfin que le concerto de M. Massenet fut accueilli assez fraîchement par de bruyants ennemis de toute virtuosité ; on pouvait s'attendre à tout cela, n'est-ce pas ?

La semaine prochaine je consacrerai mon compte-rendu aux concerts du Châtelet, et comme je n'ai pas le don d'ubiquité, je tâcherai de puiser des *on dit* sur Chevillard. A chacun son tour.

EDOUARD MILLIOZ.

* * *

Voici, sur la *Symphonie en ré mineur*, de G.-M. Witkowski, quelques appréciations de nos confrères de la presse quotidienne de Paris.

ECHO DE PARIS (*L'Ouvreuse*). — « Ça commence avec une lenteur solennelle, ça s'anime, on passe en *la*, on passe en *ré*, on passe à la seconde partie, lente aussi mais courte, avec une phrase noblement épandue, « le laboratoire du lied », disait Debussy.

Le 3^e temps de Witkowski crépite de variations diabolico-rythmiques, comme les savent réussir les Dukas, les Albéric Magnard, les Labey (vous ne connaissez pas ? tant pis pour vous !); la petite flûte s'égayé en compagnie des contrebasses massives, le triangle batifole, le thème est trituré, dépecé, transformé, avec une maîtrise tripatouillatrice. »

LE GAULOIS (*G. Pelca*). — « J'aurais besoin de l'entendre à nouveau pour me prononcer avec plus de certitude. Cette composition dénote un musicien avisé et consciencieux, connaissant bien son art et les ressources de l'orchestration. Mais il a voulu trop bien faire : il en résulte un peu de confusion. L'œuvre contient évidemment de jolies phrases et des motifs curieux que l'orchestre a parfaitement fait valoir. Si j'avais une préférence, ce serait pour la troisième partie, sautillante et animée. »

LE JOURNAL (*A. Gresse*). — Mais ce qui est particulièrement remarquable dans la *Symphonie* de M. Witkowski, c'est l'ingénieuse présentation des idées, et l'intérêt puissant qui s'attache à une instrumentation dont on sent la maîtrise absolue.

GIL BLAS (*Th. Lindenlaub*). — M. Witkowski est un jeune : c'est dire qu'il a cédé à la tentation de mettre dans sa *Symphonie* tout ce qu'il sait, et aujourd'hui un jeune musicien français se méprise, s'il ne sait pas autant que deux Allemands. M. Witkowski est élève de Vincent d'Indy, et c'est dire encore qu'il a la construction forte, le développement thématique serré, la défiance des vains agréments, de la rhétorique sonore, du pathétique prodigué et de tout l'attirail romantique. Voilà, penserait-on, une œuvre un peu bien austère, un travail qui force l'estime, intéresse l'homme de l'art, et auquel l'âme n'a point de part. Point du tout ; et ce fut là la bienfaisante surprise. Sans doute, la *Symphonie* de M. Witkowski, avec les fortes et graves qualités, n'a pas l'effusion, le rayonnement ; ses deux premières parties surtout sont d'un coloris que la tonalité et l'orchestre maintiennent en grisaille ; mais quelle délicatesse dans de camaïeu gris,

cestré argent, avec ses touches presque insensibles de rose mourant... On me pardonnera ; il faut parfois, pour dire plus vite et faire mieux sentir, transposer les impressions auditives en notes visuelles.

Les deux premières parties sont donc imprégnées de cette mélancolie si spéciale à notre jeune école de musique, un seul peut-être excepté, cet être épris de rythme et de mouvement qu'est Albéric Magnard. Et encore, chez M. Witkowski, la mélancolie ne parle-t-elle pas seule : elle s'avive de lyrisme ; elle n'est pas morne et vague ; elle ne tient pas l'âme captive dans ces « serres d'ennui » qu'a chantées Maeterlinck, jardins de délicieux poisons. Non : c'est une sorte de tristesse mâle qui aspire à la vie ; et, parallèlement avec le travail technique parfait, cette chaleur concentrée, cette sensibilité vraie, font l'œuvre plus qu'intéressante, attachante et communicative.

Nouvelles Diverses

Le programme des fêtes de Bayreuth pour 1904 est arrêté ainsi qu'il suit : *Tannhäuser*, 22 juillet, 1, 4, 12 et 19 août. — *L'Anneau du Nibelung*, 25 au 28 juillet : 14 au 17 août. — *Parsifal*, 23 et 31 juillet, 5, 7, 8, 11 et 20 août. — Il paraît que Miss Isadora Duncan, la célèbre danseuse, qui vient de passer quatorze jours à Bayreuth sur une invitation de Mme Wagner, prendra part aux représentations de 1904. C'est dans *Tannhäuser* que l'on chercherait à utiliser ses talents. Il s'agit principalement de la scène du Vénusberg. Miss Duncan se rendrait à Athènes pour étudier au pays des Hellènes et d'Aphrodite les attitudes plastiques des danseuses d'après les vases antiques, puis elle reviendrait en Allemagne dans le courant de l'hiver.

D'autre part, nous apprenons que par suite d'une entente entre Mme Wagner et l'intendant von Possart, la *Tétralogie* sera représentée également l'été prochain à Munich.

— D'après un journal de Munich, M. Camille Saint-Saëns « se serait décidé à entreprendre un voyage musical en Allemagne » et devrait donner des concerts, à la fin d'octobre et au commencement de novembre, à Karlsruhe, à Strasbourg et à Wiesbaden. On annonce, d'autre part, que l'on organise dans cette dernière localité douze concerts symphoniques auxquels prendront part d'éminents solistes et de célèbres chefs d'orchestre. M. Saint-Saëns serait l'un de ces derniers et, de plus, se ferait entendre comme pianiste dans « sa nouvelle œuvre, *Africa*, poème symphonique pour piano et orchestre ». Nous

reproduisons ces nouvelles sous toutes réserves. Quant à l'ouvrage intitulé *Africa*, c'est une fantaisie pour piano et orchestre. Il est connu depuis longtemps à Paris, notamment depuis l'audition qu'en a donnée Mme Marie Jaëll aux Concerts-Lamoureux, le 20 novembre 1892.

☞ ☞ ☞

De l'avis général, les grandes fêtes musicales de Berlin organisées il y a quinze jours pour l'inauguration du monument de Wagner, ont été très peu intéressantes. Tout d'abord le monument lui-même a été très critiqué.

Chacun savait ce que l'on devait attendre du sculpteur. M. Lechner, l'organisateur des fêtes, ne l'ignorait pas, lui qui avait longtemps auparavant, dans un banquet, prononcé ces paroles : « L'artiste frère en art de Wagner n'a pas encore été trouvé ». Les figures placées autour du piédestal ont été jugées peu heureuses. Wolfram d'Eschenbach a une pose de convention : à droite git Tannhäuser accablé, à gauche Kriemhild avec le cadavre de Siegfried, sorte de *pietà* peu héroïque et plutôt sensuelle. Kriemhild, c'est la belle des belles, qui dit à sa mère Uta : « Je veux vivre à jamais sans l'amour des héros. » Nous sommes, avec Kriemhild, dans l'épopée primitive des *Nibelungen*, plus près peut-être de *Sigurd* que de *Siegfried*. Quant à Wagner, il est assis sur un piédestal romain (pourquoi romain ?). Sa tête trop élevée, la tenue de ses mains et le mouvement de ses doigts, enfin toute son attitude ont été critiquées. « Pas un seul moment on ne se croit en face de Wagner. »

Le 2 octobre, sans attendre la fin des fêtes, le Kronprinz et le prince Eitel-Frédéric, son frère, partaient pour les bains de Kreut (Tyrol). Les concerts et représentations théâtrales se sont succédé dans l'ordre indiqué. Les programmes ont été déclarés sans signification et l'on a dit que le défilé des chefs d'orchestre « internationaux », exhibant chacun un ouvrage de son pays, « avait atteint le point culminant du mauvais goût. » Les discours prononcés en différentes occasions n'ont pas été non plus épargnés. Le ministre des cultes de Prusse, M. Studt, « parle sur Wagner, a-t-on dit, et sur la puissance d'entraînement de la musique sur le peuple, dans le style de M. Loubet (sic) ». Naturellement, M. Lechner est le plus maltraité. On lui reproche d'avoir voulu « amalgamer la Fettpuder (poudre grasse), dont sa maison de parfumerie

