



HORACE COIGNET

Compositeur lyonnais (1736-1821)



Le compositeur lyonnais Horace Coignet est beaucoup plus oublié que son devancier Jean-Marie Leclair, dont une société d'amateurs parisiens, dirigée par M. de la Laurencie, le gendre de Vincent d'Indy, a récemment entrepris de restaurer la mémoire par une publication intégrale de son œuvre ; peut-être même la plupart de ses compatriotes n'ont-ils jamais entendu prononcer son nom. Et cependant, il y eut un moment où l'Europe entière s'occupa de lui, sinon pour son mérite propre, à raison du moins de sa collaboration accidentelle avec Rousseau, dans ce petit drame de *Pygmalion*, dont je vous entretiendrai tout à l'heure.

Il y a des milieux qui prédisposent à des vocations particulières. On a cité souvent l'exemple d'Anatole France qui à force de vivre au milieu des livres, dans la boutique de libraire tenue par son père, a pris le goût d'en écrire, et qui est devenu un des premiers littérateurs de ce temps. Horace Coignet fut également, dans une certaine mesure, le produit de l'ambiance. Son père était gardien des cabinets, nous dirions, je pense, conservateur de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, et il était, en même temps, gardien, pensionné par la Ville, de la bibliothèque de la Société du Concert, une association symphonique qui s'était fondée à Lyon en 1713, et qui donnait ses séances dans un édifice démoli il n'y a pas très longtemps lors de l'ouverture

du pont Lafayette. Peut-être cette circonstance ne fut-elle pas sans influer sur l'orientation de ses goûts. Il est probable qu'il put s'autoriser de l'emploi qu'y exerçait son père, pour assister aux auditions musicales que donnait chaque mercredi la Société du Concert. En tous cas, il est sûr que ce fils d'un modeste fonctionnaire eut de bonne heure, et à un haut degré, le sens et le culte de l'art. Il naquit à Lyon, en 1736. Nous savons d'abord qu'il y fut successivement dessinateur d'une fabrique d'étoffes, puis marchand brodeur, deux professions qui impliquaient l'une et l'autre une culture esthétique et une compétence technique d'un ordre assez élevé ; dans les notes très sommaires qu'ils ont publiées sur lui, ses biographes nous apprennent, qu'il était, d'autre part, très épris de musique, qu'il avait utilisé ses loisirs, en développant ses dispositions naturelles pour le chant, et qu'il était parvenu à un talent fort agréable sur le violon. Il était même à cet égard, plus qu'un simple dilettante, et l'exécutant se doublait chez lui d'un compositeur, dont ses contemporains s'accordaient généralement à reconnaître le mérite.

Ses productions, en ce genre, ont été fort nombreuses. Indépendamment de la musique de scène du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau, il a écrit une partition pour le *Temple d'Amour* d'Anséaume, une ouverture pour la *Mélanie*, de la Harpe, et publié une quantité de pièces pour le clavecin, et de mélodies vocales, dont une, entre autres, paraît avoir obtenu un vif succès, celle qu'il avait composée sur la belle romance de Colardeau :

Tu plains nos jours troublés par tant d'orages.

Il est aussi l'auteur de la musique de l'hymne de Sobry, chantée à Lyon, le 20 vendémiaire an III, à la fête de J.-J. Rousseau.

De ce bagage important, il ne subsiste malheureusement à peu près rien. Horace Coignet perdit au siège de Lyon, en 1793, la totalité de ses manuscrits, et, à l'heure qu'il est, la musique de *Pygmalion* elle-même, bien qu'elle ait été gravée et éditée de son vivant, est devenue presque introuvable. En France il n'en existe que deux copies, déposées, l'une à la Bibliothèque nationale, l'autre aux archives de la Comédie Française. A l'état d'original M. G. Becker, dans les notes préliminaires d'une réimpression du texte de Rousseau parue à Genève, en 1878, en cite deux exemplaires, l'un de l'édition lyonnaise de Castan, qui appartenait à M. Van der Straeten, le musicographe belge bien connu, l'autre

de l'édition parisienne de Lobry, qui fait partie des collections de la Bibliothèque de Berlin. Notre bibliothèque du Palais Saint-Pierre, qui possède pourtant un fonds musical très riche, ne contient rien de lui, et les catalogues très complets, dressés par M. Delandine et par M. Desvernay, des manuscrits dépendant de nos deux bibliothèques municipales ne font aucune mention de son nom.

Le tragique épisode de la Terreur, qui anéantit tous les papiers d'Horace Coignet, y compris les lettres qu'il avait reçues de Rousseau, entraîna-t-il pour lui des conséquences plus graves ? Est-ce à cet événement qu'il faut rattacher la cause des revers financiers qui, d'après Castil-Blaze, l'obligèrent par la suite à se fixer à Paris et à chercher dans l'utilisation de ses talents musicaux, les moyens de rétablir sa fortune compromise ? Toujours est-il qu'au commencement du XIX^e siècle il n'habitait plus notre ville. La notoriété qu'il y avait laissée lui valut toutefois l'honneur d'être élu membre correspondant de l'Académie de Lyon, au moment de la réorganisation de cette Compagnie, après les troubles de la Révolution. Quelques années auparavant, alors qu'il y résidait encore, il avait été admis à faire partie du Conseil de l'établissement désigné sous le nom de Conservatoire des Arts, d'où devait sortir plus tard notre Ecole lyonnaise des Beaux-Arts. Il finit par y revenir, et c'est ici et non point à Paris, comme l'a prétendu Fétis, qu'il mourut, le 29 août 1821, au n^o 16 de la place Louis-le-Grand, aujourd'hui place Bellecour, à l'âge de 85 ans. Il avait épousé M^{lle} Éléonore Boileau, qui lui survécut. La *Gazette universelle de Lyon*, dans son numéro du 26 octobre de la même année, lui consacra l'article nécrologique suivant :

M. Horace Coignet, associé libre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, et ancien membre du Conservatoire des Arts de cette ville, a terminé le 29 août 1821, sa longue et honorable carrière, à 85 ans. La perte, malgré son grand âge, a été vivement sentie par son épouse et ses amis.

Doué d'une aménité de caractère inaltérable et d'une bienveillance qui ne se démentit jamais, il ne voyait, dans tous les hommes, que des frères qu'il fallait aimer, et souvent, à cet égard, il citait l'Évangile pour se rappeler les préceptes de bienfaisance et de charité qu'il avait à prendre pour règle de ses devoirs et qu'il n'a cessé de suivre jusqu'aux derniers instants de sa vie.

A ces qualités qui répandirent tant de charmes sur son existence, en

faisant réfléchir sur lui-même le bonheur qu'il désirait pour les autres, il joignit un goût passionné pour les arts.

Comme musicien, il eut un succès marquant puisqu'il est l'auteur de la musique de *Pygmalion*. et c'est une anecdote, ici très connue qu'après la représentation de cette pièce, qui fut jouée chez M. de la Verpillère, ancien prévôt des marchands, J.-J. Rousseau, qui assistait à cette représentation, se pressa d'aller au devant de M. Coignet pour l'embrasser et lui dire : « Votre musique m'a arraché les larmes ! » Ce qui doit ajouter un nouveau prix à ce suffrage et prouver encore le mérite de cette composition, c'est qu'aujourd'hui même elle est préférée, sur nos théâtres, aux compositions nouvelles qu'on a faites sur le même sujet.

Comme dessinateur, tant qu'il s'occupa du dessin de fabrique dans lequel il excellait, il assura la prospérité de la maison de commerce à laquelle il appartenait.

En un mot, sa réputation d'artiste distingué était tellement établie, que, dans le cours des premières années de notre Révolution, il fut nominativement désigné pour être membre du Conservatoire des Arts de Lyon, et qu'à l'époque du rétablissement de l'Académie de cette ville, M. Coignet, quoique résidant alors à Paris, obtint la distinction flatteuse d'être porté sur la liste des associés libres de cette Compagnie, qui partage trop bien les regrets que cette perte a causés, pour ne pas solennellement payer à sa mémoire le tribut d'estime qu'il a mérité.

Le seul détail de cette courte biographie qui ait été relevé par tous ses contemporains, le seul aussi, il faut bien l'avouer, qui ait contribué à le sauver d'oubli, c'est ainsi que je le rappelais tout à l'heure, le fait de la collaboration d'Horace Coignet avec Jean-Jacques Rousseau, dans la composition de ce drame de *Pygmalion*, qui allait être appelé à une si étrange et si brillante fortune, et dont il est intéressant de conter l'histoire.

(à suivre).

Antoine SALLÈS.

Bic



Les deux versants

A propos d'une illustre amitié rompue : WAGNER et NIETZSCHE

* * *

(SUITE ET FIN)

Nietzsche devait maintenant brûler avec acharnement ce qu'il avait tant adoré. La rupture avait été douloureuse, surtout pour lui; de pareilles amitiés ne se brisent pas sans un déchirement des âmes, mais il apportait dans l'affirmation de son idéal nouveau son ancienne ardeur, cette fougue qui lui était naturelle et sa haine de désillusionné. Dans *Nietzsche contre Wagner*, dans le *Crépuscule des idoles*, et surtout dans le *Cas Wagner*, il va souvent jusqu'à porter des appréciations qui sont des grossièretés et, plus d'une fois, il se livre, avec délices mais non pas sans lourdeur, à des plaisanteries qui sont d'un Allemand. « Errons par-dessus les nuages, haranguons l'infini, plaçons autour de nous les grands symboles, *Sursum! Boumboum!* etc., » En Parsifal, il voit un bon sujet d'opérette.

