



Un Musicien Français

M. Albéric MAGNARD

Tous ceux qui ont l'amour incorrigible de l'indépendance, l'insouciance du qu'en dira-t-on et surtout la passion de la musique, n'ont pas oublié la soirée de mai 1899 où, sans fausse réclame, sans fausse modestie non plus, se révéla, dans une séance organisée à Paris par l'auteur et composée exclusivement d'œuvres inédites, la forte et curieuse individualité de M. Albéric Magnard. Peu familier sans doute jusqu'alors au public des concerts, le nom du jeune compositeur n'était cependant pas inconnu de tous les auditeurs qu'une curiosité peut-être inégalement sympathique avait réunis dans la salle du Nouveau-Théâtre. Ceux-là — et j'étais du nombre — n'ignoraient pas que, fils de l'étincelant chroniqueur qui si longtemps fit nos délices au *Figaro*, M. Albéric Magnard, après un court passage au Conservatoire, avait poursuivi et terminé ses études musicales sous l'amicale direction de M. Vincent d'Indy. Un tel nom suffisait à garantir la solidité d'une éducation artistique qui devait plus tard, développée par une sensibilité aux prises avec la vie, donner de si beaux résultats. Je savais aussi que, loin d'user des moyens puissants qui s'offraient naturellement à lui pour répandre ses premières productions, M. Magnard semblait au contraire mettre un soin jaloux, s'éloignant du reste du monde, à s'isoler dans son travail. Une *Suite* d'orchestre dans le style ancien, une première *Symphonie*, des *Promenades*, pour piano, un drame en un acte, *Yolande*, représenté à Bruxelles, dénotaient déjà chez lui,

en dépit des complications peut-être excessives et de brusqueries parfois déconcertantes, une faculté d'invention thématique et rythmique peu commune, une écriture et une sûreté de construction où se reconnaissait aisément la salutaire influence de l'auteur de *Iervaal*. J'avais également conservé le souvenir d'un *Quintette*, pour piano et instruments à vent, naguère exécuté en Belgique, et dont la lecture m'a fait depuis apprécier davantage encore l'allure tour à tour passionnée, élégiaque, humoristique et joyeuse, sans parler du charme et de l'imprévu des sonorités. Ces heureux antécédents, brièvement résumés, suffiront à faire comprendre l'intérêt qui s'attachait au concert du Nouveau-Théâtre où M. Magnard nous fit connaître coup sur coup, outre quelques mélodies pénétrantes chantées par Mme Raunay, ses deuxième et troisième *Symphonies*, une *Ouverture* et un *Chant funèbre*, pour orchestre. Certes, l'*Ouverture*, par la vivacité de son rythme et par la netteté de sa forme, n'était pas indifférente. On pouvait néanmoins lui reprocher parfois une surcharge de dessins et une tension continuelle, sensibles encore dans plusieurs passages du premier morceau de la *Deuxième Symphonie*. Mais le *scherzo* et l'*andante*, d'une saveur déjà particulière, paraissaient vouloir s'affranchir complètement de ces inconvénients, interdits d'ailleurs aux débutants médiocres. On n'en trouvait plus aucune trace dans la tragique déploration orchestrale dédiée par M. Magnard à la mémoire de son père, où une pensée émouvante et gravement recueillie se développe suivant une frappante progression dans le style le plus ferme et le plus suivi. Avec ce grandiose *Chant funèbre*, la *Troisième Symphonie*, qui clôturait le concert, forme le plus complet contraste. Ici, — dans cette *Ouverture* d'un si grand caractère, dans ces *Danses* frémissantes d'allégresse, dans cette *Pastorale* harmonieuse et attendrie, dans ce *Finale* d'où déborde une saine joie, — tout est mouvement, lumière, chaleur et vie. Nul détail superflu ne vient plus nuire à la concision du plan, à la sobriété d'une instrumentation volontairement classique. Et l'inspiration, libérée de toute contrainte, mais issue du même esprit vigoureux et personnel se distingue par une force concentrée, un élan fougueux, et une variété de ressources rythmiques et contra-puntiques dont le pouvoir est grand et qui sont bien de notre race. Aussi le public entier du Nouveau-Théâtre fit-il avec raison à cette œuvre significative un accueil enthousiaste, confirmé pleinement par la suite à Bruxelles et à

Nancy, grâce à l'artistique initiative de MM. Eugène Ysaye et J.-Guy Ropartz, précédant celle de M. Chevillard, qui, l'hiver dernier, a inscrit enfin au programme des Concerts Lamoureux la *Troisième Symphonie* dont l'admirable exécution et le succès considérable ont été constatés par toute la presse. J'ai les meilleures raisons de croire que le remarquable musicien, si digne d'être appelé par la confiance générale à la tête des concerts symphoniques lyonnais, tiendra à honneur de révéler bientôt à ses auditeurs cette musique mâle et généreuse.

* * *

Après l'heureuse fortune de la séance de 1899 — dont tant d'autres auraient cherché à exploiter immédiatement le bénéfice — et sans autrement s'inquiéter de la divulgation d'un bagage musical déjà important, M. Magnard se retira de nouveau dans la solitude et le silence, d'où il indiqua nettement à tous qu'il n'entendait pas être importuné, et se consacra tout entier à l'élaboration des œuvres nouvelles qui seules l'intéressaient dès lors. Ce fut d'abord — en dehors du drame musical dont je voudrais dire tout à l'heure au moins quelques mots. — une *Sonate* pour piano et violon, interprétée en 1902, par MM. Ysaye et Pugno, à la salle Pleyel, témoignant les mêmes qualités qui donnent à la *Troisième Symphonie* un prix si élevé, bien que les idées en soient, à mon sens, d'une expression plus profonde, et la signification générale plus directement émotive. Je n'en veux pour preuve que la largeur de la phrase de l'*andante* et l'originalité de la conclusion du *finale* où l'ardeur passionnée du sentiment s'éteint peu à peu dans le calme et la quiétude. Ensuite vinrent un *Hymne à la Justice*, pour orchestre, — entendu une seule fois à Nancy, — d'une harmonieuse pureté de lignes avec ses deux thèmes habilement opposés; puis quatre *Poèmes en musique* pour chant et piano fort heureusement variés et d'une couleur pénétrante. Enfin, l'année dernière, M. Magnard a fait exécuter à la Société Nationale un *Quatuor* à cordes, composition d'envergure et de difficulté considérables, la plus achevée, la plus profondément méditée sans doute qu'ait jusqu'ici signée son auteur et qui impose dès l'abord une impression de noblesse et d'autorité saisissante. Le premier morceau, dont le développement est conduit avec une surprenante maîtrise, se prête à merveille à l'essor d'une pensée qui s'est mûrie, on le sent, par l'étude quotidienne du génie qui

conçut les *Derniers Quatuors*. A l'exemple des grands *andantes* de la dernière manière de Beethoven, une action intérieure semble aussi animer le beau *Chant funèbre*, dont la plainte angoissée s'apaise dans un hymne fervent et mystérieux qui s'épanouit largement, comme baigné d'une lumière surnaturelle. Quant à la *Sérénade* et aux *Danses*, qui tiennent lieu du *scherzo* et du *finale* traditionnels, elles décèlent une virtuosité de réalisation, une fantaisie de conception et une liberté d'allures qui confirment l'émancipation définitive du tempérament et de la personnalité d'un musicien ayant à peine atteint aujourd'hui la quarantaine.

Fidèle aux principes d'indépendance sur lesquels il a réglé toute sa vie et qu'il lui fut donné de pouvoir réaliser à sa guise, M. Magnard, qui avait suivi, pour ses premières productions, le sort commun, a voulu bientôt conserver l'entière propriété de ses œuvres et se faire lui-même son éditeur. C'est dans ces conditions qu'il vient de publier tous ses derniers ouvrages, d'ailleurs fort luxueusement gravés (1). Cette intéressante tentative privée en matière d'édition mérite certes d'être encouragée, et a fait déjà plusieurs adeptes parmi les compositeurs. Il faut souhaiter que nul obstacle ne vienne en retarder le développement ou l'empêcher de porter tous ses fruits.

* * *

En même temps que les ouvrages symphoniques dont je viens de parler sommairement, M. Magnard a fait paraître la partition piano et chant de *Guercœur*, tragédie en musique, en trois actes. Ce n'est pas à la fin d'une rapide étude et en quelques phrases que je prétendrai vous donner autre chose qu'une impression d'ensemble sur l'œuvre considérable qui nous apporte le témoi-

(1) Ouvrages d'Albéric Magnard : 1^o Propriété des éditeurs : *Suite dans le style ancien*, pour orchestre (Maquet). — *Six poèmes en musique*, *Yolande*, drame en un acte (Choudens). — *Première et deuxième Symphonies* (Bellon et Ponscarne, ancienne maison Baudoux). — *Promenades*, pour piano (A. Durand et fils.)

2^o Propriété de l'auteur : Baron, par Nanteuil-le-Haudouin (Oise), vente par correspondance, envoi franco : *Troisième Symphonie* (orchestre et réduction piano). — *Ouverture*, *Chant funèbre*, *Hymne à la Justice* (partitions d'orchestre). — *Quintette*, pour piano, flûte, hautbois, clarinette et basson. — *Sonate*, piano et violon. — *Quatre poèmes en musique* (chant et piano). — *Guercœur*, tragédie en musique, trois actes et cinq tableaux (partition piano et chant). — *Quatuor* pour instruments à cordes. — Pour paraître prochainement dans les mêmes conditions : *Hymne à Vénus* (orchestre). — *Trio*, pour piano, violon et violoncelle.

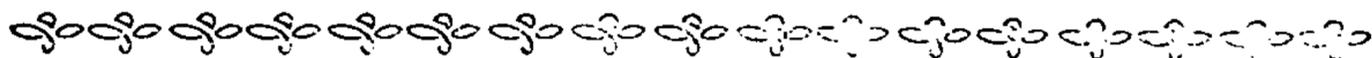
gnage que, chez M. Magnard, le musicien de théâtre est digne du symphoniste. Aussi bien convient-il de ne pas déflorer par une trop succincte analyse, et avant sa réalisation scénique, le poème de *Guercœur*. Il suffira d'indiquer que l'idée essentielle en est basée sur la dramatique opposition entre les félicités célestes du renoncement et la souffrance d'ici-bas qui ramène bientôt au ciel le héros Guercœur, qu'un désir irrésistible de passion et de liberté avait entraîné une seconde fois sur la terre, où il ne trouve que trahison et déloyauté chez la femme et le peuple qui, au cours de sa première existence, lui avaient juré une éternelle fidélité. Je m'en voudrais cependant — faute d'examiner les problèmes élevés qu'ils soulèvent — de ne pas vanter dès à présent la langue souple, colorée et heureusement évocatrice, ainsi que la variété donnant aux cinq tableaux judicieusement proportionnés de la tragédie un intérêt constant et une allure qui convient admirablement à la musique — et à la musique de M. Magnard.

Cette musique qui commente le drame de si près, qui en épouse les moindres contours avec tant de zèle expressif et tant de logique tonale, possède certes encore cette intensité de mouvement, cette ardeur passionnée et cette véhémence d'invention rythmique que nous lui connaissions déjà. Elles éclatent particulièrement au second acte, dans la partie humaine de l'action, où l'amour, les remords de Giselle et la révolte du peuple sont rendus de façon frappante, sans parler du poétique réveil de Guercœur dans la vallée parfumée, ni du délicieux chœur des Illusions, qu'on dirait conçu par un Rameau de notre époque. Mais les chœurs mystiques du premier acte, dont l'imposante tenue forme avec les supplications désespérées de Guercœur le plus absolu contraste, puis, au troisième acte, la solennelle prophétie de la déesse Vérité sur les destinées futures du genre humain, et le quatuor vocal, où les Divinités compatissantes endorment de leurs voix berceuses la souffrance de Guercœur, ont une sérénité, une émotion simple et communicative, dont j'avais déjà senti le germe dans certaines parties de *Yolande* et dans l'andante de la *Première Symphonie*, mais qui ne s'étaient jamais manifestées avec tant de générosité et de grandeur : elles confèrent à la musique de *Guercœur* une valeur et une portée nouvelles.

Il faut souhaiter que l'Opéra-Comique ou la Monnaie de Bruxelles, théâtres d'art, nous donnent bientôt l'occasion d'en-

tendre *Guercœur* dans le cadre qui peut seul lui convenir et lui prêter toute sa signification. En attendant la représentation qui révélera cette belle tragédie lyrique au public des théâtres, comme l'interprétation de M. Chevillard vient de remettre justement en lumière la *Troisième Symphonie*, dans l'espoir aussi que la récente publication des derniers ouvrages de M. Magnard ne fournira plus aux instrumentistes et aux chefs d'orchestre l'excuse commode de paraître en ignorer l'existence, les brèves lignes qui précèdent n'auront eu d'autre but que de conseiller dès à présent aux esprits curieux et amis de la musique la lecture d'œuvres qui, même privées du bénéfice de l'exécution instrumentale ou de l'animation scénique, par la seule richesse de leur substance, par l'ampleur de leurs proportions et par la fermeté de leur écriture, prennent place parmi celles qui honorent le plus notre Art et classent au nombre des meilleurs et des plus français de nos compositeurs actuels un musicien volontairement confiné dans la retraite, loin de l'agitation et des intrigues stériles où se complait l'arrivisme de tant de ses congénères, travaillant sans relâche à sa besogne d'artiste. Je ne sais guère de plus réconfortant spectacle ni de plus noble exemple (1).

GUSTAVE SAMAZEUILH.



Sylvio Lazzari

* * *

Sylvio Lazzari, le compositeur d'*Armor* dont le Grand-Théâtre annonce la création en France, a failli devenir Lyonnais à deux reprises différentes. C'est à lui en effet que la municipalité avait d'abord songé pour prendre la direction du Conservatoire à la mort d'Aimé Gros, et c'est encore lui qu'on avait proposé comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre avant l'arrivée de M. Flon.

Sylvio Lazzari est né à Bozen (Tyrol), le 10 janvier 1860. Il fit ses études classiques, d'abord dans sa ville natale, puis il suivit les cours des Facultés de Droit d'Innsbruck, de Munich et de

(1) Certaines parties du présent article ont paru dans la *Revue Musicale* et dans la *République française*, journal quotidien de Paris, où M. Samazeuilh rédige le feuilleton musical hebdomadaire du lundi.

Vienne, et prit le grade de docteur en 1882. Il se fit alors naturaliser Français et entra au Conservatoire de Paris où il fut élève d'Ernest Guiraud et de César Franck.

Les œuvres de Lazzari sont assez nombreuses ; en voici la liste complète :

I. — ŒUVRES DRAMATIQUES :

Armor, 3 actes, poème de Jaubert (1894).

L'Ensorcelé, 3 actes, poème d'Henri Bataille (1901).

Amys et Amilles, poème d'Eugène Morand (en préparation).

II. — ŒUVRES SYMPHONIQUES :

Suite d'orchestre en fa.

Concerstück, pour piano et orchestre.

Effet de nuit, tableau symphonique.

Marche pour une Fête Joyeuse.

Symphonie en mi bémol (inédite).

III. — CHANT ET ORCHESTRE :

Nevermore, poésie Verlaine.

Des choses... des choses..., (Maurice Dumont).

Apparition (Mallarmé).

Tendresse (Jean Lahor).

IV. — MUSIQUE DE CHAMBRE :

Trio pour piano, violon et violoncelle.

Quatuor, pour instruments à cordes.

*Octuo*r, pour instruments à vent.

Sonate, pour piano et violon.

V. — MUSIQUE VOCALE, avec accompagnement de piano,

30 Mélodies, 3 duos, plusieurs chœurs pour voix de femmes.

VI. — PIANO.

Suite pour piano, plusieurs recueils, morceaux détachés à deux et à quatre mains.

Sylvio Lazzari s'est fait aussi connaître comme chef d'orchestre à Paris (Société Nationale, Théâtre-Lyrique) et à Monte-Carlo où il partageait la direction de l'orchestre du prince de Monaco avec M. Léon Jehin. Notons enfin qu'il fut longtemps président de l'Association Wagnérienne de Paris et l'un des membres les plus actifs et les plus bienveillants du Comité de la Société Nationale.

Sylvio Lazzari est chevalier de la Légion d'honneur.

ARMOR

Armor est la première œuvre dramatique de Sylvio Lazzari et la seule qui ait été représentée jusqu'à présent. Terminée en 1894, elle a été créée à Prague en 1898, et, depuis, jouée à Hambourg. Le poème est de M. E. Jaubert : c'est la mise en action d'un épisode de l'histoire légendaire de Bretagne emprunté au cycle du roi Arthus.

Nous n'avons à apprécier ici ni le drame, ni la musique, et nous reproduisons simplement les principaux thèmes de la partition tels que nous les a communiqués, en autographe, Sylvio Lazzari, avec leur signification précise. Ces indications pourront faciliter la lecture et l'audition de la partition d'*Armor*.

Lent

A musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The score is divided into seven measures by vertical bar lines. The first measure has a dynamic marking of *p*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall mood is mysterious and slow.

I. Le Monde mystérieux des Korriganes.

Lent

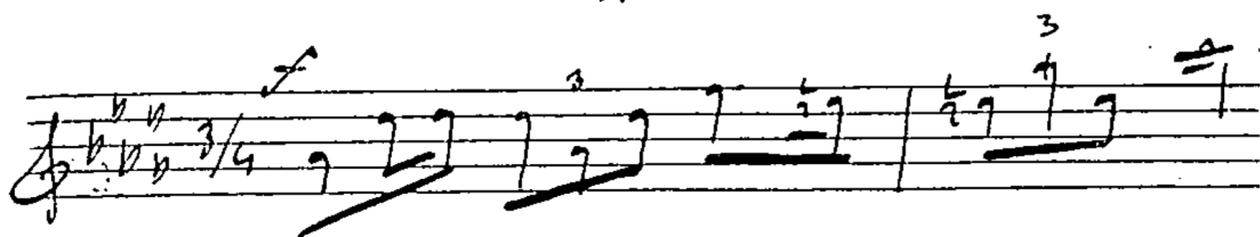
A musical score for a piano piece. It consists of a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure has a dynamic marking of *f*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall mood is slow and serene.

II. La Mer.

Modère, marqué

A musical score for a piano piece. It consists of a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. The music is written in a key with one sharp (F#). The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure has a dynamic marking of *f*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The overall mood is moderate and marked.

III. Armor (thème principal).



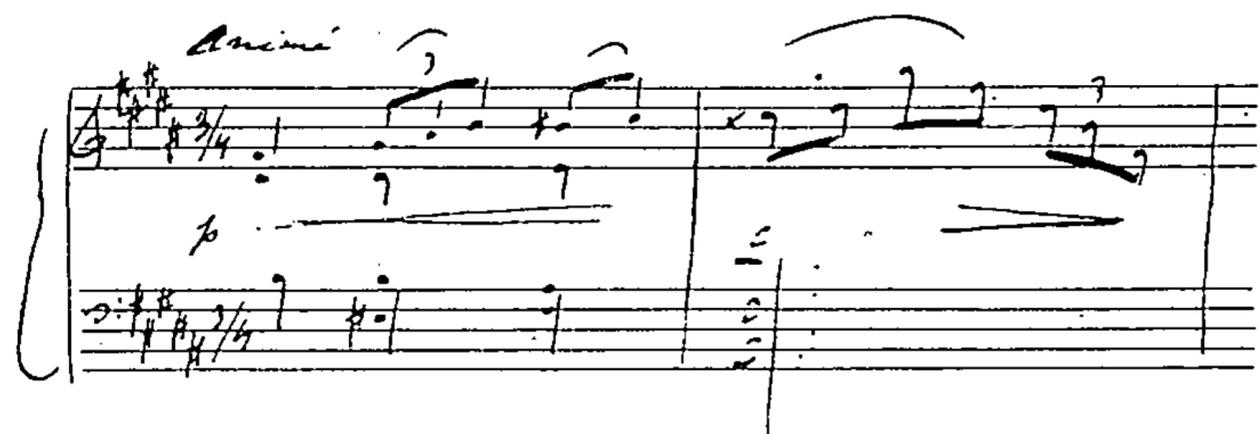
IV. Armor (thème guerrier).



V. Elda, représentant la pitié (thème tiré de la Ballade d'Elda).



VI. Première version du thème de Ked qui se transforme pour devenir :



VI bis.



VII. La Sainte Couronne.

Lento

VIII. L'Amour.

Lento

IX. La Séduction.

marcato

X. Le Vœu.

Lento

XI. Le Roi Arthur.

Lento

XII. Le Serment.

Animé

Musical score for 'Les Wickings' in 6/8 time, marked *Animé*. It features a treble and bass clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

XIII. Les Wickings.

lent

Musical score for 'La Mort' in common time (C), marked *lent*. It features a treble and bass clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

XIV. La Mort.

modéré

Musical score for 'La pitié d'Armor' in common time (C), marked *modéré*. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef.

XV. La pitié d'Armor.

animé

Musical score for 'La Passion de Ked' in 3/4 time, marked *animé*. It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef.

XVI. La Passion de Ked.

appas.

Musical score for '2e Thème d'Amour' in common time (C), marked *appas.* It features a treble clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef.

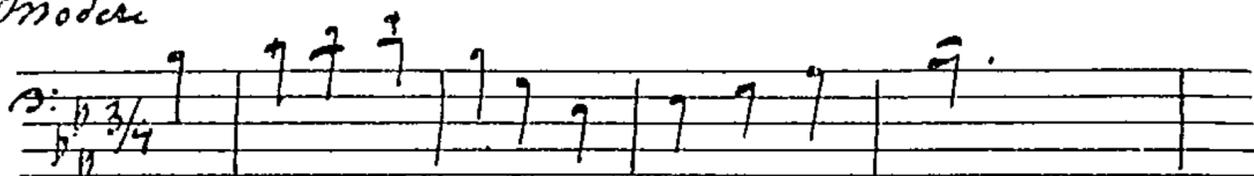
XVII. 2^e Thème d'Amour.

lento

Musical score for 'Le Repentir' in 3/4 time, marked *lento*. It features a treble and bass clef with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat).

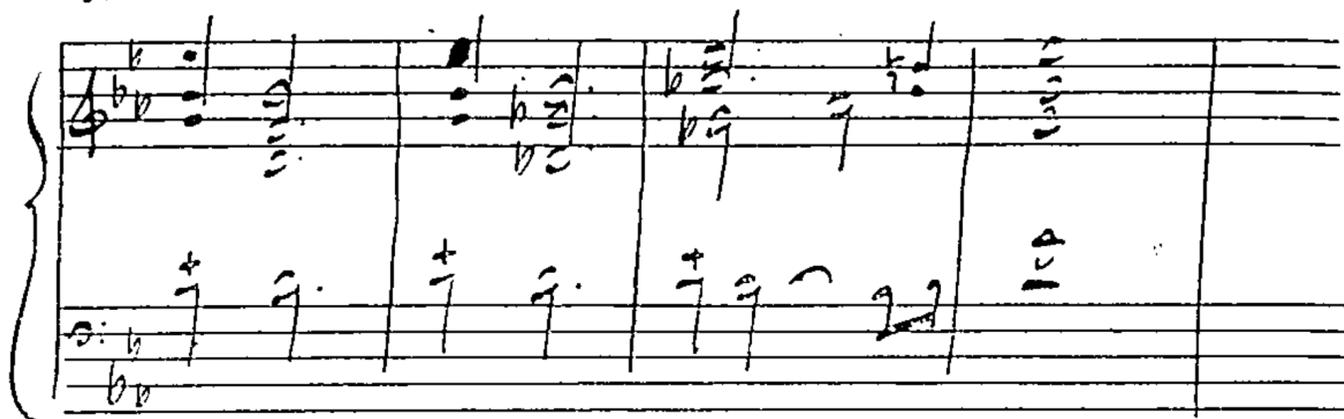
XVIII. Le Repentir.

moderato



XIX. La Rédemption.

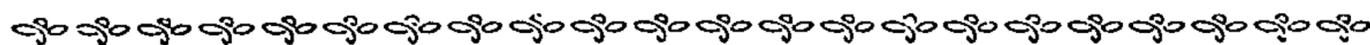
Lento



XX. La Mission d'Armor de ramener Ked à Dieu (découle du N° XVII).



Nous continuerons dans notre prochain numéro l'étude sur LES MAITRES CONTEMPORAINS FRANÇAIS DU PIANO.



"Miarka" à l'Opéra-Comique⁽¹⁾

* * *

En France, tout finit par des chansons, et les chansons elles-mêmes, parfois, finissent en opéra-comique.

Tout le monde connaît ce charmant recueil, vieux de près de vingt ans, qui s'intitule modestement *Chansons de Miarka* et contient une quinzaine de poèmes de Jean Richepin mis en musique par Alexandre Georges. Chacun a pu goûter jadis la fraîcheur et la nouveauté réelles de ces musiques déjà anciennes, mais, en somme, peu vieilles, qui ont popularisé le nom d'un professeur de l'école Niedermeyer. De par la volonté d'un éditeur — et l'on sait la toute puissance de ces industriels redoutés !

(1) *Miarka*, comédie musicale en 1 actes et cinq tableaux, poème de Jean Richepin, musique d'Alexandre Georges. Première représentation à l'Opéra-Comique, le 7 novembre 1905..

— le joli recueil s'est mué en grosse partition, les chansons délicieuses sont devenues de simples, mais essentiels hors-d'œuvre dans la comédie musicale créée mardi à l'Opéra-Comique.

Jean Richepin, poète dont les vers purent sembler truculents jadis, est devenu librettiste de son propre roman *Miarka, la fille de l'ourse* : il a condensé en un poème d'un prosaïsme indiscutable son anecdote bohémienne et confectionné un quelconque livret qui permet de faire défiler, avec des transitions réjouissantes, les quatorze chansons du recueil de son collaborateur.

M. Alexandre Georges a compris qu'au public il importait peu d'offrir une partition trop nourrissante, et a su négliger adroitement l'ensemble de la musique de façon à mettre en valeur ses anciennes et jolies inspirations de jeunesse. Tout, dans cette œuvre, sauf la rocaille du poète, est mesuré, sage, correct et de bonne compagnie. La mélodie, la bonne mélodie d'autrefois y est élégante et fine, l'harmonie n'est en rien révolutionnaire et s'inquiète peu des debussysmes courants, l'orchestration est claire, pondérée, rangée ; l'ensemble de l'œuvre est bien dans le style ancien de la salle Favart : c'est, en somme, une œuvre de tout repos.

Même honnêteté dans l'interprétation : si l'on peut imaginer sans trop de peine une *Miarka* plus bohémienne que Mme Marguerite Carré, il est difficile de rêver une vieille Romané plus farouche, une « merluche » plus effroyable physiquement, et vocalement aussi (hélas !) que Mme Héglon, artiste célèbre dont la place n'est guère à l'Opéra-Comique, non plus qu'à l'Opéra d'ailleurs. M. Huberdeau est intéressant, M. Cazeneuve, médiocre, et M. Jean Périer aussi étonnant ici, dans un genre bien différent, que dans *Pelléas*. Mais les meilleurs interprètes de l'œuvre Georges-Richepin furent le chef d'orchestre Luigini et le décorateur Jusseume, remarquables tous deux comme toujours.

G.

B



A travers la Presse

* * *

A L'OPÉRA

On sait que le privilège de M. Gailhard comme directeur de l'Opéra prend fin le 31 décembre 1906 et déjà sa succession est ouverte. Parmi les candidats, on parle de MM. Delmas, le chanteur bien connu qui s'associerait M. Dufayel comme commanditaire, et M. Broussan, notre actuel directeur du Grand-Théâtre dont l'ambition semble être en raison inverse de ses capacités artistiques. Mais il est probable aussi que M. Gailhard sera lui-même une fois de plus sur les rangs. Au sujet de cette candidature notre confrère et compatriote Louis Schneider a fait une petite enquête dont il a publié les résultats dans le *Gil Blas* du 7 novembre.

Il a d'abord sollicité l'opinion d'un des plus fidèles abonnés de l'Opéra qui lui a fait les confidences suivantes :

« Si cela continue, les abonnés partiront en masse. Il y a eu, l'autre jour, une représentation de *Tannhäuser* qui nous a attristés. Les chœurs, à l'acte du concours de chant, ont eu une attitude telle, que nous, les abonnés, nous avons sifflé. Comment se fait-il qu'à l'Opéra, les chœurs ne vivent pas et viennent, inertes, sur la scène, chanter plus ou moins juste, sans participer à l'action.

« Ajoutez à cela que certains artistes articulent si mal, que nous ne savons pas s'ils chantent en français, en japonais ou en chinois ; il n'y a, chez eux, aucune entente entre le geste et les sentiments qu'ils expriment. Et vous comprendrez pourquoi, l'autre jour, notre patience a été lassée et pourquoi nous nous sommes permis de siffler.

« Les représentations de l'Opéra ne sont vraiment artistiques et sérieuses que les soirs où les gendarmes sont là. Les gendarmes, ce sont les critiques, et les soirs où les critiques sont là sont les soirs de répétition générale et de première.

« Cela ne peut pas durer ainsi. Je ne paye pas ma loge 5.300 francs par an pour entendre sans cesse *Faust*, sous prétexte que cet opéra fait le maximum.

« Nous en sommes arrivés, nous autres abonnés, à ne plus venir à l'Opéra qu'une fois par semaine, le lundi. C'est, du reste, le jour où les spectacles changent le plus. Si nous offrons notre loge à des femmes

du monde, le mercredi ou le vendredi, elles trouvent des prétextes pour ne pas accepter, parce que le lundi est le seul jour où elles peuvent rencontrer des gens qu'elles ont l'habitude de fréquenter. Ceci est tellement vrai que la plupart des loges sont sous-louées par leurs véritables propriétaires, le mercredi et le vendredi, à n'importe qui. N'oubliez pas que l'Opéra n'est pas un théâtre, c'est un salon; et les abonnés de l'Opéra sont une caste qui forme la force de l'Opéra. Si l'on donne à ce public sans cesse le même spectacle, soyez sûr que, malgré tout le chic qu'il y a à être abonné de l'Opéra, il se désabonnera. Et la preuve, c'est qu'il y a deux ans, quelques loges sont déjà restées sans titulaires : le bureau de location les vendait, à chaque représentation, cent francs au premier venu.

« Nous sommes menacés d'un impôt sur le revenu. Croyez-vous que beaucoup d'abonnés conserveront leurs loges, ce signe extérieur de la richesse, s'ils ne sont pas retenus par l'excellence du spectacle ? Mais ils saisiront ce prétexte de l'impôt sur le revenu pour se désabonner ! »

« Oh ! Je sais que l'Opéra n'est pas facile à exploiter : le directeur n'est pas maître de ses chœurs, encore moins de son orchestre ; mais il ne tiendrait qu'au directeur de vouloir, il ne tiendrait qu'au directeur d'avoir des chefs de service qui eussent un peu de fermeté : et tout rentrerait dans l'ordre. Il pourrait alors compter sur l'appui de ses abonnés. »

M. Schneider est allé ensuite demander l'opinion de M. Gailhard lui-même, opinion naturellement bien différente de la première.

« La vérité, dit-il, sur la question de l'Opéra, c'est que personne ne la connaît. Des erreurs se propagent et se transmettent, et ma situation de directeur d'un théâtre subventionné ne me permet pas de prendre la parole pour les réfuter, sans que le ministre m'y autorise.

« L'Opéra est un théâtre, mais c'est aussi une institution qui date de Louis XIV et qui est régie par un règlement de cette époque. Les divers ministres n'ont jamais touché à ce règlement. Croyez-vous que, moi, directeur, je puisse me permettre de le modifier ? »

« L'Opéra est un monde qui fait vivre plus de 1.400 personnes, émargeant au budget chaque mois. Ces personnes ne connaissent d'autre mode de travail que celui qui a été perpétué par la tradition et les années. Une figurante qui se met du rouge sur les joues ou sur les bras, parce qu'elle représente une sauvage, sait qu'elle a droit à deux francs de plus. Une danseuse qui, dans *Armide* ou dans *Faust*, met le pied sur un tréuil — une « machine », comme on disait jadis — qui l'élève dans les airs, sait qu'elle touche cinq francs de plus. Un machi-

niste qui est forcé de transporter des décors, quand il y a un changement de spectacle, sait qu'il est forcé de faire ce travail la nuit, parce que nos décors ont trente-cinq mètres de long et ne pourraient circuler dans les rues le jour, à cause des dangers qu'ils courraient et de l'encombrement qu'ils causeraient. Or, la nuit, les heures de travail de nos machinistes sont payées le double, et, comme il me faut vingt-quatre machinistes pour manœuvrer chaque toile de fond, vous ne vous étonnerez pas quand je vous dirai que le transport des décors de *Salammô*, de l'Opéra au magasin et réciproquement, coûte trois mille francs.

« Tout est en proportion, à l'Opéra. Tout est gigantesque. J'ai chanté Leporello, à l'ancien Opéra de la rue Lepelletier. Je l'ai chanté dans la salle du nouvel Opéra, et je me suis aperçu qu'après la représentation, j'étais absolument sur le flanc pour deux jours. J'ai eu la curiosité de prendre un jour, un podomètre, et je me suis aperçu que le fait de jouer Leporello sur la scène de l'Opéra, équivalait à une marche de *quatre kilomètres et demi*, ainsi que l'indiquait mon podomètre.

« Que l'on s'étonne, après cela, si mes artistes ne peuvent pas chanter deux jours de suite ! Une représentation tous les quatre ou cinq jours, c'est tout ce qu'ils peuvent donner, c'est tout ce qu'on peut leur demander.

« Je pourrais vous en dire très long sur le fonctionnement de l'Opéra. C'est, au point de vue financier, une mauvaise affaire ; et si je reste à la tête de l'Opéra, c'est parce que j'en ai pris l'habitude, mais non pour y gagner de l'argent... »

Cette réponse-plaidoirie de M. Gailhard n'est-elle pas à la fois exquise et touchante ?... Ce directeur n'est-il pas admirable qui reste à la tête d'une mauvaise entreprise financière par habitude et qui mesure au podomètre l'effort fourni par ses pensionnaires et leur fatigue ? Si tout est « gigantesque » à l'Opéra, pourquoi s'étonner qu'un directeur de ce théâtre ne soit pas de taille à le diriger ? Je ne sais quelle sera cette année, l'opinion du rapporteur du budget des Beaux-Arts, mais on ne peut que souhaiter qu'il demande le maintien, à la tête de l'Académie Nationale de musique, de l'homme au podomètre qui, sans doute, ridiculise souvent notre Art français par la qualité plus que médiocre des spectacles qu'il organise, mais qui sait si modestement présenter sa défense, en reconnaissant sa propre infériorité et en se contentant de plaider les circonstances atténuantes.

L. V.

LE TÉNOR

« Le nom de *ténor* a été, est, et sera synonyme d'un Monsieur doué d'une voix peu commune et dont l'intelligence est de plusieurs degrés au-dessous de la moyenne. »

Cette définition-règle, donnée par Van Dyck, une des rares et glorieuses exceptions de la gent ténorisante, nous paraît tout à fait juste. elle correspond d'ailleurs exactement à l'opinion excessive chère à un de nos collaborateurs : « Tout homme capable d'un *si* ♯ est un imbécile. »

Les anecdotes foisonnent contant les âneries échappées de la bouche de ces Chrysostomes de la musique.

C'est que, si certains ténors font exception à la règle et sont parfois des hommes intelligents et cultivés, la plupart sont d'une fatuité incomparable que n'excuse pas toujours leur valeur intellectuelle. Nous avons noté l'an dernier, ici même, ce défaut ridicule à l'occasion des représentations de M. Alvarez (de l'Opéra). Pour un ténor qui sait être un artiste consciencieux, modeste et ennemi de la réclame, comme notre excellent pensionnaire, M. Verdier, quatre-vingt-dix-neuf, hurleurs sans culture, sont convaincus que leur essence, comme la tessiture de leur voix, est très élevée et supérieure à celle des autres mortels. Le *Temps* publiait récemment, à propos de la saison italienne de Paris, une chronique humoristique dans laquelle M. Raoul Aubry met en scène, sous le nom de Raphaël Garuci, un de ces ténors qui se plaint amèrement de la place relativement modeste qu'il occupe dans la société. Voici quelques fragments amusants de cet article :

J'invitai le signor Rafael Garuci (c'est son nom) à monter dans une automobile. Il laissa tomber sur le mécanicien un regard dédaigneux, et, résigné, il s'installa dans le coupé. Il murmurait : « Un ténor dans un tel véhicule ! Quelle erreur ! Quel anachronisme ! Nous devons être trainés par des chevaux et non par des moteurs. » Comme j'ouvrais des yeux étonnés, il ajouta : « Comment voulez-vous que la foule en délire puisse dételer cette voiture et me porter en triomphe ? » Mélancoliquement il ajouta : « Et qui songerait aujourd'hui à me porter en triomphe ? »

Je m'empressai de lui faire observer que le public ne lui avait pas ménagé ses applaudissements. Le rideau n'avait-il pas dû se relever six fois ? « Sept fois ! répondit-il. Mais qu'est-ce que cela ? Jadis, Monsieur, quand un ténor tel que moi chantait, il devait reparaitre vingt-cinq à trente fois devant le public. On cite des succès qui me font battre le cœur et qui m'exciteraient à l'envie si je pouvais être jaloux de qui que ce soit. A Palerme, en 1854, le ténor Rosso Bluffonti, qui fut le maître de mon maître, dut un soir saluer cinquante-sept

fois la salle. L'orchestre avait joué la dernière note de la partition à onze heures trente-neuf et ce fut seulement à minuit seize qu'un spectateur se décida à sortir, soulevant d'ailleurs la réprobation de l'assistance. A minuit quarante-six on put enfin fermer les portes du théâtre, Mais les admirateurs de Rosso Bluffonti s'étaient massés devant la porte des artistes. Dès que le ténor apparut, une clameur d'enthousiasme s'éleva. Des bras saisirent Rosso et il fut porté à travers la ville. La fanfare municipale s'était réunie en hâte et jouait devant le grand homme des marches guerrières. A l'aube, on le déposa à son domicile. »

Rafael Garuci poussa un soupir et reprit : « C'était une noble époque. Rosso Bluffonti ne connut plus des heures aussi glorieuses. Pendant cette promenade nocturne, il contracta une pneumonie dont il mourut. Peut-être aussi succomba-t-il au chagrin qui succéda à ce triomphe. Tandis que ses concitoyens le portaient ainsi de rue en rue, on observa que son visage était par instant soucieux. C'est qu'il songeait à la belle qui l'attendait. Depuis plusieurs mois, la marquise... (non, je ne veux pas la nommer), une marquise enfin, suppliait Rosso de l'aimer. Rosso avait été cruel ; puis il s'était laissé fléchir et il avait promis à la grande dame de la venir voir après le spectacle, précisément ce soir-là. Tandis que le peuple chantait sa gloire et lui offrait pour piédestal des épaules humaines, Rosso pensait : « Je vais manquer mon rendez-vous ». Lasse de l'attendre, la marquise se tua quand elle vit le soleil levant rougir à l'horizon. Rosso fut miné par les remords autant que par la pneumonie. Il ne survécut point à son triomphe. »

J'essuyai une larme. Emu, Rafael Garuci me donna une tape amicale sur l'épaule et me confia : « Les femmes n'aiment plus les ténors ».....

Nous étions arrivés devant un café de nuit, Rafael Garuci monta derrière moi l'escalier étroit qui conduit à la grande salle. Il contempla doucement l'assistance, et son front s'assombrit parce que les hommes et les femmes qui soupaient ne semblaient pas connaître son visage. Le maître d'hôtel nous conduisit négligemment vers une table. Nous étions en face de l'orchestre tzigane. Le chef regarda Rafael Garuci, et Rafael Garuci regarda ce violoniste au veston rouge. Ils sentaient l'un et l'autre qu'ils étaient des dieux déchus, et ils souriaient mélancoliquement aux souvenirs d'antan. Soudain le musicien, qui avait joué dans un orchestre en Italie, reconnut le ténor. Il s'inclina, dit quelques mots à ses compagnons, et dans l'atmosphère lourde de tabac et d'alcool monta la phrase ample et déclamatoire d'un duo qui, pendant plusieurs saisons, valut à Garuci des acclamations. A demi-voix le chanteur murmurait cet air de passion. Quand l'orchestre se tut, il tendit la main au chef, qui s'inclina très bas. « Il y a encore des artistes en France », déclara Garuci rasséréiné, tandis qu'une voix aiguë de femme réclamait : « Le cake-walk ! Le cake-walk ! »

Rafael Garuci affirma : « C'est Wagner qui nous a discrédités. Avant

lui, nous portions des costumes collants et historiques. Les femmes nous reconnaissaient. Nous appartenions à des siècles dont elles avaient vaguement entendu parler et qui les attiraient par leur renom d'héroïsme ou de libertinage. Notre mission était de crier et d'être forts. Nous étions des conquérants, et la hardiesse de notre conduite n'était tempérée que par notre esprit chevaleresque. Wagner nous a contraints à incarner des âmes misérables, douloureuses, tourmentées. Tannhœuser est un viveur fatigué et repentant, Siegmund est un dégénéré, Tristan manque à la foi jurée et il se fait tuer sottement par un courtisan. Tous ces ténors échouent, Dès que les femmes entendaient notre voix, elles savaient que nous surmonterions bien des obstacles. Aujourd'hui elles n'ignorent pas que nous sommes voués à de déplorable destinées. Nous sommes héroïques, sensibles, humains; mais nous sommes presque toujours vaincus et, vous le savez, les femmes estiment moins l'effort que le succès. »



Chronique Lyonnaise

GRAND-THÉÂTRE

Carmen

Il est bien difficile de ne pas considérer *Carmen* comme une œuvre de premier ordre, ou presque : et c'est l'une des rares productions de l'École française moderne sur laquelle les aruspices des pôles opposés de la critique parviennent à se mettre d'accord. Ils louangent à l'envi sa couleur intense, sa vie débordante, la séduction qui en émane, et son indiscutable sincérité. Les techniciens apprécient son habile texture, les dilettantes son charme enveloppant. Je serais bien mal venu à ne pas m'incliner devant une opinion aussi considérable, par son universalité et par les hauts suffrages dont elle se recommande; et cependant il y a dans *Carmen* quelque chose qui me heurte et me déconvient : mon admiration n'est pas enthousiaste, ma conviction n'est pas absolue. Pourquoi ?

J'ai relu la *Carmen* de Mérimée; ce récit d'une simplicité charmante ne donne pas cette impression de violence extrême que l'opéra fait ressentir, mais il contient nombre de détails qui me permettront peut-être de tirer du subconscient pour les mettre au plein jour de l'analyse,

les obscures raisons, qui me rendent involontairement hostile à une musique contre laquelle je cherche en vain une objection qui se puisse formuler. En étudiant les personnages du drame, peut-être pourrais-je discriminer les éléments d'une hésitation, d'un rebroussement plutôt, que je me reproche,

Quellé est la nature du sentiment, proposé par le librettiste et intensément traduit par Bizet ? c'est chez les deux protagonistes du drame, Carmen et José, la sensualité pure, sans aucune adjonction de sentimentalisme ; c'est l'amour réduit à une seule de ses constituantes : le désir. Ceci ne fait pas question.

Carmen, c'est la passion déchainée, c'est l'impulsion, c'est l'instinct. Elle est amoral, non immoral ; sans conscience, ou plutôt munie d'une conscience irrémédiablement faussée, à laquelle la notion du mal est étrangère. C'est une âme sauvage et primitive, en qui n'apparaît ni la distinction du bien d'autrui et des modes légaux d'acquérir, ni la claire vision de ce qui, dans le domaine sentimental est licite ou défendu. Et pour nous en tenir à cette dernière question, la seule en cause, nous voyons que les affections qu'elle ressent sont déterminées par des considérations exclusivement physiques : don José, sans énergie morale comme sans grandes qualités intellectuelles, lui plaît une heure par ce qui peut séduire chez un robuste sous-officier ; et les vertus qu'elle trouve en Escamillo seront singulièrement équivalentes. Il est à noter d'ailleurs, qu'elle ne fait, nulle part, montre de jalousie. Est-ce parce qu'elle est sûre d'inspirer une passion tellement exclusive qu'il lui soit impossible de se supposer une rivale ; est-ce parce que la jalousie même est un concept trop complexe pour cette âme rudimentaire : n'est-ce pas, plus probablement, parce que ses amours sont tellement brèves, qu'elle n'a pas le temps de les encombrer de sentiments parasites et qui en dérangerait la merveilleuse simplicité ?

La seule distinction qu'elle ait su mettre entre les diverses aventures où passe son âme vagabonde, c'est que certaines manquent d'un côté professionnel par quoi se caractérisent les autres. Et Mérimée met dans sa bouche un mot, qui n'a pas passé dans le drame lyrique, et d'où il résulte qu'avec don José, elle a gardé la même délicatesse dont se glorifient les Filles Fleurs. Comme elles, *sie hat nicht um Gold gespielt*. Le conteur nous enseigne encore qu'elle a soigné don José malade, avec le dévouement farouche d'une compagne de bandit. Ce beau côté, le livret s'abstient d'y faire allusion. Il nous montre seulement ses joies enfantines, sa gourmandise, sa superstition de tireuse de cartes qui croit à ce qu'elle prédit, et, par dessus tout, son mépris, de la mort, et son amour de la liberté.

Don José est à peine moins simple, ou plutôt, nous ne voyons de son âme qu'une facette entièrement occupée par un sentiment élémentaire. C'est un médiocre, et en même temps un violent : un cerveau aux

circonvolutions mal accentuées, mais un tempérament sanguin, de telle sorte que ce demi-aboulique se détermine par des motifs où la physiologie a une part singulière. Ses remords, ses regrets, ses hésitations, le souvenir attendri qu'il garde de sa mère et du clocher natal, Mérimée nous les montre, l'opéra n'en a rien gardé. Au théâtre, il ne lui reste plus que deux notions : le désir qu'il a de Carmen, et la jalousie bestiale qui lui fera tuer sa maîtresse, plutôt que de laisser approcher Escamillo.

Avec ces deux êtres simplistes, quel drame construire ? Rien que de très simple, évidemment, et d'une violence continue. De toutes les cordes qui peuvent chanter dans l'âme humaine, une seule ici vibrera, et non la plus noble. Depuis l'entrée de Carmen, jusqu'à la scène du meurtre, ce ne sont que cris de passion animale, de jalousie délirante ; cette bohémienne n'est pas une femme, ce soldat n'est plus un homme, c'est un possédé. Nous en avons vu, à la scène, de ces intoxiqués d'amour, dont l'esprit devenu monochorde ne savait plus exprimer qu'une seule tendance : mais Werther gardait, dans son délire, une poésie charmante, et Tristan s'élevait aux plus sublimes métaphysiques. Ici, il n'y a plus que la coïncidence de deux désirs chez des êtres qui se méprisent, qui ne s'aiment pas, dont l'un d'ailleurs, la femme, est incapable d'aimer, et qui présentent le peu sympathique spectacle d'un coup de passion qui s'achève plus tôt chez l'un que chez l'autre. Du jour où le désir cesse d'être synallagmatique, dès l'instant où l'impulsion qui les jette aux bras l'un de l'autre n'est plus réciproque, l'autre côté de la brute apparaît : après l'étreinte, la haine ; après le baiser, le sang. Et José, furieux, se rue sur celle qui ne veut plus de lui, et déchire cette chair qui n'est plus sienne.

C'est extrêmement clair, ce n'est pas nébuleux une seconde. C'est aussi beau qu'une course de taureaux avec une mise à mort bien réussie. Ce n'est pas un drame, c'est à peine du mélodrame. C'est plutôt du cirque ; j'entends du cirque romain, de l'amphithéâtre antique. Cela ne manque évidemment pas de grandeur : c'est extrêmement impressionnant : mais est-il défendu de dire que c'est d'un art un peu inférieur ?

On m'objectera qu'il y a Micaéla, et sa jupe navarraise, et sa grande natte ; et qu'elle représente le sentiment, et l'amour pur, et la petite fleur bleue en face de la pourpre fleur de cassie. Mais quelle pâlotte et inconsistante représentation ! Et le moins qu'on lui puisse reprocher, à cette petite Micaela, à ce Greuze si naïvement « cruche cassée », c'est de chanter de bien mauvaise musique et des couplets bien plats.

Et voilà où j'en voulais venir ; la musique de Bizet (ce n'est certes pas un reproche) est une transcription extraordinairement précise et réussie du drame qu'il avait choisi. Cette musique, chatoyante, vivante, bruyante, affolante, c'est l'Andalousie, et ce sont les bohé-

miens et ce sont les contrebandiers. C'est bien plus encore l'âme de Carmen, et son exclusive sensualité. Cette musique a les lèvres rouges et la gorge provoquante : elle est zingari, elle est sauvage, elle est violente, elle s'abstient de représenter une idée quelconque (car il n'y a pas une idée dans cette œuvre) pour rendre seulement sensibles les mouvements passionnels, et l'animalité chaude, par quoi se manifestent ces purs instinctifs. Au milieu de ces rythmes enfiévrés, le rôle de Micaëla détonne, terne et décoloré, pâle, sans vie, grisaille, étouffé dans cette orgie de tons violents, comme une esquisse de Gieyre cachée parmi des Rubens. Et quant aux nuances qu'on prétend découvrir dans les scènes où figurent les deux protagonistes, elles ne portent nullement sur la nature du sentiment exprimé (il ne varie pas), mais sur son intensité qui est seule variable : la passion de Carmen est parfois railleuse, parfois farouche, les supplications de José sont tantôt menaçantes, tantôt désespérées ; mais ce n'est jamais que le désir qui parle en eux, ce n'est jamais que la sensualité qui chante à l'orchestre.

Après cela, comment conclure ? Ces constatations n'enlèvent rien à la valeur musicale de l'œuvre. *Carmen* est démunie de qualités psychologiques, les personnages en sont d'une humanité primitive et comme réduite ; la musique multiplie et exaspère l'impression de férocité qui se dégage d'un livret où les scènes les plus violentes ont seules été maintenues. Cela n'empêche pas la partition de Bizet d'être supérieurement impressionnante, et sincèrement représentative d'un état d'âme qui, pour n'être pas très noble, n'en est pas moins très possiblement réel. Et la sincérité, jointe à un art qui ne se discute pas, n'est-ce pas précisément ce qui constitue les chefs d'œuvre ? Décidément, j'avais tort.

* * *

L'interprétation annoncée par les affiches pour cette reprise de *Carmen* avait fait affluer au Grand-Théâtre un public compact. Il avait suffi pour cela d'annoncer une artiste en représentation. L'attraction exercée par les étoiles sur les masses est, en effet, en raison directe de la rareté de leur passage ; mais elle n'est que vaguement fonction de leur valeur (nous l'avons vue parfois en raison inverse du carré de ce dernier facteur). Je ne veux pas dire, d'ailleurs, que Mme Maria Gay soit une artiste médiocre. Son jeu extrêmement vivant, sa compréhension intelligente du rôle en font une remarquable Carmen. Les qualités vocales sont malheureusement chez elle, notablement inférieures aux talents scéniques, et son organe, déjà un peu frêle lors d'une précédente apparition sur notre scène, a diminué encore de volume et d'éclat. Cette voix factice et fatiguée, détone sous l'influence de l'effort, et l'artiste n'en dissimule les défauts qu'en exagérant les effets mimiques, un peu trop parfois, et c'est dommage.

M. Jérôme chantait don José avec cette diction parfaite, cette sûreté

de jeu, cette excellente méthode que nous ne cessons de louer. Tout au plus, peut-on lui reprocher de manquer un peu de souffle, et de couper certaines phrases plus qu'il ne conviendrait, cela, dans le but de donner convenablement quelque'une de ces notes hautes qui ne lui sont pas toujours très faciles à émettre.

Le reste a été franchement mauvais : la grosse voix commune de M. Delpret, son aphonie au grave et à l'aigu, son jeu enfantin ; l'insuffisance notoire des deux artistes chargée des rôles de Frasquita et de Mercédès, les approximations des chœurs ne sont rien à côté des intolérables défauts de Mme Rigaud-Labens. Il est absurde de jouer de cette façon maniérée, prétentieuse et ridicule le rôle tout simple de Micaëla, et plus regrettable encore d'introduire dans un théâtre comme celui de Lyon, des habitudes vocales (notes tenues sans raison, petits cris aigus remplaçant les notes hautes, substitution de l'A à toutes les voyelles) qui peuvent remplir d'admiration les badauds de je ne sais quelle sous-préfecture méridionale, mais qui plaisent fort peu à un public intelligent. Par contre, les deux artistes à qui étaient confiés les emplois du Dancaïre et du Remendado, M. Dubois et M. Sarpe, s'en sont parfaitement acquitté.

Terminons par les félicitations coutumières à l'orchestre et à son chef M. Philippe Flon.



Danses anciennes

Mon maître Marc Mathieu, l'éminent et sympathique doyen de la Critique musicale lyonnaise, m'en voudra peut-être, mais au risque de blesser sa modestie, je veux soulever le voile dont se drape son incognito. C'est lui que dissimulait l'X des affiches, et c'est à lui que revient le mérite très grand, d'avoir exhumé, mis au point, groupé et fait représenter les danses anciennes que nous eûmes la joie d'applaudir mercredi.

C'est à lui que l'on doit aussi le très joli prélude, une marche de style ancien, avec chœur. Puis ce furent une pavane d'auteur inconnu, datée de 1579 mais instrumentée par Wekerlin, une musette de Rameau dansée aux fêtes d'Hébé en 1739, la *Sarabande de Philomèle* de Lacoste, le *Passepied de Castor et Pollux*, et cet adorable menuet qu'écrivit Lulli pour le *Bourgeois gentilhomme*. La *Gavotte du Roi*, due également à Lulli, terminait le spectacle.

Le succès très vif était parfaitement mérité. Ces vieux airs sont exquis, et le ballet dûment stylé par M. Soyer de Tondeur a fait preuve de qualités charmantes ; la toute gracieuse Joséfa Cerny, la marmoréenne Sosso, la svelte Francine Aubert ont enlevé tous les suffrages. Il

n'est pas jusqu'à M. Archaimbault lui-même qui se soit surpassé. On a vu à diverses reprises sa baguette oser dépasser de plusieurs centimètres le rebord de son pupitre.

EDMOND LOCARD.



CRITIQUE DE LA CRITIQUE

Dans son dernier numéro, *le Spectacle*, un des journaux-programmes qui se vendent, le soir, aux abords des théâtres, publie l'article suivant :

Nos bons critiques

Dans les comptes rendus de nos grands confrères quotidiens sur la représentation de *Sigurd*, nous avons lu ce qui suit :

Du *Nouvelliste* :

M. Verdier a donné à tout le personnage de Sigurd une énergique fertilité, une vaillance résolue qui en ont marqué le caractère avec une rare intelligence. Sa voix nette et sonore dans le registre élevé, d'une déclamation toujours juste et sincère, l'ont rendu dans sa plus complète expression scénique.

De *l'Express* :

Quant à Verdier, il ne fit jamais preuve de plus de vaillance...

*..... On ne pourrait que lui recommander un peu plus de **sobriété dans sa déclamation** et dans ses mouvements scéniques qui pèchent parfois par exagération.*

De la *Dépêche de Lyon* :

J'admire beaucoup le talent de M. Verdier et reconnais qu'il lui faut une science approfondie de l'art du chant pour tirer parti d'une voix aussi défectueuse que la sienne.

Du *Lyon Républicain* :

Mais ce qui m'a le plus surpris, c'est l'organe de l'excellent Verdier. Où donc a-t-il pris cette voix ? Hier soir, elle sonnait clair à l'aigu, vibrait comme jamais dans le médium.

... Bref, c'était là le timbre rare et la manière d'un véritable fort ténor.

Nous avons mis en lettres noires les parties contradictoires de ces critiques.

Nous bornons là nos citations, pour ne pas remplir le *Spectacle* et pour prendre nos critiques sur un point aussi important que le premier artiste d'une troupe lyrique. Si les gens qui font profession de juger se contredisent et se trompent lourdement sur un cas de cette valeur, que faudra-t-il penser de leurs jugements sur les autres artistes et sur l'ensemble d'une troupe ?

Nous sommes donc obligés de constater que, d'après le *Nouvelliste*, M. Verdier a une déclamation juste et que, d'après *l'Express* il exagère.

La *Dépêche* dit que notre premier ténor a une voix très défectueuse, M. Cinoh, dans le *Lyon Républicain*, paraît surpris de trouver un organe aussi remarquable.

Il semble assez difficile de concilier ces opinions parfaitement tranchées. Nous voudrions, pour l'honneur de la critique lyonnaise, qu'il y ait un peu plus de sincérité dans les appréciations sur les artistes.

Il est assez grave de peiner un artiste ou de lui faire du tort pour tourner sa plume plusieurs fois dans l'encrier, avant d'émettre un jugement hâtif ou partial.

En somme, l'art du tragédien lyrique est plus difficile et plus rare que celui du critique. Quand on possède un artiste de la valeur de M. Verdier, on devrait avoir à cœur de l'attacher à notre scène et à notre ville.

Il vaut mieux louer à tort que de risquer d'écœurer les travailleurs sincères. Quand M. Verdier aura quitté Lyon, il sera un peu tard pour vanter son art et pour assommer ses successeurs avec des louanges rétrospectives à son sujet.

J. B.

L'accès de mauvaise humeur de notre confrère du *Spectacle* me paraît difficilement justifiable. En effet, les termes dont se sont servis les critiques cités pour juger M. Verdier ne sont pas contradictoires, il me semblent au contraire se compléter parfaitement et former, par leur réunion, une appréciation très exacte du talent remarquable et de la voix médiocre de notre excellent ténor.

La déclamation et le jeu de M. Verdier sont en effet très nettement caractérisés par ces termes : *juste* et *sincère*, mais ils sont aussi parfois répréhensibles par excès d'accentuation, et tout le monde, sauf notre confrère du *Spectacle*, remarque cette exubérance, défaut né de l'excès d'une qualité. D'autre part, si chacun admira l'éclat d'une voix qui lance des *si* naturel clairs et bien sonnants, dans « la manière d'un véritable fort ténor » (et cette phrase de notre confrère Raoul Cinoh, note ironiquement l'excès d'extériorité que M. Verdier donne avec intention à son rôle), chacun aussi, spécialiste de la voix ou simple profane, sait distinguer la défectuosité indéniable de l'organe de notre ténor ; timbre peu agréable (c'est « le timbre rare » dont il est parlé ci-dessus), chevrottement et surtout indécision fréquente de la note qui parfois semble hésiter cruellement entre deux sons voisins en pratiquant des quarts de ton auxquels nos oreilles ne sont point encore accoutumées. Ces mêmes personnes reconnaissent d'ailleurs volontiers que M. Verdier se sert de sa mauvaise voix avec une science et un art extraordinaires.

M. Verdier, qui est un véritable artiste et non un détestable cabotin comme beaucoup de ses collègues, a le bon esprit, paraît-il, de ne pas lire les comptes-rendus des journaux et sera, sans doute, navré de l'inutile intervention du *Spectacle*. Il regrettera certainement que certains de ses amis et admirateurs, qu'il ignore sans doute, mêlent son nom à de petites manifestations sans signification comme sans utilité ; d'autant plus que la Presse Lyonnaise tout entière lui est tout-à-fait favorable, goûte comme il convient, et apprécie en des termes toujours très élogieux ses rares qualités en évitant de s'appesantir sur des défauts évidents mais qu'on peut négliger en considération de la haute valeur artistique de notre ténor wagnérien.

LÉON VALLAS.



Correspondance d'Italie

* * *

ROME, 7 novembre.

Pas de musique ici, — du moins pour les Théâtres. Le Temps Pascal est loin, et c'est lui qui donne la vie aux Romains, sans doute !

Rigoletto au théâtre Quirino : le maëstro Bellucci met toute son âme à nous dévoiler les faiblesses et les vulgarités de l'œuvre. Je note cependant que la basse est excellente et que les chœurs chantent juste ; voilà pour faire rougir les muses de la rue Puits-Gaillet. Mais comment peuvent vivre tous ces gens-là ? Un tel problème me laisse inquiet. Le prix des places varie en effet, pour les fauteuils et les loges, entre 1 l. 50 et 2 lire. Il est vrai qu'il n'y en a point d'autres — que l'Amphithéâtre.

A l'Adriano, au Costanzi, *Lucie de Lammermoor* alterne avec *Le Barbier* et *La Cigale et la Fourmi*. On annonce *Les P'tites Michu* — nuovissimo — et *La Fille de Madame Angot*. Au Nazional, *Boccace*, évité malgré l'amabilité du directeur.

Il y a cependant de la musique en Italie. Je m'en convaincs en parcourant la *Romanza* de l'Angelleli, sur un texte de G. d'Annunzio. Cette œuvre a été primée au dernier concours organisé par notre confrère « Il Tirso ». Et M. Mascagni dirige fructueusement son Conservatoire indépendant « Scuola musicale », où l'on apprend à *faire* de la musique pour l. 100 à 250... Et l'on projette des concerts populaires au Costanzi, grâce à l'orchestre communal, et à l'activité généreuse de l'assesseur, comte de San Martino... Et...

N'avez-vous pas peur que la vie musicale des Romains ne souffre du même mal qui ronge notre art provincial ? Mais chut ! En passant sous la Villa Médicis — haute et close — n'entends-je point de traînantes mélopées, cela sent le nègre. Est-ce notre art parisien qui dépérit ? Mais non, déjà l'on m'assure que Carolus Duran est nommé citoyen de Subiaco — Alleluia ! Les femmes y sont belles et pieuses. Les jeunes « maîtres », pubères, que l'*illustre* peintre recueille, près la Trinité des Monts, loin des mystiques vêpres voisines, trouveront quelque jour sans doute les harmonies supérieures de la bonne Terre. La grâce soit sur leur Triennat !

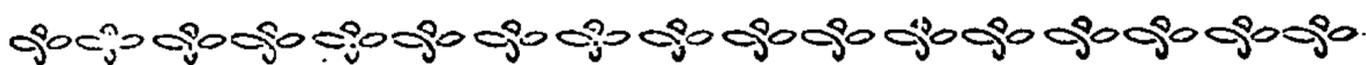
Quel regret aussi de ne pouvoir être à Trévise en même temps qu'à Rome, on a donné au « Théâtre Sociale » *Le Eumenidi*, de Filippo Guglielmi, poème de Fausto Salvatori. Assistance non pareille, disent les journaux. L'auteur fut rappelé onze fois, ce qui est peu si l'on

pense que M... ou L... ne comptent plus leurs succès, ce qui est beaucoup s'il faut croire que l'œuvre est grave — musique réfléchie et livret *eschylien* — et nous vient de Berlin, où elle triompha. L'ouverture, qui a son thème du Destin, paraît « noble et élevée » au critique de la *Tribuna*.

J'ai peur cependant que M. Mascagni se trompe en proclamant dans l'univers la musicalité de sa race : de Monteverde à Verdi il y a un « pas » que tout le talent de ce compositeur ne saurait combler. On ne refait pas une tradition mal construite — du moins pour qui veut s'égalier aux musiciens du Nord. Cette science italienne est encore bien peu nourissante, je parle même des meilleurs dont la France s'engoue pour l'instant.

Quel mot d'un critique : « Wagner se Meyerbeerise ! » au sens où Wolf se Schumannise peut-être ! Mais ce m'est une consolation de penser tout ce qu'il est encore de choses vivantes dans une œuvre déjà vieillie, attachantes encore pour les sens et pour l'esprit. Triomphe de l'âme latine que nous appelons de nos vœux ! oui, quand l'âme latine pensera. Pour l'instant, le Barbare tient la lyre. Ou je trouverai à Venise ce que je n'ai point vu à Rome.

SAVERIO.



Concerts annoncés



Mercredi 15 novembre : 1^{er} concert de la SYMPHONIE LYONNAISE. Au programme : Ouvertures d'EGMONT (Beethoven), de la VIE POUR LE TSAR (Glinka), Symphonie de César Franck, Lieder de Wagner, Chausson, etc., par Mlle Villers.

Mardi 28 novembre : 1^{er} concert de la Société des Grands Concerts sous la direction de M. Witkowski, avec le concours du violoniste Ysaye. Au programme : SYMPHONIE ESPAGNOLE, de Lalo, concerto de Bach pour violon, la JEUNESSE D'HERCULE, de Saint-Saëns, etc.

Jeudi 30 novembre : Premier concert de la REVUE MUSICALE DE LYON.





ÉCHOS

* * *

LES CONCERTS DE VINCENT D'INDY EN AMÉRIQUE

Voici le programme des concerts que Vincent d'Indy va diriger en décembre prochain à Boston, Philadelphie, Baltimore, Washington, New-York et Brooklyn :

- E. Chausson : *Symphonie.*
- V. d'Indy : *Istar, Sauge Fleurie, 2^e Symphonie.*
- Cl. Debussy : *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*
- G. Fauré : *Suite pour Pelléas et Mélisande.*
- C. Franck : *Suite tirée de Psyché.*
- P. Dukas : *L'Apprenti Sorcier.*

Vincent d'Indy, sollicité par les musiciens américains de ne faire entendre que de ses œuvres, a tenu à donner une idée d'ensemble de la musique française moderne.

☞ ☞ ☞

UN ANNIVERSAIRE DE SAINT-SAËNS

On vient de fêter le soixante-dixième anniversaire de Saint-Saëns. Le célèbre compositeur est en effet né le 9 octobre 1835.

☞ ☞ ☞

LES CHŒURS D'OPÉRA

De tout temps on a reproché avec raison aux chœurs de l'Opéra et des autres théâtres lyriques, la froideur ou l'inertie dont ils font preuve dans l'action dramatique à laquelle ils ne consentent pas à se mêler et qu'ils rendent parfois complètement ridicule par leur mollesse et leur manque de mouvement. Il y a longtemps que ce reproche leur a été adressé pour la première fois, si longtemps que cela remonte juste à un siècle et demi. Voici, en effet, ce qu'on lisait, à propos d'une représentation de *Castor et Pollux* de Rameau, dans le premier numéro du premier journal de musique qui ait été publié en France, le *Sentiment d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique* (Mars 1756) :

« Il seroit à souhaiter que toutes les parties d'un opéra fussent également bien rendues et concourussent à maintenir l'illusion. Si celui

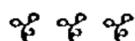
dont nous parlons a reçu tout le lustre qu'il pouvoit attendre du jeu de M. de Chassé, du chant de M. Jéliotte et des charmes de la danse, il n'en est pas de même des parties qu'on peut appeller l'ensemble et l'illusion du théâtre. Soit défaut d'intelligence de la part de la troupe oisive qui chante, soit défaut de soins et de moyens propres à l'encourager de la part de ceux qui sont préposés pour la conduire, il est constant que ce concours de gens qui ne prennent aucun intérêt à ce qui se passe refroidit l'action, et que la conduite qu'il tient dans bien des cas détruit totalement l'illusion. Ceux qui sont chargés de disposer tout ce qui est nécessaire à l'effet vraisemblable du théâtre ont fait une faute, dans le premier acte de *Castor*, de ne pas offrir aux spectateurs à travers un portique le combat qui se donne aux portes du palais. La musique le peint si parfaitement à l'oreille qu'il ne manque que de l'offrir aux yeux, et cela se devoit d'autant mieux que le théâtre semble vide, quoique Téléira y reste, parce que cette princesse n'y dit rien, et qu'elle n'est occupée que de ce qui passe dehors. Quant à l'illusion que détruit le défaut d'action dans les chœurs, il est sensible dans l'acte des Enfers, pendant le chœur : *Brisons tous nos fers*. Il faudroit que le chœur formât des flots presque continuels de gens qui poussent et qui sont repoussés, et que leur attitude fût celle d'une troupe qui s'oppose de toute sa force à l'entreprise d'un héros qu'elle ne peut intimider, et non pas offrir pour défendre l'entrée des Enfers un tas de gens inanimés qui viennent, les deux bras croisés, former un contraste choquant avec la pétulance de Pollux. »

On voit que depuis cent cinquante ans rien n'est changé à l'Opéra.



EDITEURS ET DIRECTEURS

Tout comme M. Broussan, M. Saugey, directeur de l'Opéra de Nice, est en conflit avec l'éditeur Héugel. Les Niçois tout comme les Lyonnais, seront donc, cet hiver, privés des œuvres théâtrales de Massenet.



A PROPOS DU "FREYSCHUTZ"

Lorsque Carvalho reprit le *Freyschütz*, en décembre 1866, il lui arriva une bien singulière histoire, qui fit remettre à plusieurs reprises la représentation.

Le directeur du Théâtre-Lyrique avait fait fabriquer à Londres une lune qui devait figurer dans la scène de la « Gorge aux Loups ». Elle était attendue à Paris le 26 novembre. Le lendemain, la lune n'arrivant pas, Carvalho écrit à Londres. On lui répond que la lune a quitté Folkestone le 29 et qu'elle est certainement arrivée le 30. Le 1^{er} décembre

se passe, et pas le moindre rayon de lune au firmament du Théâtre-Lyrique ; l'affiche annonce la première de l'œuvre de Weber pour le 2 décembre. Carvalho télégraphie, on lui répond : « La lune est partie depuis deux jours ; on n'a pas de ses nouvelles à Londres. » Il ne restait donc plus qu'une chose à faire : commander une nouvelle lune, et attendre.

Or, le 4 décembre, le contrôleur du théâtre se promenait dans les Champs-Élysées lorsqu'il fut abordé par un homme qui lui demanda, en anglais : « Monsieur, pourriez-vous me dire où se trouve le Théâtre-Lyrique ? — Avec plaisir, mais, comme je suis de la maison, serait-il indiscret de vous demander ce que vous avez à faire chez nous à deux heures de l'après-midi ? — J'apporte la lune de Londres ! répondit tranquillement l'insulaire. — Où est-elle ? s'écrie l'autre. — Elle est à l'hôtel depuis deux jours ! — Comment ! Et vous ne l'avez pas apportée au théâtre ? — C'est ce que je voulais faire, mais à chacune de mes questions, garçons et femmes de chambre se tordaient... »

Le contrôleur et l'Anglais allèrent sur l'heure à l'hôtel : « Est-il vrai, demanda le premier, que vous refusiez d'indiquer à cet Anglais le chemin du Théâtre-Lyrique ? — Dame ! répondit l'hôtelier, cet homme me disait qu'il apportait la lune de Londres à Paris... Je l'avais pris pour un fou ! »



L'INVENTION DE LA CLARINETTE

Il y a eu deux cent cinquante ans le 13 août dernier que l'inventeur de la clarinette, Johann Christophe Denner, est né à Leipzig. Son père était fabricant de flûtes et de cors de chasse. Il vint s'établir à Nuremberg, l'enfant n'étant âgé que de huit ans. Peu à peu, le futur inventeur apprit à jouer et à fabriquer les instruments. Ayant acquis une grande habileté sur la flûte, il en perfectionna le mécanisme, en améliora la justesse et en construisit bientôt lui-même d'après un type qui fut bientôt préféré à tous les autres en Allemagne. Il confectionna aussi des bassons d'un modèle nouveau, mais ceux-ci ne furent point adoptés. C'est en s'efforçant de tirer meilleur parti d'un vieil instrument nommé chalumeau qu'il inventa la clarinette. Une fois sur la voie qui devait le conduire au but, ses études et ses tâtonnements durèrent une dizaine d'années.

Ce ne fut qu'en 1701 que la première clarinette vit le jour. « Elle était encore bien imparfaite, écrit H. Lavoix dans son *Histoire de l'Instrumentation*, elle avait six trous et seulement les deux clés de *la* et de *si* bémol. Plus tard, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, on ajouta la clé de *si* naturel donnant le *mi* grave, plus deux clés pour l'*ut* dièse et le *mi* bémol qui servaient aussi pour le *fa* dièse et le

la bémol grave. C'est cette clarinette qui fut si longtemps en usage et qu'on appelle la clarinette à cinq clés. En 1791, Lesebvre, élève du célèbre Michel Yost, qui brillait en 1780, porta le nombre des trous à quatorze et ajouta une sixième clé pour le *sol* dièse. Ce fut en 1812 qu'Iwan Muller soumit au jury chargé de l'examiner la clarinette à treize clés qui fit toute une révolution dans le jeu de l'instrument et qui est aujourd'hui fort en usage, malgré les inventions de Buffet et de Sax. » N'oublions pas que ceci fut écrit en 1878. La clarinette de Denner mit cinquante ans à se faire admettre dans les orchestres, car elle trouva d'abord les musiciens indifférents ou réfractaires ; les fils de l'inventeur, en continuant à exercer la même profession que leur père, purent tirer quelque profit de ses travaux, car ils vécurent assez longtemps pour cela. Quant au constructeur qui avait découvert empiriquement les lois acoustiques auxquelles est soumis le tube cylindrique de la clarinette, il mourut le 20 avril 1707, à Nuremberg.

On croit généralement que Gossec fut le premier qui écrivit des parties de clarinette dans les partitions instrumentales françaises. Ayant fondé en 1770 le « concert des amateurs », il composa en effet pour l'orchestre de cette société sa vingt et unième symphonie en *ré* ; elle comprenait deux parties de violon, viole, violoncelle, contre-basse, deux hautbois, deux clarinettes, flûte, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales, et vers la même époque, il termina sa symphonie de la chasse, qui servit de prototype à Méhul pour l'ouverture du Jeune Henri. Gossec lui-même a d'ailleurs affirmé qu'il avait été le premier à faire entendre la clarinette à l'Opéra de Paris en 1757. C'est pourtant une erreur : Il avait été précédé en cela par Rameau qui s'était servi du nouvel instrument, dès 1751, dans *Acaute et Céphise*. Il suffit, pour le prouver, de rapporter le témoignage du *Mercur de France* qui, au mois de décembre 1751, rendant compte de la première représentation de la pastorale de Rameau, signalait comme ayant été extrêmement goûtés « les airs joués par les clarinettes » dans l'épisode de la Fête des chasseurs (*Mercur de France*, décembre 1751, tome II, page 178).



UNE FEMME CHEF DE MUSIQUE MILITAIRE

De la *Neue Musik-Zeitung* de Stuttgart : « Dans un régiment de la milice de l'Amérique du Nord qui est actuellement stationné aux îles Philippines, une jeune femme, Miss Nelly Miles, a été nommée chef de musique. La « dirigeante » est apparentée au général Nelson Miles, dont il a été souvent question pendant la guerre entre l'Espagne et l'Amérique, Miss Nelly Miles porte des vêtements dont la forme a été déterminée de façon à ressembler autant que possible au costume de

ses musiciens. C'est une artiste supérieurement douée, qui a donné de telles preuves de ses connaissances musicales à la commission des officiers chargés de pourvoir d'un titulaire l'emploi de chef de musique vacant, qu'elle a été nommée à l'unanimité. Ainsi, peut-on dire que c'est une « fille du régiment » nouvelle et rectifiée. L'ancienne Marie (dans l'opéra de Donizetti) jouait du tambour, la moderne Nelly tient le bâton de mesure. N'est-ce pas un progrès ? »



MIETTES HISTORIQUES

Le musée de l'Opéra vient de s'enrichir d'une paire de bretelles ayant appartenu à Rossini. Elles lui avaient été offertes par une admiratrice. Elles sont en soie blanche et brodées en couleur à la main par un très curieux point de chenille. Dans les fleurs sont enlacées les lettres *R. J.* (Rossini, Joachim) et *J. N.*, chiffres de la donatrice. Ces bretelles n'ont jamais été portées et ont été conservées longtemps dans la famille de Rossini.



LE CENTENAIRE DE *FIDELIO*

A l'occasion du centième anniversaire de la première représentation de *Fidelio*, qui eut lieu à Vienne, au théâtre An der Wien, le 20 novembre 1805, l'Opéra royal de Berlin fera une reprise de l'œuvre de Beethoven en se conformant au texte de la première version et en adoptant le titre original, *Léonore*.

On sait que le livret de *Fidelio* a été emprunté par F. Sonnleithner à un opéra français, joué à l'Opéra-Comique de Paris, le 19 février 1798, *Léonore ou l'amour conjugal*, paroles de Bouilly, musique de Gaveaux. Une traduction de ce dernier ouvrage, par Rossi, a été mise en musique par Simon Mayr et ce nouvel opéra fut donné à Padoue en 1805 sous le titre *l'Amor conjugale*. Paër fit représenter aussi à Dresde, en 1805, une *Leonora*. Il y a beaucoup d'autres opéras portant le titre de *Léonore*, de *Lénore*, d'*Eléonore* ou de *Léonora*, mais leur scénario n'a aucun rapport avec celui de *Fidelio*.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS