

REVUE MUSICALE DE LYON

☞ Paraissant le Mardi de chaque Semaine, du 20 Octobre au 20 Avril ☞

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX

Première Représentation à Lyon (Grand-Théâtre)



L'audition du *Crépuscule des Dieux* donnée mercredi, figurera comme une des dates glorieuses de l'histoire du Théâtre à Lyon. De l'avis de toutes les personnes compétentes, l'interprétation en a été supérieure à celles que le drame lyrique a reçues jusqu'ici dans la plupart des théâtres allemands ou étrangers. Des ovations enthousiastes ont rappelé sur la scène les artistes et l'excellent chef d'orchestre à qui revient le mérite d'avoir su mettre au point cette œuvre grandiose, malgré les difficultés de tout ordre que présente son exécution. Le succès s'est affirmé très grand, et d'autant plus notable, que la compréhension de cette œuvre abstraite et souverainement complexe, exige de la part du public, un exceptionnel effort d'attention, que peut seule obtenir une exécution parfaite.

* * *

L'interprétation vocale de la *Goetterdaemmerung* est une des plus arides qui soient. L'artiste n'y rencontre ni phrase mélodique développée, ni note à effet. Les parties vocales étant traitées par le

Maître de la même façon que les parties instrumentales, les voix se fondent dans la masse, où elles ne représentent pas toujours, il s'en faut, la partie chantante ni conductrice. En outre, l'artiste est obligé à un souci constant de la mimique, à laquelle Wagner a attaché une importance considérable. Tout ceci est vrai, plus encore pour le *Crépuscule* que pour la *Walkyrie* ou *Siegfried*, où l'on rencontre assez souvent des phrases vocales mélodiquement développées.

M^{lle} Louise Janssen est considérée depuis longtemps comme la plus intelligente interprète de la pensée wagnérienne dans les rôles d'Elsa, d'Elisabeth et d'Isolde. Il semblait logique de lui attribuer le rôle de Gutrune, proche parente, au double point de vue scénique et vocal, de personnages précités. C'est cependant la Walküre qu'elle a incarnée mercredi. Ses plus ardents admirateurs ne pouvaient espérer une aussi merveilleuse interprétation que celle qu'elle a donnée de ce personnage complexe et difficile. En elle, il faut tout louer sans réserve : sa méthode vocale, l'incomparable pureté de sa voix, la

science de sa déclamation, le soin infini des moindres détails de la mimique, de l'attitude, du jeu, de l'expression, et par dessus tout la chaleur, la vie, l'intensité et le réalisme avec lequel elle objective cette âme irréelle, symbolique, mystique et mythique de la Brynnhilt scandinave, de la déesse-femme, de la Walkyrie farouche en qui s'éveille une épouse aimante. M^{lle} Janssen a véritablement vécu ce rôle, de prime abord si loin de la vie et du réel. Elle s'est donnée tout entière, émouvante et tragique, animant tout le drame d'un grand souffle d'héroïque passion, d'une chaude énergie de vie intense, synthétisant, symbolisant, réalisant le concept même du maître de Bayreuth, la Mission sainte de la Femme, la Rédemption par l'Amour.

Et ce fut une révélation véritable que la façon dont l'admirable artiste a vécu la scène d'amour du prélude, ses adieux à Siegfried. La perfection, le fini du moindre détail scénique sont frappants, depuis la grâce du long geste dont elle salue le héros qui s'éloigne, jusqu'au soin avec lequel est drapée l'étoffe dont elle est vêtue, semblable à ce modèle de l'art grec, connu sous le nom de Victoire Aptère. Et il faudrait tout citer, depuis la scène avec Waltraute, et le combat contre Siegfried couvert du Tarnhelm, jusqu'à ses désespoirs du second acte, et la noblesse grandiose de ses adieux à la vie tandis que se dresse le bûcher qui enflammera jusqu'au Walhall.

La façon dont M. Verdier a compris et composé le personnage de Siegfried, en a fait le digne partner de l'admirable Brünhilde qu'était M^{lle} Janssen. M. Verdier a su mettre en relief les constituantes de l'âme du Héros joyeux, de celui que, dans les coulisses de wagnérisme, on appelle d'une façon un peu triviale, mais si exacte, la joyeuse brute. Cette nature primesautière, l'excellent ténor en a su rendre la joie, l'amour de la vie, du mouvement, le goût de l'activité physique; il

a été d'une jeunesse étonnante. Si l'on joint à cela la perfection avec laquelle M. Verdier possède l'art de la déclamation on comprend aisément qu'il ait été constamment intéressant, et que dans le charmant récit du 3^{me} acte, il ait été tout à fait supérieur.

M. Sylvain est un exemple rare de ce que peut donner la bonne volonté intelligente, et l'effort soutenu. C'est chose merveilleuse de voir l'habituel interprète du Hagen de Reyér, devenu le comédien sûr, le chanteur habile qu'était, l'autre soir, le Hagen wagnérien. Dans ce rôle farouche et sombre, difficile à tant de points de vue, et où il ne suffisait pas de chanter fort, et d'avoir un beau costume, M. Sylvain a mérité les éloges les plus sincères.

On a fait à M. Rouard et à M^{lle} Rogery des reproches qui m'ont semblé excessifs. Le rôle de Gunther n'est pas fort agréable : il reste beaucoup en scène pour peu chanter ; il faut donc ici une tenue et une mimique qui ne s'acquièrent pas en un jour, et je ne trouve pas que M. Rouard ait fait mauvaise figure. Dans la scène du premier acte, au Palais des Gibichungen, il a été, ainsi que M^{lle} Rogery (Gutrune), suffisamment farouche et représentatif de la sauvagerie de l'âme burgonde. J'ai moins aimé la façon plutôt quelconque dont M^{lle} Rogery a chanté le dernier acte.

Passons sur le jeu naïf et enfantin de M^{lle} Domenech qui a, dans Waltraute, l'air d'une petite fille qui jouerait au soldat, avec un casque emprunté à son petit frère; taisons les inexactitudes vocales d'une des Rheintöchter, qui n'est ni M^{lle} Pierrick dont la voix est très belle, ni M^{lle} La Palme qui est excellente, et félicitons les chœurs, parvenus à une mise au point étonnante. C'est chose stupéfiante de voir des individus que l'on intoxique depuis des années avec les chœurs de la *Juive* ou ceux de *Guillaume Tell* parve-

nir à chanter en tournant le dos au public et au chef d'orchestre, marcher, rire et plaisanter lourdement, comme il convient à des hommes des cavernes, ou presque, et, par dessus le marché, chanter juste.

* * *

L'orchestre du Grand Théâtre, disions-nous dans une récente étude parue ici-même sur l'orchestration de la *Goetterdämmerung*, pèchera nécessairement par la disproportion du groupe des cuivres avec celui des cordes, si l'on ne multiplie pas le nombre de ces derniers instruments. C'est, en effet, ce qui s'est produit. Les parties de cuivres étant divisées, on a bien été forcé d'avoir ceux-ci au complet; il y avait donc trois trompettes et une trompette basse, trois trombones et un tuba faisant fonction de trombone contre-basse, quatre saxhorns destinés à remplacer les deux tûben ténors et les deux tûben basses, et enfin le monstrueux contre-basse-tuba (ce n'est pas un tuba, c'est un tub, disait un de nos musicographes les plus en vue, en considérant l'immense pavillon plus semblable à une baignoire en métal qu'à un instrument de musique). Le nombre des cors avait été porté à six, ce qui évitait de faire jouer alternativement des parties de cors et des parties de tûben aux mêmes instrumentistes comme cela se pratique à Bayreuth et à Munich. De même, les bois étaient au grand complet (notons la présence d'un sarussophone en ut, non prévu par la partition, et destiné à remplacer un contre-basson). Tout ceci constitue, on le voit, une masse imposante, et n'explique que trop bien à quel point les cordes ont été submergées, étouffées, et couvertes.

Si j'insiste sur cette énumération, c'est qu'elle dégage, d'une façon essentielle, la responsabilité de notre excellent chef d'orchestre; il eût été de toute nécessité d'avoir un quatuor au complet, et l'absence des altos (12 au lieu de 4) et des violoncelles supplémentaires s'est fait sentir

cruellement. De là, l'opposition très apparente entre les pages à orchestration relativement simple qui ont donné la plus heureuse impression (tel, par exemple, l'interlude entre la scène des Nornes et la Roche du Sommeil, tel surtout, le récit de Siegfried, au 3^e acte) tandis que pour les pages surchargées et complexes, on a eu, il faut bien le reconnaître, quelque désillusion.

Il est des passages purement symphoniques, sur lesquels il convient d'insister un peu : le prélude, très bref, l'interlude où se développe le thème de Brünnhilde éveillée à l'amour, la rêverie de Hagen au bord du fleuve, l'exposition de l'*Urmelodie* au 3^e acte, tout cela a été préparé, traduit, compris et conduit par M. Flon d'une façon tout à fait remarquable : mais, plus encore que tout cela, il faut louer la manière dont il a fait rendre à son orchestre la *Rheinfahrt*, cette page étonnante de jeunesse, de vie et de mouvement, avec l'heureuse opposition du rythme berceur des thèmes du Rhin, et de ceux de Siegfried. Quant au *Trauermarsch*, qui est en définitive la page capitale aux yeux de la masse du public, qui est en tout cas la plus claire, la plus mélodique et celle qui porte le plus, il faut faire des réserves. Tout d'abord, il est hors de doute que les traits sourds de violoncelles et d'altos qui sont d'un effet énorme avec un orchestre bien proportionné, ont passé tout à fait inaperçus, laissant ainsi un trou, une lacune, un demi-silence entre des éclats de cuivre, dès lors peu significatifs. Il est bien regrettable aussi qu'au moment où apparaît d'une façon si dramatiquement lugubre, si émouvante, si poignante, le thème des Walsungen vaillants, les tûben ténors qui sont chargés à ce moment de la partie essentielle et chantante du motif, aient eu une sonorité aussi vacillante, et une telle imprécision dans la justesse de la note. Et enfin, et c'est là le reproche

essentiel que je ferai à M. Flon, il semble que toute cette page symphonique ait un peu manqué de fondu, avec trop d'intensité aux trompettes et aux trombones, trop de bruit surtout aux timbales et aux cymbales : tout cela étant donné, on ne saurait trop le redire, la maigreur et la pauvreté du quatuor des cordes.

Il n'en reste pas moins que l'orchestre a accompli un effort colossal, en parvenant au degré vraiment admirable de mise au point que nous avons pu applaudir mercredi. La masse du public ne peut se rendre compte des difficultés invraisemblables accumulées comme à plaisir dans chaque partie instrumentale : notes hors du registre moyen, traits exigeant une extrême perfection de doigté, mesure impeccable et par dessus tout sentiment exquis de la nuance. Et c'est pourquoi on ne saurait trop répéter que M. Flon a mené à bien une tâche surhumaine, et qu'en organisant la *Götterdämmerung* comme il l'a fait, il a mérité sans restriction aucune, la reconnaissance très vive de tous ceux que passionnent l'Art et le Beau.

* * *

Nous serons sobres d'éloges pour la mise en scène. Les décors ont généralement déplu, et il faut reconnaître que depuis le premier jour où ils ont figuré au Château d'Eau, il se sont quelque peu défraîchis, mais enfin ils étaient convenables. La ménagerie tétralogique avait été particulièrement soignée : les corbeaux, la chèvre et le mouton étaient superbes. Le rôle de Grane était tenu par un étalon fougueux, emprunté au cirque Nancy, et qui s'est montré parfaitement insupportable : il ne lui a manqué que de sauter dans l'orchestre des musiciens, ce qu'il fera certainement un de ces soirs.

Les effets de lumière jouent dans la *Götterdämmerung* un rôle essentiel : la direction n'y a tenu la main qu'avec un soin imparfait. Louons cependant le très beau lever de soleil du prélude ; par contre les téné-

bres dans lesquelles se passe le duo de Hagen et d'Alberich, sont d'une opacité excessive. La partition mentionne un rayon de lune qui vient éclairer le fils du Nibelung, et permet de distinguer le gnome accroupi. Or il n'est pas un spectateur, même nyctalope, qui puisse se vanter d'avoir joui de la contemplation de M. Artus déguisé en nain. Ceci est un détail, mais ce qui n'en est pas un, c'est l'absurde, le stupide, l'inqualifiable éclairage de la salle au beau milieu du *Trauermarsch*. Baisser le rideau à ce moment est, paraît-il, nécessaire, c'est en tout cas fort regrettable. Mais éclairer la salle au moment il faudrait tout faire pour faciliter le recueillement du public, c'est un crime de lèse-musique, que l'on ne saurait laisser passer sans protestation.

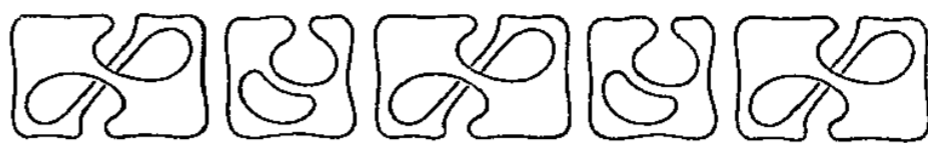
La mise en scène du dernier tableau est évidemment d'une complication extrême, et d'une difficulté redoutable. On a supprimé l'arc-en-ciel, et l'embrasement du Walhall, assez grossièrement tracé sur la toile de fond. Ce n'était pas une raison pour faire passer le Rhin à la hauteur des premières galeries, et pour obliger Hagen à monter un escalier pour atteindre le bord du fleuve, ainsi que l'a très justement fait observer notre éminent confrère le Dr Marc Mathieu. D'ailleurs toute cette décoration complexe, cet incendie et cet écroulement n'apparaissent pas comme une des plus heureuses idées du Maître, et il faut avoir l'esprit fortement discipliné pour savoir se distraire de ces décors branlants, et écouter chanter à l'orchestre les thèmes exquis du Retour à la Nature et de la Rédemption par l'Amour, qui, pour la masse du public, passent entièrement inaperçus.

Je ne veux pas insister ici sur la composition du public qui assistait à la première du *Crépuscule*. Il y avait un peu de tous les mondes, avec une prédominance très nette de la bourgeoisie riche, mais en tous cas, Il y avait fort peu d'initiés.

Ceci s'est vu, et de reste, à la nullité des réactions produites par la beauté du spectacle, et à l'absence complète d'émotion, chez quantité d'individus, qui n'avaient payé leur place fort cher que pour se montrer à une représentation de gala. L'air d'extrême lassitude que présentaient tous les visages, ou presque, à la fin du très long premier acte, constituait véritablement un spectacle curieux. Il est hors de doute que beaucoup de gens se sont mortellement ennuyés, en quoi ils sont excusables, le *Crépuscule* étant une œuvre extrêmement abstraite dans ses tendances et ardue dans sa compréhension, difficilement pénétrable pour ceux qui n'y sont pas préparés par un sérieux travail, et une forte éducation artistique. Il suffisait pour s'en rendre compte, de relever la nature des conversations échangées ; les incartades de Grane, la légèreté de la chèvre escaladant les rocs, et l'énergie avec laquelle le mouton se refusait à la suivre, resteront pour des gens, d'ailleurs fort estimables, les seuls souvenirs précis que leur ait laissés l'audition du *Crépuscule*.

Quant aux spectateurs que l'œuvre intéressait ou passionnait véritablement, il leur faudra, cela est hors de conteste, plusieurs auditions encore avant qu'ils se puissent former une impression complète et définitive. La tension d'esprit qu'exige toute tentative de compréhension de l'enchevêtrement, de la fusion et de l'altération des thèmes, représente un effort cérébral intense, dont on ne sort pas sans se sentir les neurones quelque peu courbaturés. On ne peut emporter de cette première audition qu'une impression générale, et pour ainsi dire provisoire, où dominant une idée de plaisir esthétique raffiné, et le sentiment que l'on vient de subir le contact et l'empreinte, profonde encore que subconsciente, d'une des plus magnifiques expressions de l'Art, d'une des plus sublimes créations du Génie.

EDMOND LOCARD.



La Littérature de l'Orgue

(SUITE)

Vers l'an 822, Louis le Débonnaire fait construire un orgue hydraulique pour son palais.

Au XII^e siècle nous trouvons un orgue fonctionnant par la vapeur dans une église d'Angleterre.

Concurremment à l'orgue hydraulique, l'orgue pneumatique ou à soufflets s'employa jusqu'au XII^e siècle. A partir de cette époque, l'hydraulique fut presque complètement abandonnée. Nous citerons pour mémoire et comme curiosité un orgue hydraulique qui existait dans une grotte des jardins de Versailles au XVIII^e siècle. Nous espérons que le titulaire de cet instrument n'était pas arthritique.

Les premières orgues étaient portatives ainsi qu'en témoigne ce passage du roman de la Rose (XIII^e siècle).

*Orgues avoient bien maniables
A une main portables
Où il mesme souffle et touche
Et chante à haute et pleine bouche
Moltez à contre et à tenure.*

Le premier emploi de l'orgue dans les églises date du VII^e siècle. En 757, l'empereur de Byzance fit cadeau à Pépin le Bref d'un orgue magnifique. Charlemagne, en 811, en fait venir un de Constantinople. Les chroniqueurs du X^e siècle citent l'orgue extraordinaire de Winchester qui comprenait 400 tuyaux alimentés par 26 soufflets que maniaient 70 hommes robustes. Cet instrument se jouait en le frappant à coup de poings.

Ce fut au courant du XIII^e siècle que l'orgue commença à se perfectionner. On intercala entre les touches diatoniques des octaves supérieures des demi-tons chromatiques.

L'invention des pédales, attribuée à Bernhard, facteur allemand du xv^e siècle, paraît être antérieure. Il existait à Saint-Nicolas d'Utrecht un orgue du xii^e siècle qui possédait une pédale séparée.

Ces perfectionnements se poursuivirent jusqu'à la Réforme. Le protestantisme en France fut peu favorable à la musique religieuse, car les deux réformateurs Zwingli et Calvin supprimaient l'usage de l'orgue dans les temples. Au contraire, en Allemagne, Luther, bon musicien lui-même, avait compris l'importance de l'orgue dans le culte religieux. C'est pourquoi, suivant les principes posés par le docte réformateur, cet instrument prit une importance extraordinaire, car il fut chargé d'accompagner les masses chorales et le chant des fidèles. Aussi l'Allemagne, plus que tout autre pays, fut propice au développement de l'orgue. Déjà, au xvi^e et au xvii^e siècles, se trouvaient dans les principales villes des instruments aux proportions grandioses. L'architecture en était somptueuse. L'orgue était le joyau du temple saint. Il servait à l'édification des fidèles et aussi à leur amusement. C'est ainsi qu'on adjoignait aux jeux de l'instrument des registres accessoires tels que l'avicinium qui stimulait le gazouillement des oiseaux ou le Fuchsschwanz destiné à mystifier le curieux en lui envoyant une queue de renard à la figure dès qu'il tirait le bouton afférent au jeu. On y voyait aussi des figures mécaniques : anges battant des ailes et jouant de la trompette, sphères célestes animées d'un mouvement de rotation, aigles qui volaient au devant des grands soleils dorés ou figures grimaçantes qui tiraient la langue.

Les progrès de la facture avaient développé le talent des exécutants et stimulé le génie des compositeurs. Jusqu'au xvii^e siècle le rôle de ces organistes consistait à accompagner sur les instruments la cantilène grégorienne ou à réduire les

motets et canzones écrits pour voix seules.

Des siècles précédents il nous est resté seulement quelques noms. En Italie et au xiv^e siècle Landino, organiste de la république de Venise qui fut couronné de lauriers par le roi de Chypre ; Francesco il Cicco (François l'Aveugle) organiste de Bologne.

Au xv^e siècle Antonius Sequaccialupus, organiste de Florence, et Bernhard, le prétendu inventeur de la pédale.

Au xvi^e siècle, le jeu de l'orgue se perfectionna sous l'influence des flamands fondateurs de l'école vénitienne, Willaert et Brun. Les principaux furent les deux Gabrieli, Cyprien de Rore auteur de madrigaux, le théoricien Zarlino et Claude Merulo, puis Frescobaldi à Rome.

En Angleterre nous trouvons toute une pléiade d'organistes. Fairfax, Tallis, Byrd, John Bull et Orlando Gibbons.

Dans les Flandres, le célèbre Péter Sweelinck, surnommé le fabricant d'organistes, qui compta parmi ses élèves les organistes les plus en renom de l'Allemagne du Nord et, parmi eux, Samuel Scheidt. Il a encore un autre mérite, celui d'être l'inventeur de la fugue d'orgue.

(A suivre) DANIEL FLEURET.

L'abondance des matières d'actualité nous oblige à renvoyer au prochain numéro la suite de l'étude de M. Vincent d'Indy sur CÉSAR FRANCK.

Le Concert de la Schola



Le deuxième concert de la *Schola Cantorum lyonnaise* aura lieu, comme nous l'avons annoncé, mercredi soir, à 8 h. 1/2, aux Folies-Bergère. Le programme comprend des fragments d'*Idoménée* de Mozart, de *Samson* de Hændel, un fragment d'*Orphée* de Gluck, deux *Cantiques* de J. S. Bach, et la *Pastorale* de l'Oratorio de Noël du même Maître.

Il sera donné avec le concours de

Mme Georges Marty, de Mlle Eléonore Blanc et de M. Jean David. Orgue, orchestre (60 musiciens), et chœurs (200 chanteurs), sous la direction de M. Georges Marty, chef d'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris.

Nous donnons ci-dessous quelques renseignements sur les autres parties du programme, un court historique de la *Schola Lyonnaise* et des notes biographiques sur M. Georges Marty.

Historique

La *Schola Cantorum Lyonnaise* date du mois de décembre 1902. La première idée en a été émise dans une réunion de quelques musiciens lyonnais, à laquelle assistait M. Vincent d'Indy. Dans cette réunion il fut question des grandes sociétés chorales d'Allemagne et de Hollande qui réunissent souvent tous les amateurs de musique d'une ville, en vue de l'exécution régulière des grandes œuvres des maîtres anciens et modernes. Ces sociétés, dont l'utilité au point de vue de la culture et de l'éducation musicale d'une ville est considérable, ont fait presque défaut jusqu'à présent à la France. Depuis quelques années seulement, un vif mouvement se fait dans ce sens, et déjà, sous l'impulsion de la *Schola Cantorum* de Paris et des *Chanteurs de Saint-Gervais*, des sociétés chorales d'amateurs ont été créées dans plusieurs villes dans le but d'exécuter les grandes œuvres anciennes et modernes et, en même temps, de faire pénétrer, par rayonnement, dans le public, le goût de la musique vraiment belle.

Cette réunion, toute privée, aboutit immédiatement à la constitution d'un comité qui comprenait, avec les représentants des principaux organes de la presse lyonnaise, un certain nombre d'amateurs de musique (1).

Quelques jours après, M. Charles Bordes

(1) Le comité actuel dont les présidents d'honneur sont MM. Aynard, Ch. Bordes et Vincent d'Indy est composé de MM. Aguetant, Baldensperger, Baux, D^r Bérard, Bonnet, Brahm, D^r Bret, Cambefort, Raoul Cinoh, Clédat, D^r Courmont, Dulieux, E. Ducoin, Paul Duvivier, D^r Garand, Garin, Gillet, Paul Girard, Godinet, Holstein, M. Isaac, D^r Jamin, Kœuffer, Lapaine, Lécureux, Leriche, Lorel, Maillot, Mariotte, F. Maurice, M^{me} Mauvernay, D^r Mathieu, Mazille, Morin-Pons, D^r Nicolas, Pagnoud, D^r Rebatel, Robatel, D^r Rochet, Sallès, J. Tardy, D^r Vallas, Léon Vallas, Léo Vignon, Witkowski.

annonçait, dans une intéressante causerie, au cours de laquelle se fit entendre, de M. Frölich, l'excellent baryton danois, l'établissement définitif et officiel de la *Schola Lyonnaise*.

Dès sa fondation, la *Schola* a été accueillie très favorablement; au bout d'un mois, grâce à l'appui de la Presse, le nombre des membres adhérents actifs de la *Schola* atteignait le chiffre de 150 et peu après de 200. Une soixantaine de membres honoraires s'inscrivirent également: le succès matériel de l'œuvre était dès lors assuré. L'œuvre reçut du reste un sérieux appoint avec les membres de la *Société des vendredis* qui répondirent avec empressement à l'appel de la *Schola*.

Les répétitions commencèrent bientôt sous la direction générale de M. Witkowski, qui fut, dès le début, l'âme de la jeune Société, et le 29 avril 1903, la *Schola* donnait son premier concert dans la salle des Folies-Bergère. Le programme comportait la cantate *Bleib bei uns* de J.-S. Bach et des fragments de l'opéra *Hippolyte et Aricie* de Rameau. Ce concert qui obtint un grand succès fut dirigé par M. Ch. Bordes et donné avec le concours de la *Symphonie Lyonnaise*, de M. Mariotte qui rendit excellemment le *Concerto en ré mineur* de Bach, de M. Frölich, de Mlle Janssen, toujours dévouée aux œuvres artistiques, de Mlle de la Rouvière et de M. Jean David.

La *Schola Cantorum Lyonnaise* vient de commencer sa deuxième année et le succès croissant qui a accueilli sa fondation fait espérer qu'elle vivra longtemps. Dès le début de sa deuxième saison, elle a trouvé de tous côtés des adhésions de plus en plus nombreuses, reçu l'appui de nouvelles bonnes volontés et, aussi obtenu de ses membres actifs une assiduité plus grande aux répétitions. En dehors des membres actifs, de nouvelles personnalités ont offert de la soutenir dans ses manifestations les plus belles et les plus désintéressées.

Les répétitions pour le second concert ont repris au mois de novembre. Elles ont lieu le vendredi soir et dès la semaine prochaine les scholistes commenceront l'étude du premier acte d'*Alceste* de Gluck et du premier tableau (le Baptême) du *Chant de la Cloche* de Vincent d'Indy, œuvres qui seront exécutées au troisième concert, le 9 mars, sous la

direction de l'éminent compositeur de l'*Etranger*.

* * *

Pastorale de l'Oratorio de Noël (1734)
(J. S. Bach)

La seconde partie de l'oratorio de Noël célèbre l'adoration des bergers. Le morceau joué sous le nom de *Pastorale* lui sert d'introduction : c'est une *Sinfonie* tout imprégnée du sentiment de la nature. On y ressent la poésie des nuits claires, en y trouvant l'image d'un ciel aux profondeurs cristallines où vibre le scintillement bref des étoiles. Le balancement égal et continu des rythmes y évoque l'harmonieux pèlerinage des astres à travers les grands espaces nocturnes et les hautbois des pâtres y semblent répondre à ce concert des cieux.

On peut dire de ce fragment qu'il contient en germe le *poème symphonique* moderne. Le grand maître d'Eisenach l'a écrit dans la forme classique, mais il s'y trouve visiblement préoccupé du côté descriptif.

* * *

« *Samson* » de Hændel

Hændel qui, comme on le sait, est né la même année que J. S. Bach (1685) avait écrit en 1733 deux oratorios, *Athalie* et *Déborah*, mais ce ne fut qu'en 1740 que, établi en Angleterre, il se consacra entièrement à l'oratorio. En 1740, il donna le *Messie* que l'on considère généralement comme son chef-d'œuvre. L'ouvrage, de très amples dimensions, écrit, dit-on, en vingt-quatre jours, fut exécuté pour la première fois à Dublin. Cette œuvre valut l'année suivante à Hændel, un succès considérable à Londres, et à partir de 1749, il put la donner chaque année au bénéfice d'une œuvre de bienfaisance. *Samson* est le second des oratorios de cette période. Il fut écrit, en 1742, sur des morceaux tirés du poème de Milton et obtint aussi le plus éclatant succès.

Ce qui caractérise ces œuvres, c'est l'éclat, l'ampleur, la majesté; les idées mélodiques de Hændel sont intéressantes et généralement d'une grande noblesse; son harmonie est serrée et d'une rare saveur. Il s'entend surtout à superposer, à étager les voix et la plupart de ses chœurs, comme on pourra s'en rendre compte à l'audition des fragments de *Samson*, produisent un grand effet.

Les oratorios de Hændel se composent d'un certain nombre de solos, de duos, de trios, ou de chœurs, se rattachent plus ou moins étroitement au sujet de l'œuvre, accompagnés par l'orchestre et réunis par des récitatifs expliquant le sujet et soutenus seulement par la basse continue qui, au concert de la *Schola*, sera réalisée sur l'orgue.

On a l'habitude de comparer Hændel à J.-S. Bach. Ces deux maîtres, nés la même année, dans le même pays, sont très éloignés l'un de l'autre : déjà bien différents par leur éducation musicale et leur caractère, ils diffèrent surtout par leur *métier* et leur conception artistique. Bach fut, avant tout, un poète lyrique. Toute sa vie, et sous toutes les formes, ce sont les émotions de son propre cœur qu'il a essayé de traduire. Et toujours Hændel, au contraire, a été un dramaturge, un infatigable créateur d'âmes vivantes et de sentiments en conflit. Mais il a été, lui aussi, un poète; et si l'œuvre de Bach est plus intime et d'un agrément plus raffiné, la sienne est presque aussi *parfaitement* belle. Hændel est le grand *classique* de son art et tel il apparut jadis à tous les musiciens, à Gluck, à Mozart, à Beethoven et déjà à Sébastien Bach qui le vénérât comme un dieu.

On sait que les Anglais considèrent l'Allemand Hændel comme *leur* plus grand compositeur et ils ont raison en ce sens que la direction et le développement de l'activité créatrice du Maître furent déterminés pour une part par les circonstances extérieures de sa vie, par le milieu dans lequel il vécut, par les goûts et les besoins esthétiques de son public et, d'autre part, il a subi fortement l'influence de Purcell et tout ce que ses œuvres, comparées à celles d'un Bach, ont de plus facile, de plus agréable, de plus aisément compréhensible, provient de l'école anglaise.

* * *

Idomeneo, Re di Creta

Mozart écrivit la musique d'*Idoménée* à la demande de l'électeur de Bavière. Il était alors organiste au service du Prince Archevêque de Salzbourg et dut solliciter un congé qui lui permit de consacrer tout son temps à la composition de son opéra. Il obtint six semaines de liberté qu'il mit

à profit merveilleusement; malgré les longueurs du livret dont l'auteur l'Abbé Varesco, Chapelain de l'Archevêque de Salzbourg, ne voulait rien retrancher, l'œuvre, commencée en novembre 1780, était finie aux deux tiers pour le premier décembre suivant, et le 29 janvier 1781, on la représentait à Munich, au nouveau théâtre de la Cour. Le public accueillit avec enthousiasme cette pièce qui, cependant ne manquait pas de nouveauté. Dans *Idoménée*, ce n'est pas seulement la première grande œuvre scénique de Mozart qu'il faut considérer, mais on doit encore se souvenir que de ce *Dramma per musica* date l'ère de ce qu'on appelle l'opéra classique. Ici, en effet, la structure générale s'en trouve fixée, les formes en sont arrêtées, l'orchestre définitivement établi. En même temps que le début, c'est l'apparition d'un genre nouveau. Mozart l'inaugure avec toutes les ressources de son style. Sa richesse, sa grâce et sa clarté y règnent avec splendeur. Par dessus tout, on y reconnaît déjà ce privilège caractéristique en vertu duquel chez lui la musique peut primer le drame sans que la vérité de l'œuvre en souffre. Ce don est unique; un enchantement substitue pour ainsi dire à l'action exposée dans le livret une autre action purement musicale, où non seulement les personnages de la tragédie reçoivent des caractères fortement dessinés et fidèles constamment à eux-mêmes, mais où l'on entrevoit comme de nouveaux personnages, fantômes sonores des premiers, vives expressions de leurs sentiments et de leur personne qui circulent autour d'eux, ombres séparées de leurs corps, voix qui dialoguent à part, images, échos ou reflets de leurs gestes, de leurs paroles et de leur figure. Et cette fantasmagorie est lumineuse. Dans quelle atmosphère limpide s'agitent, se poursuivent et se rejoignent les héros multiples de la scène et de l'orchestre! Grâce à la transparence

de l'écriture, nul détail élégant ne se perd, nulle intention expressive ne reste vaine. Mozart conduit ainsi l'auditeur où il veut et comme il veut. Certains chœurs ont toute l'énergie et les accompagnements, de certains airs toute la délicatesse. La voix de Neptune, qui sort de la statue du dieu juste à temps pour sauver la victime destinée au sacrifice par le Jephthé crétois est annoncée par les instruments de cuivre comme le sera, dans une première version, la sentence terrible de Don Juan, proférée par la statue du Commandeur. Enfin, quand le maître ne songe qu'à sa musique, quand il oublie la pièce et reste sans visions, quand libre d'émotion, il laisse sommeiller cette puissante volonté d'émouvoir, et rend le spectateur à lui-même, il l'abandonne du moins au charme d'un rêve où flottent en cadence des formes exquises.

* * *

GEORGES MARTY

Agé de quarante ans à peine, M. Georges Marty fut élu par ses pairs, chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire; cet éminent artiste a été en 1901-1902, chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique et est professeur de la classe d'ensemble vocal au Conservatoire national de musique.

M. Georges Marty est né à Paris, le 16 mai 1860; il entra à douze ans au Conservatoire et obtint les premiers prix de solfège et d'harmonie; en 1882, il remporta le grand prix de Rome avec sa cantate *Edith*.

Il voyagea alors en Italie, en Sicile, en Allemagne et en Tunisie; il envoya de Rome de nombreuses compositions, entre autres, *Merlin enchanté*, poème dramatique; une *Suite d'orchestre* sur les *Saisons*; l'ouverture de *Ballazar*, etc.

En 1890, il fut chef des chœurs au Théâtre Lyrique (direction Verdhurt) et y monta *Samson et Dalila* et la *Jolie Fille de Perth*.

Il passa ensuite à l'Hippodrome, engagé spécialement pour les chœurs de *Néron*, de Lalo; et fit partie des grandes auditions musicales de France organisées par la comtesse

de Greffülhe en 1892, il est nommé professeur au Conservatoire ; l'année suivante il entra à l'Opéra comme chef de chant ; pendant la saison d'hiver, 1895-1896, il dirigea comme chef des chœurs et chef d'orchestre les Concerts de l'Opéra : en 1899, il fut le chef d'orchestre du théâtre du Lyceo à Barcelone ; le 30 mai de la même année, le théâtre lyrique de la Renaissance donnait de lui la première représentation d'un drame lyrique en trois actes, le *Duc de Ferrare*.

Parmi les nombreuses compositions de Georges Marty, citons : *Ballade d'hiver* (concert Padeloup, 1885) ; *Matinée de printemps* (concert Lamoureux, 1887) ; *Lysie*, pantomime en un acte (1888) ; une *Suite romantique* pour orchestre : de charmantes mélodies, entre autres : *la Sieste*, *Brunelle*, *Sonnet à Ophélie*, *Dernier vœu*, *Regrets*, *Fleur des eaux*, *Au Matin*, *Toast*, etc. il a aussi composé des pièces de piano à deux et à quatre mains, des pièces d'orchestre et des chœurs. (*Les Quatre Saisons*, etc.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Manon

De la reprise de *Manon*, il vaut mieux ne rien dire plutôt que d'accabler d'épithètes désagréables l'interprète du principal rôle. Cette artiste est engagée, dit-on, pour l'an prochain, à l'Opéra-Comique. Souhaitons-lui de très brillants succès à Paris...



Signalons une représentation dite *extraordinaire* de *Carmen* donnée jeudi avec Mme Marie de l'Isle. Une seule chose au cours de cette soirée fut vraiment extraordinaire : la direction de l'orchestre par son second chef.

A la belle création du *Crépuscule* il fallait de glorieux lendemains : nous les avons eus.

L. V.



LES CONCERTS



Cours sur la Littérature de l'Orgue

Le dernier cours de M. Daniel Fleuret était particulièrement intéressant. Il était entièrement consacré aux œuvres d'orgue de J. S. Bach. Le programme comme on va en juger était écrasant et il faut posséder complètement et sûrement les œuvres de l'illustre cantor de Saint-Thomas pour pouvoir l'exécuter.

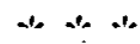
Au début la superbe *Toccala* en fa si étincelante et qui sous la virtuosité des traits répartis aussi bien aux pieds qu'aux mains renferme des harmonies si modernes.

Puis la *Pastorale* si reposante et si claire : la *Passacaille* qui est une des œuvres de plus haute conception qui existent mais qui demande, comme la *Toccala en fa*, une virtuosité éprouvée.

L'oreille et l'esprit avaient ensuite comme délicieux intermède les trois petits chorals : *Herzlich thut mich verlangen*, *Liebster Jesu wir sind hier* et *Ich ruf zu dir, Herr Jesu-Christ*. Après on remontait un peu plus haut avec le beau choral figuré : *Smücke dich meine Seele*. La séance se terminait par la grande fantaisie et Fugue en sol mineur du grand maître de Leipzig.

Un des attraits du cours et non des moindres a été d'entendre une cantatrice qui, croyons-nous, d'ici peu fera parler d'elle. Mme Anrès, retenez ce nom, possède une voix magnifique comme puissance, timbre et étendue elle a chanté avec un très bon style un air de l'oratorio de *Noël* de Bach et celui de *Xerxes* de Handel. Souhaitons qu'il soit donné bientôt l'occasion de l'entendre à un plus nombreux public.

G. BERNARD.



Dimanche dernier, M. Raoul Pugno a donné un concert de piano ; la *Société Lyonnaise de Musique classique*, qui avait organisé ce concert, ne nous en ayant pas fait part, il nous est impossible d'en rendre compte.



C'est le lundi 25 janvier, et non le vendredi 22, comme nous l'avions annoncé, qu'aura lieu la première séance de sonates de

MM. Rinuccini et Geloso. Rappelons que le programme de cette soirée comporte les quatre premières sonates pour piano et violon de Beethoven (op. 12, n° 1 en *ré majeur*); op. 12, n° 2, en *la majeur*; op. 12, n° 3, en *mi bémol majeur*; op. 23, en *la mineur*). Salle de musique classique de Dufour et Cabannes.

* * *

Le concert Marteau qui devait avoir lieu dimanche dernier a été renvoyé au mois de février.

* * *

Nous sommes heureux de pouvoir annoncer à nos lecteurs un concert qui sera donné dans le courant de février, par l'orchestre des Concerts-Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard. Cette soirée, qui sera certainement un des gros événements artistiques de l'année, nous la devons encore à l'initiative hardie de M. Dulieux, qui nous a déjà procuré dans ces dernières années le rare bonheur d'entendre le célèbre orchestre Philharmonique de Berlin, sous la direction de Richter et de Nikisch.

Nous croyons savoir, d'autre part, que, en cas de réussite — et le succès de cette première soirée est assuré — M. Dulieux engagerait l'orchestre Lamoureux pour un deuxième concert dont le programme comporterait l'audition de la *Damnation de Faust*.

* * *

On annonce, d'autre part, un concert de M. Dressen, professeur de violoncelle à la *Schola Cantorum*, et de M^{lle} Barry (Salle Philharmonique, vendredi, 29 janvier).

Nouvelles Diverses

* * *

Les musiciens du Théâtre des Arts de Rouen s'étaient récemment mis en grève en demandant de toucher un cachet supplémentaire pour les matinées; leur grève vient de se terminer. Devant la décision du directeur de ne pas céder et de fermer plutôt le théâtre les musiciens, par esprit de solidarité et afin de ne pas laisser sans emploi le petit personnel, notamment les choristes et les danseuses, viennent de reprendre le pupitre aux anciennes conditions.

M. Siegfried Wagner compose en ce moment un nouvel opéra dont le sujet est emprunté à une légende autrichienne, et qui s'appellera *Bruder Lustig*.

* * *

L'empereur de Russie vient de faire don au théâtre de Darmstadt d'une somme de 200.000 marks pour remonter entièrement *Aida*.

* * *

Le Théâtre des Arts a donné la semaine dernière la première représentation de *Sapho*. Le rôle de Jean était chanté par M. Galand qui le créa l'an dernier sur notre scène lyonnaise.

* * *

En 1802, le célèbre violoniste Kreutzer s'était associé avec Chérubini, Mehul, Rode, Nicolo, Isouard et Boïeldieu, pour fonder une maison dans laquelle ils exploitaient et leurs œuvres et aussi celles de leurs confrères. Voici ce qu'on lisait à ce sujet dans les *Petites Affiches* du 16 frimaire an XI (7 décembre 1802):

« Il vient de se fonder à Paris une maison de commerce d'un genre absolument nouveau, et bien propre à fixer l'attention comme à exciter l'intérêt du public. Plusieurs artistes ou compositeurs de musique, du mérite le plus reconnu, las de faire, par leurs ouvrages, la fortune de certains marchands souvent ignorants dans cette partie, toujours avides de gain et parcimonieux envers les auteurs, se sont réunis pour élever un magasin de musique, dans lequel, outre tous les ouvrages des autres auteurs, on trouvera les leurs... Si les plus célèbres gens de lettres de la capitale se réunissaient aussi pour fonder une maison de librairie on ne verrait plus tant de libraires enrichis et tant de pauvres auteurs logés dans des greniers!... »

« Mais revenons à nos artistes. C'est rue de la Loi (rue Richelieu), n° 268, en face de la rue de Ménars qu'ils ont pris un très beau magasin, et l'on sera étonné de trouver parmi les noms de cette nouvelle *boutique*, ceux des C.-C. Chérubini, Mehul, Rode, Kreutzer, etc. Ainsi donc, tous amateurs qui voulez vous procurer de la bonne musique, allez chez les six artistes réunis, vous y trouverez les ouvrages nouveaux ci-après, qu'ils mettent en vente dès ce moment. »

