

REVUE MUSICALE DE LYON

Paraissant le Mercredi de chaque Semaine, du 15 Octobre au 1^{er} Mai

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS.

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

A partir de ce numéro, la REVUE MUSICALE DE LYON paraîtra le Mercredi matin au lieu du Mardi soir.



CÉSAR FRANCK



(Suite)

RÉDEMPTION

Rédemption, poème symphonique en deux parties et un intermède (paroles d'E. Blau), fut la première œuvre où le génie de Franck se fit jour d'une façon complète. Ayant assisté de près à la conception et à l'éclosion de cet oratorio aussi différent de l'oratorio classique qu'un poème symphonique de Liszt peut l'être d'une symphonie de Mozart, je puis donner quelques détails qu'on ne trouvera probablement pas dans les biographies du maître. Le poème est simple. Première partie : Les hommes s'agitent dans les ténèbres du paganisme égoïste et des passions mauvaises. Tout à coup un vol d'anges illumine l'espace, un archange annonce la venue rédemptrice du Sauveur sur la terre et les hommes, enthousiasmés par cette promesse, répudient leurs haines et unissent leurs voix

en un chant de Noël. Seconde partie : L'Humanité, ayant oublié les bienfaits de la rédemption, se livre de nouveau aux penchants pervers, criant vers le Christ sa misère ; les anges se voilent la face de leurs ailes à l'aspect des crimes humains. Alors l'archange vient sur un ton plus grave annoncer une nouvelle rédemption par le repentir, et les hommes apaisés chantent l'union en l'amour et en la charité. Entre les deux parties, un intermède d'orchestre seul synthétise la nouvelle évolution humaine, en proclamant par la magnification du thème prophétique le triomphe final du grand amour.

Afin d'exprimer cette marche progressive vers la lumière, Franck imagina de partir d'un ton neutre (*la mineur*) symbolisant l'obscurité païenne pour s'élever peu à peu jusqu'aux tonalités les plus claires de *mi* et de *si* majeur, en passant uniquement par des *tons dièzes*. L'effet d'illumination graduée due à cette disposition tonale est magique.

Longue fut l'élaboration de cette belle œuvre, dans l'expression de laquelle le maître mit tout son cœur. Commencée dès 1869, elle ne fut achevée qu'en 1872 et subit un assez grand nombre de remaniements successifs. Tout d'abord, la première partie terminait en *fa* majeur,

mais lors de la première exécution, trop hâtive, les violonistes, selon une tradition chère aux orchestres et qui tend heureusement à disparaître, ayant déclaré que cette tonalité inusitée rendait leur partie inexécutable, Franck se crut obligé sur nos conseils — nous nous en sommes repentis depuis — de transposer le fulgurant air de l'archange et le chœur final en *mi* majeur, ce qui, tout en facilitant l'exécution, atténue toutefois l'effet lumineux rêvé par le maître.

L'intermède d'orchestre fut aussi l'objet de retouches tellement nombreuses et importantes que la seconde version n'a presque plus de rapport avec la première. C'est un bien curieux exemple de conscience artistique que cette réfection complète d'un long morceau symphonique déjà exécuté et même gravé, mais c'est à cette conscience que nous devons la superbe mélodie qui constitue l'idée principale de cette intermède. Enfin, un chœur sombre aux harmonies très frappantes fut ajouté au commencement de la deuxième partie pour contraster avec les clartés terminales.

La première audition de cette composition, si nouvelle à tous égards, eut lieu au théâtre de l'Odéon, le jeudi saint de l'année 1872.

(A suivre). VINCENT D'INDY.



Les Sonates de Beethoven

POUR PIANO ET VIOLON



(SUITE)

Les deux sonates suivantes, la quatrième (œuvre 23) et la cinquième (œuvre 24) sont dédiées au Comte Maurice de Fries, chambellan de l'Empereur François d'Autriche. La septième symphonie en *la* achevée le 12 mai 1813, et exécutée pour la première fois, à Vienne, le 8 décem-

bre 1813, est également dédiée au même haut personnage.

Ces deux sonates ont été composées après les six premiers quatuors à cordes, le septuor et la première symphonie.

Le *presto* initial de la quatrième sonate (œuvre 23) est à 6/8 et en *la mineur*. Après trente mesures fortement mouvementées survient un épisode plus calme qui donne l'illusion d'un véritable trio. La main droite, la main gauche et le violon conversent agréablement entre eux. Après le début de la deuxième reprise une courte phrase en *fa* du violon est d'un tour aimable et gracieux. A l'exception de ces deux passages, tout ce *presto* a une physionomie tourmentée. L'allure précipitée des thèmes, leur tonalité, la fréquence et la brièveté des réponses entre les deux instruments, le dessin harmonique, de temps en temps quelques intervalles de seconde augmentée, tous ces signes par leur assemblage réussissent à exprimer merveilleusement les sentiments véhéments et divers d'une âme fortement impressionnée. Mais voici venir le mieux tourné, le plus élégant et à la fois le plus sentimental des madrigaux.

Quel badinage distingué et tendrement ému que cet *andante scherzoso piu allegretto!* Au thème pimpant et coquet formé par une série de deux croches unies par un arc de liaison, mais dont la seconde est piquée, succède une fugue, mais point une fugue pédante ou guindée. Des trilles ornent cette fugue, pareils à d'aimables sourires; les traits en doubles croches perlées à peine effleurées sont d'une idéale délicatesse. Cet *allegretto* est un chef-d'œuvre de grâce et de sensibilité d'un art essentiellement XVIII^e siècle.

L'*allegro molto* final contribue à donner à cette sonate sa note d'émotion sincère et son cachet d'aristocratique élégance. Le motif en *la mineur* du début fait songer à de tendres plaintes, les marches liées jouées en sens contraire par le piano et

le violon paraissent de doux reproches. Trois mesures d'un *adagio* triste et languoureux sont soupirées par le piano, puis par le violon. Mais le thème initial, auquel pourrait convenir le qualificatif *d'enveloppant* accolé à tort et à travers à tant de mélodies ne présentant entre elles aucune analogie, se fait entendre aussitôt. Le piano et le violon se livrent ensuite à un dialogue se terminant *pianissimo* et dont chaque répartie consiste en deux noires délicatement frappées. C'est un fin et charmant marivaudage. Deux phrases (d'abord en *fa* puis en *si bémol*) presque exclusivement constituées par des rondes liées sont d'une construction harmonique nettement verticale. Elles sont touchantes et gracieuses en leur simplicité. Un dessin alternativement ascendant et descendant en triolets de noires s'enroule ensuite comme une guirlande autour de ces deux phrases expressives. Dans ce final tout de délicatesse un seul passage en croches détachées doit être joué *fortissimo*.

Après la sonate à Kreutzer la plus fréquemment jouée dans les concerts est sans contredit la cinquième sonate œuvre 24. C'est aussi celle à laquelle la plupart des professeurs d'accompagnement donnent la préférence pour initier leurs élèves à l'étude de Beethoven. Cette sonate dite, paraît-il, « des dames », répond bien à ce but. Elle est d'une compréhension aisée ; elle conquiert et séduit d'emblée.

Ses dimensions sont plus considérables que celles de toutes les précédentes. Elle comprend en effet quatre parties au lieu de trois.

La première phrase de dix mesures de *l'allegro* en *fa*, est sobrement accompagnée par une discrète batterie de croches liées et une tenue de basse à chaque mesure. Elle est délicieusement chantante. Un auditeur non prévenu pourrait penser à du Mozart. La transition ou mieux le

pont qui relie cette première phrase à la suivante suffira à le détromper. A l'énergie des traits du piano, à la diversité et à la richesse des nuances, il ne pourra méconnaître Beethoven.

La seconde phrase est encore plus typique. Elle compte 16 mesures. Elle offre d'abord à considérer deux périodes de quatre mesures chacune. Ces deux périodes sont semblables. Leur seule différence consiste en ce que la première n'abandonne jamais la tonalité majeure tandis que la seconde d'abord majeure, devient mineure lors de la répétition de la phrase. Le violon lance à trois reprises comme un cri la note dominante fortement attaquée, puis soudain passe à des accents doux et apaisés. Pendant ces vibrants appels du violon, le piano plaque en croches une série d'accords parfaits majeurs de la tonique, disposés en progression ascendante. La sonorité de cette succession d'accords, passant par tous leurs renversements, est contenue au début. Elle s'enfle progressivement à mesure que cette succession d'accords s'élève. Un éclatant accord de septième de dominante est l'aboutissant final de ce *crescendo* subitement suivi de batteries du même accord, doucement frappées, presque éteintes. Ce contraste d'un *piano* succédant brusquement au *forte* terminal d'un *crescendo*, c'est la signature de Beethoven.

Ces deux périodes ne constituent que la moitié de la seconde phrase. Huit autres mesures la complètent. Le violon et la main droite dialoguent en s'interrompant. Le violon prend vivement le premier la parole. Le piano avant que son partenaire ait achevé, lui renvoie la réplique. Durant cet échange d'impétueuses réparties, marquées d'un fort accent sur leur terminaison, la basse exécute une marche descendante digne d'attention.

Les échelons de cette descente sont constitués par trois figures semblables formées de deux blanches et d'une ronde.

La seconde blanche se trouve toujours élevée d'une tierce mineure au-dessus de la première blanche. La ronde représente la quinte diminuée inférieure de la seconde blanche. La ronde vient chaque fois réaliser avec la main droite et le violon un accord de septième diminuée. La phrase s'achève par le retour de la tonalité primitive qu'agrémentent un gruppetto de violon. Rien n'est plus simple que de se rendre compte par la lecture de ces réponses entrecoupées et de ces marches harmoniques. Il est plus malaisé de les expliquer clairement.

Cette longue phrase de seize mesures, avec ses éclatantes sonorités instantanément apaisées, ce colloque heurté des deux instruments est tourmentée, traversée par de l'angoisse. Elle fait un saisissant contraste avec la première phrase enthousiaste et épanouie. Ces alternances de sentiments opposés forment le fond de la nature de Beethoven.

L'adagio est en *si bémol* et à 3/4. La phrase principale mollement bercée par un accompagnement en doubles croches liées est d'une tendresse infinie. Le chant en *si bémol mineur* puis en *sol bémol* du violon commence par implorer et s'élève à des accents pathétiques. La péroraison de cet *adagio* est un *duettino d'amore* d'une incomparable douceur.

Le *scherzo* est le premier morceau de ce genre introduit par Beethoven dans ses sonates de piano et violon. Dans les deux premières reprises le violon répète comme un écho les notes vivement détachées du piano. Le trio est d'une verve étourdissante. La vitesse des traits en croches est vertigineuse. Tout ce *scherzo* est éblouissant, étincelant.

Dans la première phrase douce et caressante du *rondo allegro ma non troppo*, ainsi que dans la deuxième phrase d'une allure décidée, brille la lueur de l'espérance. Un seul thème mineur syncopé, accompagné par des triolets semble jeter

une légère ombre de doute et de tristesse. L'espoir et la confiance renaissent avec la reprise de la mélodie charmeresse du début et règnent dorénavant sans conteste.

Ces deux sonates, la quatrième (œuvre 23) et la cinquième (œuvre 24), offrent entre elles d'incontestables analogies. Il ne faut assurément pas rechercher ces similitudes dans la forme de leurs diverses parties. Ces deux sonates se ressemblent uniquement par les sentiments qu'elles traduisent. Dans toutes deux, l'inquiétude, l'agitation trouvent place, mais sont bannies sans retard. Dans la première, les accents gracieux et doucement émus, dans la seconde, les élans de tendresse, de passion et de confiance, deviennent hautement prépondérants.

Un épisode important de la vie du maître permet de préciser la nature des sentiments qui ont dicté ces deux sonates. Beethoven les écrivit en 1801. Il était alors profondément amoureux. Il écrivait le 16 novembre 1801 à son ami le Dr Wegeler : « Ma vie est actuellement « un peu plus agréable et je me risque à « me mêler de temps en temps à la so- « ciété. Cet heureux changement est « l'œuvre d'une jeune et belle enchante- « resse. Je l'aime et j'en suis aimé. »

L'ange consolateur qui avait réussi à chasser pour un temps la misanthropie du cœur de notre grand homme était la comtesse Giuletta Guicciardi. Elle était la fille du comte François-Joseph Guicciardi qui occupait à Vienne le poste d'attaché de la chancellerie du royaume de Bohême.

Dans sa consciencieuse et intéressante biographie de Beethoven, Victor Wilder trace de Guiletta Guicciardi le séduisant portrait que voici : « Elle n'avait pas tout « à fait dix-sept ans lorsque Beethoven « s'en éprit, mais malgré son extrême « jeunesse, elle avait déjà, comme la plu- « part des Italiennes, les formes et la

« tournure d'une femme accomplie. »

« C'était une beauté rare, un port de reine, un visage d'une admirable pureté, animé par l'éclat de deux grands yeux d'un bleu foncé et encadrés par les boucles ondoyantes d'une luxuriante chevelure brune. »

Beethoven correspondait avec Giuletta Guicciardi; Victor Wilder reproduit trois très curieuses lettres du Maître. Elles débordent d'un amour pur, ardent et profond. Il appelle Giuletta, mon ange, mon tout, mon moi : « Ton amour m'a fait à la fois le plus heureux et le plus infortuné des hommes. »

Une autre fois, il émet cette même pensée sous une autre forme : « Je suis tantôt plein d'espérance, tantôt sombre et triste. »

La quatrième et la cinquième sont contemporaines de ces lettres. Ne semblent-elles pas la paraphrase de cette dernière définition de Beethoven par lui-même, bien que l'espoir et la confiance prédominent sur les idées sombres et tristes?

Dans une autre de ces lettres, Beethoven écrit : « Vraiment il est des heures où je sens que la parole ne peut rien exprimer de ce que mon âme ressent ! ».

Il paraît donc légitime de conclure que dans les œuvres contemporaines de ces lettres, notamment les deux sonates étudiées et la célèbre sonate en *ut dièze mineur* pour piano (œuvre 27), dédiée à Giuletta Guicciardi, Beethoven s'est proposé d'exprimer ceux de ses sentiments qu'il jugeait les mots impuissants à rendre. Le Maître immortel a su traduire dans le divin langage de son génie, les nuances les plus subtiles, les aspirations les plus sublimes de son pur amour, aussi bien que les plus intimes et les plus déchirants tourments de son âme. Il a merveilleusement réussi.

Hélas ! l'amour et l'espoir de notre malheureux grand homme devaient être cruellement déçus. Celle en qui Beetho-

ven croyait, qu'il considérait comme sa fiancée, épousa, le 3 novembre 1803, le comte Wincelas-Robert Gallemberg, compositeur de... ballets !

(A suivre)

Paul FRANCHET.



Le Système de Métrique et de Rythmique Musicales

de M. RIEMANN



Il est permis de dire, en employant un cliché connu, que le *Système de métrique et de Rythmique musicales* (1) de M. Riemann, paru il y a quelque temps déjà, répondait à un réel besoin. Aucune question n'est plus vitale, pour la musique, que celle du rythme, et il n'en est pas qui ait été jusqu'ici plus totalement négligée. M. Riemann est, je crois, à peu près le seul à l'avoir approfondie, à avoir tenté de ramener à des règles précises, à des principes universellement valables, les données que l'artiste applique instinctivement. Jusqu'ici, il fallait chercher l'ingénieuse théorie rythmique du pédagogue allemand dans divers de ses ouvrages, où elle restait éparse. La voici maintenant méthodiquement exposée en un volume assez dense, mais où des exemples notés empruntés aux grandes œuvres classiques occupent une place considérable et jettent sur les explications techniques, parfois compliquées, une singulière lumière. L'ouvrage est divisé en deux parties très distinctes. Dans la première (Rythmique) qui est surtout analytique et où est posé le principe esthétique du rythme, M. Riemann cherche à dégager, d'abord l'élément unitaire de ce rythme, la « cellule », pour arriver ensuite par une synthèse, à l'édifice rythmique, à la phrase musicale, étudiée dans la deuxième partie (Métrique). Dans cette deuxième partie nous

(1) Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1903, in-8°

sont donnés les principes pratiques, aussi utiles pour l'analyse que pour la connaissance des règles de l'écriture, qui sont la conséquence logique des généralités énoncées et expliquées dans la première.

Pour M. Riemann (et je pense que tous seront d'accord avec lui sur ce point) les éléments de rythme et de mètre propres à la musique sont foncièrement différents de ceux du langage et n'ont leur raison d'être que dans la seule musique.

Le principe essentiel d'une idée musicale envisagée en soi ne saurait provenir que d'un rapport, et par définition, ce rapport devra être le plus simple possible. Ce sera donc un rapport formé de deux termes irréductibles. Le premier est un énoncé, un élan (temps léger, anacrouse) et le deuxième une conclusion, la résolution du mouvement (temps lourd). La valeur de ces deux termes ne saurait être absolument la même : afin qu'ils soient aussi nettement différenciés que possible, il faut que non seulement l'accentuation mais aussi la durée en soient en principe inégales. Notre élément premier aura donc l'aspect suivant :



Ce qui revient à dire que la forme de mesure la plus simple et qui se comprend le plus aisément est la forme ternaire, celle où le temps lourd a une valeur double de celle du temps léger.

Nous voyons également qu'en fait une « mesure » réelle est tout autre chose qu'une mesure écrite, et qu'il est logique de considérer la barre de mesure comme placée entre le temps léger et le temps lourd, c'est-à-dire non à la limite, mais à l'intérieur même de la mesure.

Ce n'est point là, d'ailleurs, le seul malentendu auquel ait donné lieu l'écriture conventionnelle de la musique. Les barres telles que les emploient la plupart des compositeurs sont souvent placées

arbitrairement et ne correspondent à aucune réalité rythmique. La véritable mesure ne peut comprendre que deux, ou trois temps effectifs. Selon le cas, une mesure écrite peut soit ne comprendre qu'un seul temps (mouvement très vif, scherzos, etc.) et alors il en faut deux ou trois pour constituer une mesure réelle, ou au contraire être formée de plusieurs mesures réelles (mesure à quatre temps, à six-huit lent, à neuf-huit lent, etc.).

Ce schème primordial de l'unité rythmique, du *motif*, est également celui des unités moins minimes de la phrase musicale. Nous avons reconnu dans le motif une valeur initiale (légère), puis une deuxième valeur (lourde) qui est la réponse, le conséquent de la première. Considérons maintenant le motif entier comme une unité indivisible : il deviendra unité initiale, et en vertu du principe posé plus haut devra être suivi de sa réponse, qui sera un nouveau motif semblable. Ainsi est formé, par groupement de deux motifs, un élément métrique, une proposition si l'on peut dire. Que cette proposition, envisagée comme un tout, se complète à son tour d'un conséquent égal à elle, et ce sera la période, soit un groupe de quatre mesures. Deux telles périodes consécutives, l'antécédent et le conséquent, forment la phrase complète.

La phrase compte donc forcément, huit mesures, en principe du moins. Dans la pratique, nous savons qu'une phrase musicale en comprend un nombre indéterminé, qui peut être supérieur ou inférieur à ce chiffre de huit. En fait on peut ramener n'importe quelle phrase musicale au type théorique établi par M. Riemann ou à une modification régulière et rationnellement analysable de ce type.

Voici, rapidement indiquées, les diverses modifications possibles.

1° L'unité initiale légère (mesure et par extension groupe de deux mesures, voire antécédent, quatre mesures, entier), peut

être élidée. On trouve même des exemples de ce que M. Riemann appelle début *ex abrupto*, c'est-à-dire se produisant sur la sixième (et même septième) mesure d'une phrase.

2° Des mesures intercalaires peuvent intervenir au cours d'une phrase, ou plutôt une mesure, un groupe, une période entière peuvent se répéter (c'est ce qui se produit généralement à la suite des cadences rompues).

3° Une mesure, un groupe, une période peuvent se trouver élidés, dans le cours d'une phrase, par synérèse. Un exemple très clair d'une telle synérèse nous est fourni par le cas où la note terminale d'une phrase est énoncée en même temps que la première note de la phrase suivante, ce qui revient à dire que la dernière (huitième) mesure d'une phrase est en même temps la première de la phrase suivante.

A moins de vouloir écrire non pas un article, mais un volume, je dois me borner à énoncer les principes généraux donnés par M. Riemann, en en laissant de côté la démonstration. Cette démonstration, d'ailleurs, est assez simple et très logique : nous savons que certaines harmonies, certaines suspensions ne peuvent pas occuper indifféremment n'importe quelle place dans la phrase. A plus forte raison les cadences sont dans le même cas. Or, chaque fois que nous trouvons une anomalie apparente dans la place occupée par de telles formations typiques, l'analyse nous démontre, selon le cas qu'il y a élision, synérèse, ou répétition.

D'ailleurs, M. Riemann a donné de l'excellence de sa théorie la meilleure des preuves, en montrant dans les analyses qu'il a publiées des œuvres de clavier de Bach, que cette théorie s'appliquait de façon absolument complète aux dites œuvres. Et c'est précisément à cause du haut intérêt que présente le système de M. Riemann, et de l'utile procédé d'ana-

lyse qu'il nous fournit, que j'ai cherché ici à en expliquer les principes élémentaires. Une aussi courte étude ne peut montrer que très imparfaitement toute l'ingéniosité de ce système. Peut-être au moins contribuera-t-elle à appeler l'attention des lecteurs de cette revue sur les solides et utiles travaux de M. Riemann.

M.-D. CALVOCORESSI.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Le Crépuscule des Dieux.

Les représentations du *Crépuscule* ont continué de faire salle comble depuis quinze jours. Il n'est pas sans intérêt d'en chercher les raisons.

Car il ne faut pas supposer que le public vienne là, en foule comme il viendrait à la *Walkyrie* ou à *Louise*, simplement pour entendre une musique agréable, suffisamment claire pour être intéressante et assez habile pour n'être pas banale. Ce sont là des œuvres qui s'imposent à tous ceux qui ont l'oreille vaguement musicale, ou qui ont du goût artistique même à l'état de traces,

Il n'en va pas de même pour la *Goetterdämmerung*. L'audition de la dernière journée tétralogique est, la première ou les premières fois, une fatigue atroce, un surmenage cérébral épuisant, si l'on essaye d'en comprendre la structure ; Wagner s'y est fait une loi d'éviter le développement mélodique, à un point tel, que les arcanes du *Crépuscule* resteront éternellement closes aux profanes. Cet enchevêtrement, jamais inextricable, mais constamment ardu, de thèmes généralement à peine esquissés, exige une attention profonde, soutenue, un effort incessant de compréhension. On ne saurait mieux comparer cet effort qu'à la tension d'esprit d'un homme entendant un long discours dans une langue qui ne lui serait pas absolument familière. Un fragment de phrase a passé aux cors ; ce sont les premières notes de l'*Appel du fils des bois* ; et tandis que l'on cherche à étiqueter

ce thème et à en trouver la signification symbolique ou réelle, le motif de *Nolbung* a claironné aux trompettes, la clarinette basse a gémi celui de la *Compassion de Sieglinde* et les tûben ont proposé la phrase des *Walsungen vaillants*, cependant que les trombones tonitruaient l'appel *ré bémol ut* présageant la mort du héros. L'esprit de l'auditeur s'affole, incessamment aiguillonné par son oreille, qui lui pose sans arrêt, simultanément parfois, vingt questions nouvelles, et l'on s'épuise, et l'on se cabre, et l'on se laisse emporter à la dérive, noyé, perdu, dans ce déluge thématique, dans ce dédale harmonique, dans ce labyrinthe orchestral. Telles sont les inévitables affres d'une première audition. A la seconde, à la troisième plutôt, certaines scènes deviennent claires, nettement intelligibles, splendidement lumineuses même. A la cinquième ou à la sixième audition, le *Crépuscule* apparaît enfin sous son vrai jour, le chef-d'œuvre de la musique analytique.

Tout ceci, bien entendu, est une affaire d'éducation musicale et de prédisposition antérieure. Pour des professionnels, pour des harmonistes, le *Crépuscule* peut être compréhensible d'emblée. Même chez cette élite, je doute qu'il produise un enthousiasme bien profond. Eliminons si vous voulez le commencement du troisième acte, qui est indiscutable : la scène des Filles du Rhin, le récit de Siegfried, le *Trauermarsch* (sans perdre de vue d'ailleurs que les deux premières de ces pages sont singulièrement éclairées par la connaissance du *Rheingold* et du second acte de *Siegfried*) : de tout cela certainement se dégage un certain charme infini, prenant, poignant, enveloppant, et qui séduit à la fois l'esprit et les sens. Mais le reste, c'est-à-dire les quatre cinquièmes de l'œuvre, est, si je puis m'exprimer ainsi, de la musique exclusivement intellectuelle, cérébrale, analytique, nullement sentimentale (je prends ce mot dans son sens le plus élevé et le plus complet), et le plaisir qu'elle procure n'est nullement différent à mon avis, de celui, très fort, que donnerait la compréhension d'un problème d'analytique extrêmement complexe ou d'une thèse métaphysique étherément absconse. J'avoue d'ailleurs avoir goûté une joie beaucoup plus vive, à la lecture attentive, lente et recueillie de la partition d'or-

chestre, qu'à la représentation ; ce qui vient peut-être de ce que l'interprétation subjective vaut toujours mieux que la représentation objective et réelle, ou plus probablement, car le *Crépuscule* était admirablement donné, de ce que je n'ai pas la compréhension suffisamment rapide.

Car on ne saurait trop répéter quel rôle prépondérant joue le facteur individuel dans l'impression que laisse la *Götterdämmerung*. Le nombre des spectateurs qui y sont retournés plusieurs fois est relativement petit, précisément parce que beaucoup n'ont pas eu le courage d'affronter un second effort de compréhension, qui les eût amenés presque inévitablement à revenir aux auditions suivantes. D'autre part, il ne semble pas que la majorité des spectateurs aient été fort émus par les beautés de l'œuvre. La *Götterdämmerung* n'est point le fait du brave homme qui va au théâtre comme on va au cirque ou au music hall, pour se délasser. Les conversations entendues, un peu à tous les étages, mais plus particulièrement aux places numérotées, donnent une plutôt piètre idée de l'éducation musicale du public en général. Un des plus considérables facteurs du succès obtenu par le *Crépuscule* aura été la curiosité doublée de snobisme. Par contre les galeries hautes ont offert, comme à l'époque de *Tristan* et à celle des *Maîtres Chanteurs*, le spectacle d'une réunion de fervents véritables : C'est là que se célèbre le culte de l'idée Wagnérienne, c'est là que sont les purs disciples du maître de Bayreuth ; c'est là qu'il ne fait pas bon émettre de subversives opinions sur l'excès de longueur du premier acte, ou sur l'intérêt discutabile de certains passages du second : c'est là enfin que j'ai failli être mis en pièces, comme jadis Orphée par les bacchantes, pour avoir osé une sacrilège comparaison entre l'appel *ré bémol ut* des cuivres, présageant le meurtre de Siegfried et les sonorités attristées et violentes à l'aide desquelles les pompiers font ranger les badauds sur le trajet de leurs équipages.

Il est intéressant de noter, d'ailleurs, que ce public des quatrièmes est aussi hétérogène que possible, toutes les classes sociales s'y coudoient : car l'éducation musicale par le drame lyrique a ceci de très particulier, qu'elle a pénétré simultanément et d'une

façon sensiblement égale les diverses couches. Il y a là un fait de fraternité artistique que je ne puis que signaler aujourd'hui.

En définitive, je résumerai de la façon suivante l'impression ressentie aux cinq représentations du *Crépuscule* entendues jusqu'à ce jour : il n'y a pas d'œuvre musicale plus difficile et plus abstraite, il y en a peu qui puissent fournir une pareille somme de jouissances intellectuelles. En outre, et pour la grande masse de public, certains passages, plus colorés, plus chauds et plus clairs (interludes du premier acte, toute la première partie du troisième, etc.) constituent une compensation plus que suffisante à la fatigue que leur impose la gymnastique cérébrale nécessaire à la compréhension de ce chef-d'œuvre.

* * *

Mlle Claessen a remplacé Mlle Janssen, à la cinquième représentation. Cette artiste a fait preuve dans le cours de la saison de très intéressantes qualités artistiques. Nous avons donc le droit d'espérer d'elle une bonne interprétation du rôle écrasant de Brünnhild. Elle s'est montrée intelligente et consciencieuse : et la seule observation qu'on ait en général formulée c'est que Mlle Claessen ne possède point les qualités vocales de l'incomparable artiste qui l'avait précédée (1). Mais, si l'on pousse plus loin le parallèle des deux interprétations la différence apparaît surtout en ceci que Mlle Claessen a composé le rôle en cantatrice habile et en actrice intelligente et bien conseillée, tandis que Mlle Janssen l'a véritablement vécu, transfusant sa vie propre et son âme dans ce personnage irréel.

Nous espérons d'ailleurs que la rétraite de Mlle Janssen n'est que momentanée. Il nous paraît inadmissible que l'on songe à monter la tétralogie entière, en se privant d'un des principaux éléments de succès. Le nombre de rôles disponibles dans *l'Anneau du Nibelung* est d'ailleurs suffisant pour que toutes les bonnes volontés trouvent leur emploi.

EDMOND LOCARD.

(1) C'est ainsi que pour éviter à Mlle Claessen la fatigue terrible de la scène du bûcher, au dernier tableau, on a supprimé 54 mesures, ce qui simplifie d'une façon appréciable le rôle de Brünnhild.



LES CONCERTS

* *

Séances de Sonates Rinuccini-Geloso

On se souvient avec quel succès fut donné, il y a trois ans, aux concerts Lamoureux, le cycle des neuf symphonies de Beethoven. Cet hiver, le quatuor Parent doit régaler les Parisiens de la série des 17 quatuors à cordes. Nous ne pouvons malheureusement pas avoir l'espoir d'entendre à Lyon toutes ces symphonies et tous ces quatuors.

MM. Rinuccini et César Geloso ont eu la charitable pensée de nous dédommager dans la mesure de leurs moyens, ils ont les premiers conçu l'idée d'interpréter dans notre ville le cycle intégral des sonates de Beethoven pour piano et violon. Grâce leur en soient rendues !

Jusqu'ici trois, quatre au plus de ces sonates, toujours les mêmes, nous ont été servies dans les concerts. La *Revue musicale de Lyon* s'est maintes fois élevée contre cet exclusivisme injustifié. Les dédaignées sont dignes de l'honneur de figurer aux programmes, au même titre que leurs sœurs plus privilégiées.

La réputation de certains auteurs serait fortement entamée par l'exécution intégrale de toutes leurs œuvres d'une même catégorie. La gloire d'un Beethoven ne peut que s'en accroître. Il n'est rien sorti de banal ni de médiocre de la plume du Titan de la musique.

La première des auditions consacrées par MM. Rinuccini et Geloso aux sonates de Beethoven pour piano et violon, a eu hier lundi soir, 25 janvier. Une élégante assistance en majorité féminine, emplissait la coquette salle de musique classique de la rue Stella.

Le programme de cette première séance était chargé. Il comprenait les quatre premières sonates. Personne n'a trouvé la dose exagérée.

La première et radieuse sonate en *ré* a ouvert le feu. Avait-elle été entendue à Lyon depuis l'hiver 1875 ? Elle fut alors merveilleusement jouée par Sivori et Francis Planté à l'un des concerts du Dimanche organisés par Aimé Gros, dans la salle de l'ancien Eldorado de la rue Belle-Cordière.

MM. Rinuccini et Geloso ont dignement marché sur les traces de leurs illustres devanciers. Ils ont donné à l'*allegro con brio* la gaieté et l'ardeur voulues, chanté gracieusement le thème de l'*andante*, attribué à chaque variation le caractère qui lui est propre. La variation du violon a été prestigieuse. Le *rondo* final a été entraînant et joyeux à souhait.

La deuxième sonate est d'une interprétation un peu plus ardue. Elle a été rendue aussi excellemment que la première. Dans le premier mouvement la vivacité a cédé, quand il le fallait, la place à l'expression. L'*allegretto* a été dit avec un sentiment fin et délicat. Le *final* avec une aimable expression.

La troisième sonate en *mi bémol* avait été inscrite au programme d'un concert donné, il y a quatre ans, par les frères Geloso, à la Société de musique classique lyonnaise. Le programme a été changé au dernier moment. La troisième sonate a été remplacée par la septième en *ut* mineur. Inutile de dire que les frères Geloso ont triomphé dans cette dernière.

Ils auraient également triomphé avec la troisième, comme l'ont fait MM. Rinuccini et Geloso. Tout auditeur a pu se douter que le superbe *allegro con spirito*, est pour les deux instruments hérissé de sérieuses difficultés ? Toute l'intense émotion de l'*adagio* a été communiquée à l'assistance. Quelle joyeuse vaillance dans le *rondo* final !

Les applaudissements ont éclaté unanimes. Certes ils avaient été nourris [après chacune des deux premières sonates. Après la troisième les bravos ont été autrement plus chauds. La grandeur et la beauté de l'œuvre avaient enthousiasmé la salle entière. Une splendide exécution l'avait subjuguée,

La quatrième sonate plus gracieuse, mais moins puissante, n'a pas eu sur le public la même portée que la précédente. Peut-être une sonorité trop éclatante a-t-elle retiré quelque peu de leur grâce et de leur délicatesse à la fugue de l'*andante scherzoso* ainsi qu'à certains exquis passages du *final*. Sauf cette légère imperfection, l'exécution a été fort bonne.

En somme, soirée de haute valeur artistique. Quatre sonates de Beethoven supérieurement interprétées par deux artistes n'ayant d'autre idéal que d'en faire ressortir les beau-

tés, ont charmé, ému et transporté l'auditoire.

* * *

Vendredi dernier, salle Philharmonique, un intéressant concert donné par Mlle Hélène Barry, pianiste, avec le concours de M. Dressen, violoncelliste.

Programme intéressant et très varié, allant de Bach et Hændel à Schumann, Chopin, César Franck et Saint-Saëns.

Mlle Barry s'est montrée artiste consciencieuse dans son interprétation très fine de la *Gavotte variée* de Hændel et très brillante de la *Novelette en la* de Schumann. Mais pourquoi n'a-t-elle joué que *Prélude* et *Choral* de Franck en laissant de côté la *Fugue* admirable qui fait partie intégrante de l'œuvre ? D'ailleurs Mlle Barry, dont le talent est tout de délicatesse et de nuances était plus à l'aise dans les *Préludes* de Chopin qu'elle a traduits à la perfection.

M. Dressen — violoncelliste solo des Concerts Lamoureux et professeur à la *Schola Cantorum* — s'est montré excellent virtuose dans des œuvrettes de Locatelli et de Popper, ces spécialistes du violoncelle, et parfait musicien dans la sonate de Saint-Saëns. Le concert s'est terminé par les *Variations symphoniques* de Boëllmann, œuvre très connue, bien écrite, et non dépourvue de banalité.

* * *

Ce soir mercredi, troisième concert de la *Symphonie Lyonnaise*. Au programme, œuvres de Beethoven, Wagner, Chabrier.

* * *

Dimanche prochain, 7 février, à 2 h. 1/2, salle Philharmonique, deuxième concert Marteau consacré aux œuvres de Gabriel Fauré avec le concours de l'auteur.

Au programme : quatuor avec piano en *sol* mineur, n° II ; sonate pour piano et violon ; quatuor avec piano en *ut* mineur.

MM. les Artistes et Organiseurs de Concerts qui désirent qu'il soit rendu compte de leurs auditions sont priés d'adresser un double service à la Rédaction de la Revue Musicale de Lyon, 117, rue Pierre-Corneille.





A TRAVERS LA PRESSE

* *

Les Troyens de Berlioz



Nous reproduisons ci-dessous des extraits d'une chronique d'Albéric Second parue dans l'*Univers illustré*, du 25 octobre 1860, où le spirituel écrivain relate comment il assista à la première lecture des *Troyens* :

« Je fumais un londrès mélancolique dans le passage de l'Opéra, lorsque je rencontrai Hector Berlioz.

« — Qu'avez-vous ? me demanda-t-il.

« — Je suis triste.

« — Pourquoi ?

« — Parce que je m'ennuie abominablement.

« — Et pourquoi vous ennuyez-vous ainsi ?

« — Ma foi ! je serais fort en peine de le dire.

« — Eh bien, rentrez chez vous : lisez la lettre qu'on vous a portée de ma part ce matin ; acceptez mon invitation pour ce soir, et, quand vous sortirez de chez moi, à minuit, si l'ennui vous tient toujours, vous saurez du moins pourquoi vous vous ennuyez ; ce sera toujours ça de gagné.

« — Vous plaisantez, mon cher Berlioz ; on ne s'ennuie pas chez vous.

« — Je verrai bien si vous êtes encore de cet avis dans douze heures.

« — Pour quelle cause voudriez-vous que mon opinion de minuit différât de mon opinion de midi ?

« — Parce que vous ne savez pas quel piège je vous tends.

« — Un piège, dites-vous ?

« — Ni plus, ni moins.

« — Expliquez-vous, de grâce !

« — C'est ma lettre qui vous fournira l'explication souhaitée.

« Et Berlioz s'éloigna sans qu'il me fût possible de lui arracher une parole de

plus. Cinq minutes après je décachetais son billet que je reproduis littéralement.

« Mon cher ami,

« Si vous êtes de force à endurer la lecture de mes *Troyens*, venez prendre une tasse de thé chez moi, ce soir à neuf heures. Quelques amis courageux y assisteront, et je serais bien aise de vous compter parmi mes victimes.

« Tout à vous. » H. BERLIOZ ».

« Personne n'ignore parmi les abonnés du *Journal des Débats* surtout, que l'auteur de la *Symphonie fantastique* n'est pas seulement un de nos plus éminents compositeurs. Tous ceux qui ont lu les *Soirées de l'orchestre* et les *Mémoires d'un musicien* savent que Berlioz est un écrivain du plus incontestable mérite. Ce qu'on ne sait pas encore, par exemple, c'est qu'il vient de terminer un opéra en cinq actes, intitulé *les Troyens*, dont il a écrit le poème et la partition, et, pour ma part, j'étais à mille lieues de soupçonner que le « ciel en naissant l'eût créé poète. »

« A neuf heures je sonnais au numéro 4 de la rue de Calais, je montais l'escalier, et j'étais introduit dans le salon de Berlioz où m'avaient précédé les « quelques amis courageux » que l'auteur des *Troyens* avait la modestie d'appeler « ses victimes ». C'étaient MM. Duprez, l'ex-grand artiste de l'Académie Impériale de musique ; Emile Perrin, dont l'habile direction laissera de longs souvenirs au théâtre de l'Opéra-Comique ; l'éditeur en vogue, Michel Lévy, et son heureux voisin de la rue Vivienne, Heugel, un Michel Lévy musical ; deux pianistes-compositeurs de beaucoup de talent, Edouard Wolff et son digne neveu Joseph Wieniawski plus un écrivain allemand dont j'ai le regret de ne pas savoir le nom (1).

« A neuf heures et demie précises, Berlioz déploya le redoutable manuscrit, et après

(1) Cet écrivain allemand était le critique musical viennois Schelle.

avoir avalé quelques gorgées d'eau sucrée il commença la lecture de son poème au milieu d'un religieux silence que troublèrent peu après, les murmures approbateurs du petit aréopage. Ces murmures se changèrent bientôt en applaudissements, lorsqu'il eut fini de nous lire un duo placé au milieu du premier acte. Ce duo est tout simplement de la plus grande beauté. Au point de vue de l'effet il égale le duo justement célèbre du quatrième acte des *Huguenots*. Au point de vue du style et de la forme, il lui est infiniment supérieur.

« Je ne me crois pas le droit de déflo-
rer le poème des *Troyens* par une analyse
prematurée. Quant au sujet, il suffira de
l'indiquer à ceux qui ont traduit le
deuxième livre de l'*Enéide* : Cassandre,
Priam, Enée, Ascagne, Didon, Anna
Soror, tous les divins héros de Virgile,
revivent dans cette œuvre puissante,
colorée, féconde en situations et en sur-
prises, écrite avec la plume d'un poète
heureusement inspiré. Nous sommes
aussi loin des :

« *Bonheur suprême !*
« *O joie extrême !*
« *Celle que j'aime*
« *Va revenir !*
« *Oui dans mon âme*
« *Je sens, Madame,*
« *Brûler la flamme*
« *Du doux plaisir !*

auxquels nous ont accoutumés les libret-
tistes officiels de la rue Le Pelletier ; nous
en sommes aussi loin, dis-je, que le ciel
est loin de la terre.

« L'action commence au moment où
fermant l'oreille aux lamentations et aux
prédictions de Cassandre, les Troyens in-
troduisent dans les murs d'Ilion le fatal
cheval de bois. Elle se dénonce par la
mort de Didon, impuissante à retenir
dans les délices de Carthage et de son
amour, Enée, que des voix mystérieuses
appellent vers l'Italie.

« La lecture était terminée que nous

écoutions encore. *Intentique ora tenebant*,
comme dit Virgile ; et tous nous fûmes
unanimes à déclarer que ce poème d'opéra
est le modèle d'un genre qui n'est rien
moins que facile à réussir. J'ai déjà rendu
justice aux qualités poétiques qui le dis-
tinguent : j'ajoute que l'auteur a fait une
large part à ses futurs collaborateurs, les
chorégraphes, les machinistes et les déco-
rateurs.

« Il y a là des prétextes à mise en scène
inouïs, et des motifs de splendeur vrai-
ment superbes. Mais c'est principalement
sur ce point qu'une discrétion absolue
m'est imposée. Plus les effets trouvés par
H. Berlioz sont neufs et ingénieux, moins
il faut se hâter de les porter à la con-
naissance du *servum pecus* des imitateurs
et des plagiaires.

« Quant à la partition, je n'en ai
pas entendu une seule note, et comme
ceci n'est pas une vulgaire réclame, on
comprendra pourquoi je m'abstiens de la
louer. Mais je n'hésite pas à le dire : si,
comme la chose est plus que probable,
Berlioz compositeur s'est tenu à la hau-
teur de Berlioz poète, l'apparition des
Troyens aura les proportions d'un évé-
nement. On dit que cette œuvre inaugu-
rera le nouveau Théâtre-Lyrique de la
place du Châtelet. J'aime mieux croire
qu'elle inaugurera le nouvel opéra du
passage Sandrié. »



Nouvelles Diverses



On annonce que M. Tournié, l'ancien
directeur de notre Grand-Théâtre contre qui
M. Victor Augagneur dressa naguère un
magnifique réquisitoire qu'on pourrait peut-
être aujourd'hui retourner contre son auteur,
vient d'être nommé directeur du Théâtre du
Capitole à Toulouse. Espérons qu'il saura le
garder !

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.

Imp. WALTENER & Cie, rue Stella, 3, Lyon.