Qu'est-ce que Kundry? Une vieille femme corrompue qui aime à être sauvée par de chastes jeunes gens. Il se pose cette question saugrenue : « Voici un fait qui nous laisse rêveur; Parsifal est le père de Lohengrin. Comment s'y est-il pris? Faut-il rappeler ici que la chasteté fait des miracles? » Encore que l'idée ne soit pas sans malice, on peut s'étonner qu'il propose un tel problème, car enfin qu'est-ce que cela prouve? Vraiment, il sort du sujet. Et si l'on comprend, à la rigueur, qu'il appelle Wagner « téléphone de l'au-delà » et « ventriloque de Dieu » (ceci du moins a un sens), on saisit assez peu les sans doute très profondes raisons pour lesquelles il le surnomme vieux centaure ou serpent à sonnettes.

La cause de ce revirement fut-elle un froissement de cet orgueil qui, en Nietzsche, était immense? Un peu, sans doute. A Bayreuth, Wagner était le dieu, Nietzsche n'était que le prophète. Mais il faut voir d'autres causes. Nietzsche s'était mépris sur lui-même et il venait de se connaître. Conduit par Schopenhauer il s'était égaré. C'est la vie qu'il veut maintenant, l'ascétisme est

fatigue, et le wagnérisme dégénérescence ; Wagner n'est plus le prophète d'autrefois, il est le décadent-type et sa venue marque l'avènement du comédien dans la musique. Ce n'est plus un penseur mais un incomparable histrion, pas même un musicien ; il sacrifie tout style dans la musique pour faire d'elle « un renfort de mimique ». Nietzsche rejette d'un seul coup tout le pathos wagnérien. Wagner est romantique, or, proclame Nietzsche, « le classique est sain, le romantique est malade ». C'est un classique, un grec qu'il veut être. Il avait « gâté le problème grec en y mêlant des choses modernes ». Quelle était sa méprise lorsqu'il croyait reconnaître la tragédie antique dans le drame musical. Maintenant, c'est l'épanouissement de la force et la surabondance de la vie qu'il veut trouver dans les œuvres. Ses objections contre Wagner sont des objections physiologiques. « Le plus grand acte de ma vie fut une guérison. Wagner n'appartient qu'à mes maladies » et cette maladie a un nom : la *wagnérite*.

Pour Wagner, une telle évolution devait être incompréhensible. Lui aussi considérait probablement son nouvel adversaire comme un être anormal ; il devait voir en lui une sorte d'Albérich, cette brute qui n'a jamais connu l'amour. L'amour, la charité, l'esprit chrétien, Nietzsche repousse tout cela avec fureur. Et que veut-il en musique ? La clarté et l'aisance. La musique doit faire plaisir uniquement ; « il faut méditerraniser la musique ! » Il demande un art « enjoué, léger, furtif, divinement factice et plein d'une divine assurance ; un art qui, comme une pure flamme, flamboie vers un ciel sans nuages. » Et il vient d'entendre *Carmen* ; vingt fois, il l'écoute dans un doux recueillement : « Comme une œuvre pareille vous rend parfait ! A l'entendre, on devient soi-même un chef-d'œuvre ! » La musique de Bizet, elle aussi, est rédemptrice. Plus de brume, plus d'hystérie, plus de fausse monnaie et pas trace de Senta-sentimentalité ! Avec cette œuvre, « on prend congé du Nord humide » et lui, l'Alcyonien, il salue en elle « la gaya scienza, les pieds légers, l'esprit, le feu, la grâce, la grande logique, la danse des étoiles, l'insolente spiritualité, les frissons de lumière du Midi, la mer unie — la perfection ».

Et voilà bien toute la question, Wagner était du Nord, Nietzsche était du Midi. Il avait pu se méprendre un moment sur sa véritable patrie intellectuelle ; une fois qu'il la connut, il la servit

passionnément. Tout artiste de nos jours se sent invinciblement attiré vers l'une ou l'autre de ces deux régions. Parfois il s'y jette franchement, sans hésitation, et c'est ce que Nietzsche a su faire après 1876 ; d'autres fois les âmes oscillent entre les deux pôles, tout à coup incertaines, timorées, vite lassées d'enthousiasmes soudains et excessifs et comme honteuses de tant d'aveuglement en des ardeurs si juvéniles.

Et, n'est-ce pas le cas de l'âme contemporaine ? Elle se plongeait avec volupté et, disons-le, sans pudeur, dans ce vaste océan de la métaphysique symboliste. Wagner ! Ibsen ! s'écriait-on... alors parla Zarathoustra, et le bon soleil du Midi commence à dissiper les brumes. Ne pouvait-on pas dire à propos de cet art ce que lord Byron écrivait il y a longtemps à propos de l'absence de règles et de délimitation : « Je suis, plus j'y réfléchis, toujours plus fermement convaincu que tous, tant que nous sommes, nous faisons fausse route. Nous suivons tous ce système révolutionnaire radicalement faux. Notre génération ou la prochaine arrivera à la même conviction. » N'est-ce pas le même Byron qui considérait Shakespeare « comme le pire des modèles, quoique le plus extraordinaire des poètes » ? Wagner, Ibsen, la musique *brumeuse*, le symbolisme, les vers libres, tout cela est déjà loin ! C'est fini, passé, classé. Tant mieux : Nous applaudissons volontiers, mais c'est à la condition que les nouvelles tendances ne se dirigent pas dans le sens d'une inutile et absurde réaction. Il faudrait tout continuer sans rien renier, et nous ne saurions, par exemple, imiter quelques critiques qui trépignèrent de contentement, le printemps dernier, à l'audition de plusieurs œuvres intéressantes quoique sans profondeur, mais plus tapageuses encore que superficielles et, pour tout dire, italiennes.

D'ailleurs, l'antagonisme entre les deux tendances est-il donc si absolu ? Serait-il impossible de les harmoniser ? De même qu'il n'existe peut-être pas une opposition définitive entre les aspirations d'un Zarathoustra et celles d'un Parsifal, s'il est vrai qu'ils cherchent tous deux à exalter l'homme dans une partie de lui-même, le premier dans son individualisme, le second dans son altruisme, — aussi naturels l'un que l'autre, — de même, le *Nord* et le *Midi* pourraient n'être que les deux versants d'une seule montagne ; pour en atteindre la cime, le sommet de l'art, ne faudrait-il pas l'avoir explorée dans toutes ses régions et contournée en tous les sens ? Ecoutez Wagner, vous

devenez mou, flasque, si j'ose dire. Lisez Nietzsche, vous devenez dur. Allez au Nord, vous vous perdrez dans le brouillard. Dirigez-vous au Midi, la clarté vous éblouit et tant de choses vous échappent ! Qu'on s'imagine alors un art classique plus averti, un art classique qui se souviendrait de tout ce qui l'aurait précédé. On se demanderait quelle serait la part du *Midi* et quelle serait la part du *Nord*. On pourrait souhaiter par exemple plus de *gaya scienza* sans moins de subtilité, car nous sommes demeurés singulièrement complexes. L'œuvre de Debussy est, à ce point de vue, fort intéressante à étudier. N'est-elle pas dans la forme délicieusement moderne, et, quant au fond, grecque et apollinienne ? Debussy est un homme du Nord qui s'est tourné vers le Midi. Seulement on pourrait lui reprocher comme une hésitation perpétuelle, des tâtonnements d'aveugle ; cette musique bégaie : elle est encore trop *symboliste*.

Nietzsche, fasciné par son idéal, ne parla jamais d'une telle conciliation en art, mais un jour, se souvenant de son ancienne amitié avec Wagner, l'idée lui vint d'un rapprochement qui eût été possible entre eux ; mais il était trop tard, et Nietzsche en laisse deviner le regret dans une page admirable, tout imprégnée de mélancolie. « Nous sommes deux navires dont chacun a son but et sa voie ; nous pouvons bien nous rencontrer et célébrer ensemble une fête, comme nous l'avons fait. Et, à ce moment, les bons navires demeureraient si paisibles dans le même port, sous le même rayon de soleil, qu'ils semblaient déjà au but et n'avoir qu'un but. Mais ensuite, la toute puissante nécessité de notre tâche nous poussa de nouveau bien loin l'un de l'autre, vers des mers, vers des climats différents, et peut-être ne nous reverrons-nous jamais ; peut-être aussi nous reverrons-nous mais sans nous reconnaître tant la mer et le soleil nous auront changés. Nous devons devenir étrangers l'un pour l'autre, notre loi supérieure le voulait ainsi. C'est pourquoi nous devons devenir l'un pour l'autre plus dignes de respect. C'est pourquoi le souvenir de notre amitié passée doit devenir plus sacré. Il existe sans doute une courbe immense, une orbite d'étoiles dans lequel nos voies et nos buts si différents sont peut-être compris les uns et les autres comme de courts segments. Elevons-nous jusqu'à cette pensée. Mais notre vie est trop courte, notre vue trop bornée pour que nous puissions être autre chose qu'amis dans le sens de cette sublime possibilité. Ainsi donc, nous voulons croire à notre

amitié stellaire quand bien même il nous faudrait être ennemis sur la terre. »

Et cette « fête célébrée ensemble » ou plutôt, ce rapprochement entre les deux tendances fondamentales de l'âme artistique, ne pouvait-on pas déjà la pressentir non plus chez un musicien français, mais chez un écrivain allemand... Le temps de Goethe n'est pas encore venu, disait Nietzsche, et ce que Byron devait écrire, Goethe le pensait déjà. Sans quitter complètement le Nord, il aurait voulu se diriger vers le Midi. Il visita tour à tour les deux régions; l'auteur de *Götz de Berlichingen* est aussi celui d'*Iphigénie en Tauride*. Ce grand amant de la Beauté aurait voulu tout harmoniser, et, parmi tant de scènes shakespeariennes, il évoque, dans *Faust*, la pure et classique apparition d'Hélène, mais tout cela est superposé plutôt que vraiment fusionné; et puis, il manque à Goethe ce qu'il ne peut avoir évidemment, ce tour d'esprit de maintenant, ce je ne sais quoi qui est d'aujourd'hui. Et puis, enfin... peut-être y faut-il aussi cette aisance, cette finesse toutes françaises; comme s'il appartenait maintenant à la France de situer en un paysage accueillant, harmonieux, dans plus de lumière et au son d'une musique plus ailée, tous ces héros venus d'ailleurs et comme si elle devait toujours adoucir en les atténuant certaines idées un peu incohérentes et tumultueuses des races germaniques. Ces mêmes races envahissantes et prolifiques se ruèrent frénétiquement au combat pour la vie. Or, comme on l'a dit, la vraie défense nationale, c'est une foi nouvelle. Que l'âme française, renouvelée, régénérée, se rappelle donc son passage à travers le Nord, mais que, se souvenant aussi de ses origines, elle retourne aux sources de son art; qu'elle opère cette renaissance latine dont on parle, et que la France soit encore l'Athènes des nations modernes, le pays du monde où viennent se briser toutes les outrances, se cristalliser toutes les tendances et se résumer les communes pensées de l'humanité dans les formes éternelles.

ALBERT JOEL.





" RÉDEMPTION " de César Franck

* * *

Le beau « poème-symphonique » que la Société des Grands Concerts de Lyon va faire entendre deux fois cette semaine, est un des quatre oratorios de César Franck et le second en date ; les autres sont *Ruth* (1846) ; *Les Béatitudes* (1870-1880), et *Rebecca*, (1881).

Rédemption, terminée en 1872, fut jouée pour la première fois le Jeudi-Saint, 10 avril 1873, au Concert National que venait de fonder Edouard Colonne, en collaboration avec Duquesnel et Hartmann, l'éditeur de Franck. L'œuvre nouvelle n'eut aucun succès, et Gounod, dit-on, ne comprit rien à cet œuvre, pas plus, du reste, qu'à la symphonie en *ré* mineur, dont il déclarait, au jour de la première audition au Conservatoire, que c'était « l'affirmation de l'impuissance poussée jusqu'au dogme ». Dans son feuillet du *Journal des Débats* (23 avril 1873), Reyer, après avoir consacré plus de dix colonnes à une nouvelle œuvre de Massenet, *Marie-Madeleine*, porta sur *Rédemption* l'appréciation peu enthousiaste que voici :

Il me reste peu de place pour parler du poème-symphonique de M. Edouard Blau, mis en musique par M. César Franck, l'auteur de *Ruth*. Et d'ailleurs, j'ai peu de chose à en dire.

Rédemption est une œuvre écrite en fort beaux vers, mais qui est loin d'avoir l'importance et l'intérêt de *Marie-Magdeleine*. La partition ne comprend guère que sept morceaux, et encore a-t-on supprimé *tout* entier le tableau symphonique placé entre la première et la seconde partie. C'est ce qu'on peut appeler une coupure radicale.

M. César Franck, dont personne n'apprécie plus que moi les qualités de grand musicien, ne paraît pas s'être souvenu, en écrivant *Rédemption*, de la grâce adorable, du charme et de la couleur répandus à pleines mains dans sa partition de *Ruth et Booz*. S'il a voulu choisir un sujet qui attirât son inspiration dans une sphère plus élevée, M. Franck s'est trompé, et toutes les ressources scientifiques dont il sait disposer en maître n'ont pu dissimuler son erreur.

On a fort admiré, pourtant, et fort applaudi un chœur d'une suavité angélique. Je ne saurais mieux le qualifier, puisque ce sont les anges qui le chantent :

Nous venons du ciel ! etc...

L'air de l'archange, dans la première partie, est aussi fort beau. Je n'ai pas besoin de vous dire que les musiciens trouveront plus d'intérêt et de profit à lire la nouvelle publication de M. Franck que le public n'a pris de plaisir à l'entendre, bien que l'exécution, savamment conduite par M. Colonne, le jeune et habile chef des concerts de l'Odéon, ait été à peu près irréprochable.

Après cet échec et un nouvel insuccès en 1875, *Rédemption* ne devait être reprise que le 20 décembre 1896 (Franck était mort en 1890), mais cette fois elle obtint un magnifique succès, et chacun proclama le génie du compositeur qui, toute sa vie, avait été ignoré du grand public. L'exécution en fut pourtant assez médiocre s'il faut en croire l'Ouvreuse de *L'Echo de Paris* qui écrivait avec sa franchise ordinaire :

Quant à l'exécution de ce chef-d'œuvre, elle est abominable ! Grâce à l'ineptie de ses mouvements, Colonne réussit à rendre le morceau symphonique très embêtant, à ternir le final de la première partie, hélas ! Et la conclusion, pour la faire applaudir, il la joue comme un pas redoublé (tirant Mlle Blanc, malgré les courageuses résistances de cette vaillante) pressant encore, pressant toujours.

Le matin même de cette reprise de l'œuvre de Franck, *Le Journal* publiait un article sensationnel de M. Octave Mirbeau, dans lequel le brillant polémiste, rompant une lance en faveur de César Franck, vilipendait vigoureusement Gounod au sujet de certaines opinions de ce dernier sur *Rédemption*. Cet article proclamant la turpitude de *Faust* au profit de l'oratorio de Franck partait d'un bon naturel, mais il fut assez mal jugé dans le monde musical où l'on trouva excessif l'« éreintement » de Gounod, et où l'on s'égaya beaucoup de la manifeste incompetence musicale de M. Mirbeau.

Rédemption fut exécutée, en 1896, deux dimanches de suite avec le même succès et fut, depuis, reprise plusieurs fois aux Concerts-Colonne, notamment au mois de mars dernier.

* * *

Le poème de *Rédemption* est dû au librettiste Edouard Blau. Le sujet en est très simple et peut se résumer en cet argument : « Le Monde, sauvé une première fois par la naissance du Christ, est retombé sous la puissance de l'Erreur et du Péché. Cependant, Jésus pardonnera encore aux hommes si ceux-ci l'implorent avec ferveur ». L'œuvre comporte des parties purement déclamées

par un récitant, que l'on supprime généralement, et se divise en deux parties séparées par un entr'acte symphonique.

L'élaboration de la partition de Franck fut assez longue : commencée en 1869, elle ne fut achevée qu'en 1872 et subit un assez grand nombre de remaniements. Vincent d'Indy a raconté rapidement, dans son étude sur César Franck que nous avons publiée en 1904, l'histoire de ces modifications. Il l'a redite avec plus de détails dans une lettre adressée, l'an dernier, au *Courrier Musical*, à l'occasion de l'inauguration de la statue du Maître ; lettre dont voici un extrait :

Lors de l'une des premières représentations de *Rédemption*, Franck m'avait demandé, comme un service d'ami, d'accompagner au piano toutes les répétitions des chœurs, et, autant pour le plaisir de m'instruire que par déférence pour mon maître, je n'avais eu garde de négliger cette occasion de prendre part aux études d'une grande œuvre.

Or, il faut rappeler ici le plan de composition de ce bel oratorio, divisé, comme on sait, en deux parties reliées entre elles par un morceau symphonique. Franck qui basait avec grande raison tout l'art de la composition musicale sur les lois tonales et les gradations de teintes résultant des modulations établies, avait eu l'idée afin de symboliser la montée de l'âme humaine, sortant des ténèbres païennes, vers la resplendissante lumière du christianisme, de faire débiter l'œuvre par une tonalité neutre (*la mineur*) et, en accumulant peu à peu les touches lumineuses, de faire terminer la première partie dans la tonalité chaude et éclairante de *fa dièze majeur*, aussi éloignée que possible des ténèbres initiales. La seconde partie présentait une progression équivalente de *fa dièze mineur* à *si majeur* ; ces deux parties encadrant un morceau symphonique en *ré*, formaient avec lui un tout absolument parfait et admirablement équilibré.

Lorsqu'on arriva aux répétitions d'ensemble, les musiciens, suivant une habitude chère aux exécutants d'orchestre vis-à-vis des débutants (et Franck était, hélas ! presque un débutant devant le public, malgré ses 50 ans !), habitude qui tend heureusement à disparaître, les musiciens, dis-je, protestèrent énergiquement contre cette tonalité de *fa dièze majeur*, assez inusitée, et déclarèrent tout ce final inexécutable...

Depuis ce temps, l'écriture moderne a passé par bien d'autres difficultés !

Quoiqu'il en soit, Franck, malgré bien des insinuations, refusa de couper ce morceau si important de son œuvre et l'exécution s'en ressentit déplorablement.

Devant ce résultat dont tous les amis du maître furent navrés, je

résolus de faire le siège du pauvre père Franck jusqu'à ce qu'il voulût bien se résoudre à un arrangement, selon moi, plus pratique de ce final en transposant la péroraison à une tonalité plus orchestrale ; je croyais ainsi de bonne foi lui rendre service.

Franck se refusa longtemps à faire ce changement et me défendit même un jour presque sévèrement, de lui en reparler. Mais plusieurs autres de ses élèves préférés, Henri Duparc en tête, venant à la rescousse, il se décida à transposer l'air de l'Archange et le final en *mi majeur* ; en même temps, il refaisait un nouveau morceau symphonique, n'étant pas absolument satisfait du premier, et rajoutait le beau chœur d'hommes qui commence maintenant la seconde partie.

La partition fut donc presque entièrement gravée à nouveau ; mais, quoique ce ton de *mi majeur* présente évidemment une plus grande facilité d'exécution, il s'en faut qu'il arrive à donner l'impression de fulgurante clarté qu'apportait le ton de *fa dièze*, dominante et non sous-dominante de la tonalité finale ! L'effet de couleur et l'équilibre général de l'œuvre s'en trouvent donc incontestablement amoindris.

Combien souvent je me suis repenti, depuis que j'ai su ce que c'est que la *composition musicale*, de ma malheureuse intervention en cette circonstance, et c'est humblement que je viens ici confesser ma faute.

Puisse cet aveu servir de leçon à ceux qui croient pouvoir juger plus grand qu'eux et s'arroger, même dans une bonne intention, le droit de donner des conseils à celui qui pense plus haut.

