



La TOSCA de Giacomo Puccini

(Création à Lyon le 14 mars 1906)

* * *

La Direction du Grand-Théâtre a monté cette saison quatre œuvres nouvelles : *Aïda*, *Tiphaine*, *Siberia* et *La Tosca*. C'est-à-dire que, sur la liste des créations, l'école italienne figure pour moitié. L'apparition de *Siberia* fut heureusement éphémère. Il est à craindre que *La Tosca* n'ait une destinée analogue, encore que l'œuvre puccinique soit appréciablement supérieure à l'inexistante partition que nous infligea M. Umberto Giordano. C'est à établir le pourquoi de cette insuffisante supériorité que va tendre cette analyse. Mais il sied avant tout d'exposer la donnée dramatique qui est bien la donnée type du théâtre veriste.

Le Poème

C'est le drame de M. Victorien Sardou, tassé en trois actes assez courts.

Au lever du rideau, nous sommes à Rome en 1800. Les Bourbons viennent de succéder à la République Parthénopéenne et la Ville Sainte subit le contre-coup des intrigues napolitaines. Dans l'église Saint-André, que la scène représente, un homme déguenillé se précipite, défait, tremblant de peur. C'est précisément un évadé du château Saint-Ange. Il cherche, en homme qui connaît les lieux, trouve une clef cachée aux pieds de la Madone, ouvre la porte d'une chapelle latérale et s'y cache. Entre le chevalier Mario Cavaradossi ; c'est à son talent de peintre

qu'est confiée l'exécution d'un tableau qu'on voit placé en haut d'un échafaudage. Pendant qu'il travaille, le fugitif cherche à s'échapper : mais l'artiste l'aperçoit ; il reconnaît en lui Angelotti qui fut consul de la République Romaine, il ne le trahira pas, car il partage ses idées politiques ; et, comme on heurte à la porte, il l'aide à se cacher. C'est la Tosca, l'actrice que tout Rome courtise et qui n'aime que Cavaradossi : elle est jalouse, et la lenteur qu'il a mise à lui ouvrir l'inquiète : n'est-il pas l'amant de cette marquise Attavanti dont la Madeleine qu'il représente sur sa toile, a les yeux bleus et la chevelure blonde. Il la calme et la renvoie prétextant l'urgence du travail. Angelotti peut enfin s'échapper : il ira dans la maison de campagne de Mario où se trouve une cachette sûre ménagée dans la paroi d'un puits. Et comme disparaissent les deux complices, le sacristain entre tout joyeux annonçant la défaite et la mort de Bonaparte à Marengo : mais, tandis que la maîtrise et les enfants de chœur organisent une ronde échevelée, on voit surgir Scarpia, le chef de la police qui les met en fuite : l'évasion d'Angelotti vient d'être constatée, on l'a vu pénétrer dans l'église, et, précisément, Scarpia qui fouille avec ses agents le moindre recoin trouve un éventail aux armes de la marquise Attavanti, sœur du fugitif : peut-être Cavaradossi qui est suspect de jacobinisme a-t-il prêté la main à cette fuite, mais comment le prouver, et dans lequel de ces domiciles a-t-il pu cacher Angelotti. A la vue de la Tosca qui vient chercher son amant, Scarpia a un éclair de génie. Quel policier vaut une femme jalouse ? Il montre à la chanteuse l'éventail, et lui fait croire qu'elle est trompée. Elle part aussitôt à la recherche de Cavaradossi. Le chef de la police la fait suivre par ses sbires. Et, pendant que la foule célèbre par un *Te Deum* la victoire de Mélas, Scarpia se promet l'arrestation du peintre et la conquête de sa maîtresse : « C'est là la proie qu'on ne me prendra pas ! A lui la corde ! A toi l'étreinte de mes bras ! »

Le second acte se passe au palais Farnèse, dans la chambre de Scarpia. Le souper est servi : le chef de la police semble nerveux, préoccupé ; il interrompt son repas pour consulter sa montre, interroge ses agents qu'il appelle. En dehors, on entend le concert donné chez la reine en l'honneur de Mélas, et où la Tosca doit chanter. Le sbire chargé d'arrêter Angelotti arrive enfin. On n'a pu découvrir le fugitif dans la maison de Cavaradossi, mais le peintre a été arrêté. On l'amène. Il nie énergiquement avoir

favorisé l'évasion. Scarpia, d'abord doux, devient menaçant, et lorsque la Tosca, qu'on a été chercher, embrasse Mario, son amant ne peut que lui glisser cette phrase : « Un seul mot de ce que tu vis, ma tête tombe », avant qu'on ne l'entraîne dans la chambre de torture. Alors, pendant que le bourreau met autour du front de la victime un cercle garni de pointes que chaque tour de vis enfonce dans ses tempes, Scarpia torture la Tosca de questions insidieuses, et d'interrogations habiles, et chaque fois qu'elle échappe au réseau dont il l'enserme, un hurlement de Mario annonce que le supplice se poursuit. Vaincue par l'horreur de ces cris, Tosca livre le secret que Mario lui avait révélé. La torture cesse, mais Cavaradossi, convaincu de complicité, doit mourir. Restée seule avec Scarpia, Tosca cherche en vain à le gagner ou à le corrompre. Il n'accordera la grâce de Mario, que si la chanteuse se donne à lui. Après une longue résistance, elle accepte enfin. Devant elle, Scarpia donne l'ordre de fusiller Cavaradossi ; mais l'exécution sera seulement simulée, les fusils ne seront pas chargés à balles, et il signe un sauf-conduit qui va permettre aux amants de quitter Rome. Mais quand il s'approche de la Tosca, et veut l'étreindre, elle le frappe d'un couteau dont elle vient de s'armer. Puis elle arrache des mains du cadavre le sauf-conduit que Scarpia vient d'écrire, place de chaque côté de la tête de sa victime un flambeau, sur sa poitrine un crucifix, et sort.

Sur la plateforme du Château Saint-Ange, un géolier informe Mario Cavaradossi qu'il lui reste une heure avant d'être fusillé. Il écrit à Tosca une lettre d'adieux pleine de regrets et d'amour, et comme il pleure en l'achevant, sa maîtresse lui apporte l'ordre qui le fait libre et le sauve ; elle lui raconte l'infâme tentative de Scarpia et comment elle l'a frappé. Elle lui dit aussi que l'exécution qui l'attend n'est qu'un vain simulacre. Et lorsque les soldats arrivent, elle lui recommande de tomber dès que les coups de feu partiront. Il tombe en effet, mais lorsqu'elle s'approche de lui, elle le voit couvert de sang. Scarpia l'avait trompée : Mario est mort. Et comme les sbires qui viennent de constater le meurtre du policier, la découvrent sanglotant sur le corps de celui qu'elle aimait, elle se redresse, et pour ne pas tomber vivante dans leurs mains, se précipite du haut de la terrasse.

* * *

On voit quel tassement a subi le drame écrit en 1887 par Sardou. Il est intéressant d'établir en quoi la donnée primitive

se prêtait à une transformation en livret de drame lyrique, et à quel point ces modifications furent heureuses.

L'école veriste s'est fait une spécialité des sujets violents, où le meurtre alterne avec le rapt, et la séduction par la violence avec le suicide : *Les Paillasses*, *Cavalleria rusticana*, *Siberia* accentuaient déjà fortement cette tendance vers le très gros mélodrame, mais nulle part autant que dans *La Tosca* on ne trouve poussé à l'excès ce débordement de criminalité, et cette orgie de sang. Il était donc très indiqué que le drame de Sardou fût utilisé pour servir de canevas à un opéra veriste. D'autant mieux qu'il ne s'agit nullement, dans l'affabulation dessinée par le dramaturge français, d'un de ces drames passionnels où se développe un cas intéressant de conflit entre deux devoirs, ou entre le devoir et l'instinct. Les personnages en présence ne montrent ici ni sentiments, ni idées générales, mais seulement des impulsions ou, pour être plus exact, des réflexes. La Tosca est un joli animal amoureux chez qui la passion se manifeste en accès de jalousie stupide, en un mélange de superstition et de désir, le tout poussé jusqu'au crime, et ce n'est pas la mimique sacrilège des flambeaux et du crucifix disposés en simulacre de chapelle ardente autour de la victime, qui nous la feront trouver plus sympathique. Scarpia est un monstre, insuffisamment vraisemblable, qu'on eût pu admettre à la rigueur dans un milieu nettement amoral comme le furent les cours italiennes du Moyen Age et de la Renaissance, mais qui, possible à Florence au moment des Guelfes et des Gibelins, ou dans la Rome des Borgia, est un fantoche absurde quand on veut le situer à la date de Marengo. Cette pièce écrite toute entière pour permettre un beau geste à Mme Sarah Bernhardt, dénote chez celui qui la composa la plus formidable erreur d'optique théâtrale : M. Sardou s'est cru dans cette Byzance où se déroule *Théodora*, ou avec *Gismonda*, dans une Athènes moyenâgeuse.

Or, ces défauts grossiers, qui font de *La Tosca* une œuvre qui ne vivra point, s'atténuent si ce drame devient un livret destiné à une composition veriste. Il est entendu que les Italiens actuels ne peignent qu'en teintes criardes, et, incapables de dessiner, s'en tiennent à l'enluminure. Plus le sujet prêtera à une orgie de tons violents, à un débordement de couleurs éclatantes, plus il sera parfaitement adapté à l'esthétique spéciale du genre. C'est pourquoi j'estime que MM. Illica et Giacosa ont bien fait

de s'adresser à M. Sardou, qui est le maître incontesté de l'imagerie d'Epinal appliquée au théâtre. On ne pouvait vraiment rien découvrir qui convînt mieux à cette musique à coups de poing qu'un drame dont le principal ressort est la lutte entre la peur de la mort et la douleur physique. Voilà au moins une psychologie qui n'est pas nébuleuse, et Mario hurlant pendant qu'on lui déchire les tempes et la nuque avec une couronne de clous portera autrement sur les nerfs des concierges que l'inquiétude de Brünnhilde discutant avec Waltraute la destinée des Alfes de lumière. Je trouve, pour ma part, que le spectacle de la douleur physique est odieux, que c'est la seule cause d'émotion qui doive être absolument bannie du théâtre, et qu'on a plus qu'assez de la vie réelle pour entendre gémir et voir agoniser. Si M. Rebell vient après cela nous déclarer que l'interrogatoire de *La Tosca* est la plus belle scène qui soit au théâtre parce que « il ne s'agit point là d'une de ces luttes un peu niaises et toujours fausses entre la passion et le devoir, — car on a la passion de son devoir, ou celle de son amour », je lui rétorquerai qu'il ne fait là qu'un pur sophisme, et que la scène dont est cas n'est pas la lutte de deux passions, mais de deux instincts ou de deux peurs (celle de souffrir et celle d'être condamné à mort) ce qui est singulièrement autre.

Ainsi donc, le sujet de *La Tosca* qui est de très mauvais théâtre et de l'art très inférieur, convient merveilleusement à l'esthétique vériste. Il reste à établir le mérite des transformations que MM. Giacosa et Illica lui ont fait subir.

Elles consistent essentiellement à avoir fait rentrer l'action toute entière dans le lit de Procuste des trois actes réglementaires. Il en résulte d'une façon générale un raccourci dont le dessin n'est pas des plus heureux, et une faute de proportion qui entasse des faits multiples dans le second acte, pour laisser peu de choses au troisième, qui paraît ainsi un peu vide. Il en résulte enfin deux invraisemblances choquantes, portant l'une sur le rôle de Scarpia, l'autre sur la mise en scène du deux.

Dans le drame original, Scarpia est évidemment un très vilain monsieur. C'est un tortionnaire qui fait montre tour à tour de luxure, de cynisme et de vénalité ; mais enfin, s'il est cruel, il a pour cela une très excellente raison : c'est que s'il ne réussit pas à arrêter Angelotti, il sera disgracié, et probablement même pendu : c'est la reine qui le lui dit. Dans le livret,

cette donnée capitale échappe d'une façon complète : Scarpia est purement un monstre ; il est méchant pour le plaisir, puisqu'il ne l'est plus par nécessité de sauver sa tête.

D'autre part, le second acte entasse les faits que M. Sardou développe en deux tableaux : et nous voyons alors se succéder des actions peu compatibles dans un étrange local passe-partout, qui est la salle à manger de Scarpia et qui se trouve bizarrement placé entre la chambre de torture et le salon où la reine donne un concert. Je n'ajoute pas que la direction du Grand Théâtre a fait de cette salle à manger une chapelle romane, parce que je pense que ce n'était pas l'intention des librettistes.

Tel est ce drame. J'ai insisté un peu longuement parce que je crois qu'il restera le modèle du livret vériste : on ne peut rêver plus grande accumulation d'horreurs, de crimes, d'inconscience, de sang, de luxure et d'invraisemblance. C'est le plus terrible mélodrame qui soit sorti d'une cervelle humaine : c'est aussi l'un des plus grossiers. Il eût été bien regrettable que l'école italienne contemporaine n'en eût pas tiré parti.

La partition

Axiome : plus le drame est violent, scénique et précipité, plus la musique est inutile.

C'est le cas ou jamais : et j'estime que *La Tosca* ne pouvait prêter qu'à une illustration musicale où la part du compositeur devait être singulièrement réduite. De fait, la partition de M. Giacomo Puccini comporte essentiellement trois sortes de choses : 1° quelques romances disséminées ; 2° des récitatifs à demi-parlés ; 3° de la musique de scène. Examinons tour à tour ces trois éléments.

Les romances appartiennent à ce genre, inventé par M. Jules Massenet, si ingénieusement repris par l'école péninsulaire et dont le salut à la nature de *Werther* et l'arioso de *Paillasse* sont de notables exemples. Il leur faut reconnaître une très sérieuse vertu mélodique, et c'est par leur absence que se motive la condamnation sans appel dont l'inexistante *Siberia* mérite d'être frappée. M. Giacomo Puccini en a écrit de fort bonnes pour la *Vie de Bohême*. Parmi celles de *La Tosca* il faut citer, au premier acte, l'air du peintre « O de beautés égales, dissemblance féconde », celui de Tosca « Notre doux nid caché dans la

verdure », le duo « Mais quels yeux valent tes yeux, ma reine ». Par contre le chant de Cavaradossi au second acte lorsqu'il apprend la victoire des Français sur Mélas « Nargue les maux soufferts, si tu brises nos fers » se rattache manifestement à la vieille école italienne et au genre Verdi, seconde manière, (*Traviata, Trouvère, Rigoletto*), tandis que le *lento appassionato* de Tosca : « D'art et d'amour, je vivais toute » rappelle de la façon la plus accentuée les meilleures pages de la *Vie de Bohême*, comme aussi l'air du ténor au troisième acte : « O doux baisers, délicieuse ivresse ». Ces quelques pages accusent chez l'auteur de *La Tosca* un atavisme italien qui se traduit ici par la meilleure, j'allais dire la seule, qualité de cette école, la fraîcheur et la facilité dans la mélodie. Et de quelque doctrine que l'on se réclame, on ne peut qu'applaudir au charme de quelques-unes de ces phrases, où la sentimentalité un peu précieuse n'exclut pas la grâce, ni l'élégance.

Les récitatifs occupent dans *La Tosca* une place extraordinaire. Les phrases parlées sont d'une fréquence étonnante ; c'est que le drame est ici d'une intensité si violemment expressive qu'il se passe très bien de l'adjuvant qu'est la musique. Et d'ailleurs, que pourrait-on bien faire de phrases comme celle-ci (l'initiale de l'œuvre) : « Ah je respire ! Fut-il terreur pire ! Je voyais partout la face d'un sbire. » La rime ne nuit pas seulement ici à la raison mais encore et surtout à l'inspiration mélodique. Il faut signaler cependant le soin avec lequel la notation musicale respecte la valeur syllabique du texte : l'accent tonique de l'original italien est, en maint passage, merveilleusement mis en valeur : voyez, par exemple le cri : « C'est l'Attavanti ». L'adaptation française offre au contraire d'assez fâcheuses tombées, spécialement pour le terrible *e* muet terminal qui se présente assez regrettablement parfois sur des finales ascendantes.

Quant aux illustrations orchestrales, elles prêtent à diverses remarques assez curieuses : tout d'abord il faut convenir qu'on trouve plus souvent dans *La Tosca* que dans n'importe quelle œuvre italienne des passages où le chant instrumental souligne le récit des voix, et cela fait penser un peu au principe de l'atmosphère harmonique proclamé par certaine école très récente, ou plus souvent, à la description wagnérienne précisant et commentant les paroles dialoguées. Je n'irai pas jusqu'à prétendre que M. Puccini approche, même de loin, soit de la psalmodie

pelléastre, soit du thématisme tétralogue. Non, il reste essentiellement massenettiste ; mais je veux seulement indiquer qu'il y a dans *La Tosca* une sérieuse tendance vers un meilleur emploi de l'orchestre. Je pense d'ailleurs que M. Puccini, là, comme dans la *Vie de Bohême*, a cru, de la meilleure foi du monde, qu'il maniait des leitmotive toutes les fois qu'il usait de réminiscence. Mais si nous écartons cette querelle technique, qui me semble jugée une fois pour toutes, nous constaterons que l'emploi des réapparitions mélodiques, et des rappels significatifs est ménagé dans cette œuvre avec une délicatesse et une habileté dont nous n'avons pas l'accoutumance. Tels les accords descendants, rythmés de façon caractéristique, par lesquels débute la première scène (p. 2), et que nous entendons à nouveau, à l'entrée d'Angelotti (p. 3), lorsqu'il rencontre Cavaradossi (p. 25), lorsque celui-ci le reconnaît (p. 26), lorsque le canon du château Saint-Ange annonce la fuite du prisonnier (p. 70), lorsque Scarpia découvre l'éventail (p. 87), lorsqu'on apprend le suicide d'Angelotti après son arrestation (p. 231). On voit par cet exemple que la réminiscence prend ici une signification des plus nettes, que son rôle devient essentiel, et qu'elle tend à remplir l'emploi du thème conducteur tétralogue en parsifalien, dont elle ne s'écarte que par l'absence d'altération, et par le fait qu'elle n'est pas triturée dans un contrepoint descripteur.

Et je me reprocherai de passer sous silence la très jolie réapparition de la mélodie d'amour du premier acte, incorporée dans la phrase douloureuse de *Tosca* se lamentant sur la destinée qui la livre à Scarpia. De même, un autre motif déjà entendu à diverses reprises, et qui peint, je pense, l'amour de Tosca, revient lorsque le policier accorde le sauf-conduit : « Soit fait à votre volonté », et pendant que Mario écrit sa lettre d'adieu, au troisième acte. De même enfin, la phrase très chantante qui accompagnait l'arrivée de l'actrice dans l'église, revient, douloureusement évocatrice, dans la scène du meurtre, constituant ainsi une opposition psychologique très forte et très fine qu'on est un peu étonné de trouver ici, et qui rappelle (il faut bien le reconnaître) le retour de la mélodie aimée dans la *Fantastique* et celui du Liebesgrüss à la fin du premier acte de la *Götterdämmerung*.

Par contre, si l'on discerne, de temps à autre, quelque heureuse audace comme les successions de quintes qui s'étalent dans l'interlude du trois (avec moins d'apparence cependant que dans le

tableau de la Barrière d'Enfer, au 3 de la *Vie de Bohême*), il faut bien avouer que les vieilles banalités italiennes sont d'une fréquence fâcheuse : la manie du perpétuel renforcement des voix par les premiers violons, les violoncelles, les hautbois et les flûtes, sévit dans toute son horreur ; les cadences parfaites restent le pain quotidien, et les accords de quarte et sixte reviennent un peu plus souvent qu'à leur tour. Et si certaines harmonies, comme celles des bois au moment où Tosca arrange sa petite chapelle funéraire, sont d'un effet assez heureux, la pauvreté d'un contrepoint rudimentaire fait songer beaucoup plus à *Nabucco* ou aux *Foscari* qu'aux écoles contemporaines. J'ajoute enfin que rien n'est plus redoutable que certains déchainements de batterie, de cuivres et de petite flûte, tels qu'on en rencontre dans la scène de l'interrogatoire ou dans le tableau final, et que les indications : *tutta forza*, *con slancio*, et *con violenza*, sont d'une excessive fréquence.

On a fort goûté le curieux mais un peu tapageur ensemble qui termine le premier acte et dont le *Te Deum* proposé par les trombones est la constituante essentielle. Dans un autre genre, le petit ballet impromptu, organisé par la maîtrise et les enfants de chœur, offre un air de danse assez réjouissant.

Orchestralement, les procédés ne diffèrent nullement de ceux bien connus de *Cavaleria rusticana*, d'*André Chénier* ou de la *Vie de Bohême*. En voici quelques caractéristiques :

1° Les violons, tantôt *fortissimo*, tantôt *con sordini*, progressent par élans, pour tomber en pâmoison, sur un égrènement inéluctable de harpes.

2° Les bois sont destinés exclusivement à renforcer les cordes dans les passages de violence, ou les voix dans les grands cris de passion.

3° Les cuivres ne servent qu'à plaquer des accords tonitruants : ils ne chantent jamais, ils ne partent jamais les uns sans les autres. L'emploi des cors est d'une médiocrité déconcertante.

4° Les harpes sévissent d'une façon à peu près continue, tantôt en arpèges pour indiquer une fin de pâmoison des cordes, tantôt en accords arpégés pour signifier l'échevèlement du lyrisme.

5° La batterie joue un rôle de premier plan. La grosse caisse piano à découvert transcrit les émotions indicibles, le battement de cœur des grandes angoisses ;

6° Les chœurs dans la coulisse, l'orgue, les cloches, le tambour sur la scène aident à un déchainement qui avoisine parfois la cacophonie.

Au fond, j'exagère à peine.

Une dernière question se pose : celle des réminiscences. On en a vu beaucoup. Je n'en trouve guère de très nettes : quelques souvenirs des *Maîtres Chanteurs* au premier acte, une ressemblance assez grande entre une des romances de *Tosca* et l'entr'acte de flûte du 3 de *Carmen*. Les seules réminiscences nettement accusées, et d'ailleurs bien prévues, sont celles de *Werther* et celles, assez légitimes, de la *Vie de Bohème*. Au fond, la *Tosca* est bien réellement du Puccini très caractéristique, c'est-à-dire du Massenet italianisé.

En résumé, ce drame violent, sauvage, barbare, ne comportait qu'une musique rudimentaire. Il eût été stupide de le proposer à un wagnérien ou à un franckiste. M. Giacomo Puccini en a tiré un excellent parti en l'ornant de quelques romances assez fraîches, et en le soulignant d'une musique de scène qui n'a pas grande valeur, qui ne fera pas avancer l'art d'un pas, mais qui n'est ni meilleure ni pire que pas mal de musiquettes destinées à amuser les braves gens, et auxquelles on pardonne d'être médiocres en considération de ce qu'elles sont éphémères. A quoi bon protester contre des œuvres dont, avant dix ans, on aura oublié jusqu'au nom.

L'Interprétation

M. Jérôme incarnait Mario Cavaradossi. Il l'a fait avec beaucoup de goût, composant intelligemment le personnage, prêtant au rôle les précieuses ressources d'un timbre charmant et d'une diction extraordinairement nette et distincte. Scéniquement il a été fort bon ; et c'est une des pièces où il a le plus absolument mérité les applaudissements qui l'ont accueilli.

Mme Alice Baron joue avec des mines de petite fille bien sage un personnage effroyablement dramatique et passionné. Il y a quelque marge, je vous assure, entre la façon dont elle assassine Scarpia, avec des gestes de pensionnaire effarouchée, et le geste tragique de Mme Sarah Bernhardt inoubliable dans cette scène de haut goût. Au point de vue vocal, Mme Baron a fait preuve d'une louable constance dans la détermination vingt

ois affirmée de chanter faux tout ce qui dépasse le *mi* naturel. On ne peut que s'incliner devant une volonté aussi tenace.

M. Dangès est un comédien parfait, un chanteur très sûr. Il l'a montré une fois de plus dans le rôle de Scarpia. Les autres rôles étaient tenus sans éclat, mais d'une façon cependant convenable par MM. Delpret (le sacristain), Sarpe (Spoletta), Alberti (Angelotti), et Mlle Streletzki (un berger). L'orchestre, dirigé par M. Flon, a été nuancé à souhait, énergique et précis quand il convenait, tour à tour langoureux et brutal comme il faut l'être quand on joue de la musique vériste.

La mise en scène était des plus honorables. Les décors du premier et du troisième acte très réussis. Mais pourquoi Scarpia a-t-il tant de peintures religieuses dans sa salle à manger. Il me semble que si j'avais quinze ans de plus, je reconnaîtrais cette toile de fond pour l'avoir vu quelque part dans un répertoire très ancien.

Edmond LOCARD.

Gr



Edouard Risler

et les

Sonates de Beethoven.

* * *

On connaît l'œuvre accomplie cet hiver, à Paris, par M. Edouard Risler : l'exécution, en neuf séances, de toutes les sonates pour piano de Beethoven, véritable tour de force que n'avaient tenté jusqu'alors que deux grands musiciens, Hans de Bulow et Rubinstein. Ce travail d'Hercule a été célébré comme il convient par la presse musicale tout entière, et nos meilleurs critiques ont consacré de longs articles au compte rendu des hebdomadaires exploits de M. Risler.

Nous avons eu, mardi dernier, pendant que Mme Felia Litvinne, au Grand-Théâtre, chantait merveilleusement et jouait assez bien le rôle d'Isolde, une réduction des séances parisiennes consacrées aux sonates de Beethoven : une soirée de la Société de musique classique était réservée à l'exécution de quatre sonates par M. Risler.

L'éminent pianiste avait choisi les sonates op. 10 n° 3, op. 13 (*Pathétique*), op. 31 n° 3, et op. 57 (*Appassionata*) qui sont parmi les plus connues et d'autre part assez caractéristiques. Certains auditeurs auraient désiré entendre aussi une des dernières sonates, l'op. 106 ou l'op. 111 par exemple. Je me garderai bien de reprocher aux organisateurs du concert de n'avoir pas porté au programme une de ces grandes œuvres, car, en fin de soirée, leur audition eût été vraiment fatigante.

C'est que les sonates beethovéniennes interprétées par M. Risler ressemblent toujours un peu à de grands secrets vaguement terribles et presque jamais dévoilés, comme le remarquait dernièrement, sans intention critique, un de nos musicographes les

plus fleuris (1). Et, dès à présent, j'aborde l'examen de l'interprétation de Beethoven par M. Risler sans m'arrêter à chanter la louange de sa virtuosité si merveilleuse et si facile qu'on oublie de la remarquer, de la puissance étonnante et aussi de la délicatesse de son toucher pianistique ; toutes remarques banales à force d'avoir été faites : M. Risler est peut être le plus grand pianiste actuel, et les musiciens qui ont pu entendre autrefois Rubinstein déclarent que, seul, celui-ci peut être comparé à celui-là.

Les critiques de détail sont peu nombreuses. De la sonate op. 10 n° 3, le *Presto* initial et le *Rondo* de la fin furent enlevés avec un brio incomparable, mais, si le *Largo mesto*, pris dans un mouvement excessif et sensiblement plus lent que celui de l'indication métronomique ($\text{♩} = 72$), fut admirablement rendu avec la belle opposition entre le thème en *ré* mineur, douloureux et navré, et la lumineuse phrase en *fa* majeur, le *Menuetto* fut interprété avec d'incessantes pâmoisons d'un effet bien désagréable. De la *Pathétique*, le début dont Wagner, dans le Prélude de *Tristan et Isolde*, écrivit une sorte de transcription exacerbée, fut noblement traduit mais avec quelques retards peut-être inutiles ; l'*Adagio*, Lied exquis où l'on peut voir, suivant les jours, de la mélancolie navrée ou de la tendresse confiante, fut joué avec des accents et des respirations discutables (notamment sur le *mi* naturel de la quatrième mesure) et surtout avec un retard extrême sur les doubles croches (*do si ♭ la ♭ sol*) du deuxième temps de la septième mesure. Sur la sonate en *mi ♭* (op. 31, n° 3), je ferai plusieurs restrictions : l'*Allegro* du début fut pris de suite dans un mouvement retenu, et le *ritardando* de la 3^e mesure se transforma par suite en un très lent, et, à plusieurs reprises du thème initial (*do fa fa*), les valeurs respectives de la double croche et du silence furent mal observées ; le *Scherzo* me parut pris dans un mouvement trop vif et supérieur à 92 à la noire ; le *Menuet* fut trop rubatisé, mais le *Presto* fut joué merveilleusement. L'*Appassionata* tout entière enfin fut interprétée d'une façon admirable.

Les critiques de détail que je viens de noter importent peu ; je ne les signale que comme indices d'une tendance que je crois regrettable, et, au fond, peu musicale : c'est la tendance à trop dramatiser la sonate beethovénienne.

(1) *Revue des deux Mondes* du 1^{er} mars : les sonates pour piano de Beethoven, par M. Camille Bellaigue.

Il est entendu, n'est-ce pas ? que Beethoven a mis toute sa vie dans ses sonates, et que, misérable grand homme, il a voulu transcrire musicalement toutes ses souffrances physiques, toutes ses tortures morales. Perpétuelle victime de l'amour, il ne vécut jamais, racontent ses biographes, sans une passion portée au paroxysme, et ce furent successivement ses fiançailles également malheureuses avec Giulietta Guicciardi et avec Thérèse de Brunswick ; abandonné par celles qu'il aimait, trahi dans ses affections familiales aussi ; infirme, enfin, pauvre et solitaire à la fin de ses jours, Beethoven, qui toute sa vie pourtant rêva de célébrer magnifiquement la joie, et ne put réaliser son rêve qu'au déclin de sa carrière, dans la neuvième symphonie, Beethoven vécut une vie malheureuse et désespérante. Tout ceci explique et excuse les interprétations excessives de ces différentes œuvres, et de ses compositions pour piano en particulier.

Ceci explique que M. Risler veuille donner une intensité extrême à son interprétation des sonates, au point de faire de celles-ci, d'une part, des compositions quasi orchestrales, d'autre part, de véritables drames. De là, ces recherches peut-être outrancières de timbre et de sonorité, ces fortissimo formidables, renforcés de coups de pied peu musicaux, et qui s'opposent à des pianissimi exquis. De là aussi, la recherche du détail impressionnant et imprévu, une accentuation qui parfois étonne et détonne, un rubato très accusé et imprévu qui porte, non pas sur une longue période, mais sur quelques notes seulement.

Une telle interprétation me semble peu opportune : sans doute les sonates de Beethoven sont des drames profondément humains ; elles sont vraiment la transcription des états d'âme violents d'un génie malheureux, mais elles portent, en elles, originairement, une puissance émotive et une force d'expression telles qu'une interprétation trop fouillée, à la mode allemande, ne leur donne pas plus de valeur et, ne peut, au contraire, que les amoindrir. Et aussi, dans les plus formidables sonates, avant toute autre chose, il y a la musique, une musique admirable aux lignes extrêmement pures dont les figiolages et les arrêts d'un interprète trop profond détruisent les courbes harmonieuses. Les *adagio* et les *andante* — car c'est seulement dans les mouvements lents que l'interprétation de M. Risler ne me semble pas impeccable — sont si beaux et si prenants lorsqu'on les joue sans trop d'intentions ! Et que de fois, avec cet éminent interprète, tel rubato et telle suspen-

sion dans le développement mélodique produit une impression pénible et quasi douloureuse comparable, grossièrement parlant, à ces arrêts brusques du train qui éveillent le dormeur au cours d'un voyage en chemin de fer.

L'interprétation de certaines parties des sonates beethovéniennes par M. Risler, si elle me semble désagréable et parfois presque antimusicale, m'apparaît aussi comme d'un exemple très dangereux. Si l'on approuve des inflexions qui tendent à être de véritables dérangements du texte musical, où s'arrêtera-t-on dans la voie de l'interprétation à outrance ? Quel sera le critérium permettant d'approuver telle exécution et de condamner telle autre ? Et aussi quelles exécutions effarantes nous offriront, aux prochains concours, les élèves du Conservatoire, déjà trop portés à confondre interprétation personnelle et dénaturation musicale ? Si un grand artiste comme M. Risler nous semble parfois dépasser le but, que pouvons-nous attendre des pianistes ordinaires ou médiocres engagés dans cette voie dangereuse ?

Si je discute l'interprétation de M. Risler, c'est moins pour adresser à un artiste conscient de ce qu'il fait et de ce qu'il veut une critique inutile, que pour engager un véritable procès de tendances, et pour réclamer, en principe, des interprétations amoureusement respectueuses, même avec excès, des musiques écrites par les Maîtres, musiques trop belles pour que des ornements surajoutés par les artistes les plus sincères puissent augmenter en rien leur charme et leur beauté.

D'ailleurs ma critique tombe évidemment à faux puisque, à Paris et ailleurs, nul musicographe, éminent ou moindre, n'a apporté la plus petite restriction à son admiration enthousiaste pour M. Edouard Risler. En vieillissant — s'il est vrai qu'on ne peut comprendre vraiment Beethoven avant l'âge de trente ans — je comprendrai peut-être différemment la musique admirable du Titan, je reconnaitrai mon erreur et je la proclamerai en toute franchise, sans regretter pourtant de m'être, un jour, sincèrement trompé.

LÉON VALLAS.





L'ÉTRANGER de Vincent d'Indy

* * *

L'Opéra a repris dernièrement, comme nous l'avons annoncé, l'Étranger, interprété par M. Delmas et Mlle Bréval. Plusieurs critiques des journaux quotidiens de Paris ont écrit d'importants articles à l'occasion de ces nouvelles représentations. M. Pierre Lalo, dans le Temps, a consacré un long et pénétrant feuilleton à l'étude du chef-d'œuvre de Vincent d'Indy ; nous en reproduisons ci-dessous la partie essentielle.

Vous connaissez la très simple histoire qui forme le sujet de l'action. Vous vous rappelez, dans un petit port de l'océan, cet Étranger grave et solitaire, dont chacun s'écarte avec défiance, et qui semble posséder un mystérieux pouvoir sur les forces de la nature et de la destinée ; vous vous rappelez cette fille de pêcheur, belle, joyeuse, aimée de tous, fiancée au plus beau gars du pays, qui seule vient parfois s'asseoir près de l'Étranger, et se plaît à entendre sa parole austère et profonde. Peu à peu, ces entretiens révèlent à la jeune fille une vie nouvelle et meilleure que celle des hommes parmi lesquels elle a grandi ; elle souffre de la pauvreté de leurs âmes ; elle se détache de son fiancé. Pourtant, Vita ne croit pas aimer l'Étranger ; elle a confiance en lui comme en un père. Mais lui l'aime d'amour, pour sa beauté, pour sa bonté, pour sa bienfaisante jeunesse. Et en l'aimant il a commis une faute suprême. Car il est sur la terre pour servir tous les hommes, pour aimer tous les hommes, non pour aimer un être unique, et songer à son propre bonheur. Il a perdu la force qui était en lui et qui lui venait de son obéissance à la volonté de Dieu ; il est désormais sans pouvoir sur l'univers comme sur lui-même. Pour expier sa faute, il va partir, il dit adieu à Vita. Et Vita sent alors que son âme appartient à celui qui s'en va ; pourtant elle ne peut être unie à lui. Une tempête effroyable se déchaîne. Des pêcheurs sont en mer. Nul n'ose aller à leur secours. L'Étranger seul se dévouera pour eux. Non pas seul, Vita se jette sur son cœur avec un grand cri d'amour. Ils affronteront tous deux, pour le salut du prochain, la furie mortelle de

la mer. Ils disparaissent. Et tandis que la violence de la tempête grandit toujours, la foule suit avec angoisse leur lutte désespérée contre les éléments. Soudain, dans la foule, une clameur d'épouvante. Puis la parole funèbre : *De profundis clamavi ad te, Domine.* Vita et l'Etranger sont unis dans la mort...

On a fait à l'*Etranger* des reproches de diverses sortes, dont les uns s'adressent au poème et les autres à la musique. Au poème on a reproché d'être une simple imitation du *Vaisseau fantôme* de Wagner, une copie fort inférieure à l'original; on lui a reproché aussi d'être incohérent, faible, plein de disparates et de maladresses. La plupart de ces griefs me paraissent fort peu fondés. Pour trouver entre le *Vaisseau fantôme* et l'*Etranger*, une autre ressemblance que celle qui résulte de quelques traits extérieurs et superficiels, il faut, en vérité, n'avoir ni compris ni écouté le drame de M. d'Indy. Il diffère si bien du drame wagnérien, qu'il est presque exactement contraire; et il est, à mon sens, beaucoup plus profond et plus beau. Le sujet, le noble, austère et poignant sujet de l'*Etranger*, c'est le renoncement au bonheur terrestre, c'est la haute, l'âpre doctrine du pessimisme chrétien. Le devoir de la créature humaine est de se renoncer sans cesse et de sacrifier sans cesse à autrui. Ce n'est qu'ainsi qu'on accomplit ici-bas sa mission, qu'on exécute la volonté divine; ce n'est qu'ainsi qu'on est bienfaisant, puissant, en paix avec soi-même. Pour l'avoir méconnu un moment, l'Etranger voit sa force intérieure anéantie, le calme de son âme détruit à jamais; il n'a plus qu'à mourir. Et Vita, son nom le signifie assez clairement, c'est la vie, la jeune vie, d'abord attirée naturellement vers la joie vulgaire, vers la médiocre, incomplète et fausse joie qui naît du contentement des désirs matériels; puis s'élevant peu à peu à l'idée d'un bonheur plus pur et plus vrai, mais bonheur encore égoïste, rêve de bonheur personnel, sans abnégation ni charité; et ne comprenant son propre sens, son objet et son essence véritables que lorsque les dernières paroles de l'Etranger, son adieu, son dévouement suprême font apercevoir à son âme soudainement illuminée la valeur et la beauté *uniques* du sacrifice, lorsqu'à son tour elle se renonce elle-même, prenant à témoin la mer grondante, lorsqu'enfin, avec celui qui a ouvert ses yeux à la clarté d'en haut, elle s'élance librement dans la mort, la mort pour l'amour du prochain, l'amour pour le salut d'autrui. Le bonheur n'est pas en ce monde; c'est dans l'autre

qu'il existe, c'est dans la mort seulement que la vie peut atteindre le bonheur...

Comment peut-on rapprocher d'une action aussi profonde, où se trouvent exprimées avec une conviction si intime et si forte toute une discipline morale et toute une foi, le banal et superficiel sujet de ballade allemande qu'est le *Vaisseau Fantôme* ? Comment, à cette rude et puissante glorification de l'ascétisme et du pessimisme chrétiens, comparer cette insignifiante histoire, ce « poncif » romantique de la jeune fille éprise du beau ténébreux ? Cela passe l'entendement... Je conviens d'ailleurs volontiers qu'il est dans *l'Etranger* plus d'une maladresse et plus d'une erreur ; que les scènes accessoires du premier acte, comme celle où paraît le beau douanier, fiancé de Vita, sont composées avec une gaucherie peu commune, et forment par leur prosaïsme un contraste désagréable avec la poésie de tout le reste de l'œuvre. Mais ces scènes sont extrêmement brèves, et si peu importantes, qu'on les pourrait supprimer sans nul dommage pour l'action. C'est même un parti où j'aimerais fort que M. d'Indy s'arrêtât. *L'Etranger* est un drame à deux personnages. Tout ce qui se passe en dehors d'eux est inutile et sans intérêt ; mais tout ce qui se passe entre eux et en eux est beau, fort et émouvant.

Je ne sais d'ailleurs comment il serait possible de juger le poème de *l'Etranger* isolément, en le séparant de la musique pour laquelle il a été composé, sans laquelle on ne peut le concevoir, non plus qu'elle sans lui, musique qui le précise, qui l'illumine, qui éplit, qui anime, qui transfigure de sa puissance souveraine le verbe souvent imparfait. A cette musique aussi, on a fait divers reproches qui tous me paraissent également destitués de justesse et de poids. Il va de soi qu'on l'a accusée d'être wagnérienne. Il est vrai qu'elle contient des thèmes qui se développent et se transforment selon le progrès de l'action. Mais ces thèmes sont peu nombreux, et ils ont un sens si général, qu'ils agissent exactement à la manière des thèmes d'un morceau de symphonie, qui sont expressifs par eux-mêmes, et non point du tout par l'effet d'une étiquette littéraire arbitrairement appliquée. Cela est vrai à tel point qu'aujourd'hui, connaissant assez bien et aimant profondément la musique de *l'Etranger*, j'ignore encore, et sans doute j'ignorerais toujours, si tel thème représente la mer, ou l'amour, ou autre chose. Chaque fois que l'un de ces thèmes apparaît, son expression s'accorde avec le senti-

ment et la situation : c'est assez. Nous sommes loin ici des motifs innombrables dont use Wagner. Comment vous passeriez-vous dans la *Tétralogie* de savoir que ce thème représente l'Epée, cet autre l'Or, et cet autre encore le Walhall ? Votre intelligence du drame et de la musique votre émotion et votre plaisir seraient diminués de moitié. Dans *l'Etranger*, à aucun moment, vous n'avez besoin de cette liste préalable de leitmotifs signifiant des choses précises, sorte d'état des lieux du mobilier d'un drame lyrique : les thèmes ont leur éloquence intime et leur force vive, qui pour être comprises et senties se passent d'étiquettes et de commentaires...

Il va de soi qu'il s'est trouvé des gens pour reprocher à *l'Etranger* d'être dépourvu d'idées mélodiques : il eût été surprenant que ce grief éternel, dont on a coutume d'accabler, depuis que la musique existe, toute œuvre neuve et puissante, n'eût pas servi une fois de plus contre celle-ci. Il a été rarement employé plus à faux. La déclamation, d'une justesse, d'une force merveilleuses, et d'une vérité, d'une nécessité telles qu'on ne conçoit pas comment on y pourrait changer une note sans lui faire perdre à la fois sa forme et son expression, la déclamation est toujours chantante dans *l'Etranger*. Et la beauté, l'abondance, l'ampleur de l'idée mélodique sont un des traits les plus frappants de cette musique ; je n'en veux pour preuve que la phrase admirable de *l'Etranger* au second acte : *Vois cette pierre de miracle*, son déroulement, son contour si larges, si harmonieux et si suivis. C'est encore un signe où l'on aperçoit l'émancipation de M. d'Indy et son affranchissement de la discipline wagnérienne, que cette indépendance de la ligne du chant, indépendance qui va, dans l'invocation de Vita à la mer, jusqu'à s'affirmer par une vocalise, vocalise lente, vocalise expressive certes, mais vocalise véritable, comme en inventait, à l'origine du drame lyrique, l'Italien Claudio Monteverde.

Ce n'est pas encore tout ce qu'opposent à *l'Etranger* ceux qui ne le comprennent pas, ou ne veulent pas le comprendre. A les entendre, il n'y aurait pas dans *l'Etranger* d'action musicale, de progression dans l'expression et dans l'émotion lyriques. Il faut être aveugle, en vérité, pour ne pas voir cette progression et cette action, pour trouver que le « sentiment revient sur soi-même, et tourne plus qu'il ne s'accroît ». Il n'y a pas un moment du commencement à la fin de l'œuvre, où la musique n'exprime,

de la façon la plus éloquente et la plus forte, le progrès du drame, où elle ne soit elle-même le drame et son progrès, où elle ne montre Vita s'élevant à la fois vers l'amour absolu et la conscience de son devoir. Je ne sais comment il faut avoir l'oreille et l'esprit faits pour ne point trouver de différence entre le premier acte, avec ces aspirations contenues, ces élans aussitôt arrêtés, avec ces interruptions soudaines et ces reprises du mouvement mélodique et musical, qui traduisent si bien l'incertitude, le trouble, l'angoisse de deux êtres en qui palpite un grand amour encore inavoué, et l'expansion large et profonde du second acte, où l'âme déborde et se dévoile tout entière. Et la progression n'est pas moins suivie dans chacun des actes que d'un acte à l'autre.

Au premier, elle se révèle avec une précision et une vérité singulières dans les répliques du dialogue musical de l'Étranger et de Vita, dialogue calme et presque joyeux au début, puis de plus en plus anxieux et troublé, et s'achevant enfin dans une âpre tristesse. Au second, la progression est frappante encore, et marquée par des coups plus puissants. C'est la première invocation de Vita à la mer, pleine de mélancolie douloureuse. C'est ensuite la scène admirable où l'Étranger dit à Vita le devoir de s'oublier soi-même et de se dévouer au prochain, d'abord pénétrée d'une émotion grave, d'une sorte de sérénité passionnée, d'une paix conquise sur la douleur, mais bientôt remplie par une effusion de plus en plus pathétique, à mesure qu'approche l'adieu : Et c'est, quand l'Étranger est parti, quand Vita est seule pour toujours, sa suprême invocation, d'une force d'accent si saisissante, d'une puissance d'émotion lyrique si impérieuse. tandis que la mer se soulève avec de magnifiques clameurs des voix et des instruments mêlés. Et c'est enfin la tempête, la tempête prodigieuse, la tempête sublime qui emplit toute la fin de l'œuvre. Elle commence avec une telle furie, qu'il semble déjà que sa violence ne peut grandir davantage. Et cependant elle grandit, elle s'exalte et s'exaspère sans cesse jusqu'à l'instant du désastre suprême : et pour en représenter l'horreur croissante, sans cesse la musique crée des formes et des sonorités d'une violence à la fois et d'une splendeur plus grandes. Car c'est le trait le plus frappant peut-être de cette musique : elle reste aussi belle qu'elle est émouvante. Dans le paroxysme même, sa violence n'est point un désordre barbare, ni son pathétique un effet brutal. Elle est ordonnée avec une clarté et une force suprêmes :

elle crée l'émotion la plus puissante par les moyens les plus nobles.

Nous sommes ainsi conduits à constater l'intime parenté qui lie l'*Etranger* aux grandes œuvres classiques. Classique, l'*Etranger* ne l'est pas seulement par l'ordonnance admirablement claire, forte et logique de chaque scène, par la simplicité des lignes et la sobriété de l'expression, par la pureté et la fermeté du style musical, par la solidité, la richesse, la plénitude de l'harmonie, par la nature de l'orchestre, fort différent de l'orchestre wagnérien, et qui laisse à chaque groupe d'instruments son individualité, son rôle particulier et sa vie propre. Il l'est par la généralité du sujet qu'il traite, des sentiments et des pensées qu'il met à la scène. Il l'est encore, et surtout, par la beauté intellectuelle et comme morale de son émotion. Je ne sais guère, dans la musique entière, d'œuvres plus émouvantes que l'*Etranger*. C'est une œuvre de foi, de foi ardente et rigide tout ensemble ; et c'est ce qui donne à son émotion une force extraordinaire. Mais cette émotion si profonde est toujours noble, fière, grave, contenue, concentrée. Elle ne s'abandonne pas, elle ne se complait pas mollement à soi-même. On la sent frémir sous la volonté, mais la volonté domine, et ce combat intérieur et cette contrainte victorieuse communiquent à l'expression une sobriété, une loyauté, une rigueur admirables : « C'est l'acier même de la vérité », selon la parole de Bossuet. Il y a dans cet art autre chose encore qu'une beauté, une vertu. Il n'admet rien de mensonger, de superficiel et de vain ; tout en lui est sincérité et simplicité profondes.

Pierre LALO.

B



Chronique Lyonnaise



Le Mouvement musical à Lyon



M. Pierre Lalo, l'éminent critique du *Temps*, a consacré son dernier feuillet à un rapide aperçu de la musique en province. Voici une partie de ce qui concerne notre ville :

A Lyon, le mouvement musical a un autre aspect qu'à Nancy et à Lille. Plusieurs personnes y ont part, dont les influences diverses s'accordent en somme pour le pousser vers les voies les plus récemment ouvertes par l'art contemporain. Le Conservatoire de Lyon ne donne pas de concerts. Mais son directeur, M. Savard, est un des meilleurs musiciens de sa génération, des plus réfléchis, des plus graves et des plus probes. D'une probité dont le scrupule va jusqu'à l'excès. Il obtint le prix de Rome il y a quelque quinze ans. Ce premier succès lui ouvrait l'accès d'une carrière où il était naturel qu'il entrât d'un cœur léger, sans défiance de soi-même, ainsi que le font la plupart de ses émules. C'est le moment qu'il choisit pour se retirer en lui-même, pour s'aviser qu'il n'avait encore appris son art que superficiellement, pour entreprendre de l'approfondir, d'étudier les œuvres des maîtres et de se pénétrer de leur esprit. Dans cette étude et dans les comparaisons formidables qu'elle suggérait, il se sentit envahi par des doutes qui ne sont point le fait des âmes vulgaires, mais qui paralysent un artiste et ralentissent son activité. De la demi-retraite où il se renferma sont sorties des œuvres peu nombreuses mais pleines de sens et de pensée : une symphonie, un quatuor, une ouverture. Je vous en ai dit en temps et lieu les qualités sérieuses et fortes. Il est à souhaiter que M. Savard, désormais plus assuré de lui-même et de son art, ajoute bientôt d'autres œuvres à celles-là.

Mais l'action d'un directeur de Conservatoire qui n'est pas en même temps chef d'orchestre ne peut s'exercer que d'une façon discrète et indirecte dans le mouvement musical d'une ville telle que Lyon. Une influence plus précise est celle d'une société de concerts qui s'est fondée au début de cette saison, qui a obtenu aussitôt un succès extraordinaire et dont le chef est M. Witkowski. M. Witkowski, qui fut officier de cavalerie comme Alexis de Castillon, fut aussi comme lui élève de César Franck. Je vous ai entretenu, il y a peu d'années, d'une symphonie dont il est l'auteur, et qui fut exécutée par M. Chevillard, et j'ai eu plaisir à louer cette œuvre robuste, colorée et solidement construite. Le succès des concerts dont M. Witkowski est à Lyon le fondateur et le chef s'est manifesté de façon véritablement peu commune : à peine avait-il commencé que toutes les places que contient la salle étaient retenues d'avance pour toutes les séances de la saison tout entière ; on ne peut réussir plus complètement. Réussite d'ailleurs pleinement méritée par les talents du chef et de son orchestre, ainsi que par l'intérêt des programmes. Ces programmes ont pour signe particulier de faire une grande place à la musique française contemporaine, résumée par ses meilleurs représentants : on y lit les noms de M. d'Indy, de M. Fauré, de M. Debussy, de M. Charpentier, de M. Savard. Il va de soi que les maîtres classiques ne sont point négligés : Haydn, Beethoven, Mozart et Bach figurent à diverses reprises sur les programmes. En somme, le goût qui domine dans les concerts de M. Witkowski ressemble assez à celui qu'on observe dans ceux de M. Ropartz, avec un peu plus de penchant à la modernité.

Enfin M. Pierre Lalo termine son article en attribuant la troisième part d'influence artistique dans notre ville à la *Revue Musicale de Lyon* dont il loue en termes trop bienveillants la rédaction et les concerts, et conclut :

Lyon est sans doute, avec Paris, la ville de France où les raffinements les plus récents de l'art moderne semblent avoir trouvé les partisans les plus actifs.



GRAND-THÉÂTRE



Guillaume Tell

Le Grand-Théâtre offre, depuis quelques jours, le spectacle d'un amusant défilé d'artistes célèbres, interprétant en des représentations, dites de gala ou de charité, un répertoire disparate. C'est ainsi que j'avais eu l'occasion, dans le précédent numéro, de chanter la gloire de

M. Duc, interprète sonore, mais inesthétique, du rôle d'Eléazar. Cette semaine, M. Duc récidivait dans *Guillaume Tell*.

Il me revient de différents côtés que l'on m'inculpe fortement de haute trahison, et que certaine phrase malheureuse sur la longue haleine des mélodies halévyennes, a été sévèrement jugée par les wagnériens intransigeants. Je vais mettre le comble à leur écœurement en déclarant tout net que j'aime fort certaines pages de *Guillaume*, et que le quintette de violoncelles par quoi prélude l'ouverture, m'apparaît comme aussi sympathique que la marche-bacchanale pour pompiers de banlieue qui clot ledit prélude me semble regrettable, et je n'ai point d'horreur pour le récit du baryton : « Il chante en son ivresse », non plus que pour la phrase : « Sois immobile, et vers la terre incline un genou suppliant. » Par contre, je vous accorde que « Mathilde idole de mon âme » est d'un charme un peu défraîchi, et que « Mathilde constante viendra sous ma tente » prête à rire, et je ne fais pas difficulté d'avouer que le « Suivez-moi » manque au répertoire d'Offenbach. Voulez-vous que je reconnaisse aussi que le livret est stupidement construit, que les rôles de femmes y sont sacrifiés, que la partie de grosse-caisse est scandaleusement prépondérante, que le ballet est absurde et le final raté : d'accord. Seulement, il y a des gens qui ne poussent pas les concessions aussi loin et qui aiment *Guillaume Tell* intensément ; et ils sont plusieurs, si j'en juge par la réplétion de la salle samedi dernier. Ils ont eu d'ailleurs une désillusion assez cruelle.

La présence de M. Duc (de l'Opéra) et celle de M. Gaston Beyle étaient en effet les causes déterminantes de cette pléthore inaccoutumée. Or, M. Gaston Beyle avait une grippe qu'il a sagement soignée en ne sortant pas le soir, et M. Duc avait une laryngite naissante dont il nous a fait part très ostensiblement. Nous fûmes donc privés d'un baryton sympathique et de plusieurs contre-*ut* dont un *dièze*, et nous en fûmes inégalement contristés. Par bonheur, au moment du « Suivez-moi » l'enrouement allait mieux, de telle sorte que la soirée ne fut pas absolument perdue pour ceux qui se délectent à l'audition des notes hautes.

Spécifierais-je que M. Duc fut d'ailleurs insoucieux des demi-teintes qui relèvent d'un certain charme l'« Asile héréditaire », et se montra dans le duo d'amour plus fougueux que tendre. Vous vous en doutiez, n'est-ce pas. M. Dangès remplaçait l'illustre baryton grippé : il joua avec une maîtrise louable et une adresse consommée un rôle qui ne convient guère à son réel talent. M. Galinier fut pâteux à souhait, Mme Fobis passable, Mme Rambaud et M. Sarpe intéressants. Quant à Mme Rigaud-Labens, il paraît qu'elle a fort bien chanté « Sombres forêts », seulement j'avais profité de ce moment pour aller au concert de la *Revue Musicale* entendre la sonate de Lekeu, de telle sorte que

j'ai perdu cette occasion unique d'applaudir Mme Rigaud-Labens. C'est jouer de malheur.

L'orchestre a fort remarquablement joué l'ouverture, ce qui lui a mérité une ovation enthousiaste, dont la meilleure part revient à M. Philippe Flon.

L'Africaine

Cette reprise était motivée par la présence de deux chanteurs fort aimés ici : M. Noté (de l'Opéra) et Mme Marie Lafargue (de l'Opéra). M. Noté prêtait à Nélusko sa voix splendidement sonore, et si l'on doit, dans l'interprétation d'autres rôles, lui reprocher le convenu de son jeu et le manque de distinction de ses attitudes, il faut convenir qu'il est réellement beau dans *L'Africaine*, et qu'il mérite l'accueil chaleureux qui lui a été fait. Mme Marie Lafargue est une sympathique artiste, meilleure évidemment dans le répertoire que dans le drame wagnérien (vous souvient-il de *Siegfried*?) Elle a chanté et joué d'une façon extrêmement intéressante le rôle de Sélika, où elle excelle. Et ce fut pour ceux qui aiment la vieille musique, ou qui simplement s'y intéressent, une très agréable soirée.

Tristan et Isolde, avec Mme Litvinne

Devant une salle très remplie, s'est donnée une représentation de *Tristan*, qu'on nous annonce (pourquoi?) devoir être l'avant-dernière. Mme Litvinne, que nous avons entendue autrefois dans *Aïda*, dans *Les Huguenots* et dans *La Juive*, succédait à Mlle Louise Janssen dans le rôle d'Isolde. Il est toujours assez délicat d'établir un parallèle entre deux interprètes d'un même personnage : cela cependant est une comparaison pleine d'intérêt. J'estime, pour ma part, que Mme Litvinne joue et chante le rôle plus froidement que Mlle Janssen ; qu'au premier acte, elle montre moins clairement l'inquiétude trépidante et l'affolement d'Isolde, amoureuse même avant le philtre (ce qui est, à mon sens, une donnée essentielle du drame et sa plus grosse difficulté d'interprétation ; le philtre ne devant être compris que comme une expression symbolique d'un phénomène purement subjectif). Elle a moins vivement fait sentir l'impatience et l'aveugle désir de la reine, sourde aux instances de Brangæne, éteignant la torche, agitant son voile. Elle a surtout moins violemment manifesté les élans passionnels et le délire d'amour dont est tissé le duo. Mais ce que le rôle perdait en animation et en fougue, il le gagne en dignité : Mme Litvinne est plus reine, Mlle Janssen plus amante ; on estimera probablement que la

seconde constituante du psychisme isoldien est l'essentielle. Je n'y contredis pas.

Il est un autre point de vue, où je trouve Mlle Janssen absolument supérieure ; c'est en ce qui concerne l'exacte adaptation de la mimique à la mélodie. On sait quel intérêt Wagner attachait à cela. Or Mlle Janssen est parvenue à un degré de perfection absolu dans cette concordance constante des gestes et des thèmes. Suivez son jeu dans la scène muette qui débute par l'ingestion du philtre, observez ses appels lorsqu'elle agite l'écharpe au début du second acte, notez la façon dont elle tombe dans les bras de Tristan pendant le duo, attachez-vous aux plus petits détails de sa mimique depuis la fin des lamentations de Marke jusqu'à ce que Tristan tombe frappé par Mélot, et vous reconnaîtrez qu'on ne peut pousser plus loin le souci de transcrire par le geste ce qui signifie une composition écrite dans le procédé thématique. Et je trouve cela d'une extrême importance. Je me hâte d'ajouter que le jeu de Mme Litvinne est aussi très remarquable, que cette artiste est évidemment très consciencieuse, et manifeste un souci fort intelligent de se conformer à la volonté du compositeur, mais il y a une nuance qui est nette pour un observateur attentif.

Par contre, il est hors de conteste que la diction de Mme Litvinne, sans être d'ailleurs d'une perfection absolue (si on la compare à celle de M. Jérôme, par exemple) est d'une limpidité et d'une clarté fort agréables, quand on la rapproche de celle de Mlle Janssen. Le premier acte dont la donnée est assez complexe, et le dialogue pas toujours très facile à suivre, à cause des continuelles allusions à des faits que le spectateur ignore, gagne énormément à être distinctement entendu. Or, on ne peut pas dire, que sous le rapport de la netteté dans l'articulation Mlle Janssen ait fait, depuis que nous l'applaudissons, un progrès sensible. Il semble même que lors de cette dernière reprise de *Tristan* elle ait encore exagéré sa fâcheuse tendance à substituer le son *a* à toutes les voyelles ; et, certains soirs, lorsqu'elle arrive à la fin de ce terrible rôle d'Isolde, on ne distingue plus aucune consonne. Et c'est grand dommage.

Quant à la méthode vocale, l'une et l'autre ont leurs charmes, On a reproché à Mlle Janssen sa façon de pousser du piano au forte chaque note. Ce serait grave pour chanter la reine de Navarre dans *les Huguenots*, cela paraît admissible à la rigueur quand il s'agit d'Elsa, d'Eva ou d'Isolde. Chez l'une et chez l'autre la justesse est parfaite, le timbre diversement exquis, avec une adorable douceur chez notre grande cantatrice lyonnaise, avec plus de mordant et une note plus métallique chez Mme Litvinne. Le volume vocal actuellement un peu moindre chez Mlle Janssen qu'il ne le fut il y a fort peu de temps encore, est considérable chez l'autre artiste, ce qui n'empêche qu'à la fin du troisième acte une inévitable lassitude se traduisait par une diminution notoire

de la sonorité, de telle sorte que pendant l'*Isoldesliebestodt*, nous n'eûmes pas les magnifiques élans que le second acte nous laissait espérer.

En définitive, chacune de ces artistes, avec leurs tempéraments et leurs méthodes évidemment divers, et parfois opposés, peuvent légitimer chez tel ou tel spectateur, suivant son goût propre, une préférence dont je voulais seulement montrer quelles pouvaient être les causes. Je me garderais bien de trancher le différend : et puisqu'aussi bien, nous avons eu le très grand plaisir de les applaudir l'une et l'autre, adressons à l'une et à l'autre l'hommage d'une très vive admiration. Et ce ne sera que justice.

Edmond LOCARD.



LES CONCERTS



Notre cinquième "Heure de musique moderne"

Nos amis y purent applaudir, à côté de Mme de Lestang, cantatrice et pianiste parfaite, et de M. Jean Reynaud, amateur *solide*, un nouveau venu, M. Pierre Ricou, violoniste qui, dans l'admirable sonate de Lekeu, fit remarquer une belle sonorité, un mécanisme excellent, un jeu très musical et surtout très simple, de cette belle simplicité qui n'exclut pas l'émotion et l'interprétation personnelle, et dont je ne cesserai pas de proclamer, à tout propos, l'opportunité, la valeur et la vérité artistique.

Je n'ai pas à apprécier ici les Lieder de Chausson dont chacun a pu goûter la mélancolie et l'émotion, les *Dionysies*, de M. Vuillermoz, jolies et habilement écrites, la courte mélodie de Moussorgski rappelant agréablement les *Enfantines*. Je n'ai pas non plus à analyser les œuvres de Debussy (*Suile pour le piano*) de Ravel (*Sonatine*) et de Déodat de Séverac (*Le Soldat de plomb*) que j'étudierai prochainement avec quelque détail. Je signalerai seulement le charme du *Caprice* de Bach, pour le départ de son frère, œuvre trop ignorée et d'un intérêt historique et musical pourtant considérable, pittoresque et émue, scolastique et très moderne à la fois.

Je dois faire remarquer, puisque quelques-uns de mes invités n'ont pu trouver place dans la salle — ce dont je les prie de m'excuser, car je ne pouvais prévoir ce qui s'est produit — que les « Heures de

musique moderne » de notre Revue ne sont pas des concerts publics, mais bien des réunions intimes tenues chez moi, auxquelles j'invite un certain nombre d'amis pour leur faire entendre, grâce au concours de musiciens dévoués, des œuvres nouvelles que je juge intéressantes. Si je n'ai pas fait établir de contrôle à l'entrée de la salle, c'est que je pensais que cette précaution était inutile ; et je serais désolé d'être obligé de la prendre.

LÉON VALLAS.

* * *

Symphonie classique

Cette jeune Société d'amateurs donnait, dimanche dernier, un concert au grand amphithéâtre de la Faculté de médecine. Il n'a pas semblé qu'elle ait fait preuve, au cours de cette séance, des progrès incessants que nous avons remarqués aux précédents concerts. Certaines parties, notamment l'accompagnement d'un concerto pour hautbois de Hœndel et d'un concerto pour viole de gambe de Tartini (que de concertos ! c'est une voie dangereuse !), furent vraiment insuffisantes. La médiocrité de cette soirée fera comprendre aux jeunes amateurs de la Symphonie classique la nécessité d'assister régulièrement aux répétitions que M. Gustave Daumas organise et dirige avec tant d'activité et d'ardeur.



Lettre de Paris

* * *

La symphonie en *ut* majeur de Schumann n'a rien qui m'enchanté. La grâce du *scherzo* et l'agrément douceâtre de l'*adagio espressivo* ne parviennent pas à dissiper l'amer souvenir d'un *Allegro mollo vivace* sans rythme et sans joie. L'entr'acte symphonique propre et neutre de M. Auzende, honorablement applaudi, n'a pas réussi à évoquer selon le programme *La forêt profonde et jolie qui enveloppe la colline au sommet de laquelle on aperçoit les ruines des temps anciens..... C'est le vaste monde et une parcelle de l'humanité*. Nul Siegfried, sans doute, n'y viendra écouter, dans le chant de l'oiseau et le frémissement des feuilles, l'impérieuse voix de sa destinée. Tout au plus, à quelque âme tendre et ironique le dialogue poncif du hautbois et du cor

anglais et les arabesques sans nouveauté de la flûte rappelleront-ils les *Ruines des temps anciens*. Si c'était l'intention de M. Auzende, elle est vraiment trop subtile.

M. Pablo Casals, dans le concerto de Haydn, a obtenu un furieux succès. Je rendrai immédiatement hommage à sa virtuosité ; mais, quelle torture raffinée qu'un concerto de violoncelle ! Le son ne se détache pas de l'orchestre ou nasille dans l'aigu. Les traits toujours un peu gauches râpent les cordes ou sautillent avec des grâces éléphantiques. On sent parfois de longs frémissements douloureux courir de long des nerfs exaspérés, et c'est un démanché ! Par bonheur nous avons retrouvé le vieil Haydn dans la caresse souriante de l'andante.

Que dirai-je des *Nocturnes* de Debussy ? Nuages qui traînent lentement sous un ciel d'octobre, pâleurs nacrées et sourdines lentes d'un paysage d'automne, fête éblouissante de lumière impalpable et de sonorités inattendues, sirènes dont la voix berce comme un clapotis de vagues, s'infléchit avec des douceurs imprévues, crie un appel brusque : musique fatale qui fait songer à l'âme fastueuse d'un Albert Samain :

« Et l'on voudrait mourir aux lèvres des sirènes. »

Heureusement M. Chevillard y a pourvu. Les sirènes chantent faux.

Au Châtelet les préludes des *Girondins* de Fernand le Borne sont accueillis froidement. Ce n'est pas tout à fait la faute du public. Il faut avouer qu'ils ne sont pas à leur place au concert. Leur tragisme sombre et théâtral, où les chants révolutionnaires, la *Marseillaise*, la *Carmagnole* et le *Ça ira*, composant un fond violent et funèbre, à l'amour et à l'agonie des héros, a étonné sans intéresser. La logique mélodramatique de l'action n'entraînait pas l'auditeur. Leur valeur purement musicale est certainement discutable, mais incontestable l'effet scénique. Je n'ai, pour mon compte, pas retrouvé l'émotion de la représentation.

Mme Schumann-Heink a obtenu un grand succès dans quelques fragments de la *Tétralogie* assez mal choisis. On a regretté de ne pouvoir attacher une médaille de plus à celles qu'elle portait et qui de loin la faisaient ressembler à quelque bannière d'Orphéon.

Alexandre ARNOUX.

P.-S. — Je regrette de ne pouvoir parler du *Jour d'été en Montagne* de V. d'Indy. Une fâcheuse indisposition m'empêcha de l'aller entendre, et l'auteur n'est pas de ceux dont on puisse parler à la légère.





ÉCHOS

* * *

A L'OPÉRA DE LEIPZIG

M. Arthur Nikisch abandonne, à partir du 1^{er} avril, la direction de l'Opéra de Leipzig. C'est au mois de février 1905 qu'il avait accepté ce poste, qu'il n'aura ainsi conservé qu'une année.

* * *

UN OPÉRA-BOUFFE DE BIZET

Le théâtre de Monte-Carlo a donné le 3 mars la première représentation de *Don Procopio*, opéra-bouffe en deux actes, de Georges Bizet.

Composé en 1857, alors que Bizet âgé de vingt ans, était pensionnaire de la Villa Médicis, *Don Procopio* fut le premier envoi de Rome du futur compositeur de *Carmen*.

Le manuscrit, égaré par Auber, directeur du Conservatoire, fut retrouvé beaucoup plus tard, après la mort d'Auber et de Bizet.

Le livret n'ayant pas eu la même chance d'être retrouvé, MM. Paul Collin et Paul Bérel, assistés de M. Charles Malherbe, l'ont reconstitué résumant le dialogue, qui devait relier entre eux les morceaux par de brefs récitatifs.

L'interprétation de *Don Procopio* est confiée à MM. Jean Périer, Rousselière, Bouvet, Chalmin, Ananian et Mlles Angèle Pornot et Jeanne Morlet.

* * *

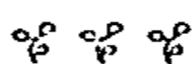
LES MUSICIENS D'ORCHESTRE

Petite statistique dédiée à nos musiciens d'orchestre qui se plaignent d'être surmenés :

On a compté que dans le seul espace d'une année, du 1^{er} octobre 1904 au 30 septembre 1905, l'orchestre de Leipzig a pris part à 617 exécutions musicales, dont le total se décompose ainsi : 250 représentations théâtrales, avec 234 répétitions ; 22 concerts au Gewandhaus, avec 60 répétitions ; 45 exécutions à l'église ; une exécution de *la Passion selon saint Matthieu*, de Bach, avec deux répétitions ; enfin, une répétition au théâtre pour l'inauguration du palais municipal.

UNE ŒUVRE NOUVELLE DE SIEGFRIED WAGNER

M. Siegfried Wagner vient de terminer un opéra qui sera représenté pendant la saison prochaine. Le titre en est *Sternengeböt*, que nous ne nous hasarderons pas à traduire, ne connaissant pas le scénario de l'ouvrage. L'auteur a 37 ans ; il est amusant de noter que, à cet âge, Wagner avait produit une demi-douzaine d'œuvres de jeunesse et *Tannhäuser* et *Lohengrin*. M. Siegfried Wagner en est, lui, à son cinquième opéra.



SHAKESPEARE EN MUSIQUE

Shakespeare va encore être traduit musicalement par deux compositeurs renommés. D'une part, M. Carl Goldmark, l'auteur applaudi de *Sacountala* et de *la Reine de Saba*, vient de terminer, sous le titre de *Caliban*, un opéra dont le sujet n'est autre que celui de *la Tempête* du vieux Will ; de l'autre, M. Engelbert Humperdinck, qui abandonne les contes de fées, s'occupe activement d'un drame lyrique, *le Marchand de Venise*, qui doit être représenté au théâtre municipal de Cologne.



INGÉNIOSITÉ DIRECTORIALE

M. Conried, directeur du Metropolitan-Opéra de New-York, a droit tous les ans, de par son contrat, à une représentation de bénéfice, à laquelle tous les artistes engagés par lui sont tenus de prêter gratuitement leur concours.

L'année dernière, M. Conried avait choisi pour son gala de bénéfice la *Chauve-Souris* de Strauss, et, comme cette pièce lui avait porté bonheur — la recette nette avait atteint le joli total de cent mille francs — il a fait choix cette année d'une autre œuvre de Strauss, le *Baron Tzigane*.

La grosse question était de faire entrer, pour faire plaisir aux abonnés, toutes les étoiles — et il y en a ! — dans le cadre de cette pièce. Mais M. Conried est homme à ressources. Il a eu cette idée fort simple de faire figurer tous les artistes de sa troupe, qui ne tenaient pas de rôle dans la pièce, parmi les prisonniers du dernier acte. Pour recouvrer leur liberté, ces prisonniers ont dû chanter un morceau de leur répertoire. Ce fut un spectacle unique. MM. Knote, Burgstaller, van Rooy et Blan, habillés en chemineaux, ont chanté un quatuor de vagabonds bavarois. M. Journets, qui s'était fait la tête du kapellmeister M. Hertz, s'est racheté en débitant le couplet de Vulcain de *Philémon et Baucis* ; Mme Marcelle Sembrich en chantant une valse

d'Arditi, M. Plançon avec la sérénade de la *Damnation de Faust* de Berlioz et ainsi de suite.

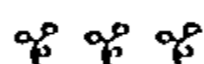
Et la recette s'est élevée à 22.500 dollars soit 112.500 francs.



AU THÉÂTRE DE NANTES

Nous avons annoncé que M. Tournié, ancien directeur de nos théâtres municipaux, a été nommé pour un an directeur au théâtre de Nantes. Voici les modifications apportées au cahier des charges :

- 1° La subvention est portée de 100.000 à 110.000 francs ;
- 2° La Ville paiera l'éclairage jusqu'à concurrence de 10.000 francs ;
- 3° La Ville prend à sa charge la confection des décors, soit 3.000 fr. et le nettoyage des théâtres, soit 2.400 francs.
- 4° Le nombre des choristes est rabaissé à 36 au lieu de 37. Le directeur a la permission de prendre, parmi ceux-ci, les coryphées ;
- 5° Les deux concerts sont supprimés ;
- 6° Le cautionnement est porté de 15.000 à 20.000 francs ;
- 7° Le paiement des musiciens n'est plus assuré par la Ville. Aucun chiffre d'appointement n'est plus imposé, sauf celui du chef d'orchestre.



L'ESPRIT DES AUTRES

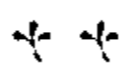
Un compositeur, chef de musique, vient de terminer une marche intitulée :

ALGESIRAS

marche lente.



Concerts annoncés



Lundi, 19 mars, aux Folies-Bergère, concert de J.-J. PADEREWSKI. Au programme : Prélude et fugue en « la » mineur de Bach-Liszt ; Sonate, op. 27, n° 2 de Beethoven ; deux Romances sans paroles de Mendelssohn, Carnaval de Schumann, Ballade op. 23, Nocturne op. 62, trois Etudes, Mazurka et Valse de Chopin, Nocturne de Paderewski, Rapsodie de Liszt.

Mercredi, 21 mars, Concert de la SYMPHONIE LYONNAISE.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS