

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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



Les Sonates de Beethoven

POUR PIANO ET VIOLON

(Suite)

DIXIÈME SONATE

La dixième sonate est l'œuvre 96. Elle a été écrite en 1812, c'est-à-dire neuf ans après la sonate à Kreutzer. Aussi le nombre d'œuvres importantes écrites par Beethoven, pendant l'intervalle qui sépare ces deux sonates, est-il considérable.

Voici la liste des principales : la Symphonie héroïque (œuvre 55); la Sonate appassionata (œuvre 57); les septième, huitième et neuvième Quatuors à cordes formant l'œuvre 59; la quatrième Symphonie en *si* bémol (œuvre 60); le Concerto de violon (œuvre 61); la cinquième Symphonie en *ut* mineur (œuvre 67); la sixième Symphonie *Pastorale* (œuvre 68); l'opéra de *Fidelio* (œuvre 72); le dixième Quatuor en *mi* bémol, dit « des harpes » (œuvre 74); la septième Symphonie en *la* (œuvre 92); la huitième Symphonie en *fa* (œuvre 93); le onzième Quatuor à cordes en *fa* mineur (œuvre 95).

Cette sonate est dédiée à l'archiduc Rodolphe. Ce haut personnage était le

dernier des fils de l'empereur Léopold II et le frère de l'empereur François II, qui régnait alors. Il était par conséquent, le neveu de la reine Marie-Antoinette et l'oncle de l'impératrice Marie-Louise. Remarquablement doué pour la musique, il jouait du clavecin en véritable artiste. Il fut l'un des rares élèves que Beethoven ait consenti à former. Il ne cessa d'être pour son maître le protecteur le plus fidèle et l'ami le plus dévoué.

Vers 1809, la situation pécuniaire de Beethoven, qui ne vivait guère que du produit de ses compositions, était peu brillante et nullement assurée pour l'avenir. Aussi lorsque le nouveau roi de Westphalie, Jérôme, lui expédia son premier chambellan, le comte Teuchess-Waldurg, pour lui offrir la charge de Maître de chapelle de sa Cour, Beethoven fût-il fortement tenté d'accepter, d'autant plus que les fonctions qui lui étaient offertes s'annonçaient comme une parfaite sinécure grassement rétribuée. Le nouveau Monarque n'aimait la musique qu'à doses très fractionnées; il ne trouvait de plaisir qu'aux airs courts et vifs. Beethoven était séduit par la possibilité de travailler à loisir à ses compositions, à l'abri des soucis de la vie matérielle. Il se réjouissait de pouvoir disposer d'un orchestre pour faire exécuter ses œuvres.

Lorsque se répandit la nouvelle que Beethoven allait quitter Vienne où il était fixé depuis 17 ans, un émoi considérable s'empara des admirateurs du Maître. Trois grands seigneurs voulant à toute force retenir Beethoven, prirent l'engagement de lui servir jusqu'à sa mort une pension annuelle de 4.000 florins. Ces trois généreux Mécènes étaient l'archiduc Rodolphe qui s'inscrivit pour 1.500 florins par an, le prince Lobkowitz pour 700 florins et le prince Ferdinand Kinoky pour 1800 florins. Un acte en bonne et due forme fut passé, stipulant les motifs et les conditions de la pension dans des termes qui sont tout à l'honneur de Beethoven et des trois donateurs. Il fut signé le 1^{er} mars 1809.

Beethoven déclina les offres du roi Jérôme. Il était heureux de n'être plus contraint de quitter un séjour qu'il aimait. Il exprima sa joie par ce propos plaisant : « Il était écrit que je ne devais jamais manger des jambons de Westphalie ».

Beethoven qui avait le cœur haut placé dédia en témoignage de reconnaissance un certain nombre de ses plus belles œuvres à chacun de ses trois illustres protecteurs.

L'archiduc Rodolphe qui admirait et aimait énormément Beethoven fut le plus favorisé. En outre de la dixième sonate pour piano et violon, le Maître lui a dédié les œuvres suivantes : Les quatrième et cinquième concertos de piano ; (œuvre 58 et œuvre 73) trois sonates pour piano la vingt-sixième (œuvre 81) la vingt-septième (œuvre 106) et la trente-deuxième et dernière (œuvre 111). Le dix-septième et dernier quatuor à cordes (œuvre 133) (grande Fugue). Le célèbre trio à l'archiduc pour piano, violon et violoncelle (œuvre 97). Enfin lorsque l'archiduc Rodolphe fut nommé archevêque d'Olmütz, Beethoven composa pour la cérémonie du sacre la Messe solennelle en *ré*.

La dixième sonate présente plus d'une

analogie avec la huitième sonate. D'abord sa tonalité. Toutes deux ont leur premier et leurs derniers mouvements en *sol* majeur. Dans l'une et dans l'autre le mouvement intermédiaire est en *mi* bémol. Beethoven a fort peu employé la tonalité de *sol* majeur. Il n'a écrit dans ce ton que deux sonates pour piano et les deux sonates faciles. Aucune de ses symphonies n'est en *sol* majeur.

Ces deux sonates offrent entre elles une autre ressemblance. La huitième est d'un bout à l'autre une délicieuse pastorale. Dans la dixième, l'*allegro moderato* initial et l'*allegretto* final présentent aussi un caractère incontestablement pastoral. Il fait complètement défaut dans l'*adagio*.

Rien n'est gracieux comme le début de l'*allegro moderato*. Trois groupes semblables se succèdent formés d'un trille de deux croches et d'une noire. On dirait trois souriantes et aimables révérences. Au bout de quatre mesures, ces salutations plus affables que cérémonieuses se renouvellent, puis la main droite, la main gauche et le violon dans la partie intermédiaire égrènent délicatement en les liant les notes arpégées de trois accords du plus harmonieux effet. Cette succession d'accords arpégés et suivie d'une descente par accords de quarte et sixte est tout à fait comparable à la descente du même genre qui est reproduite avec une grande fréquence dans la première scène si mouvementée du troisième acte de la *Walkyrie*. Dans la sonate de Beethoven cette descente s'effectue par intervalles d'un ton, dans le drame de Wagner elle se fait par intervalles chromatiques.

La première phrase ne consiste que dans les effets rythmiques, groupes et accords arpégés, dont il vient d'être question.

Il existe de par le monde des esprits déplorablement enclins à la parodie. Un facétieux de mauvais goût qui s'aviserait d'affubler le thème saccadé de la deuxième

phrase d'un odieux et trivial accompagnement de mazurka, en ferait la plus plate-ment vulgaire des danses. Beethoven a revêtu cette phrase d'un pimpant accompagnement de triolets sautillants ; c'est la plus poétique, la plus aérienne des chansons.

Chacune des deux périodes de la troisième phrase, vive et gaie pendant trois mesures, s'achève comme par un soupir. Ni l'une ni l'autre ne se termine sur la tonique, mais bien sur la seconde que précède la tierce bémolisée. Malgré la barre de mesure interposée, ces deux notes séparées par un demi-ton sont liées. La figure qui résulte de l'accolement de ces deux notes unies et distantes d'un demi-ton produit l'effet d'une plainte langoureuse. Dans le cours de cet *allegro* cette figure est répétée à plusieurs reprises quatre fois de suite.

Plusieurs charmantes et onduleuses marches inverses en triolets sont à signaler.

Cet *allegro moderato* qui débute si gracieusement demeure, en dépit de rares accents doucement plaintifs, frais, lumineux et riant. Le spectacle de la belle nature éveillait infailliblement chez Beethoven des sentiments d'admiration, de saine et bienfaisante joie. Cet état d'âme est exprimé dans cet *allegro moderato* avec un grand charme poétique.

Pendant ses promenades à travers champs, qu'il affectionnait tant, Beethoven s'asseyait au pied d'un arbre et se prenait à songer. L'*adagio* en *mi* bémol n'est qu'une de ces profondes méditations dans lesquelles le Maître aimait à se plonger. C'est une contemplation de l'ordre le plus élevé. L'âme du poète musicien s'élève dans les régions éthérées au-dessus des misérables contingences terrestres et plane dans le plus pur idéalisme. On sent poindre l'aurore de la troisième manière.

Cet *adagio* s'enchaîne sans interruption

avec un scherzo en *sol* mineur. Cette tonalité est tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre de Beethoven. Elle est au contraire familière à Mozart qui en a usé dans deux de ses chefs-d'œuvres : la Symphonie en *sol* mineur et un Quintette pour instruments à cordes dans la même tonalité. Tout ce scherzo est caractérisé par une forte accentuation sur le troisième temps. Le trio en *mi* bémol est absolument délicieux.

Le *poco allegretto* final n'est tout simplement, bien que mention n'en soit pas faite, qu'une série de variations sur une simple et gracieuse mélodie champêtre. La première phrase de cet air rustique ne se départit point de la tonalité de *sol* majeur. La deuxième phrase débute par une modulation dans le ton de *si* majeur, puis retourne à la tonalité primitive. Les deux reprises qui suivent ne sont qu'une variation en croches liées. Une deuxième variation est constituée par des réponses alternantes en triolets. Une troisième est formée par une délicate broderie de doubles croches de la main gauche. Une quatrième variation est coupée par des accords lancés à tour de rôle par le piano et le violon. L'*adagio* en 6/8 n'est encore qu'une ravissante variation interrompue par des points d'orgue. Pour se convaincre qu'il s'agit bel et bien de variations, il suffit d'observer la succession des accords. Elle est absolument la même dans toutes ces variations et la modulation en *si* majeur est ramenée constamment à la même place. Après un retour de la mélodie originelle en *mi* bémol, l'*allegretto* s'achève par une deuxième variation d'un mouvement plus rapide.

Cette dixième et dernière sonate nous offre à admirer un *adagio* d'une sublime inspiration. Dans toutes ses autres parties elle célèbre poétiquement les sentiments de bonheur intime que font naître la splendeur et la richesse de la campagne couverte de fleurs et de verdure.

* * *

Voici terminée cette bien incomplète et pourtant trop longue étude. Elle eût singulièrement gagné en clarté à être accompagnée du texte des phrases musicales dont il est question. L'auteur s'est abstenu de toute citation dans dans la crainte d'abuser de l'hospitalité que la *Revue Musicale de Lyon* lui avait pourtant largement offerte. Il ne se dissimule pas que la lecture de nombreux passages a dû paraître aussi peu compréhensible que celle d'un ouvrage de géométrie qui serait dépourvu de figures. Seules les personnes qui possèdent ces sonates absolument par cœur ou celles qui auraient eu la bonté d'âme de recourir à la partition, ont pu se rendre un compte exact de tout ce qui a été écrit.

Le seul but de cette étude a été d'indiquer les beautés les plus saillantes de ces sonates, à la façon dont un guide Bædecker signale les monuments remarquables d'une ville intéressante. En feuilletant un Bædecker on se sent pris du vif désir d'explorer telle contrée plutôt sèchement décrite. Puisse la lecture de cette aride étude inciter un plus grand nombre d'amateurs à étudier à fond, jouer et rejouer ces admirables sonates. Ils se procureront d'ineffables jouissances artistiques.

Ces dix sonates forment à peine la dixième partie de l'œuvre gigantesque de Beethoven.

Quelle place doit-on lui assigner parmi les œuvres du Maître ? Une fort honorable mais qui n'est pas la première. Elles doivent céder le pas aux trente-deux sonates pour piano seul, aux dix-sept quatuors à cordes, aux neuf symphonies. Et voici pourquoi : La troisième manière, la plus belle, n'est pas représentée dans les sonates pour piano et violon. Les sonates pour piano, les quatuors, les symphonies comptent des œuvres de la troisième manière.

Et pourtant les dix sonates pour piano et violon suffiraient à immortaliser un compositeur.

Les très belles sonates qu'a produites l'école moderne n'ont pas encore éclipsé celles de Beethoven. Tant qu'un pianiste et un violoniste s'associeront pour faire de la musique, les dix sonates qui viennent d'être étudiées feront le fond de leur répertoire.

Beethoven est un des plus grands génies dont l'humanité puisse s'enorgueillir. Dans le domaine de la musique pure, il n'a pas jusqu'ici été égalé, encore moins surpassé.

Paul FRANCHET.



Musiques d'Eglise



(SUITE)

Les neumes ont pour élément constitutif, le signe même de l'accent dans le discours, aigu ou grave. Le choix de ces accents, comme éléments constitutifs d'une notation, était assez naturel, à cause de l'affinité qui existe entre la musique et la parole ; en parlant, on élève la voix sur certaines syllabes ; rien d'étonnant, par suite, qu'on se soit servi, pour noter les mélodies qui s'élèvent ou s'abaissent, des signes qui indiquaient l'élévation ou l'abaissement de la voix dans le discours. Les syllabes sur lesquelles on élevait la voix étaient marquées de l'accent aigu et celles sur lesquelles on la baissait ou on la tenait stationnaire, d'un accent grave. Quand une syllabe portait plusieurs notes, l'accent aigu et l'accent grave se combinaient et se soudaient, le grave devenant, dans l'écriture, un simple point, quand il était seul, et en prenait le nom, *punctum*. l'aigu s'appelait *virga*. Voici un exemple de cette notation primitive par accents combinés, comparée à la notation grégorienne et à la notation musicale moderne.

The image shows three musical notations for the text "Di-es sancti-fi-cá-tus illú-xit no-bis, Di-es sanc-ti-fi-cá-tus, etc." The top notation is neumatic, with square notes on a four-line staff and various rhythmic signs above. The middle notation is Gregorian, with square notes on a four-line staff. The bottom notation is modern, with round notes on a five-line staff. The text is written below each staff, with hyphens indicating syllable boundaries.

* Notation neumatique. — ** Notation grégorienne. — *** Notation moderne.

Mais cette notation était fort insuffisante : si elle avait sur la notation littéraire l'avantage d'indiquer le rythme, elle avait, en revanche, l'inconvénient de n'indiquer nullement le son juste des notes ; elle ne pouvait servir qu'à rappeler à la mémoire des mélodies déjà sues. Pour obvier à cet inconvénient, au x^e siècle, on plaça les mesures à des hauteurs différentes en s'aidant d'une ligne parallèle au texte sur laquelle on plaçait le *fa*. Bientôt on en traça deux, *fa* et *do*, indiquées par les lettres *f* et *c*, puis trois, *fa*, *la*, *do* ; enfin Guy d'Arezzo ajouta une quatrième ligne au-dessus de *do* ou au-dessous de *fa*, suivant l'élévation des mélodies ; et il présenta son Antiphonaire noté de cette façon au pape Jean XIX qui en fut émerveillé.

En même temps qu'on perfectionnait la portée, on modifiait la forme des notes : elles devinrent plus pleines et plus anguleuses. La virga seule, épaissie au sommet, garda sa queue ; les séries descendantes composées de plusieurs punctum furent écrites en forme de losanges. On eut alors (xiv^e et xv^e siècles) les formes de notes qu'on retrouve dans les éditions bénédictines.

Plus tard, la science du chant ecclésiastique s'affaiblissant, et les traditions d'exécution se perdant, on en arriva à supprimer les ligatures entre les notes et à en faire ces barbares notes carrées que nous voyons dans la plupart des éditions et « qui n'ont entre elles d'autre lien que

celui de leur mauvaise grâce et de leur lourdeur. »

On conçoit que des changements aussi profonds dans la notation du plain-chant n'ont pas été sans amener d'aussi profondes modifications dans le texte mélodique lui-même. Pour suivre pas à pas ces changements, il faudrait faire l'histoire des manuscrits de plain-chant. La paléographie musicale des Bénédictins de Solesmes a magistralement exécuté ce travail. Nous nous contenterons de résumer sommairement les résultats de la critique jusqu'à nos jours.

Au xvi^e siècle les textes de plain-chant sont sensiblement les mêmes que ceux des manuscrits des xi^e et xii^e siècles. Le pape Pie V, qui avait déjà rendu obligatoire pour toute l'Eglise le bréviaire romain réformé, imposa un texte musical uniforme pour les chants renfermés dans le missel : *Préface, Pater, Ite missa est*. Le pape Grégoire XIII confia à Palestrina le soin de corriger le *Liber Gradualis* renfermant les chants de la messe. Palestrina fit-il lui-même ce travail ? Le docteur Haberl l'affirme et croit le prouver ; dernièrement, la question a été reprise à Rome et on a conclu à la négative. Que cette révision soit de Palestrina ou de Anério et Soriano, du graduel qui parut on avait retranché ou du moins largement et maladroitement écourté les neumes prolongés sur une seule syllabe. Rien d'étonnant d'ailleurs puisque, à Rome surtout, on avait perdu la méthode tradi-

tionnelle pour exécuter ces neumes qui, dès lors, devaient paraître longs et même ridicules. Le graduel dont nous parlons fut édité (1614) par une imprimerie fondée grâce au Cardinal Ferdinand de Médicis, d'où le nom de Médicéenne donné à cette édition qui devait, deux siècles et demi plus tard, être l'occasion de si passionnées controverses mais qui, à l'époque, ne fut admise que par quelques églises.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles parurent plusieurs éditions écourtées, celles de Valfray, de Nivers, adoptées par les diocèses de Lyon, de Clermont, de Digne, de Reims et de Dijon. Les éditions conformes aux anciens manuscrits, c'est-à-dire les éditions non écourtées, demeurèrent, mal transcrites, souvent, très mal interprétées toujours et ce fut ainsi jusqu'au moment où les travaux si savamment exécutés et les controverses si vaillamment soutenues par Don Guéranger au sujet de l'introduction de la liturgie romaine en France ramenèrent l'attention sur le chant ecclésiastique. Plusieurs éditions parurent : celle de Malines reproduisant, avec beaucoup de modifications, la Médicéenne de 1614 ; celle de la commission de Reims et Cambrai (1852), copie du très précieux manuscrit de Montpellier (XI^e siècle), écrit en double notation, littérale et neumatique ; celle de l'abbé Raillard, sensiblement pareille à celle de Reims, mais dont l'interprétation proposée par son auteur modifiait profondément le sens ; une autre enfin, destinée dès maintenant, et fort heureusement, à mourir de sa belle mort, je veux dire l'édition dite officielle publiée chez Pustet de Rastisbonne en 1873, comme édition authentique, et approuvée par la Congrégation des Rites.

Les éditions de l'abbé Raillard et de Reims et Cambrai avaient déjà mis en honneur le projet de restauration du plain-chant suivant les manuscrits ; les Bénédictins tra-

vaillaient dans le même sens, quand, en 1873, l'éditeur Pustet publia, avec privilège accordé par la Congrégation des Rites propriétaire du manuscrit original, une copie de l'édition *Médicéenne* de 1614. Le Pape Pie IX, vivement désireux de voir l'unité s'établir pour le chant liturgique comme elle venait de s'établir pour la liturgie elle-même, fit savoir que sa volonté était qu'on adoptât partout cette nouvelle édition. Le Pape Léon XIII fit sien en 1878 le désir de son prédécesseur. Mais le mouvement d'opinion en faveur d'une restauration archéologique et non pas simplement autoritaire du plain-chant, commençait à s'étendre. L'édition officielle avait ses tenants, surtout parmi les peuples du Nord, chez qui la hiérarchie venait d'être rétablie et qui, trouvant indiqué par l'Eglise un livre de chants, l'avaient adopté, sans regretter des mélodies plus riches qu'ils ignoraient ; le manuscrit de Montpellier avait pour lui toute l'école Bénédictine, Français et Belges. C'est au plus fort des discussions entre « autoritaires et archéologues » que s'ouvrit en août 1882, à Arezzo, un congrès en l'honneur du 7^e centenaire de la naissance de Guy d'Arezzo. Qui voudrait s'édifier sur le calme qui régna dans ce Congrès, sur la sérénité toute scientifique qu'y apportèrent bien des congressistes, n'aura qu'à parcourir, d'une part, la brochure que l'abbé Lans a publiée chez Pustet sur le Congrès, d'autre part le journal *l'Univers* de cette époque : dans sa brochure, l'abbé Laus, prenant fait et cause pour les Allemands, grands défenseurs de la congrégation des Rites, écrase de plaisanteries lourdes comme les pavés de sa bonne ville hollandaise tous les adversaires de l'édition officielle ; dans *l'Univers*, un correspondant acerbe ne ménage pas aux ennemis de la restauration archéologique des réponses qui, pour être plus aériennes que celles de M. Lans, n'en sont pas moins mordantes et d'ail-

leurs déplacées dans une question tout artistique. Au vrai, ce Congrès fut, transportée sur le terrain musical, la continuation des inimitiés héréditaires entre Latins et Saxons. Le résultat le plus clair du Congrès fut que chacun conserva et enracina plus profondément ses convictions et qu'on clôtura la réunion par un *Te Deum* polyphonique pour l'exécution duquel chacun des congressistes chanta suivant l'édition qu'il connaissait. La cacophonie qui en résulta montra avec la dernière évidence la nécessité d'adopter pour l'Eglise universelle une édition unique. Mais laquelle adopter ? l'édition dite officielle, ou l'édition refondue d'après les manuscrits ? La question devait rester pendante vingt ans encore.

(A suivre) JEAN VALLAS.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Samson et Dalila

Je voudrais noter aujourd'hui quelques impressions, bonnes à dire, peut-être, parce que beaucoup d'amants de la musique, ont dû les ressentir comme moi, et avant moi.

Fêtes mondaines ou grands concerts, toute la précédente semaine avait été occupée à des auditions de musique de chambre, celles particulièrement des admirables artistes que sont les Zimmer. L'opposition de cette forme pure de l'Art supérieur qu'est le quatuor, avec l'Art total qu'est le drame lyrique éclate, violente, après huit jours passés sans le presque quotidien pèlerinage au Grand-Théâtre, et ne semble pas à l'avantage de l'œuvre scénique quel qu'en soit d'ailleurs le signataire.

La représentation théâtrale comporte tant d'accessoires, veut une telle concordance, une telle fusion d'éléments divers, exige une telle mise au point de choses compliquées, que l'illusion ne se produit guère que par un lassant effort, une tension de la volonté, une décision de ne pas voir les défauts, de supprimer mentalement les lacunes d'une réalisa-

tion jamais adéquate à la pensée de l'auteur. Et ce sont les changements à vue qui n'arrivent pas à la seconde dite, les acteurs qui n'ont pas la prestance ou le charme que leur rôle implique ; ce sont surtout les comparses, les hideux comparses dont la justesse vacillante et le geste inexpérimenté rappellent crûment que la lumière dans laquelle ils s'agitent n'est que herbes et rampes, fausse et factice comme tout ce qu'elle éclaire.

La musique de chambre, au contraire, sonate ou quatuor, ou, plus encore, et avec un orchestre sans défaut, la symphonie, permettent de substituer aux toiles peintes, les paysages du rêve, des figurines immatérielles, la vision imprécise et charmante de personnages adorablement beaux s'agitant en un décor supérieur à celui du théâtre de toute l'intangible perfection de l'inexprimé.

Ceci explique comment pour vouloir trop embrasser des sens multiples, la musique dramatique étire mal les âmes, tandis que l'Art Pur agit puissamment sur tous ceux qu'y prédispose leur éducation ou leur sensibilité. Ceci explique pourquoi le Parfait peut être absolu, parce que essentiellement imaginaire, dans la musique de chambre, tandis qu'il n'est jamais qu'extrêmement relatif dans la matérialisation scénique. Ceci explique enfin, (*et nunc, paulo minora canamus*) pourquoi *Samson et Dalila* a produit sur les fervents du plus noble des Arts, une impression légèrement défectueuse, que le grand public n'a point partagée.

* * *

C'est en effet, devant une salle, sinon délirante, du moins très agréablement satisfaite, que l'œuvre de Saint-Saens a été exécutée mardi.

Je n'aime pas, pour ma part, le scénario de *Samson*. Il y a cent fois plus de poésie dans les vingt ou vingt-cinq versets de la Bible consacrés à l'histoire de Schimchoun et de Délilah que dans les trois actes du poème adapté au théâtre. Le manque absolu d'action au premier acte, l'absurdité de ces masses chorales rangées en ordre de bataille sur les côtés de la scène dans le but unique de contempler les œillades de Dalila et les hésitations du héros juif, l'invraisemblance de la scène finale où l'on voit une courtisane devenir la principale auxiliaire du Grand-Prêtre

dans les cérémonies du Sacrifice, cent autres détails encore, marquent un parti pris excessif de modernisation d'un des plus étranges poèmes de l'Orient.

La partition si claire, si colorée, si vivante de M. Camille Saint-Saëns, est évidemment une des meilleures du théâtre contemporain. On ne saurait lui faire d'autre reproche que d'avoir gardé de l'opéra ancien, certaines formules un peu désuètes et vieillottes, qui font de *Samson et Dalila*, une œuvre de transition, intermédiaire entre l'opéra classique à la Meyerbeer, et le roman musical actuel de d'Indy ou de Charpentier. Il est évident par exemple que l'air du ténor « Israël, romps ta chaîne. » (4. si bémol, acte I, sc. II) rappelle de bien près, par son rythme et son accompagnement en accords plaqués de cordes, le « Roi du Ciel et des Anges. » du *Prophète* ; il est certain que l'air du Grand-Prêtre « Maudite à jamais soit la race. » (4. la bémol, acte I. sc. III) a de fâcheuses ressemblances avec les pires inspirations de M. de Sombre-Accueil, dans *Hamlet* : il est hors de doute enfin que le renforcement persistant du chant d'Abimélech par l'ophicléide est d'un goût assez douteux, ainsi que les dessins aigus de hautbois et de flûtes qui l'accompagnent et le coupent. Mais il faut reconnaître par contre que l'harmonie est nettement moderne, et l'orchestration presque constamment habile (notons l'excellent emploi des flûtes au grave), et qu'en définitive, *Samson*, même venant après la Tétralogie, est une œuvre très vivante et des plus agréables.

* * *

La reprise actuelle de *Samson* a obtenu un succès beaucoup plus vif auprès du grand public qu'auprès des professionnels et des critiques, en raison surtout de ses interprètes. Mettons d'abord hors de cause M. Verdier, l'artiste consciencieux, toujours en scène, vivant ses rôles, et possédant une science vocale parfaite, M. Sylvain très bon dans un rôle d'ailleurs sans relief, M. Rouard dont le parti pris de nasiller, et les gestes de traître de mélodrame deviennent horripilants. Passons sous un indulgent silence, les comparses destinés, paraît-il, à remplir le rôle d'intermèdes comiques, pour discuter le

cas de Mlle Soyer, car sa présence était le clou de la représentation.

Mlle Soyer est une artiste toute jeune encore, d'une très belle allure, douée d'une voix magnifique de contralto, et qui n'a d'autre défaut que d'avoir accepté et recherché sur une scène de second ordre, des succès faciles où l'Art n'était pour rien. Car il est nécessaire de dire et de répéter bien haut que l'Opéra de Paris, le Grand Opéra, est un mauvais théâtre, qu'on y fait de mauvaise musique, qu'on y prend de détestables habitudes scéniques et vocales, encouragées par un public qui applaudit sans discernement et sans mesure des artistes que la Monnaie de Bruxelles, que les Arts de Rouen, que le dernier des Operatheatern d'Outre-Rhin siffleraient et rejetteraient d'une façon impitoyable. Mlle Soyer est une victime de l'Opéra : on y a trouvé de bon goût ses oppositions de *forte* au grave, et de *piano* à l'aigu, *picno* d'autant plus accentué que sa voix a un médiocre volume à ce registre : on y a applaudi son jeu fait tout entier de convenu déclamatoire et de mièvrerie sans naturel ; on y a déclaré incomparable sa voix dont un de nos critiques les plus spirituellement aigus disait le soir de la première : « Elle a dans les notes élevées le timbre d'une trompette avec sourdine, dans le registre moyen les nasillements flasques du basson, et au grave la sonorité de l'ophicléide qui accompagne le chant d'Abimélech ». Cette exagération notoire contient d'appréciables parcelles de vérité ; Mlle Soyer n'a pas encore évidemment, ce qu'on pourrait appeler une voix égale et homogène.

Elle nous apparaît comme une artiste à qui il reste beaucoup à apprendre, mais qui a devant elle le plus magnifique avenir, parce qu'elle a ce qui ne s'acquiert pas, plastiquement et vocalement, et qu'il ne lui manque qu'une direction artistique sévère, et un public moins indulgent, ce qui est facile à trouver. Terminons selon l'usage par des félicitations à l'orchestre et à M. Flon.

EDMOND LOCARD.



En voici la raison, Rellstab qui après avoir été officier d'artillerie, devint romancier et écrivit de remarquables critiques musicales dans les journaux de Berlin, avait en effet composé cette sonate à une excursion en barque par un clair de lune sur le lac des Quatre-Cantons.

Il ne semble pas hors de propos de citer une appréciation de Berlioz sur l'adagio par lequel débute cette sonate : « Il y a une « sonate de Beethoven connue sous le nom « de sonate en *ut dièze mineur* dont l'adagio « est une de ces poésies que le langage « humain ne sait comment désigner. Les « moyens d'action sont fort simples, la « main gauche étale doucement de larges « accords d'un caractère solennellement « triste et dont la durée permet aux vibra- « tions du piano de s'éteindre graduellement « sur chacun d'eux ; au-dessus les doigts « inférieurs de la main droite arpègent un « dessin d'accompagnement obstiné, dont la « forme ne varie pas depuis la première « mesure jusqu'à la dernière pendant que les « autres doigts font entendre une sorte de « lamentation, *efflorescence mélodique* de cette « sombre harmonie. »

M. Geloso a su chanter sur son piano avec infiniment d'expression cette *efflorescence mélodique*. Le chant pénétrant surnageait libre au-dessus des triolets arpégés, de même qu'un cor domine un discret accompagnement.

L'allegretto en *ré bémol* majeur, ton enharmonique d'*ut dièze mineur* ne compte que soixante mesures. « C'est une fleur entre deux abîmes », disait Litz, qui faisant allusion à son apparente facilité ajoutait : « Eh bien « non, cet allegretto n'est pas facile, c'est un « morceau sur lequel on passe sa vie, quand « on est artiste ». M. Geloso, bien que jeune encore, l'a joué incomparablement.

Le final de cette sonate a été comparé à une succession de grondements d'orage, d'abord lointains et sourds, puis se rapprochant et se terminant par deux formidables coups de tonnerre. M. Geloso a pittoresquement démontré la justesse de cette comparaison. Il a réellement donné l'impression saisissante de deux terrifiants coups de foudre, précédés de roulements s'enflant progressivement.

Applaudit comme il le méritait, M. Geloso a exquisement joué une valse de Chopin. Il possède indiscutablement un talent d'une haute envergure, souple et varié.

La *Chacone* de Bach pour violon seul ! Cet universel et colossal génie qu'est le grand Bach a accumulé dans cette dernière partie de sa quatrième sonate pour violon seul toutes les difficultés qu'il est possible à l'imagination de concevoir. M. Rinuccini a joué cette chacone de façon à faire douter de son extrême difficulté, tellement les triples notes ressortaient avec précision, netteté et justesse, tellement les arpèges, les traits en triples croches étaient enlevés avec aisance. Ainsi rendue cette chacone est une œuvre d'une souveraine beauté.

Acclamé avec enthousiasme M. Rinuccini a gratifié ses auditeurs de l'*adagio cantabile* de la première de ces sonates de Bach pour violon seul. Il l'a aussi bien, peut-être mieux joué que la chacone. Il a constamment conservé dans cette dernière pièce un rythme mathématique. Dans la chacone n'avait-il pas quelque peu accéléré deux ou trois traits ? Quand on n'a d'autre défaut que l'ardeur de la jeunesse on a la certitude de s'en corriger un jour.

Est-ce en raison de l'heure relativement tardive ? Toujours est-il que certainement la première partie et probablement la troisième partie de la sonate de Schumann (op. 105) ont été prises dans un mouvement trop rapide. Si dans Schumann il est légitime de ne pas se fier aux notations métronomiques inexacts parfois, on doit toujours se conformer rigoureusement aux indications qui précisent le sentiment et le caractère. La troisième partie de la sonate de Schumann (op. 105), porte une annotation allemande dont la traduction est « avec une expression douloureusement passionnée ». Ce sentiment plus réellement douloureux que passionné ne comporte certainement pas un mouvement rapide. Dans la circonstance l'indication métronomique de 68 à la noire pointée aurait dû être observée.

L'allegretto a été joué dans le véritable mouvement, MM. Rinuccini et Geloso en ont bien fait ressortir toute la poésie vaporeuse et le charme pénétrant. Il n'est que

juste d'ajouter qu'abstraction faite de la rapidité exagérée des mouvements, les deux autres parties ont été bien exécutées et nuancées.

Une véritable ovation a été faite à MM. Rinuccini et Geloso. L'assistance ne les félicitait pas seulement de la belle séance qui venait de prendre fin. Elle les remerciait aussi de leur magistrale exécution des dix sonates de Beethoven.

S.



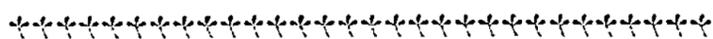
Symphonie Lyonnaise

Le programme du concert donné mercredi dernier par la *Symphonie Lyonnaise* était très heureusement composé et son interprétation fut très intéressante. Il comportait la *Symphonie héroïque*, correctement jouée (la *Marche funèbre* nous a pourtant semblé prise dans un mouvement trop lent); de délicieux airs de ballet tirés de *Castor et Pollux* de Rameau et l'*Ouverture d'Iphigénie en Aulide* de Gluck. Un virtuose violoncelliste, M. Vandœuvre, prêtait son concours à cette soirée : dans un concerto de Molique et dans diverses pièces de Brahms, Boccherini et Popper, il a fait apprécier de bonnes qualités de virtuosité : il est regrettable que sa sonorité soit si mince.

Nous avons déjà dit plus d'une fois combien nous étions reconnaissants aux amateurs de la *Symphonie Lyonnaise* de leur effort artistique. Nous nous associons entièrement aujourd'hui à l'opinion d'un de nos collaborateurs parue dans le dernier numéro du *Tout-Lyon* et reproduite ci-dessous, bien que nous y soyons un peu visés, nous qui nous sommes permis de critiquer quelquefois la composition et l'interprétation des programmes de l'excellente société d'amateurs :

« Les dévoués amateurs ont plus de mérite qu'on ne le croit généralement à organiser des séances mensuelles aussi intéressantes, étant donné les nombreuses difficultés qu'ils doivent surmonter, notamment l'inexactitude aux répétitions (inhérente à toute société d'amateurs) et la mauvaise volonté de certains auditeurs intransigeants, habile à discuter l'intérêt des programmes ou à se fourvoyer, au jeu facilement dangereux, sinon déplacé, des habituelles comparaisons entre

le niveau des exécutions, toujours pour le moins honorables et, ne l'oublions pas, à peu près gratuites, de la *Symphonie Lyonnaise*, avec des auditions similaires données à des époques plus ou moins lointaines et en échange de rétributions beaucoup plus onéreuses, par des orchestres professionnels, ayant jadis fonctionné à Lyon. Rappelons-nous, à ce propos, que la *Symphonie Lyonnaise*, en moins d'un an nous a fait entendre des œuvres importantes et généralement tout à fait inconnues du public lyonnais telles que la *Symphonie* de M. Neuville, l'*Ouverture pour le Roi Lear*, de M. Savard, l'*Intermède de Rédemption*, de Franck, enfin l'admirable *Antar*, de Rimski-Korsakoff et, plus récemment, l'*Harold en Italie*, de Berlioz ou l'étincelante *Espanâ*, de Chabrier, et avouons qu'il y aurait mauvaise grâce à chicaner sur certains défauts d'exécution des amateurs capables d'accomplir un semblable geste, par la seule force de leur dévouement à la musique ». J. C.



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



Nouvelles Diverses

* *

La *Société nationale de musique* a donné, samedi soir, dans le local de la Schola Cantorum, à Paris, la première audition de trois *Sonatinas d'Automne*, *Crépuscule candide*, *Les Trois clefs*, *Caresses tristes*, écrites sur des poésies de Camille Mauclair, par M. Mariotte, le distingué chef d'orchestre de la Symphonie lyonnaise, qui ont valu à l'auteur et à ses deux interprètes, M. Jemain, pour la partie de piano, et Mme Marguerite Mauvernay, professeur de chant à notre Conservatoire, le plus vif et le plus éclatant succès.

* * *

Un admirateur passionné des *Huguenots* fait un procès au directeur d'un grand théâtre de Belgique pour n'avoir pas donné dans son intégralité le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