L'oratorio de César Franck est écrit pour mezzo-soprano, chœurs mixtes et grand orchestre. Un prélude très court, en *la majeur*, précède la première partie. Il est construit sur le motif du chœur des anges que commence le cor et que continue la clarinette, et il est entièrement traité en canon avec cette souplesse merveilleuse qui caractérise l'emploi par Franck des formes scolastiques les plus rigoureuses.

Dans le vigoureux chœur des hommes (n° 1) le monde païen proclame son sensualisme et son mépris pour les peuples vaincus. Puis reparaît, comme dans le prélude, au cor et à la clarinette le thème angélique, et les anges (voix de femmes), chantent en canon avec l'orchestre, le cœur suave que Reyer, dans l'article cité plus haut, déclare admirable. L'archange annonce ensuite la naissance du Sauveur dans l'étable de Bethléem et son récit se développe encore principalement sur le même thème, avec une ampleur, une sérénité indicibles ; après une courte apparition du chœur, l'archange entonne un hymne d'allégresse, et la

première partie se termine par un chœur général dont le premier thème peut paraître un peu vulgaire mais dont la sonorité est très belle.

Tout le monde connaît le « morceau symphonique » de *Rédemption* qui sert d'entr'acte aux deux parties de l'oratorio : il a plusieurs fois été joué à Lyon même (concerts Jemain et Mirande).

« Les siècles passent. Joie du monde qui se transforme et s'épanouit sous la parole du Christ ». Ces lignes, placées en tête de cette importante page symphonique en donnent le programme explicatif. Les principaux éléments de cet entr'acte sont une courte phrase mélodique très expressive exposée par la clarinette sur un dessin persistant des basses, thème d'allégresse et de confiance, et, s'opposant à elle, un appel énergique des trombones dialoguant avec les trompettes et les cors et se répétant dans diverses tonalités. Ces deux phrases essentielles se développent, s'opposent l'une à l'autre et se combinent avec la phrase de l'air de l'archange et un rappel du chœur de Noël ; toute cette partie, d'une inspiration mélodique exquise, est d'un travail polyphonique admirablement ingénieux.

Le premier chœur de la deuxième partie, exprime le doute des hommes rédimés par la naissance du Sauveur, mais accablés sous le poids de maux sans nombre ; ce chœur est en partie construit sur une expressive figure d'accompagnement exposée d'abord par les altos. Mais bientôt les anges reviennent qui, dans la tonalité embrunie de *fa* mineur, pleurent sur les tristesses humaines en redisant, en canon avec l'orchestre, une phrase d'une mélancolie poignante. « Nous sommes au ciel, bien loin de nos fanges. » Et un nouvel air de l'archange annonce aux hommes que leur repentir forcera Dieu à pardonner. Le chœur final, dont le début chanté par les hommes « Seigneur, Seigneur, oublié » est un peu vulgaire, devient très beau lorsque les voix des anges se joignent à celles des humains, et l'œuvre s'achève par une conclusion magnifique.

Je m'efforcerai, dans le compte-rendu du deuxième concert, de déterminer l'importance de *Rédemption* et la place qu'occupe cette partition dans l'œuvre de César Franck et dans l'histoire de l'oratorio.

LÉON VALLAS.



Chronique Lyonnaise

* * *

GRAND-THÉÂTRE

* *

Rigoletto

On a écrit que Giuseppe Verdi représentait dans l'histoire de la musique italienne un « interrègne du génie ». Si l'on entend par là qu'il est inférieur à Bellini et à Rossini, j'y souscris volontiers, mais je crois bien que l'interrègne dure encore et que, malgré la tumultueuse bonne volonté des Mascagni, des Giordano, des Puccini et des Leoncavallo, le niveau artistique n'est pas près de se relever dans la Péninsule. Je crois surtout que ce qui caractérise cette école, dans ces soixante dernières années, c'est sa perpétuelle tendance à l'imitation, qui la fait évoluer, pastiche ou reflet sans cesse mobile, parallèlement aux modifications des Ecoles françaises ou allemandes.

Et Verdi, à lui seul, est une démonstration très claire de ce que j'avance.

On peut reconnaître dans l'œuvre du maître lombard trois périodes, à chacune desquelles correspond une manière propre. Depuis son début à la Scala, en 1839, avec *Oberto, conte di San Bonifazio*, jusque vers 1850, il est ce que le fait sa nature rude de paysan. C'est une musique accentuée et dramatique, vigoureuse et âpre, pleine de sonorité et de heurts, d'une violence continue, et qui réagit avec intensité contre les douceurs mélodiques de Bellini et les suavités rossiniennes. Dans ce premier style sont écrits, avec des fortunes diverses, *Nabucco, i Lombardi, Ernani, i due Foscari, Macbeth*. A ce moment (nous sommes en 1850), le règne de Meyerbeer bat son plein : Verdi s'avise que le succès de ce concurrent redoutable est peut-être bien dû à ce qu'il sait ménager les oppositions et faire ressortir dans ses tableaux les couleurs violentes par des ombres habilement ménagées. Une évolution, une révolution plutôt, se produit chez le compositeur italien ; il renonce aux tons exclusivement criards, à la musique à coups de poings qui lui fut chère, pour développer le côté mélodique et acquérir les qualités de charme et de morbidezza, qui, chez cet italien, furent, chose étrange, non pas un don de la nature, mais le produit de la volonté et d'une imitation réfléchie. La première œuvre où s'accuse cette préoccupation nouvelle est *Rigoletto*, qui date de 1851. Avec *Il Trovatore* et *La Traviata*, Verdi

rencontre ses plus heureuses veines et ses meilleures inspirations ; ce sont des partitions abondamment chantantes, où la mélodie, pas toujours très distinguée, est du moins profuse et facile, ce qui suffit à enthousiasmer les masses. Le succès inouï qui fut fait en Italie et en France à ces deux œuvres et à celles qui succédèrent : *Les Vêpres siciliennes*, *Un Ballo in maschera*, *La Forza del destino*, ne fut pas cependant aussi unanime que nous pourrions le croire aujourd'hui. Si le public de la Fenice, de la Scala, de San-Carlo, du Théâtre-Italien et de l'Opéra, était unanime à délirer de joie en applaudissant le Miserere du *Trouvère* ou le quatuor de *Rigoletto*, la critique, à Paris surtout, se montrait parfois fort dure. Elle ne cessait de reprocher à Verdi son harmonisation primitive, son instrumentation grossière, son absence de style, la nullité radicale de certaines de ses œuvres, comme *i due Foscari*, que les badauds s'obstinaient cependant à acclamer de confiance. et Scudo écrivait : « Le public n'accepte la musique de M. Verdi que comme un pis-aller de l'inclémence des temps. » C'est à cette attitude de la critique, bien plus qu'à celle des spectateurs, que l'on doit, je pense, la dernière évolution de Verdi et sa troisième manière.

Dès 1857, on vit bien, à l'audition de *Don Carlos*, qu'il y avait quelque chose de changé. C'était une méritoire tendance à un accompagnement moins constamment banal, un effort vers une orchestration plus colorée, plus moderne, moins purement péninsulaire. Cette transformation s'accrut en 1872 avec *Aïda*, où le compositeur curieux de folklore, s'inspira de mélodies égyptiennes, et s'éprit de couleur locale. Ce fut d'ailleurs une passion malheureuse, car malgré la meilleure bonne volonté, cette musique à prétentions nilotiques et fellahines, reste nimbée d'atmosphère lombarde.

On ne peut nier les différences évidentes qui séparent les procédés de composition employés dans l'élaboration d'*Aïda* et ceux auxquels Verdi eut recours pour la perpétration d'*Ernani* ou de *Nabucco*, mais il n'apparaît pas très clairement, en quoi, si la seconde manière peut s'intituler meyerbeerienne, la troisième mérite l'épithète de wagnérienne. En admettant, ce qui est probable, que Verdi, selon l'usage constant des Italiens, se soit tourné du côté où le vent des succès soufflait le plus fort, et, voyant l'importance grandissante que la critique attachait à l'œuvre de Wagner, n'ait à cause de cela, cherché une voie nouvelle, il n'en reste pas moins qu'on ne trouve nulle trace des méthodes purement wagnériennes (leitmotive, complications du contrepoint, rôle secondaire des voix traitées comme de simples parties instrumentales), ni dans *Aïda*, ni dans *Othello*, ni même dans cet insipide et ennuyeux *Falstaff* que l'on a tant prôné, je ne sais trop pourquoi.

Naturellement violent et âpre dans sa première manière, volontairement mélodique et chantant dans la seconde, contrapuntiste à

contre-cœur et harmoniste malgré lui et par nécessité dans la troisième, tel a été Verdi. Il a eu cette vertu et ce bonheur de durer ; ç'a été sa grande force. Il a eu, de par la souplesse qui est la qualité foncière de sa race, le courage de changer, de s'adapter aux époques que sa longévité exceptionnelle lui faisait parcourir. Il est devenu meyerbeerien quand le répertoire a triomphé, il a évolué non avec Wagner, mais à cause de Wagner, lorsque *Tannhäuser* et *Lobengrin* ont effacé la gloire de *Robert* et du *Prophète*. Nul doute que, s'il écrivait aujourd'hui, il fût devenu résolument debussyste, et carrément contempteur des vieux rythmes dont il fut le servateur fervent. Il est le type de ceux qui ne contribuent pas au progrès, mais qui ne cessent de le suivre et d'en profiter. Ce ne fut peut-être pas un artiste. Qui niera que ce fut un habile homme ?

J'ai dit que *Rigoletto* avait inauguré la seconde manière de Verdi. S'il n'en a pas toutes les perfections (on ne les rencontrera que dans *La Traviata* et *Il Trovatore*) il en a déjà toutes les caractéristiques.

Peut-être ne serait-il pas inexact d'avancer que Verdi, celui du moins qui régna de 1850 à 1865, est un romantique attardé, et je crois bien qu'il représente dans l'école italienne ce que fut Berlioz pour la musique française, et Schumann pour le lied allemand. Et ce n'est pas seulement parce que Verdi a mis en musique *Hernani* et *le Roi s'amuse*, que ce rapprochement avec Hugo m'apparaît comme frappant ; c'est surtout parce qu'on retrouve chez le compositeur quelques-uns des mérites, et beaucoup des étrangetés du poète. C'est, chez l'un et l'autre, le même amour des situations contrastées, l'absence de transitions, le *tolus in antilbesi* qui a fait commettre à Hugo, Déa et Gwymplaine, et qui a fait écrire à Verdi le chant d'amour et la valse qui terminent le un de *la Traviata* ; c'est le même besoin de violence, la même façon de grandiloquente qui accumule les impossibilités et les crimes dans *Lucrece Borgia* et dans *Han d'Islande*, et qui inspire les cris de passion farouche de la strette « Si vendetta, tremenda vendetta » ou du quatuor, dans *Un Ballo in maschera* ; c'est, parfois, le même charme mélodique, exquis dans les *Orientales*, prenant dans la romance du *Trouvère*, ou le « Se una pudica vergine » de *Violetta* ; c'est enfin et toujours la même emphase, la même bouffissure, les mêmes prétentions énormes à l'effet, qui défigurent Hugo depuis *Cromwell* jusqu'aux *Burgraves*, et Verdi depuis *Nabucco* jusqu'à *Falstaff*.

Et si, laissant de côté ces caractères généraux de l'inspiration et du talent de Verdi, nous nous attachons à examiner sa technique, nous voyons que ce qui a le plus manqué à ce compositeur, c'est la science. « Io sono un paesano » disait-il parfois : tout le secret de sa musique tient dans cette formule : elle est passionnée, mais fruste : « La passion sans art et sans style ne produit que des déclamateurs » ; écrivait.

Scudo a propos des *Vêpres Siciliennes*. Et le défaut du style se traduit ici par l'absence de lien entre les idées, par le manque de développement de mélodies parfois fort heureusement inspirées, et surtout par l'affreuse banalité de l'accompagnement. Le rythme ternaire ne continue pas : $3/4$, $3/8$, $6/8$, telles sont les seules mesures permises à un italien qui se respecte : et c'est une règle à laquelle Verdi se garderait de faillir. L'harmonie est simple, d'avance prévue ; c'est la réalisation schématique des primitives basses chiffrées : accord parfait, septième ou neuvième de dominante, le tout à l'état fondamental. Renverser un accord. Verdi en rougirait comme d'une inconvenance. Quant au contrepoint... mais ne médisons pas des absents !

Le chant est aux voix, et aux voix seules ; les cordes hautes les renforcent de temps à autre, tantôt à l'unisson, et alors elles peuvent être doublées par le hautbois, tantôt à l'octave, et alors la première grande flûte peut s'y joindre. Le violoncelle a pour but de soutenir les barytons et les basses ; le cornet à pistons pourvoit au même office, lorsque les chœurs deviennent un peu bruyants. Si les chanteurs se taisent, les cordes jouent à l'aigu, avec une harmonie inférieure où les bois se disposent régulièrement, dans l'ordre normal : flûte, hautbois, clarinette, basson. En principe, dans les pages symphoniques, l'orchestre se forme en deux corps de bataille, qui ne se mêlent point ; d'un côté les cordes, de l'autre les cuivres. Chacun donne à son tour, sans se confondre. L'orchestre est d'ailleurs sans importance : il ne faut que des chanteurs aptes à ce répertoire spécial et possédant les trois vertus primordiales : voix forte, vastes poumons, tempérament sanguin.

Ces qualités négatives, *Rigoletto* les accuse au plus haut point ; c'est une partition atteinte d'anémie harmonique, de misère contrapuntique, et de cachexie orchestrale, et qui est bien caractéristique de la date à laquelle elle a été écrite et jouée (1). Mais on y relève plusieurs phrases mélodiques qui ne sont point méprisables et qui en légitiment les reprises attardées. C'est d'abord au premier acte, le menuet que l'on peut louer sans scrupule puisque nous l'avons applaudi déjà dans le premier finale de *Don Giovanni* et qu'il faut saluer les chefs-d'œuvre de Mozart partout où on les rencontre. C'est, au second acte, ce duo du bouffon et de Gilda, qui est bien de Verdi celui-là, puisque l'andante « Ne parle pas au malheureux » était déjà dans *Nabucco*. C'est, au début du troisième acte, la scène de *Rigoletto* et des courtisans, avec un chant de violon, heurté, saccadé, haletant, et très joliment descriptif, et la fameuse strette « o vengeance, éclatante vengeance » dont la banalité du chant en triolets et de l'accompagnement en arpèges cesse d'être sensi-

(1) *Rigoletto* a été créé à la Fenice (Venise), le 11 mars 1851, repris au Théâtre Italien (Paris), le 19 janvier 1857, et au Lyrique (Paris), le 24 décembre 1863.

ble, tellement la fougue du sentiment exprimé vous envahit et vous transporte ; (et c'est tout justement ici le triomphe et la justification de la musique à coups de poing). C'est la cavatine : « la donna e mobile, qual penna al vento », bien en situation, clairement représentative de l'âme du galant seigneur, et qui, si elle semble horripilante moulue dans les rues d'une grande ville par quelque orgue fâcheux, donne encore, chantée au crépuscule par un gondolier du Lido ou de Chioggia des sensations qui ne sont point à dédaigner. Et c'est enfin le Quatuor, qui est bien la chose la plus étonnante du monde, perle au milieu du fumier d'Ennius.

Le défaut capital de la musique italienne, et très particulièrement des élucubrations de Verdi, c'est, on ne saurait trop le dire, le décousu : Pas de liaisons, pas de transitions, des morceaux et non une œuvre. Or si *Rigoletto* n'est pas un tout, il contient un fragment isolé qui vaut par lui seul, et qui vaut beaucoup : c'est le quatuor.

On sait la donnée : le duc de Mantoue a rejoint, dans une maison borgne, une fille point farouche qui se nomme Madeleine, et que protège un frère spadassin, le matamore Sparafucile. Gilda, qui aime le duc malgré ses incartades, assiste, accompagnée de son père, le bouffon Rigoletto, au duo d'amour qu'un pan écroulé du mur lui permet de contempler librement. La saine tradition italienne eût voulu que les personnages chantassent chacun à leur tour de quelconques chansons, ou, plus simplement encore, qu'ils exprimassent sur un même air, d'un rythme d'ailleurs indifférent, et à l'unisson autant que possible, des sentiments opposés et des paroles discordantes. C'est tout justement ce qu'a fait Donizetti dans le septuor de *Lucia di Lamermoor*. Ici, chose étrange, exemple unique, Verdi a conservé à chacun des rôles leur caractère propre ; et, en écrivant un ensemble, il a osé un remarquable contrepoint, c'est d'abord la phrase tendre, pleine de désir ardent et encore contenu, que chante le ténor « Oui mon âme s'abandonne » (*Figlia dell amore, schiavo son degli vezzi tuoi...*), et la réponse légère, faite de rire qui ne refuse pas et de moquerie qui consent : « Moi qui de rien ne m'étonne » et c'est, de l'autre côté de la scène, la plainte halestante et douloureuse de Gilda : « Ah je meurs s'il m'abandonne » avec les grondements de rage et de compassion du père « Pauvre enfant, elle pardonne ». Et ces quatre thèmes caractéristiques exposés d'abord isolément, se superposent sans se confondre et sans rien perdre de leur valeur propre et de leur signification ; et, dans l'enlacement du contrepoint, tantôt prédomine la prière sans cesse plus pressante du galant gentilhomme, tantôt le rire alanguiné de Madeleine, tantôt enfin le pleur désespéré et l'invocation suppliante de Gilda, et les gémissements sourds du bouffon. Qu'on objecte la nullité des parties orchestrales faites seulement de renforcements et d'octaves, qu'on regrette des vocalises parasites, qu'on se plaigne de l'instrumentation rudi-

mentairement tracée, que l'on cherche même à diminuer le mérite de Verdi en rappelant qu'il a suivi de près le modèle fourni par Mozart dans le Quatuor de *don Juan* « Non ti fidar, o misera, di quel ribaldo cor » : qu'importe, en vérité, tout cela ? cette scène est très belle, parce qu'elle est très vraie, très vivante, nullement conventionnelle, aucunement italienne, parce qu'elle décrit d'une façon très claire la situation réciproque des quatre personnages et qu'elle peint simultanément des états d'âme opposés, ce qui est une des réalisations les plus difficiles de l'art musical. Pour cette seule page, *Rigoletto* mérite d'être connu, et vaut d'être repris.

* * *

Ce qu'il y avait de plus notable dans la représentation de mardi c'était l'abondance des coupures ; il en est résulté que, malgré l'invraisemblable longueur des entr'actes (notez que je ne m'en plains pas, les entr'actes sont la partie la plus agréable des soirées consacrées aux exhumations italiennes) ; la pièce commencée à 8 h. 30 s'est terminée à 11 heures exactement. Nous fûmes donc sevrés de l'air du ténor : « Ils me l'ont enlevée », et de tout le duo du quatrième acte, de telle sorte qu'à peine Rigoletto avait-il constaté la substitution opérée dans le sac, le rideau s'est baissé, et nous n'avons pas entendu « j'irai là-haut près de ma pauvre mère. » On frémit à l'idée que des mains sacrilèges eussent pu couper aussi les délicieuses vocalises : « O doux nom, ô nom charmant », ou le chœur si exquisement guignolesque au cours duquel le duc de Mantoue apprend l'enlèvement de Gilda. Ne pleurez pas, on nous a conservé ces perles.

L'interprétation fut honnête. M. Jérôme exprime avec une légèreté charmante le caractère du François 1^{er} mantouan ; sa diction extraordinairement distincte et claire, la finesse précieuse de ses demi-teintes le rendent tout spécialement apte à cet emploi qui n'exige pas de grands efforts vocaux.

Je ne chercherai pas querelle à M. Dangès pour certaines très petites modifications apportées à son rôle, l'un des plus durs qui aient été écrits pour baryton. Je le féliciterai plutôt de sa belle composition du personnage, de son jeu intelligent et de la façon dont il a chanté le *Piangi* et la scène « Courtisans, race infâme. »

Et puis félicitons en bloc M. Galinié, malgré qu'il bredouille et chevrotte incongrûment, Mme Doria, très bonne dans la courte apparition de Magdalena, et Mme Rigaud-Labens elle-même, qui vocalise mal, met des a dans toutes les syllabes et joue en dépit du sens commun, mais qui a eu tout de même du succès parce qu'elle s'est abstenue de crier les notes hautes comme à son ordinaire. Et n'oublions pas M. Alberti, somptueux, magnifique et rauque.

La vieille musique italienne galvanise les chœurs, et enthousiasme l'orchestre qui furent excellents.

Deux observations sur la mise en scène : Premièrement, est-il vraiment bien nécessaire de se mettre trente ou quarante pour enlever une jeune fille ? Je n'ai peut-être pas l'expérience nécessaire, mais le bon sens nous indique qu'une dizaine de choristes choisis parmi les plus rablés suffiraient pour cette opération. Si le reste est utile pour l'effet vocal, on pourrait les dissimuler habilement derrière un portant. La scène serait plus vraisemblable.

Deuxièmement, j'ose affirmer au peintre décorateur qui a perpétré la toile de fond du quatre, que les quais du Mincio à Mantoue ne comportent actuellement aucune maison de rapport de six étages. Et je crois pouvoir assurer a fortiori qu'il en était de même au début du xvi^e siècle. Est-ce qu'on n'aurait pas par hasard confondu avec un décor représentant les quais de la Seine en 1905 ?



Faust

Je ne puis que signaler une très quelconque reprise de *Faust*, où seul M. Jérôme offrit une interprétation digne d'intérêt. Ce rôle de demi-caractère est de ceux où il excelle. Par contre, M. Lafont qui est, aussi mauvais comédien qu'il est bon chanteur, nous donna un froid et pâle Méphisto, sans vie, sans mouvement, sans relief.

Le rôle de Valentin servait de début à M. Montfort. Il a excité un enthousiasme relatif. Son timbre n'a rien de prenant, son volume vocal, rien d'excessif. Il convient cependant d'attendre pour en parler avec plus de détail de l'avoir entendu dans un autre emploi, et mieux entouré.

Je ne dirai rien de Mme Fobis, doucement terne ; mais je féliciterai Mme Rigaud-Labens pour l'originalité imprévue de la Marguerite qu'elle nous a révélée. Vous connaissiez la timide, la gauche, la naïve Gretchen de Goethe : Mme Rigaud-Labens y a substitué une pécore extraordinairement prétentieuse et maniérée qui a pris des leçons de danse et de maintien dans une petite ville de province : quelque chose d'intermédiaire entre Camille de *On ne badine pas avec l'amour* et les Bélise ou les Cathos molièresques. Cette transformation de la douce Marguerite en une pecque précieuse et mignarde était d'ailleurs aggravée par les fâcheuses habitudes vocales de notre première chanteuse légère, qui est manifestement incapable de par le volume de sa voix, d'aller jusqu'au bout d'un rôle relativement difficile. Pourquoi ne reprend-on pas pour Mme Rigaud-Labens, *La Fille du Régiment*. Elle y serait tout-à-fait bonne, j'en suis sûr.

En somme, on n'a chanté *Faust* ni mieux ni plus mal que les années précédentes. Et ce n'est pas un éloge.

EDMOND LOCARD.

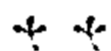
La future direction du Grand-Théâtre

Parmi les nombreux candidats à la direction du Grand-Théâtre pour la saison prochaine, on cite principalement les noms suivants :

M. Ph. Flon, notre premier chef d'orchestre, associé avec M. Landouzy ; M. Tournié, l'ancien directeur, qui a laissé peu de sympathies à Lyon ; M. Huguet, directeur du théâtre de Genève ; M. Poncet, qui a également dirigé notre première scène et qui s'associerait avec M. Pontet, ancien directeur du théâtre de Nantes ; enfin, dit-on, M. Bianconi, ancien ténor léger et sympathique directeur de la Brasserie Kléber, avec M. Baron, un abonné bien connu du Grand-Théâtre.



LES CONCERTS



Deuxième concert de la "Revue Musicale"

A propos de notre quatrième « Heure de musique moderne » dont le succès a été particulièrement vif, nous avons reçu la lettre suivante du « Lâche Anonyme » qui avait déjà rendu compte du précédent concert de la *Revue Musicale* :

Cher Monsieur,

Malgré mes protestations, je reprends la plume, et voici des fleurs !

Je redoutais un peu, je l'avoue, pour nos compatriotes l'extrême et exclusive nouveauté de votre programme de samedi, belle « illustration » de votre étude sur les Maîtres contemporains français. » J'avais tort, et j'en suis heureux. Votre public n'a trouvé ni longue ni ardue votre « heure (... et quart au moins) de musique moderne. » Après la belle *Aria* de Franck, morceau inaccoutumé pour une ouverture, chacun fut séduit par l'exquis *Paysage* de Chausson et les charmantes pièces de d'Indy. La sonate de Lekeu elle-même, austère et prenante à la fois, fut goûtée pleinement, et votre troisième partie, Debussy-Séverac-Ravel, fut un délice.

Je ne veux pas vous donner mon opinion sur toutes ces œuvres ; je me garderai bien aussi de vous louer de votre audace : la fortune l'a

couronnée, Dieu merci ! et vous êtes maintenant sûr de vos auditeurs qui vous suivront « au bout du monde », comme on chante dans *Sigurd*, puisqu'ils ont goûté tout à fait votre soirée. Mais je veux, après vos confrères de la Presse quotidienne, chanter la louange de votre interprète... Voici des fleurs...

Mme de Lestang, nous ne la connaissions jusqu'ici que comme « l'admirable interprète de mélodies vocales dont elle a su faire ressortir, avec un sentiment particulièrement pénétrant, l'étrange et pittoresque saveur » (*Salut Public* dixit) ; nous avons pu la juger fine et véritable artiste. Son récital de piano ne fait que confirmer notre impression. Je ne parle pas du côté technique de son jeu — il est impeccable —, mais quelle joie ce fut de suivre son interprétation délicate et si sûre, « étonnamment respectueuse de la pensée des Maîtres » diriez-vous : calme et religieuse dans l'Aria, si doucement mélancolique dans Chausson, infiniment spirituelle dans la *Pavane pour une infante défunte* et *Jeux d'eau*. Et tout cela n'est rien à côté de sa simplicité et de sa sincérité ; ces essentielles et rares qualités des grands artistes, Mme de Lestang les possède au plus haut point. Je voudrais insister sur ce sujet car c'est bien là la caractéristique de votre soirée de samedi, mais je sais pas développer mes idées (pourquoi m'avez-vous improvisé critique musical ?) et je ne puis que vous redire que ce fut délicieux d'entendre une véritable artiste interpréter si simplement et avec une émotion si sincère un très beau programme qu'aucun pianiste, sauf peut-être Mlle Blanche Selva, n'aurait accepté. Et je me rappelle un de vos concerts de l'an dernier où Mme de Lestang interprétait, seule aussi, un programme de chant réunissant plus de vingt mélodies de Chausson, Debussy, Duparc, Moussorgski, etc...

Je vous en prie, faites-nous entendre souvent, sous ses deux faces artistiques, une telle musicienne, et croyez, etc.



Concert des " Œuvres de Mer " aux Folies-Bergère

Très nombreuse et très belle assistance (comme on dit en style « bien pensant ») pour le concert des œuvres de Mer aux Folies Bergère, samedi dernier. Le « clou » nécessaire en pareil cas, était Yann Nibor, le « poète chansonnier des marins » énorme sur les affiches, palmé, couronné par l'Académie (etc.) fort « attractif » et fort ennuyeux parce que breton parisien, un poète enfin qui du nom pittoresque et exquis des Pastorales : Robin, a fait cette chose étrange : Nibor... Avec lui Jane Dyt, plus mignonne sur les affiches, moins « attractive » et plus agréable dans des chansonnettes fort simples dites

avec charme et sentiment. M. de la Flotte parla longuement sur les bateaux et les marins.

Nous regagnons enfin la terre ferme, la bonne ville de Lyon, et nous avons le plaisir de saluer des œuvres lyonnaises encore plus petites sur les affiches et bien plus intéressantes : la « Symphonie classique » société d'amateurs, qui l'an dernier, presque à pareille époque, faisait ses débuts, dans l'*Arlésienne*. Nous la retrouvons aguerrie, augmentée avec son chef qui paraît toujours plus jeune et toujours plus précocement autoritaire... Interrogeant ses « dirigés » nous apprenons d'eux que, chef tyranique, il les fait travailler « comme des nègres... » avec trois répétitions par semaine... Nous nous étonnons moins alors d'obtenir une exécution satisfaisante de *Sylvia* et d'*Hänsel et Gretel*. L'avenir est aux jeunes !

Encore des jeunes pour terminer cette soirée : « Les Loisirs Artistiques » société dramatique fondée par la « Symphonie classique » et dans un but analogue. Elle interprétait l'an dernier avec l'orchestre, l'*Arlésienne* et, formée régulièrement maintenant, elle choisit ses programmes dans le théâtre si pittoresque et oublié du Moyen âge. La Symphonie classique nous promet incessamment avec son concours le *Jeu de Robin et Marion*, petit bijou du XIII^e siècle où Adam de la Halle pressent le futur opéra-comique. Nous espérons d'ailleurs une bonne interprétation car M. Tardy et ses sociétaires ont été parfaits samedi dans la *Farce du pâté et de la tarte*, bonne vieille comédie du XV^e siècle au fumet si piquant de gaieté française.

Place aux jeunes donc ! et oublions l'ennuyeuse habitude d'emprunter aux parisiens des « clous » qui produisent parfois l'effet du tambourinaire de Numa Roumestan dans les salons ministériels.

E. O.

* * *

A la Société Littéraire

La séance publique annuelle de la *Société littéraire de Lyon*, donnée mercredi, se recommandait aux musiciens par une conférence de M. A. Sallès, président de cette Société, consacrée à Horace Coignet, musicien lyonnais du XVIII^e siècle tout à fait oublié aujourd'hui, et à l'audition d'une partition écrite par ce compositeur pour le *Pygmalion* de J.-J. Rousseau.

On sait la compétence remarquable de notre collaborateur A. Sallès sur l'histoire musicale lyonnaise et nos lecteurs ont pu apprécier plusieurs fois l'intérêt de ses recherches spéciales qui nous vaudront quelque jour la publication d'une *Histoire de la musique à Lyon*, ouvrage d'autant plus nécessaire et aussi plus difficile à établir, que nos biblio

thèques et nos archives municipales sont très pauvres en documents artistiques. M. Sallès a raconté, avec élégance et charme, la curieuse histoire de ce marchand brodeur lyonnais devenu musicien et collaborateur de Jean-Jacques, et dont le succès fut très vif dans le *Pygmalion* dont Rousseau avait écrit le poème en l'annotant, avec une réjouissante précision, d'indications multiples destinées au compositeur.

Après sa conférence extrêmement documentée traitant ce sujet lyonnais, conférence dont nous reproduisons plus haut la première partie, M. Sallès lut la « scène lyrique » qui, d'après Rousseau, devait ouvrir une voie nouvelle au drame et à la musique théâtrale, et un quatuor composé de MM. Chabert, professeur au Conservatoire et Mizgier, et de nos collaborateurs Georges Tricou et Henry Fellot, fit entendre une réduction de la partition d'Horace Coignet, dont l'intérêt musical est, hélas ! un peu inférieur à l'intérêt historique.

L. V.



Concerts annoncés



SOCIÉTÉ DES GRANDS CONCERTS. — Le second concert de l'abonnement a lieu aujourd'hui, à 3 h. 1/2, aux Folies-Bergère. Au programme : Ouverture de la " Belle Mélusine " de Mendelssohn ; Air " d'Hippolyte et Aricie " de Rameau et " Phidylé ", de Duparc, pour soprano et orchestre, audition intégrale de " Rédemption ", oratorio en deux parties, de César Franck. Ce concert, donné avec le concours de M^{me} de la Rouvière et des chœurs de la Schola de Lyon, sera dirigé par M. G.-M. Witkowski.

La salle étant entièrement abonnée, ce même concert sera donné une deuxième fois le vendredi 29, à 8 h. 1/2 du soir. (Pour tous renseignements, s'adresser au Syndicat d'initiative, 13, place Bellecour, et chez les marchands de musique.)





ÉCHOS

* * *

MASCAGNI ET LA CRITIQUE

Critiqué récemment dans le « Journal d'Italie » par M. d'Atri, le compositeur Mascagni riposta par une lettre si vive, que ce dernier lui envoya des témoins.

M. Mascagni les aboucha avec les siens, mais au moment où l'on ne discutait plus que les conditions de la rencontre, il déclara subitement qu'il ne voulait pour rien au monde se fâcher avec un vieil ami et fit les excuses les plus complètes.

☞ ☞ ☞

PATRIOTISME DE DANSEUSES

Quoiqu'elle paraisse un peu singulière, elle est néanmoins touchante, l'adresse que les danseuses du corps de ballet du théâtre Impérial de Saint-Pétersbourg viennent de faire parvenir en ces termes au czar Nicolas II : « Majesté, en ces jours douloureux où le cœur saigne des malheurs de la patrie, nous ne pouvons retenir l'élan chevaleresque de notre cœur, et nous sentons le besoin de vous exprimer nos sentiments de fidélité. Veuillez les agréer, Majesté, croyez-le, nous saurons accomplir notre devoir dans le rôle modeste qui nous incombe, restant des servantes fidèles pour vous et pour notre patrie, au bonheur de laquelle nous sommes prêtes à sacrifier notre vie. »

☞ ☞ ☞

BRILLANTES SITUATIONS ARTISTIQUES

Dans l'organe officiel du Syndicat des artistes lyriques et dramatiques allemands, on a pu lire, le 8 décembre dernier, l'annonce suivante :

« Pour tout de suite nous offrons des artistes avec prétentions de gages réduits, possédant voix superbes et toilettes élégantes, tels que une jeune première artiste dramatique, 80 marks (100 fr.) par mois, premières chanteuses d'opéra et d'opéra-comique à 100 marks (125 fr.)

par mois, deuxième rôle d'amoureuse, très jolie, 40 marks (50 francs) par mois, etc.

« S'adresser à l'agence X..., à Leipzig. »

C'est pis que des nègres qu'on adjudgerait sur un marché d'esclaves.



LA MUSIQUE A NANTES

Tout comme Lyon, Nantes était jusqu'à présent privé de concerts symphoniques. Cette lacune est comblée maintenant par la fondation simultanée de deux sociétés.

La première fondée sous le patronage de Vincent d'Indy, et Romain Rolland, professeur de l'Histoire de l'Art à la Faculté des Lettres de Paris portera le nom de *Association des Concerts historiques de Nantes*.

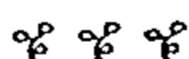
Le fondateur de cette Société, M. F. de Lacerda, chef d'orchestre, professeur au Conservatoire royal de Lisbonne, à la *Schola cantorum* et à l'École des Hautes Etudes sociales de Paris, a réussi à grouper un orchestre et des chœurs — en tout 80 exécutants — grâce au concours de quelques personnes dilettantes, musiciens amateurs et professionnels, de Nantes.

Créée en dehors de tout groupement local actuel, cette Société se propose de faire entendre à Nantes des œuvres ou des fragments d'œuvres modernes qui n'y ont jamais été exécutés en public et qui ne rentrent pas, par leurs exigences d'ordre technique, dans le cadre des entreprises musicales existantes.

M. de Lacerda donnera, cet hiver, deux concerts seulement, pour initier les amateurs nantais au but éminemment artistique qu'il poursuit, et leur prouver qu'avec les éléments dont il dispose, il peut facilement l'atteindre.

On y exécutera des œuvres de Rameau, Bach, Beethoven, Heinrich Schütz, César Franck, Fauré, Debussy, d'Indy, Saint-Saëns, Chausson, etc., etc.

La deuxième société porte le nom de *Société des Concerts de Nantes*, elle organisera également deux concerts annuels.



LE THEATRE MUSICAL EN ALLEMAGNE

On a récemment publié le relevé des représentations lyriques données dans les théâtres d'Allemagne du 1^{er} septembre 1904 au 31 août 1905. Voici le chiffre des principaux succès :

ECOLE ALLEMANDE

Beethoven,	<i>Fidelio</i>	182	représentations
Flotow,	<i>Martha</i>	187	»
Humperdinck,	<i>Hänsel et Gretel</i>	158	»
Lortzing,	<i>Undine</i>	185	»
	<i>Der Waffenschmied</i>	179	»
	<i>Zar und Zimmermann</i>	201	»
Mozart,	<i>Don Juan</i>	80	»
	<i>Les Noces de Figaro</i>	136	»
	<i>La Flûte enchantée</i>	175	»
Nessler,	<i>Le trompette de Sackkingen</i>	127	»
Nicolai,	<i>Les Joyeuses commères de Windsor</i> ..	154	»
Wagner,	<i>Le Vaisseau-Fantôme</i>	218	»
	<i>Tannhäuser</i>	326	»
	<i>Lohengrin</i>	341	»
	<i>L'Or du Rhin</i>	96	»
	<i>La Walkyrie</i>	168	»
	<i>Siegfried</i>	127	»
	<i>Le Crépuscule des Dieux</i>	89	»
	<i>Tristan et Isolde</i>	68	»
	<i>Les Maîtres-Chanteurs</i>	192	»
Weber,	<i>Le Freischütz</i>	261	»

ECOLE FRANÇAISE

Auber,	<i>Fra Diavolo</i>	90	»
Bizet,	<i>Carmen</i>	341	»
Gounod,	<i>Faust</i>	220	»
Halévy,	<i>La Juive</i>	87	»
Maillart,	<i>Les Dragons de Villars</i>	126	»
Meyerbeer,	<i>Les Huguenots</i>	88	»
Offenbach,	<i>Les Contes d'Hoffmann</i>	182	»
Thomas,	<i>Mignon</i>	241	»

ECOLE ITALIENNE

Donizetti,	<i>La Fille du Régiment</i>	100	»
Leoncavallo,	<i>Paillasse</i>	218	»
Mascagni,	<i>Cavalleria Rusticana</i>	229	»
Rossini,	<i>Le Barbier de Séville</i>	142	»
Verdi,	<i>Aïda</i>	148	»
	<i>Le Trouvère</i>	197	»
	<i>La Traviata</i>	85	»

Il résulte de ce tableau que les œuvres qui ont été représentées le plus souvent sont par ordre : *Carmen* et *Lobengrin* ex-æquo, *Tannhäuser*, *Freischütz*, *Mignon*, *Cavalleria Rusticana*, *Faust*, *Le Vaisseau-Fantôme* et *Paillasse* ex-æquo, *Tsar et Charpentier*, *Le Trouvère*, *Les Maîtres-Chanteurs*, etc.



A PROPOS DE " FAUST "

A l'occasion de la reprise du *Faust* de Gounod, il est peut-être intéressant que Wagner lui aussi écrivit de la musique sur l'œuvre de Goëthe que tant de musiciens tentèrent de mettre en musique.

C'est en 1832, quelques années après la publication de la partition d'orchestre des *huit scènes de Faust* de Berlioz (1828) que Wagner écrivit sept morceaux dont les paroles ont été empruntées au *Faust* de Goëthe. Ces sept morceaux, réunis, sous le numéro d'œuvre 5, sont conservés inédits dans les archives de la famille Wagner, à Bayreuth. En voici la nomenclature : 1° *Chant de soldats*, « mouvement de marche », *Si bémol*, deux-quatre ; 2° *Paysans sous les tillands*, « vif et animé », *Fa majeur*, deux-quatre, pour soprano solo, ténor solo et chœur ; 3° *Chanson de Brander* (chanson du rat), *Ré majeur*, deux-quatre ; 4° *Chanson de Méphistophélès* (chanson de la puce), « avec une diction affectée », *Sol majeur*, deux-quatre ; 5° *Sérénade de Méphistophélès*, « modéré », *Mi mineur*, deux-quatre ; 6° *Romanee de Marguerite*, *Mon repos est loin !* « passionné mais pas trop vite », *Sol mineur*, deux-quatre ; 7° *Prière de Marguerite à la Madone* (mélodrame), « pas trop vite mais très agité », *Sol mineur*, quatre temps.

Parmi les morceaux les moins connus sur *Faust*, on peut encore citer une symphonie pour orgue et orchestre de Charles-Auguste Fischer (1829-1892) ; une composition de M. Félix Draeseke sur les paroles de la scène de Pâques, au moment où le son des cloches arrête Faust prêt à se donner la mort ; enfin deux poèmes symphoniques de M. Henri Schulz-Beuthen, correspondant à la scène du gibet, et à la mort de Faust (dans le *Second Faust* de Goëthe),

Sait-on aussi que *Faust* n'est pas une œuvre qui ait été créée de toutes pièces par Goëthe ? Le grand lyrique ne peut revendiquer, comme lui appartenant en propre, que le rôle délicieux de Marguerite. Il l'écrivit en souvenir d'une jeune fille qu'il vit au rouet, qu'il vit à l'église et qu'il faillit même voir figurer comme accusée devant un tribunal. Faust appartient à l'histoire, à la légende et au théâtre depuis plus de quatre cents ans. Il est né vers la fin du xv^e siècle. Il était mort en 1543. La réalité de son existence, longtemps contestée, ne peut plus être mise en doute. Certains documents l'établissent péremptoirement. D'autre part, les « Livres populaires », dont le

premier fut publié par l'imprimeur Jean Spies, à Francfort-sur-le-Mein, le 4 septembre 1587, et le second par Widman, à Hambourg, en 1599, nous racontent la vie de l'aventurier sans scrupules, extraordinairement intelligent et cultivé pour son époque, nécromancien, évocateur d'esprits, inventeur de tours de magie, qui eut nom : Johann Faustus. C'était un érudit possédant à fond Homère, Aristote, Platon, un homme comblé de tous les dons naturels qui auraient pu faire de lui le premier des savants et des artistes de son siècle, si son caractère vicieux, son désir insatiable de voluptés, ses passions jamais assouvies, ne l'eussent jeté dans tous les désordres et n'eussent permis à ses contemporains de le qualifier sans détour par ces mots : « *Un cloaque de plusieurs milliers de diables* », Ce maître ès sciences occultes devait, presque aussitôt après l'apparition des « Livres populaires », devenir le héros préféré du public dans tous les théâtres forains des pays germaniques, *Faust* fut représenté sous mille formes, presque toujours avec des dénouements d'une moralité très orthodoxe. On s'en débarrassait invariablement en le faisant tomber dans une béante « gueule d'enfer ». Goethe enfant assista certainement à des spectacles de ce genre et y puisa l'idée du drame en deux parties qui l'occupa toute sa vie.



MUNICH ET BAYREUTH

On racontait depuis longtemps que la famille Wagner voyait d'un très mauvais œil les représentations wagnériennes du théâtre du Prince-Régent à Munich et faisait tout pour les rendre impossibles. Or voici que l'intendance générale des théâtres de la Cour de Bavière vient de publier la déclaration suivante qui met les choses au point :

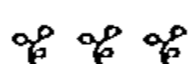
« 1° L'affirmation que les Festpiele n'auront pas lieu en 1906 au théâtre du Prince-Régent, à Munich, est inexacte, de même que sont mal fondées les attaques dont M. Mottl, directeur général de la musique, a été l'objet à ce sujet.

« 2° Les attaques dirigées contre Bayreuth sont également mal fondées. L'intendance royale se croit, au contraire, obligée de déclarer expressément que la famille Wagner, malgré les nombreuses attaques injustifiées de la presse, a toujours fait preuve de la plus grande conciliation dans toutes les questions qui ont surgi depuis la fondation du théâtre du Prince-Régent; que, notamment dans la question non jugée par les tribunaux, à savoir si l'intendance des théâtres de la Cour a, en principe, le droit de représenter des œuvres de Richard Wagner au théâtre du Prince-Régent, elle s'est abstenue, tenant compte de la situation particulière de Munich, d'obtenir un jugement définitif qui, selon les circonstances, aurait rendu le festival impossible.

« 3° Dans les négociations actuelles, qui durent depuis longtemps, Bayreuth a également eu les plus grands égards pour la ville d'art qu'est Munich.

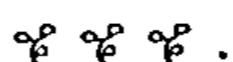
« 4° La question de savoir si et dans quelles proportions des représentations wagnériennes auront lieu l'été prochain à Munich sera soumise à S. A. R. le Prince-Régent, dès son retour du Spessart, et sa décision sera publiée aussitôt.

« 5° Il est inexact que les représentations estivales de 1905 aient laissé un bénéfice. La vérité est que les recettes ont augmenté, que le déficit a été considérablement diminué, mais qu'il n'est pas définitivement écarté. »



LES CONCERTS A MOSCOU

Malgré les événements, on annonce de Moscou que l'on prépare les concerts de la saison d'hiver. Il y en aura dix au Conservatoire, et autant à la Société philharmonique, dirigés par divers chefs d'orchestre dont voici les noms : MM. Safonow, directeur du Conservatoire ; Rachmaninow, chef d'orchestre du Théâtre Impérial ; Hessin, directeur de la Société philharmonique ; Ippolitow-Ivanow, professeur au Conservatoire ; Muck, chef d'orchestre de l'Opéra de Berlin ; Kaianus, directeur des concerts symphoniques d'Helsingfors ; Kawarzewitz, chef d'orchestre de l'Opéra national de Prague ; Georges Marty, chef d'orchestre des concerts du Conservatoire de Paris ; et Richard Strauss. Comme virtuoses, on entendra les pianistes Bokhaus, Godowsky, Dohnay, Stavenhagen et Ripper, les violonistes Jacques Thibaud, Ysaye et Burmester, et les violoncellistes Bereler et Kassalson.



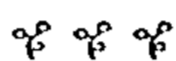
L'AVE MARIA DE GOUNOD

Tout le monde connaît le fameux *Ave Maria*, de Gounod, dont la mélodie est écrite sur le premier prélude du *Clavecin bien tempéré* (en *ut* majeur dans l'original) et qui porte pour titre : *Méditation sur le premier prélude de Bach*. M. C. Mennicke, collaborateur de la *Nouvelle revue musicale* fondée autrefois par Schumann, s'exprime de la manière suivante au sujet de cet *Ave Maria* : « Non seulement en ce qui concerne l'arrangement, mais pour ce qui a rapport au côté technique, la version de Gounod est une chose géniale. Malheureusement mon opinion là-dessus a peu d'importance, mais j'ai un brillant répondant. Riemann, dans son *Grand traité de composition*, a longuement expliqué que le travail de Gounod est véritablement celui d'un maître. Le prélude en *ut* majeur correspond tout à fait au type du

morceau à plusieurs parties dont la mélodie est absente, En ce sens dire qu'il n'y a pas de mélodie, cela signifie simplement que la mélodie n'est pas dans le haut, mais qu'elle se cache à travers l'ensemble. Gounod, comme le dit Riemann, l'a magistralement dégagée... »

L'opinion de MM. Mennicke et Riemann, pour considérable qu'elle soit, ne saurait empêcher que le « dérangement » de Gounod, un tour de force d'une part, soit d'autre part un travail inutile et essentiellement antiartistique.

Gounod a écrit un autre ouvrage du même genre sur une petite pièce de Bach, mais ce second essai n'a pas obtenu l'immense popularité du premier. Un autre prélude de Bach, orchestré par Gounod, a figuré au programme des Concerts-Pasdeloup le 8 décembre 1867.



WAGNER ET LA CRITIQUE

G. Tapper vient de publier à Leipzig la seconde édition du dictionnaire des *Gentilleses* de la critique de son temps sur Wagner. Il est toujours amusant de relire ces coups de griffe, ou parfois d'assommer qu'il reçut un peu partout à ses débuts.

Dans la préface, il est cité ce passage d'une lettre du professeur Muller, d'Oxford : « En maltraitant comme il l'a fait les *Nibelungen* et *Parsifal*, Wagner a montré qu'il n'était pas du tout poète... » Notre critique Saint-Victor définit ainsi dans la *Presse*, le *Tannhäuser* : « Un charivari dans lequel les violons semblent atteints du « delirium tremens » et font un accompagnement à la danse de Saint-Gui » — Schumann appelle Wagner un « dilettante » et Hanslick, critique musical de la *Presse* de Vienne, ne voit en lui qu'un génie décoratif sans nulle envolée poétique ou musicale. — Le pianiste F. Hiller disait que les *Maîtres Chanteurs* sont une attaque de folie contre l'art, la musique et la poésie ; et le *Berliner Tageblatt* traitait le style wagnérien de vraie peste et d'épidémie. — L'*Or du Rhin* suivant un critique de Leipzig, était « l'aquarium de Wagner », et R. Lenau disait que dans « ses plus fidèles disciples on pouvait sentir l'odeur de la stalle du cheval de Brunnhild ».



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS