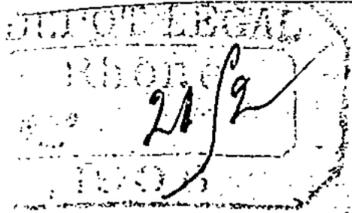


4 V
6095



4^e Année N° 1 14 Octobre 1906

230kf



Revue Musicale de Lyon



SOMMAIRE

- Aux lecteurs : Les concerts de la *Revue Musicale*.
- Léon VALLAS : Le nouveau style pianistique. I. Claude Debussy.
- Fernand BALDENSPERGER : Notes sur les débuts de l'opéra à Lyon.
- Edmond LOCARD : Une semaine à Bayreuth.

Directeur : Léon VALLAS

CHRONIQUE LYONNAISE

- Grand-Théâtre : La troupe et le répertoire pour 1906-1907; l'ouverture de la saison : Reprises de *Sigurd* et de *Lakmé*.
- Musique Symphonique : Société des Grands-Concerts.
- Les orchestres d'amateurs : Symphonie lyonnaise et Symphonie classique.

Echos.

RÉDACTION & ADMINISTRATION

Rue Tronchet, 35 Mercredi de 4 h. à 6 h.

ABONNEMENTS

Le Numéro 30 Cent.

France.....	10 fr.
Etranger	12 »

Revue Musicale de Lyon

Hebdomadaire du 15 Octobre au 15 Avril

Bi-Mensuelle du 15 Avril au 15 Octobre

(L'ANNÉE COMMENCE LE 15 OCTOBRE)



Toutes les communications concernant la rédaction et l'administration doivent être adressées à M. Léon Vallas, 35, rue Tronchet, à Lyon.



On peut s'abonner soit en écrivant à l'Administration, soit en s'adressant à l'imprimerie Waltener, 3, rue Stella (place de la République) chez MM. Dufour et Cabannes, facteurs de pianos, 2, rue Stella chez MM. Janin frères, éditeurs de musique, 10, rue Président-Carnot chez M. Dulieux, éditeur de musique, 98, rue de l'Hôtel-de-Ville chez Mme Béal, éditeur de musique, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville

MUSIQUE, PIANOS, ORGUES

Anciens M^{ons} PHÉLIX & PROBST réunies

V^{ve} E. BÉAL, Succes^r

Rue de l'Hôtel-de-Ville, 42, LYON

REPRÉSENTANT DES MAISONS

ÉRARD | MUSTEL

Première Manufacture de
Pianos et Harpes

Harmoniums d'Art et Celestas

SEUL DÉPOSITAIRE

DES

ET DES CÉLÈBRES

Pianos RUCH | Orgues Américaines WEAVER

SALLES D'AUDITIONS

FAITES-VOUS DES DOIGTS !...

Les jeunes Pianistes qui désirent arriver rapidement et sûrement à un parfait mécanisme, obtiendront, sans fatigue, une grande égalité dans le doigté en se servant du **PIANISTOPHILE** (Ami du Pianiste).

Cinq minutes d'exercice fait avec les 4^{es} doigts ou tout autre doigt faible produisent plus d'effet pour l'articulation de ces doigts défectueux qu'une heure d'exercices spéciaux faits sur le clavier ordinaire d'un piano. Le **PIANISTOPHILE-MORAT**, breveté s.g.d.g. a reçu les élogieuses approbations d'éminents professeurs des Conservatoires, notamment :

A Paris : MM. MARMONTEL, DELABORDE, PHILIPP, FALKENBERG, KAISER, etc. — A Bruxelles : M. SAMUEL. — A Lyon : MM. JEMAIN, QUÉVREMONT, etc.

Appareil perfectionné..... 16 fr

Appareil simplifié..... 10 fr.

S'adresser à J.-M. MORAT, 49, Rue de la République, LYON.

AUTOS DE DION-BOUTON

Stock très complet

A. BONNETON & ARMAND

29, Cours Morand, 29

LYON

GARAGE et ATELIERS : Rue Tronchet, 36



EAU DE TABLE la plus GAZEUSE

En vente dans les bonnes Epiceries

Pianos Focké

Hors Concours à toutes les Expositions

ALFRED RABUT

13, Rue Gentil, LYON

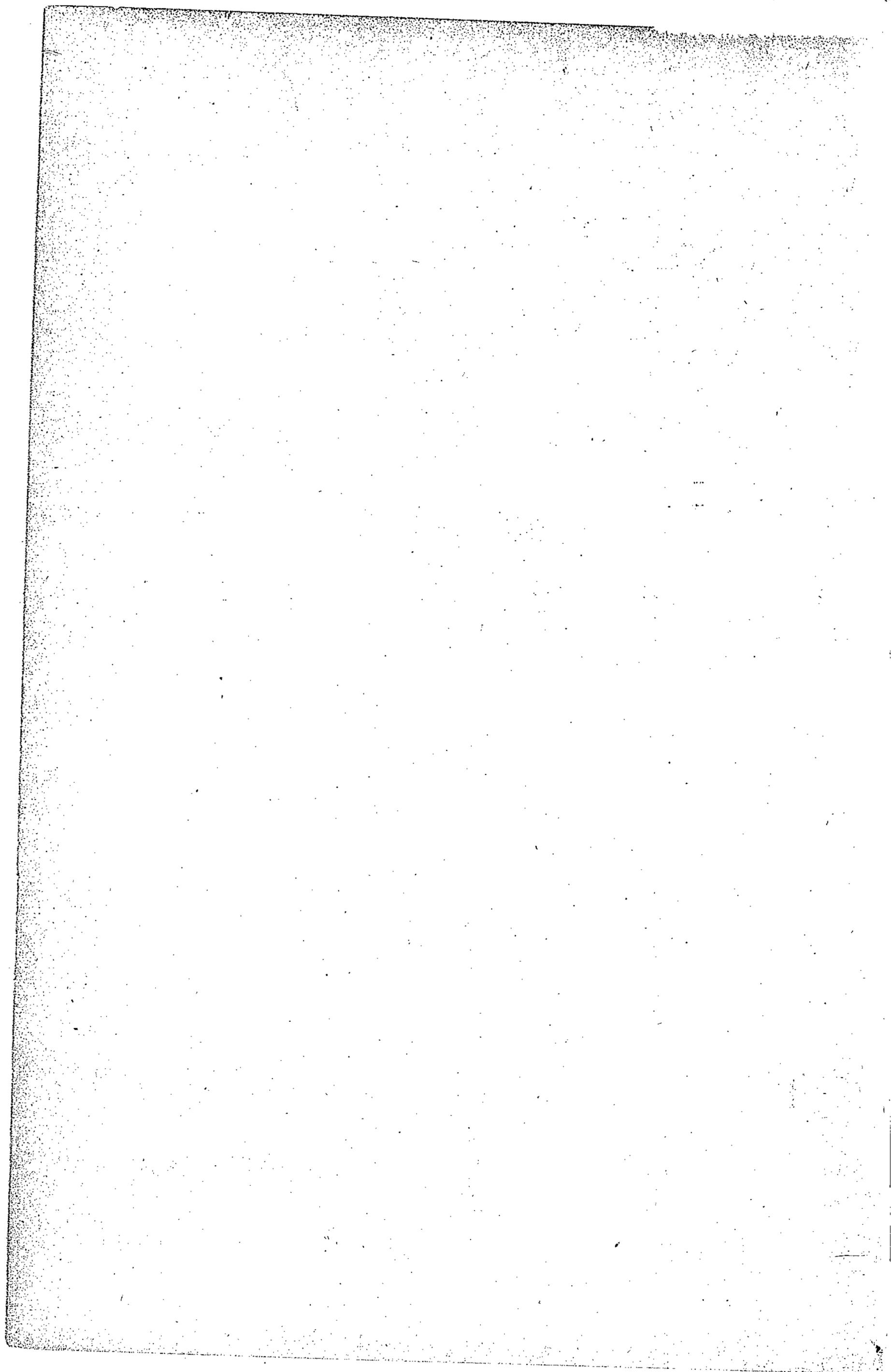
Seul Représentant pour Lyon et la Région. — Grand choix de **Pianos** des meilleurs facteurs. — Accords-Réparations. — **Musique Française et Etrangère.** — Abonnement à la lecture musicale. — Violons, Mandolines, etc

REVUE MUSICALE DE LYON



4^e ANNÉE

∞ 1^{er} Octobre 1907



Quatrième Année ❀ 1906-1907



Revue Musicale de Lyon



Principaux
Collaborateurs

Louis AGUETTANT.
Alexandre ARNOUX.
Fernand BALDENSPERGER.
M.-D. CALVOCORESSI.
Auguste EHRHARD.
Henry FELLOTT.
Paul FOREST.
Paul FRANCHET.
Vincent d'INDY.
André LAMBINET.
Edmond LOCARD.
Marc MATHIEU.
Jean REYNAUD.
Antoine SALLÈS.
Joseph TARDY.
Georges TRICOU.
Jean VALLAS.
Léon VALLAS.

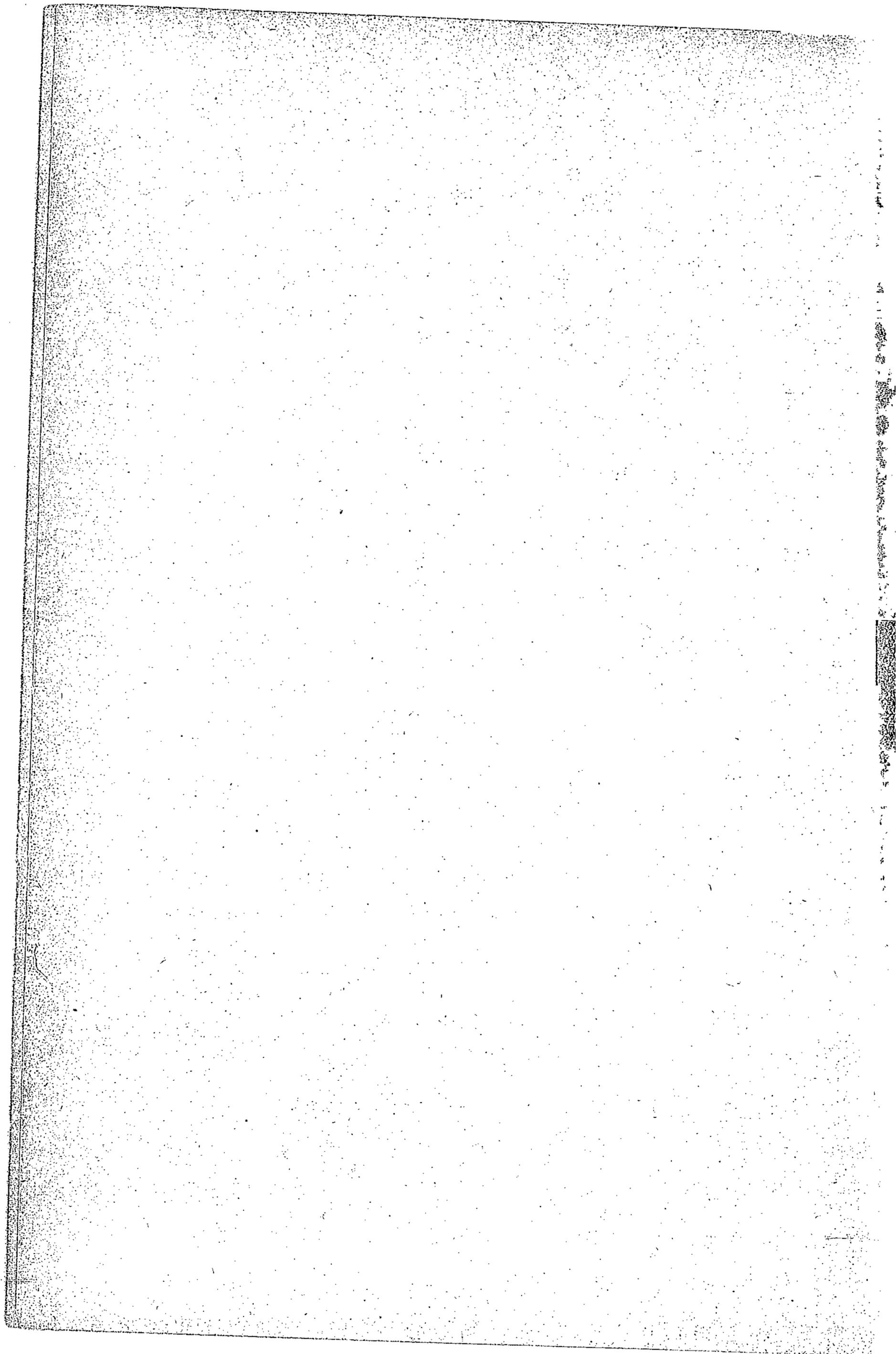
❀
Directeur : Léon VALLAS

RÉDACTION et ADMINISTRATION

Rue Tronchet, 35 ❀ Mercredi de 4 h. à 6 h.

ABONNEMENTS

❀
France..... 10 fr.
Etranger 12 »





4^e Année № 1

1^{er} Octobre 1906



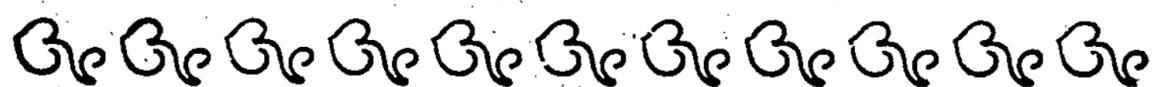
Aux Lecteurs

J'organiserai, cet hiver, comme les années précédentes, une série de concerts de musique de chambre, entièrement gratuits et exclusivement réservés aux abonnés de la *Revue Musicale de Lyon*. A ces concerts, qui auront lieu dans une salle plus vaste et mieux aménagée que celle où ils ont été donnés l'an dernier, seront exécutées, à côté des œuvres les plus récentes (Sonates pour piano et violon de Vincent d'Indy et de G.-M. Witkowski, mélodies et œuvres pour piano, de Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, etc.), quelques compositions classiques de Bach, Beethoven et Schumann.

Rien ne sera modifié dans la *Revue* qui s'efforcera de mériter les éloges qu'elle a reçus de divers côtés, et considèrera moins comme une louange que comme un programme l'appréciation suivante, trop flatteuse, portée par M. Pierre Lalo, l'éminent critique, lorsqu'il étudiait, dans son feuilleton du *Temps*, le Mouvement musical lyonnais.

L. V.

« La *Revue Musicale de Lyon* est assurément en France une des meilleures publications consacrées à la musique : pleine de vivacité et d'ardeur, pleine aussi de clarté, de précision, de juste sens critique, et inspirée de la meilleure doctrine ; si elle donne naturellement aux choses lyonnaises une large place, elle est pourtant d'un intérêt assez général pour être lue hors de Lyon avec beaucoup d'agrément. Cette revue est le centre d'un mouvement spécial, qui devance un peu le grand (le mouvement des Grands Concerts) sans se séparer de lui. Elle donne des concerts, concerts de *lieder*, de pièces pour le piano, d'œuvres de musique de chambre, où l'on entend les compositions les plus récentes de nos plus jeunes musiciens : M. Maurice Ravel, M. Déodat de Séverac. Elle achève ainsi de donner au mouvement musical de Lyon son aspect particulier : Lyon est sans doute, avec Paris, la ville de France où les raffinements les plus récents de l'art moderne semblent avoir trouvé les partisans les plus actifs. » (*Le Temps*, du 13 mars 1906).



Le Nouveau Style Pianistique

* * *

I. CLAUDE DEBUSSY

Nous avons de la peine aujourd'hui à ne pas nous étonner de l'effarement dans lequel, en 1902, la foudroyante révélation de *Pelléas et Mélisande* jeta tous les critiques musicaux. Il est très curieux de relire, quatre ans après, les comptes rendus de la sensationnelle première de l'œuvre debussyste. Tandis que quelques musicographes, attardés et réactionnaires, déclarent sans ambages avec M. Arthur Pougin : « Le rythme, le chant, la tonalité, voilà trois choses inconnues à M. Debussy et volontairement dédaignées par lui ; sa musique est vague, flottante, sans couleur et sans contour, sans mouvement et sans vie... » (1) ; la plupart se contentent de parler longuement du poème, et de sa valeur théâtrale, et évitent soigneusement de dire des choses précises sur une œuvre qui, malgré toute la joie procurée par elle, ne pouvait que paraître indéfinissable parce que trop neuve et trop imprévue.

Aujourd'hui, les nouveautés naguère inouïes de Debussy sont presque de l'histoire ancienne ; nos oreilles se sont accoutumées à ce qui leur paraissait autrefois dissonant ; les harmonies étranges d'hier nous sont devenues familières ; les perpétuelles et déconcertantes neuvièmes sont tombées dans le domaine public et nous semblent des accords de tout repos.

En même temps qu'il ouvrait une nouvelle voie à la fois au drame lyrique et à l'harmonie, Debussy rénovait discrètement l'écriture pianistique en publiant pour le piano seul toute une série de compositions qui ne ressemblent en rien à celles, contemporaines, de Franck ou de d'Indy, et inaugurent un système rigoureux, un nouveau style tout différent du style traditionnel.

Le point de départ de cette création d'un nouveau genre et

(1) Cf. *Ménestrel*, 4 mai 1902.

d'une écriture neuve est l'aversion pour les complications contrapuntiques maintes fois proclamée par Debussy dans ses critiques de la *Revue Blanche* ou du *Gil Blas*. Si le compositeur de *Pelléas* ne supporte pas « l'étalement de la symphonie au théâtre », il n'aime pas davantage l'étalement du contrepoint dans les œuvres pianistiques, œuvres que les musiciens de l'école franckiste traitent d'une façon polyphonique, et, pourrait-on dire, symphonique. Et c'est une réaction violente contre ce style illustré par les chefs-d'œuvre de Franck et de d'Indy qui est la caractéristique essentielle de la révolution debussyste.

A la polyphonie extrême de ses contemporains, Debussy oppose l'homophonie ; aux mille ressources nées d'un contrepoint très fouillé, Debussy préfère les ornements d'une harmonie qu'il rénove avec une éblouissante subtilité ; aux formes très rigoureuses de la sonate classique ou de la sonate recréée par Franck dans *Prélude, Aria et Finale*, il oppose des formes très libres dont la trame est parfois lâchée, imprécise, vaporeuse, et qui tantôt ne réalisent que des « morceaux de genre », tantôt se réunissent et constituent une suite ne présentant guère le type de la suite ancienne. En somme, comme je le notais l'an dernier ici même, aux combinaisons très intellectuelles de notre école moderne, Debussy oppose un art très différent qui sacrifie tout à la recherche du raffinement précieux de l'harmonie, de la sonorité rare et du coloris. Mais, grâce à une inspiration très personnelle, à une exceptionnelle faculté créatrice, à un véritable instinct des combinaisons harmoniques, et à une parfaite connaissance des ressources du piano (1), Debussy a pu produire toute une série d'œuvres originales que nous parcourrons séparément plus tard, et dont nous allons essayer de noter les éléments essentiels.

Déjà les matériaux mélodiques utilisés par Debussy diffèrent de ceux que nous avons accoutumé d'entendre ; ce n'est pas l'ample idée de Franck ou le thème de d'Indy, éminemment plastiques, riches d'éléments, de cellules génératrices, que des combinaisons multiples et d'infinis développements prolongent et transforment, pour la plus grande joie de l'entendement artistique ; ici, le

(1) On sait que Debussy, très brillant pianiste, concourut autrefois pour le piano au Conservatoire et obtint un second prix, et que, en dehors de ses œuvres pour orchestre et de son quatuor à cordes, il n'a écrit que des œuvres pour piano et des mélodies avec accompagnement de piano.

thème, généralement très court, ramassé, affectionnant la forme onduleuse, évite les grands intervalles, se replie sur soi-même ; il ne se développe pas en un contrepoint attentif et besogneux ; il se répète, ou, pourrait-on dire, se mire dans les harmonies variées qui successivement l'enserrent et le reflètent. Le thème se plaît aussi, pour éviter la banalité possible des gammes familières, à se construire sur des gammes étranges que d'autres musiciens n'utilisent qu'exceptionnellement, et qui, par l'inattendu de leurs degrés, excitent l'attention : et l'on voit reflourir un peu partout, à côté des anciens modes ecclésiastiques, les échelles orientales présentant, soit des intervalles égaux comme la gamme chinoise moderne qu'on retrouve très fréquemment, soit cinq degrés inégaux comme cette gamme antique (*si, do* \sharp , *ré* \sharp , *fa* \sharp , *sol* \sharp) sur quoi est bâti tout le premier morceau des *Estampes (Pagodes)*.

Le rythme aussi s'assouplit, évite le plus possible la symétrie classique, la carrure habituelle ; très varié, intentionnellement rompu, avec des mélanges et des superpositions parfois un peu déconcertantes, il réclame, encore, souvent le *rubato*, comme l'indiquent des annotations renouvelées.

Quant aux harmonies debussystes, on a fait appel naguère, pour les désigner, aux qualificatifs les plus rares, aux épithètes les plus somptueuses ; leur fluidité aérienne, leur lumineuse subtilité a été étudiée soigneusement, mise à jour par des disciples attentifs, et, aujourd'hui, une génération de jeunes musiciens sait en faire jouer les feux diaprés et miroiter les mille reflets avec l'aisance qu'avaient leurs ancêtres quand ils faisaient manoeuvrer autrefois sans imprévu leurs automatiques tonique, dominante... Aussi ne les étudierai-je ici que dans leurs rapports avec l'écriture pianistique.

Parcourons rapidement quelqueune des pièces les plus récentes — le *Prélude* de la suite *Pour le Piano* par exemple — et nous noterons facilement au passage des exemples typiques des principaux procédés debussystes.

Dès le début de cette pièce, sans préambule, le thème s'expose chanté par la main gauche, et, s'enroulant autour de chaque note du thème, voici un accord brisé dont les éléments conservant entre eux le même intervalle sans grand souci de la tonalité, font entendre continuellement un ronronnement identique et persistant, puis, à la troisième mesure, pendant qu'une pédale obsti-

née affirme la tonalité de *la* mineur, la deuxième partie du thème s'expose tandis que le dessin continue, faisant entendre sans trêve au-dessus de chaque note sa tierce alternativement majeure et mineure et la sixte ; ce mouvement qui se prolonge, toujours soutenu par la pédale de *la*, est interrompu par un exposé éclatant du thème en accords redoublés et imprévus entremêlés de gammes en glissando ; puis une gamme chinoise descendante sert de transition pour ramener le thème, qui s'expose à la basse sur un trille qui monte peu à peu par demi-tons ; ce roulement s'impose pendant deux pages, bientôt soutenu par une nouvelle pédale de *la* ♭, et, sur cet accompagnement imprévu, le thème chante à l'aigu ; bientôt, après une sorte de reprise du début toujours ornée de ses arabesques, des traits brisés réalisent une série descendante d'accords parfaits majeurs ou mineurs, pendant que des octaves à la basse montent tranquillement la gamme de *la* mineur, produisant par superposition une série de heurts harmoniques. Ce mouvement inverse est interrompu par une cadence, où se frôlent des secondes énervantes, et qui présente une alternance de gammes banales (mais dont le point de départ et d'arrivée n'est jamais leur tonique) et de gammes en tons entiers. Enfin le Prélude est clos par des accords qui ponctuent une réminiscence élargie du thème principal.

Cette transcription schématique, d'une pièce charmante, en un inévitable charabia, suffit à signaler les procédés ou les trucs les plus familiers à Debussy. Le principal consiste en la répétition, l'accumulation, l'obstination : le musicien veut-il utiliser un trait, une figure d'ornementation, une arabesque ? il l'impose vingt fois de suite, sans interruption, et ces redites ne produisent pas de monotonie, bien au contraire ; construits vingt fois sur un même thème, ces dessins sont nouveaux vingt fois, car leur réalisation avec des intervalles identiques sur les différentes notes du motif éveille chaque fois des harmonies nouvelles, établit des accords imprévus, et fait passer l'auditeur au travers de tonalités qui se heurtent et se contrarient, mais dont le défilé frappe l'attention, amuse et charme l'oreille inaccoutumée à ce décousu tonal, à ces frôlements, à ces inédites caresses. Et c'est par cette perpétuelle insistance que certains moyens d'écrire nous paraissent tout nouveaux, alors qu'ils ont été utilisés déjà par Chopin quelquefois ou souvent par certains Russes tels que Balakirew et Moussorgski (voyez *Islamey* joué, la saison dernière,

par Blanche Selva, et les *Tableaux d'une exposition* dont nous ferons entendre quelques pièces à un des concerts de la *Revue*).

A chaque page, à chaque ligne, on retrouve ce procédé ; ainsi, dans cette même suite *Pour le piano*, au cours de la *Toccata* (p. 20 et 21), voyez ce double trait (*sol do ré mi* à la main gauche, et *sol mi sol* à la main droite) qui ne varie pas pendant huit mesures, et maintient solidement la tonalité d'*ut* majeur, en dépit des modulations du « chant », et qui ne se modifie que pour se répéter de nouveau plusieurs fois sous ses nouvelles formes. C'est ce procédé encore dans les *Jardins sous la pluie* (p. 19 et suivantes) où le même trille *fa # sol #* s'éternise pendant vingt-cinq mesures, et laisse les harmonies les plus audacieuses se former au-dessous de lui, indifférentes à son battement prolongé. C'est toujours ce procédé dans les *Reflets dans l'eau* quand le même dessin arpégé vient orner du même accord chaque note de la cadence (p. 2) ; et ce procédé est encore plus apparent dans *Mouvement*, pièce presque entièrement construite sur un dessin quasi identique que viennent soutenir des successions obstinées de quintes.

De l'emploi systématique de cette écriture découle, comme je viens de le noter au passage, une audace harmonique extrême dont les sonorités inattendues résultent de la libre vibration des accords, de la superposition ou de la succession rapide d'harmonies appartenant à des tonalités très différentes.

Il faut noter aussi l'originale disposition des harmonies que Debussy, même dans les cas les plus simples, ne présente jamais sous une forme banale ; ainsi, dans la *Danse*, pièce déjà relativement ancienne, voyez (p. 7, 3^e ligne), cette heureuse façon de noter l'accord de neuvième de dominante de *sol* majeur : l'accord *fa # do mi* est tenu avec un *la* redoublé à l'octave supérieure tandis qu'une batterie complète l'agrégation en répétant à la basse *re la, ré la* ; dans cette même page (antépénultième mesure), l'accord de septième (*sol si ré fa #*) est réalisé par la superposition des accords renversés de *sol* majeur et de *si* mineur ; mais c'est surtout en analysant, dimanche prochain, la *Sarabande* de *Pour le piano*, que nous noterons d'étonnants exemples de ce genre.

D'ailleurs, quand ils se font entendre sous la forme arpégée qui leur est habituelle, les accords dissonnants d'hier ou les accords parfaits ne sont jamais symétriquement présentés ; ainsi dans la *Toccata* (3^e ligne), les arpèges, qui réalisent alternativement les

harmonies de *fa* \sharp mineur et de *si* majeur, les présentent construites très irrégulièrement aux deux mains, qui tantôt en redoublent à l'octave les éléments, tantôt les intervertissent ou les présentent en fragments d'accords. Cette disposition neuve et piquante se retrouve plusieurs fois dans cette pièce, notamment à la page 18 (3^e ligne), où des arpèges analogues exposent successivement, en les entremêlant, les harmonies parfaites et majeures de *sol*, d'*ut* et de *fa*, cette dernière inopinément adultérée par la superposition passagère de celle d'*ut*.

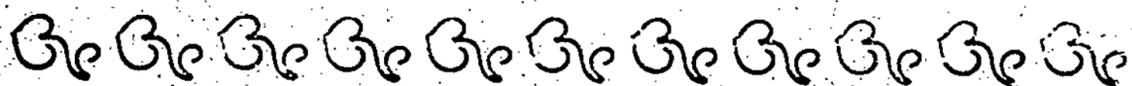
En continuant la lecture de cette *Toccata*, on trouve à chaque ligne quelque'un de ces traits souples qui s'obstinent dans leur tonalité première, malgré les variations du thème, ou bien se modifient légèrement pour faire entrer dans leur constitution chaque élément de celui-ci, et qui, dès lors, enjolivant l'élément mélodique d'une arabesque élégante, passent sans transition parmi les tonalités et les modalités les plus diverses.

Ces arabesques flottantes et imprécises dans leur dessin, leur rythme et leur tonalité, voilà l'élément essentiel de l'écriture pianistique nouvelle ; Debussy aime à leur opposer des accords solennellement plaqués, que les deux mains renforcent. C'est ainsi que, dans le *Prélude de Pour le piano*, comme je le notais tout à l'heure, après avoir fait entendre son thème estompé dans des traits brisés, et comme noyé dans un dessin persistant, le musicien le proclame fortissimo dans un lumineux placage d'harmonies redoublées qu'interrompent des glissando. Et ce redoublement qu'il affectionne et emploie à chaque ligne de certaines pièces, comme l'*Hommage à Rameau*, il l'utilise surtout pour imposer fortement à l'auditeur des successions tout particulièrement audacieuses, comme celles de l'exquise et nonchalante *Sarabande* en *ut* \sharp mineur.

(A suivre)

LÉON VALLAS.





Notes sur les débuts de l'Opéra à Lyon

* * *

On admet généralement que c'est un Lyonnais, Pierre Perrin, qui fut l'initiateur de l'opéra en France : la *Pastorale en musique* ou l'*Opéra d'Isy*, en 1659, produit de sa collaboration avec l'organiste Cambert, fut le premier balbutiement du drame lyrique français (1). Dix ans plus tard, le 28 juin 1669, Perrin obtenait des lettres patentes donnant permission « d'établir par tout le royaume des académies d'opéra, ou représentations en musique en langue française, sur le pied de celles d'Italie » (2).

Perrin avait été encouragé dans sa tentative par le cardinal de la Rovère, archevêque de Turin et nonce apostolique d'Innocent X à Paris : la Savoie jouerait ainsi, indirectement, un rôle d'intermédiaire entre l'art italien et l'émulation française. Il n'est pas impossible que cette place, qui revient à Turin, au Piémont et à la Savoie, dans le passage en France des formes d'art italiennes, apparaisse un jour plus considérable qu'on ne l'imagine. Le P. Menestrier était fort au courant des choses artistiques de Savoie ; Perrin semble avoir été attiré de ce côté dans sa jeunesse.

Le privilège concédé à Perrin lui était accordé pour une durée de douze ans : mais, moins de trois ans plus tard, en mars 1672, Louis XIV révoquait les lettres patentes octroyées à Perrin et mettait Lully en possession d'un monopole identique ; mais c'était, cette fois, « pour en jouir sa vie durant, et après lui celui de ses enfants qui sera pourvu et reçu en survivance de ladite charge de surintendant de la musique de notre chambre... » (3).

(1) Arthur Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français, Perrin et Cambert*. Paris, 1881, et Romain Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, 1895.

(2) P. Menestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*. Paris, 1681, p. 236.

(3) Pougin, *ouv. cité*, p. 193.

Il est curieux de noter que c'est en 1687, l'année même où mourait Lully, que se rencontrent les premières traces de représentations musicales à Lyon : le privilège du Florentin comportait, en effet, de lourdes pénalités pour quiconque s'aviserait de lui faire concurrence. La saison 1687-1688 est la première dont il puisse être question dans notre ville. Sous forme d'une « Académie royale de musique », l'opéra est installé par un certain Legay, dans une maison voisine des Terreaux, rue du Garet, selon la tradition. Le *Mercuré galant*, alors édité à Lyon, chez M. Amaulry, rue Mercière, ne tarde pas à lui consacrer quelques lignes (1), qui ont toute l'apparence d'un « communiqué » :

« Il y a quelques années que je vous parlai de l'établissement de l'*Opéra* de Marseille. J'ai à vous dire aujourd'hui qu'un fort habile homme en établit un à Lyon, dont les premières représentations commenceront au mois de janvier prochain. Il y a sujet de croire que le succès en sera grand, puisqu'on a couru aux répétitions avec beaucoup d'empressement, et que ceux qui en ont vu les premières y ont pris tant de plaisir, que la foule ayant augmenté, on a été obligé de prendre de l'argent aux dernières qu'on a faites, le public ayant demandé en grâce qu'on le reçût. *Phaëton* (2) est le premier opéra qui sera représenté, et l'on doit continuer ces divertissements par l'opéra de *Bellérophon* (3). »

En mars 1688, le même périodique confirme le succès de l'opéra de *Phaëton* (4). « Je vous ai déjà dit que c'était le premier qu'on devait représenter à Lyon, où l'on a établi une Académie d'opéra. Il a été joué pendant tout le Carnaval avec un succès si extraordinaire, qu'on l'est venu voir de quarante lieues à la ronde. Les décorations, les voix, les danses, les habits, tout a répondu à la beauté de la musique, et on a beaucoup d'obligation à ceux qui, pour la gloire, ont bien voulu hasarder cette dépense. Cet établissement paraît si solide, qu'il n'y a point à douter qu'il ne subsiste

(1) *Mercuré galant*, décembre 1687, p. 202.

(2) Il s'agit vraisemblablement du *Phaëton* de Lulli, tragédie lyrique en 5 actes, avec un prologue, donné à Paris le 6 janvier 1683, sur des paroles de Quinault. Ce fut, grâce à la variété toute féerique de la mise en scène et des péripéties, le plus populaire des opéras de Lulli. Cf. R. Rolland, *ouv. cité* p. 263, note.

(3) Sans doute le *Bellérophon* de Lulli, tragédie lyrique en 5 actes, avec un prologue, sur des paroles de Thomas, Corneille et Fontenelle, donné à Paris, le 31 janvier 1679.

(4) *Mercuré galant*, mars 1688, p. 234.

toujours ; et, comme tout ce qui se fait dans le royaume surpasse tout ce qu'on peut voir de beau, en quelque lieu du monde que ce soit, les étrangers qui y entreront du côté de Lyon, seront surpris et pourront juger par ce magnifique spectacle de la grandeur de la France. Le public ayant demandé l'opéra de *Bellérophon* à ceux qui ont fait cet établissement, ils y font travailler avec autant d'empressement que de dépense, pour le donner incontinent après les fêtes de Pâques. L'on assure qu'il y aura encore plus de magnificence dans cet opéra que dans *Phaëton*. »

Quelques-uns de ces renseignements sont confirmés par les Archives hospitalières de Lyon. La comptabilité des recteurs-trésoriers de la Charité accuse en effet la recette suivante : « Quête faite (18 février 1688) à l'opéra donné en faveur des pauvres, 1.659 livres 3 sols 6 deniers, déduction faite de : 2 livres pour le vin aux machinistes ; 15 livres aux huit commis des portes et pour les affiches ; 7 livres 10 sols aux soldats du guet qui gardent la porte ; 11 livres 5 sols à M. Olivier, sous-lieutenant du guet, et 450 livres au sieur Legay, directeur dudit opéra, pour leurs frais, et 'ce par ordre de Mgr le duc de Villeroy ; reste net, 1.173 livres 8 sols 6 deniers (1). »

Les Actes consulaires font mention de l'accident qui semble avoir mis fin à cette première période du théâtre lyrique lyonnais : un incendie éclata, le 1^{er} décembre 1689, « dans les maisons et Jeu de Paume des Terreaux, dans lequel avait été établi l'Opéra de cette ville (2). »

Lorsqu'il renaît de ses cendres, l'opéra lyonnais change de quartier, mais la curiosité qui avait accueilli ses débuts n'émigre pas avec lui. Legay transporte l'Académie royale de musique à l'autre pôle de la ville, à Bellecour, et l'installe dans une maison appartenant à M. de Chaponay. Le seul avantage de ce nouvel emplacement, c'est le voisinage de quelques résidences aristocratiques. Par exemple, la « maison rouge », comme on appelle l'hôtel Mascrany où Louis XIV, déjà, est descendu en

(1) *Inventaire sommaire des Archives hospitalières antérieures à 1790* ; Ville de Lyon, la Charité ou Aumône générale, tome IV. Série E (*suite*), p. 10 ; voir même série, p. 324, l'indication de la même recette.

(2) *Archives municipales*, série BB., registre 246, f^o 130. La somme de 187 livres deux sols est payée aux charpentiers et autres ouvriers qui ont été employés pour éteindre et empêcher le progrès de cet incendie ou utilisée à solder divers frais occasionnés par le feu.

1658, et où les visiteurs royaux de Lyon sont invités à loger, en est fort rapprochée. L'Académie royale de musique profite de cette circonstance pour se faire quelque réclame. C'est ainsi que la princesse de Savoie s'arrête à Lyon du 18 au 21 octobre 1696. Elle est installée dans la maison de M. de Mascrary. « Cette princesse, dit le *Mercuré galant*, a toujours mangé seule, et tous les instruments de l'opéra qui est établi à Lyon se sont fait entendre pendant tous ses repas (1). »

C'est dans la maison de M. de Chaponay et dans ses dépendances que les entrepreneurs Claude Reynaud et Aimé Degirando font saisir le matériel d'exploitation de l'Académie royale de musique, peintures à la détrempe, chars, boisages et machines, rideau et timbales, habits de tout genre, mais généralement garnis « d'or et d'argent faux », comme dit le procès-verbal de saisie (2). L'opéra lyonnais ne put continuer d'exister qu'en recourant aux subventions municipales : encore semble-t-il avoir même jusqu'en 1705 une existence plutôt végétative.

Les Actes consulaires de 1698 (3) mentionnent une subvention de 1400 livres au sieur Le Gay « maître de l'Académie de musique de cette ville, pour lui aider à soutenir ladite Académie, qui était prête à tomber, à cause des grandes dépenses qu'il a été obligé de faire pour son établissement et pour le maintenir jusqu'à la présente année. » Nouvelle subvention de 1200 livres, en 1705 (4), au même sieur Le Gay, directeur de l'Académie royale de musique de Lyon, « tant pour le premier paiement de privilège qu'il a obtenu de représenter l'opéra en cette ville, que pour lui aider à le soutenir dans un temps où il était sur le point de l'abandonner » : c'est au maréchal de Villeroy que revient l'initiative de cette libéralité, parce qu'il a « reconnu l'importance et la nécessité d'entretenir un spectacle à Lyon ».

Dans l'intervalle, l'opéra lyonnais avait reçu des spectateurs de marque : c'est ainsi qu'en avril 1701, les ducs de Bourgogne et de Berry, rentrant à Versailles, s'arrêtent quelques jours à Lyon et vont à l'opéra. Le *Mercuré galant* nous renseigne :

« Sur les cinq heures du soir, ils allèrent en chaise à l'opéra de *Phaeton*. La porte de la salle était gardée par le chevalier du guet

(1) *Mercuré galant*, octobre 1696, p. 324.

(2) *Archives de la Charité*, série F, p. 11.

(3) Série BB. p. 163.

(4) *Ibid.*, p. 170.

à la tête de sa compagnie, toute en habits uniformes. On avait ménagé pour eux un escalier dérobé, qui écarta d'eux la foule. Leur loge était tapissée d'un velours cramoisi avec des crépines d'or. Il était venu plusieurs musiciens de Marseille pour rendre ce divertissement plus agréable. Les principales dames de la ville s'y trouvèrent moins pour en jouir que pour avoir l'avantage de voir des princes si accomplis. L'opéra fini, ils retournèrent au palais où ils soupèrent (1). »

Le 11 avril, les princes se rendirent à l'Académie de musique, où l'on représenta, cette fois, l'*Europe galante* (2) ; un prologue de circonstance, célébrant l'union de l'Espagne avec la France, précéda l'exécution de cet opéra : c'était un sujet tout indiqué, puisque les ducs de Bourgogne et de Berry revenaient d'Espagne, où ils avaient accompagné leur frère le duc d'Anjou, appelé au trône de ce pays.

En dépit de solennités de ce genre, l'existence de l'opéra lyonnais restait assez précaire. Les recettes accusées par la comptabilité de l'Aumône générale sont fort éloignées des 1173 livres encaissées pour les pauvres en 1688 : le 2 avril 1693, on recueille 208 livres 8 sous ; le 25 janvier 1697, 962 livres 1 sou (3) ; le 4 mars 1700, 388 livres 7 sous 8 deniers ; le 19 février 1705, 670 livres 2 sous.

Nous arrivons d'ailleurs à cette date à l'établissement d'un spectacle plus digne d'une grande ville. C'est en 1706 que le Consulat, considérant que l'opéra actuel de Lyon n'a que fort peu prospéré et que son emplacement dans le quartier de Bellecour l'éloigne trop du centre de la ville, décida la construction d'une salle de spectacle « dans l'une des deux places qui sont devant et derrière la boucherie des Terreaux ». Cette salle sera mise à la disposition du sieur Le Gay, directeur de l'Académie royale de musique, « à la charge par lui d'avoir le privilège nécessaire pour la représentation de l'opéra, et de l'entretenir à la satisfaction du public (4)... »

FERNAND BALDENSPERGER.

(1) *Mercure galant*, mai 1701, 2^e fascicule, p. 101 et p. 144.

(2) Opéra-ballet de Campra sur un livret de La Motte-Houdard (1697), et grand succès parisien.

(3) Peut-être en recette brute.

(4) Actes consulaires, série BB, registre 266.

୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯

Une Semaine à Bayreuth

* * *

Dans le train bondé qui arrive de Lichtenfels, le polyglottisme règne en maître : on y entend tous les allemands de la Teutonie, depuis les duretés prussiennes, jusqu'aux raucités helvétiques en passant par les aspirations hanovriennes et les douceurs chantantes du viennois. L'anglais y sort en général de bouches énergiques et barbues, muni de cet accent tonique résolument initial par quoi se signale le parler yankee. Quant au français, la variété babélique des intonations qui le déforment signale à quel point il est resté la langue internationale, et, provisoirement, le plus pratique des espéranto.

Tant d'affluence, et d'origine aussi bariolée, n'indique pas une recrudescence du goût public pour cette région franconienne, jolie sans doute, mais incapable de rivaliser autrement que par ses prétentions avec la haute Bavière ou le Tyrol proches. Une seule gare videra le train tout entier. Et comme on pénètre dans la station de Bayreuth, toutes les portières s'ouvrent à la fois, et c'est une cohue dense avec l'appel affolé de Gepäckträger trop rares, la recherche de l'unique interprète, et la bousculade vers la sortie étroite et les voitures.

Dehors, c'est la petite ville, c'est la province. Des maisons d'un étage bordent des rues très propres, que l'on sent devoir être calmes et inaccoutumées au public nombreux qui y circule maintenant. Les bourgeois ne se lassent point de contempler leurs hôtes, et seuls, restent dignes les officiers de la garnison drapés dans leurs manteaux gris, ou serrés dans la longue tunique bleue de l'infanterie bavaroise ou dans le dolman vert des cheveu-légers.

Et comme il est bientôt deux heures, et qu'il faudra à quatre, être silencieusement assis dans sa stalle, là-bas au Festspielhaus, où tout à l'heure commence le *Rheingold*, les débarqués se hâtent vers le domicile choisi depuis des semaines, presque en même temps que les places maintenant introuvables avaient été retenues. Et avec l'impatience fébrile des débutants, la toilette en hâte achevée, on se trouve de nouveau sur le pavé de Bayreuth, en quête du chemin qui conduit au théâtre. La foule y conduit.

Depuis la Theaterstrasse, une sorte de cortège se forme, d'abord irrégulier, avec de longs intervalles entre les voitures au trot, et une débandade de piétons passant par groupes le long du large boulevard,

tandis qu'aux fenêtres des villas se pressent les Bayreuthiens curieux du quotidien spectacle de ce défilé. Mais, après la gare, et dès que la montée s'accroît, la marche se ralentit, les rangs se serrent, et ce n'est plus bientôt que la file unique des victorias, progressant aux pas, d'une si amusante inélégance avec leurs couleurs criardes, leurs formes antédiluviennes, larges comme des arches, profondes comme des carrosses de gala, et constamment attelées d'une bête unilatérale, dont le timon évoque de façon comique le compagnon absent. Des deux côtés de la route, sous la pluie fine ou le soleil de plomb, car le ciel franconien ne connaît point d'autre alternative, les piétons gravissent en colonne pressée la rampe qui, au sortir de la ville, ascensionne la hauteur où déjà se distingue la masse rouge sombre du théâtre.

Et voici maintenant l'esplanade. Très simple, la vaste construction de brique qu'a popularisée l'image, n'évoque rien de bien net à l'esprit, quelque chose d'intermédiaire entre le temple et l'usine. Pas de luxe architectural, pas de vaines ornements. Tout autour, une large terrasse d'où la vue s'étend sur Bayreuth et sur un large panorama de collines. En arrière, la forêt, très sombre, de sapins noirs. Mais, pour l'instant, toute l'attention se porte sur le public lui-même, et sur l'incessante arrivée de cette foule, où se mêlent les spectateurs et les habitants qui leur font cortège jusqu'au Festspielhaus. Les groupes se forment devant la façade principale auprès du portique où s'arrêtent les voitures amenant les hôtes de la Fürstenloge. Car, voir des princes est une des occupations les plus importantes de la vie à Bayreuth, du moins dans les premiers jours. On se blase, en effet, après un peu de temps, vu l'extrême affluence de cette catégorie spéciale de l'espèce humaine. Mais, pour le débutant, pour le candidat à l'initiation wagnérienne, entendre appeler monseigneur les gens qu'il coudoie sur la terrasse du théâtre ou à la Restauration est une émotion essentielle et primordiale. Et l'on était admis, ce soir de *Rheingold*, à contempler face à face quelques personnages figurant en bonne place dans le Gotha. Au prince souverain de Hessen-Darmstadt, succède le prince de Bulgarie, mis en quarantaine à cause de l'orthodoxie involontaire du prince Boris ; puis c'est un Hohenzollern de branche cadette, et la grande duchesse de Sachsen-Meiningen, et, comme les bouches se penchent aux oreilles pour murmurer cette notable confidence que le prince de Thurn-und-Taxis ne met jamais deux fois le même pantalon ni la même paire de souliers, des personnages d'un autre ordre viennent se poster sur le côté du théâtre. Ce sont les dix trompettes ou trombones chargés d'annoncer le début de l'action, par une fanfare empruntée au thématisme de l'œuvre représentée. Le motif des Donners retentit, répété quatre fois aux coins de la façade principale. Et ce serait peut-être très impressionnant si l'on n'était pas si préoccupé de la toilette arborée ce jour-là par la grande duchesse de Sachsen

Weimar. Cependant, dès la troisième sonnerie, le public afflue vers les portes numérotées.

Une merveille d'ordre, cette entrée. Chaque billet portant l'indication de la porte, et celles-ci étant très nombreuses, il n'y a ni flottement, ni hésitations, et, si parfois un conflit s'élève, c'est qu'une parisienne s'obstine à parlementer en français avec un gardien incapable d'entendre autre chose que le pur bavarois de Franconie. A l'intérieur, la salle est nue, toute unie, presque noire. Quelques colonnades rigides, très simples, encadrent la montée de gradins, uniforme du proscénium à la Loge des Princes. Pas un ornement ; et, si peu de lumière tombe des lampes parcimonieuses, qu'on a peine à distinguer le numéro de son fauteuil. Comme il n'y a pas de travée médiane, tout le monde est debout, attendant que les fauteuils qui sont au milieu du rang soient occupés. Et un immense bourdonnement s'élève, présageant une tranquillité un peu bien relative pour tout à l'heure, quand le spectacle commencera. Doucement, sans annonce, sans coup frappé, les lampes s'éteignent. Douze cent stalles en se rabattant claquent d'un coup comme des crosses heurtant le sol à la parade, et, sans transition, le silence absolu, religieux, invraisemblable, s'établit.

Alors, d'une bande de lumière atténuée, seule marque qu'il y ait dans cette salle un orchestre caché, s'élève fondu, doux, précis, sans un vacillement de son, le thème du Rhin, chanté par l'octuor des cors. Et c'est une sensation ravissante que cette mélodie sortant des profondeurs, avec une perfection à la fois d'ensemble et de détail à laquelle nos oreilles françaises sont hélas, si peu habituées. Puis le rideau s'écarte, et l'on est pris tout entier par les merveilles d'une incomparable mise en scène. Les Rheintöchter glissent, évoluent, bondissent, dans l'eau miroitante et verte qui monte jusqu'aux frises sans qu'on en perçoive la surface, et ces mouvements sont tellement souples et doux, si dénués de heurts et de brusquerie, et, pour ainsi dire, d'une telle limpidité, que l'illusion s'établit, et que c'est bien vraiment au fond du Rhin que l'action se déroule. Joignez que l'éclairage, la rampe éteinte, venant exclusivement du Rheingold, la scène rappelle fort exactement les immenses aquariums de Francfort, d'Amsterdam et de Hambourg, où les monstres marins se jouent dans la lumière verte. Mais l'impression dominante est celle que produisent ces mouvements des ondines échappant au gnome et cette ronde échevelée, folle et gracieuse, tandis que l'Alfe noir rampe si péniblement de rocher en rocher. On en oublie toute idée de machinerie et de mise en scène, tant il semble invraisemblable que des fils invisibles puissent produire des sauts et des glissements aussi complexes et d'apparence aussi spontanée.

Cependant Alberich a bondi : l'or maudit est arraché au fleuve ; le décor semble s'effondrer avec le nain ravisseur, et, par une série

de transitions insensibles, sans baisser le rideau, sans intervalle où la scène soit vide, la brume du matin a remplacé les vagues, et Wotan s'éveille, contemplant dans l'aube qui se lève son palais radieux. Et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus de cette décoration surprenante, ou des larges accords du Walhall. Qu'importe après cela qu'un Fasolt médiocre accompagne un Fafner sans autorité, que la voix de Wotan soit un peu menue, et que les hautbois aient par instant des approximations redoutables ; les effets de lumière nous tiennent sans cesse en haleine, et lorsque le père des Walkyries entre avec Loge dans la Faille de Soufre, ce ne sera pas trop de toute notre attention pour suivre leur fuite aux entrailles du monde, dans une transformation de décor où les cavernes de Niebelheim changent vingt fois d'aspects en trois minutes, avant de nous montrer Mime fustigé par son maître. Et si les bassons parfois sont un peu mous, et les clarinettes un peu dures, que dire de ce prestigieux, de ce miraculeux lever de soleil au début du troisième tableau : dans la demi-lumière de l'aurore, ce sont les derniers plans de la Joconde qui s'évoquent, puis, le jour levé, cela devient une toile de Cranach, avec des détails d'un fini surprenant, et la plus douce harmonie de teintes en demi caractère. Et comme l'on a sagement renoncé à l'ancien arc-en-ciel praticable menant à un Walhall de carton, tout finit dans une gracieuse apothéose où chaque effet de lumière supporte victorieusement l'examen et la discussion, et lorsque s'achève le motif de Froh, le rideau retombe lentement sur une vision très douce de paysage possible et féérique tout à la fois.

De maigres applaudissements partent disséminés et sans échos, et c'est la retraite dans la nuit commençante. Sur la terrasse la foule se divise ; les uns redescendent à la ville, d'autres restent souper aux Restaurations qui avoisinent le théâtre. Dans Bayreuth déjà tout est tranquille. C'est la province, où l'on se couche tôt : les rues sont désertes, les magasins fermés. Et n'était l'usage où sont les pèlerins de discuter leurs impressions dans les très modestes cabarets enfumés, à minuit tout dormirait dans la ville wagnérienne.

(A suivre)

EDMOND LOCARD.





Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Nous avons publié dans notre dernier numéro la liste complète de la troupe d'après le communiqué officiel. Rappelons qu'elle comprend les noms suivants :

MM. Verdier et Granier, premiers ténors ; Geyre, ténor léger ; Géraldy, ténor traductions ; Rouziéry, deuxième ténor ; Echenne, troisième ténor ; Gardon et Dubois, ténor et larquette.

MM. Auber et Gaidan, premiers barytons ; Formond, et Dezair, barytons d'opéra-comique.

MM. Sylvain, basse noble ; Lafont et Javid, basses chantantes ; Van Laër, Faber et Sylvio, basses.

Mmes Landouzy, Tasso et Clerval, chanteuses légères.

Mmes Claessens et Meynis, soprani dramatique.

Mmes Fiérens, contralto et falcon, et Maurice, falcon.

Mlles Lagard, Myriam et Gerval, mezzo-soprano.

Mmes Faber, Delcour, Streleski et Rambaud, dugazons.

Chœurs : 60 choristes (choral Carpreau).

L'orchestre sera dirigé par MM. Philippe Flon et Henri Kamm et les créations seront les suivantes :

CRÉATIONS EN FRANCE : *Madeleine*, de V. Neuville ; *Les Truands*, de G. Pfeiffer ; *La Balafre*, de G. Palicot ; *Rosaline*, ballet de R. Balliman.

CRÉATIONS A LYON : *La Damnation de Faust*, de Berlioz ; *La Reine Fiammette*, de Xavier Leroux ; *Fidelio*, de Beethoven ; *Le Vaisseau Fantôme*, de Wagner ; *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, de Widor ; *Marie-Magdeleine*, de Massenet.



Nous n'avons pas à présenter M. Flon ; tous les Lyonnais ont applaudi, depuis trois ans, l'excellent chef d'orchestre, le meilleur que nous ayons possédé depuis Luigini. Rappelons pourtant les principales étapes de sa carrière artistique : En 1882, après de brillantes études au Conservatoire de Bruxelles, il entre au théâtre de la Monnaie comme

accompagnateur, puis devient successivement chef de chant en 1884, deuxième chef d'orchestre en 1887 (direction Dupont et Lapissida), et premier chef en 1890 (direction Stoumon et Calabresi). En 1891, il passe au théâtre de Rouen dont il devient, en fin de saison, directeur-administrateur, à la suite de la déconfiture du directeur Taillefer. Il revint en 1895 à Bruxelles, et y resta cinq années encore comme chef d'orchestre à la Monnaie. En 1900, M. Kufferath, l'éminent critique et directeur du *Guide Musical*, qui avait toujours mené une campagne violente contre Stoumon et Calabresi et aussi contre M. Flon, fut nommé avec M. Guidé, directeur de la Monnaie. M. Flon quitta alors l'Europe pour diriger l'orchestre du Metropolitan-Opera-House de New-York. Enfin, il fut nommé en 1903-1904 à Lyon qu'il n'a quitté depuis que pour conduire, pendant l'été, l'orchestre de la Villa des Fleurs à Aix-les-Bains.

Quant à M. Landouzy, qui fut un violoncelliste distingué, il n'appartient au théâtre que par son mariage avec l'excellente artiste dont la carrière fut très brillante, et qui tiendra ici, cet hiver, l'emploi de chanteuse légère.

M. Almanz, le nouveau régisseur, a tenu le même emploi au théâtre de la Monnaie, à Covent-Garden de Londres, et au Metropolitan House de New-York.

Dans la liste des artistes engagés par MM. Flon et Landouzy, se trouvent quelques-uns de nos artistes de l'an dernier : MM. Verdier, Geyre, Lafont, Echenne, Dubois. D'autres ont fait partie du Grand-Théâtre au cours de saisons antérieures : Mmes Lise Landouzy, Fiérens, une des meilleures falcons qu'ait possédées le Grand-Théâtre ; Mlle Marguerite Claessens ; M. Sylvain, la basse si populaire.

Parmi les nouveaux venus, M. Granier vient de Bordeaux, après avoir passé à l'Opéra à sa sortie du Conservatoire de Paris ; M. Rouziéry était à Toulouse ; M. Auber, à Bordeaux, et M. Gaidan, à Marseille ; Mlle Tasso obtint en 1905, au Conservatoire de Paris un second accessit de chant et un second prix d'opéra-comique ; Mlle Lagard vient de Rouen ; Mlle Maurice est une élève de Luigini, et n'a jamais chanté au théâtre ; Mlle Meynis (de son vrai nom, Mlle Bourgeon), est une Lyonnaise débutante également ; MM. Dezair et Javid sont aussi nos compatriotes, ainsi que Mlle Clerval (Mlle Chirat) et Mlle Gerval (Mlle Lachenal), toutes deux anciennes élèves de notre Conservatoire.

Quant au nouveau chef d'orchestre en second, M. Henri Kamm, il était, l'hiver dernier, à l'Opéra de Nice. Les musiciens de l'orchestre sont les mêmes que les années précédentes.

Sigurd

C'est l'ouverture de la saison, c'est-à-dire la soirée soigneusement préparée à l'avance pour la mise en valeur des artistes anciens et nouveaux, impatientement attendue par les amateurs de théâtre des différents étages, amateurs dont la culture musicale est souvent en raison inverse de l'altitude et du prix des places, et qui trouveront en cette séance des éléments précieux pour des discussions interminables et passionnées. C'est la grande soirée fertile en émotions pour les chanteurs, et en comparaisons pour les fervents du théâtre : « Vous rappelez-vous Massard dans ce rôle de Sigurd ? Et Milcamps en Hilda ? Et l'orchestre de Luigini ?... » Et chacun pèse longuement les mérites des vieux artistes du temps « où il y avait des voix », et trouve généralement inférieures les qualités des chanteurs d'aujourd'hui...

Pourtant, parmi les 128 représentations de *Sigurd* qui furent données depuis vingt-deux ans au Grand-Théâtre, je ne crois pas que beaucoup aient présenté un ensemble meilleur que celui de la soirée de mercredi au double point de vue de l'atmosphère, des cadres et des solistes.

Tout d'abord, l'orchestre fut brillamment conduit par le nouveau directeur qui mérita son habituelle ovation par sa précision et sa vigueur ; il n'y a guère qu'un reproche à lui adresser, c'est l'exubérance de la batterie qui fait marcher cymbales, timbales et grosse caisse avec un entrain évidemment excessif, étant donné surtout la composition du quatuor qui ne pêche pas par abondance de cordes. Les chœurs aussi furent d'une belle vaillance, et, surtout, la mise en scène fut très convenable et très soignée, qualités essentielles que l'incompétence de mes amis Broussant et Lorant (de l'Opéra), dont la louange fut quelquefois chantée ici, avait remplacées par une fantaisie très personnelle et des à-peu-près grotesques et réjouissants. Fait digne d'être relaté, les changements à vue du deuxième acte se firent sans encombre, avec l'aide répétée, à vrai dire, d'une obscurité propice ; mais faire marcher les vieux décors, que les régisseurs précédents dérèglèrent, détraquèrent et démarouflèrent, est un véritable tour de force tout à la gloire de M. Almanz. A ce même metteur en scène il faut adresser de vives félicitations pour les résultats obtenus auprès des choristes, qui maintenant s'intéressent à l'action et s'y mêlent, au lieu de commenter tranquillement et avec indifférence, soigneusement disposés en rangs d'oignons, les faits et gestes des principaux personnages.

Enfin, l'interprétation des solistes fut dans l'ensemble très satisfaisante et, pour employer le cliché cher aux critiques, d'une réelle homogénéité. Nous pûmes admirer des voix, de vraies voix de théâtre ; celle de Mme Fiérens, d'un métal extraordinaire, d'une grande solidité et d'un volume peu fréquent ; celle de M. Sylvain, incompa-

rable basse noble, si égale et si pleine dans tous les registres ; celle de M. Lafont, d'un timbre charmant et d'une belle ampleur, avec des demi-teintes exquises ; celle de Mlle Meynis, pure, fraîche et bien posée ; la voix souvent incertaine, mais hier très sûre de M. Verdier, montant sans effort jusqu'aux tessitures extrêmes. Nous pûmes aussi écouter sans plaisir la grosse voix laide, lourde et chevrotante du nouveau baryton qui nous vient de Marseille, et celle chevrotante aussi d'une belle falcon accidentellement fourvoyée dans le rôle d'Uta ; ces deux dernières voix très médiocres, avec des recherches déplorables de gros effets, firent ressortir la pureté des autres. Et tous ces artistes, les excellents, les bons et les médiocres possèdent une qualité extrêmement rare au théâtre ; ils prononcent parfaitement, et se font comprendre sans peine : MM. Verdier, Sylvain et Lafont nous avaient déjà habitués à cette diction précise ; les nouveaux venus articulent aussi à merveille, et Mme Fiérens mérite pourtant le premier prix pour sa diction très soignée et peut-être même un peu précieuse. Une autre qualité de tous les chanteurs entendus mercredi, c'est l'intelligence scénique que posséderait M. Gaidan lui-même s'il avait une distinction plus grande, et que M. Sylvain manifeste avec une exubérance amusante depuis qu'il créa rudement le rôle d'Hagen du *Crépuscule des Dieux*, et qu'il fut sacré, à cette occasion, inopinément « chanteur wagnérien. » Ah ! les gestes amples et magnifiques de cet Hagen reyérien, ses saluts majestueux, ses jeux de scènes explicatifs et exégétiques ! Ah ! son beau vêtement bleu de ciel inattendu, brillant costume de jeune premier que complète si monumentalement un casque immense aux interminables ailes !...

En somme, brillante soirée d'ouverture, grosse de promesses... et de réalisations aussi, espérons-le ! Après la terne période de la direction Tournié, après les tristes saisons de la régie municipale, qu'égayèrent à peine deux ou trois créations convenables, serait-ce le renouveau ? Les éléments réunis sur notre scène sont bons ; fasse le ciel que ceux-là soient utilisés intelligemment par les nouveaux directeurs.

* * *

Lakmé

Lorsque le gracieux opéra-comique de Delibes fut joué à Lyon, pour la première fois, le 3 décembre 1884, il se présentait dans des conditions extrêmement favorables. Tous les amateurs de théâtre avaient entendu parler de *Lakmé* : sa création à Paris l'année précédente, au mois d'avril 1883, les difficultés des dernières répétitions dues à l'humeur fantasque de Mlle Van Zandt, le triomphe de l'œuvre et des interprètes, le succès en province et à l'étranger savamment mis en valeur par un actif éditeur ; puis, quelques jours avant la création lyonnaise, la fameuse soirée, de l'Opéra-Comique, au cours de laquelle

Mlle Van Zandt, indisposée subitement, fut sifflée et grossièrement insultée par la salle presque entière... tout contribuait à rendre l'œuvre nouvelle célèbre avant même sa première audition.

L'interprétation lyonnaise fut d'ailleurs excellente. Les rôles étaient distribués à MM. Degenne (Gérald), ténor prêté par l'Opéra-Comique qui venait de l'enlever à notre théâtre, Corpait (Frédéric), Paravey (Nilakantha), Hyacinthe (Hadji); Mmes Jacob (Lakmé), de Villeraie (Mallika), Sivori (Ellen), Hodhol (Rose) et Dieudonné (M^{rs} Bentson).

A vrai dire, *Lakmé*, pour réussir à Lyon comme à Paris, n'avait pas besoin d'un tel concours de circonstances; l'œuvre en soi possède assez d'attraits, et on pourrait lui appliquer justement ce qu'au premier acte, Miss Ellen dit des hindoues: « Ce sont des femmes idéales qui charment instantanément. »

Le livret d'abord a d'énormes défauts qui, vus sous un certain angle, ne sont pas loin d'apparaître, comme d'honnêtes qualités: délicatement inspiré du *Mariage de Loli* dont l'action est transportée de Tahiti dans l'Inde, il réalise si parfaitement l'idéal de l'opéra-comique que, quelques années plus tard, André Messager en donna une sorte de « réplique » dans son exquise *Madame Chrysanthème*. Il rappelle aussi agréablement aux amateurs de théâtre la vénérable *Africaine*; il la rappelle même un peu trop car il serait préférable que Lakmé, gracieuse Sélika au petit pied, ne prît pas trop au tragique sa légère aventure, et n'utilisât pas, au dernier acte, comme une mancenille, la fleur du datura. Les plus graves défauts de ce livret sont évidemment l'inexistence des personnages de second plan et — comme dans *Armor* et tant d'autres pièces mal construites — la triple répétition, aux trois actes, de la même situation dramatique. Nous plaindrons-nous de ces fautes si elles nous permettent d'entendre trois jolis duos d'un caractère différent et d'une grâce presque identique?

Lakmé présente aussi un avantage essentiel: l'œuvre est très courte; si vous chronométrez une représentation, vous constaterez que le premier acte dure à peu près 45 minutes; le second, le plus long à cause du ballet, une heure moins cinq; le troisième, trente-cinq minutes seulement; et cette brièveté qui réjouit le directeur en raison des économies d'éclairage, fait aussi le repos de tous, et la joie de cette catégorie assez nombreuse de spectateurs qui vont au théâtre principalement pour les entr'actes.

Mais, surtout, la musique de *Lakmé* est charmante; si l'on ne trouve pas ici la piquante et spirituelle originalité du *Roi l'a dit*, on y trouve du moins un agréable et discret orientalisme (un peu plus authentique, aussi conventionnel et moins parisien que l'accent anglais de M^{rs} Bentson); on y trouve surtout une collection de jolis airs, sans doute « coulés dans des moules d'une banalité absolue », comme le dit sévèrement le Dictionnaire de Riemann, mais si mélodiques, si

« chantants. » Et comme on comprend facilement que *Lakmé* soit avec les opéras de Massenet, l'œuvre la plus goûtée dans les salons : quelle jeune fille n'a pas chanté les mélancoliques strophes « Pourquoi dans les grands bois... », et quel baryton mondain n'a pas déclamé vingt fois, avec l'ampleur et l'émotion qui conviennent, les stances paternelles du deuxième acte « Et dans tes yeux, oui, dans tes yeux, je veux revoir le ciel ? »

Croirait-on que la Presse lyonnaise de 1884 fut unanime à remarquer dans cette facile musique l'excès de science et l'audace harmonique ? Le *Salut Public* trouvait « l'orchestration fouillée presque avec excès, les combinaisons harmoniques très savantes » ; le *Nouvelliste* estimait étranges certains accouplements qui lui semblaient être des « trouvailles un peu bien cherchées » ; quant au *Progrès*, il déclarait qu'il faut une longue étude et plusieurs auditions pour bien comprendre cette musique ; même note dans le *Courrier de Lyon* ; et l'*Express*, dans un article du Dr Mathieu, reproduit par *Lyon-Revue*, remarquait que « l'harmonie est d'une recherche qui va parfois jusqu'à la prétention ».

Il ne faut pas s'étonner de telles appréciations. *Lakmé*, qui nous semble aujourd'hui si simple, devait paraître avancée il y a vingt-deux ans. A cette époque, Meyerbeer, Halévy et Rossini régnaient sans conteste au théâtre, et les nouveautés des saisons précédentes avaient été *Cinq-Mars* et le *Tribut de Zamora*, *Aïda*, les *Papillottes de M. Benoît* de Reber, la *Courte Echelle* de Mambrée, *Paul et Virginie* de Massé... A côté de ce répertoire fâcheusement réactionnaire, *Lakmé* était bien une musique d'avant-garde. Ne renferme-t-elle pas un *leit motif* ? C'est la mélodie *Blanche Dourga* du premier acte, qui reparaît à plusieurs reprises au cours de l'œuvre, et que les wagnériens pourraient étiqueter « thème de l'inéluctable », puisqu'elle semble indiquer l'impossibilité de l'union entre l'officier anglais et la fille des dieux. Et l'harmonie ne présente-t-elle pas à chaque page des audaces réelles ? Ecoutez par exemple l'orchestre lorsque, au premier acte, Nilakantha revient à la pagode ; n'y a-t-il pas là, avec le rythme même de l'impatience d'Isolde au second acte de *Tristan*, une succession de quarts diminués que certains musiciens d'aujourd'hui hésiteraient à écrire ? et suivez attentivement la ballade de la fille du Paria, ou encore, au deuxième acte, le cortège de la déesse ; vous y noterez à plusieurs reprises des modulations très audacieuses qu'on entendait guère il y a vingt-cinq ans. Enfin, si le chœur du marché vous rappelle la *Muelle de Portici* ou encore les *Cloches de Corneville*, n'avouerez-vous pas que tel trait de hautbois (au début de la danse *Persian*), ou tel passage de la prière de *Lakmé*, d'un orientalisme indiscutable, vous fait penser au *Prélude de l'Après-midi d'un Faune*... à moins que ce soit tout simplement à *Aïda* ?

Lakmé a trouvé jeudi les interprètes qui conviennent à sa fantaisie légère et à sa grâce. Les deux principaux artistes réalisent également l'idéal de l'opéra-comique : Mme Landouzy, avec sa voix facile et un peu froide dont les notes hautes sont d'une sonorité et d'une finesse exquise, possède un jeu très correct qui n'est sans doute pas le fait d'une vraie femme de théâtre, mais qui convient bien au genre de *Lakmé*, et qui est bien préférable, en tous cas, aux gestes désordonnés de tant de cabotins célèbres. M. Geyre, d'une jeunesse d'allure qui ne rappelle en rien les lourdeurs bedonnantes des habitués ténors, est délicieusement opéra-comique : son art de la demi-teinte et son habileté extrême dans les passages en voix de tête ont fait merveille dans *Lakmé*, comme l'an dernier dans la *Dame Blanche*. Magnifique est le Nilakantha de M. Lafont, et l'on s'étonne que le vieux brahmine prenne soin de s'entourer de tant de choristes pour frapper d'un coup de couteau (en *ut*) le petit officier européen. Malgré un ballotement plus sensible que dans *Sigurd*, et qui tendra à se transformer en ce chevrottement qui est comme la caractéristique des voix de théâtre, il interpréta noblement son rôle.

Les personnages de second plan furent simplement convenables : M. Dezair est un excellent baryton d'opérette, ce qui ne veut pas dire qu'il soit suffisant dans l'opéra comique ; le trio des Anglaises était discrètement réalisé, ainsi que le couple Hadji-Mallika, personnifié par M. Gardon et Mlle Lagard.

Mais ce qui, dans cette reprise, comme dans celle de la veille, est vraiment digne de notre théâtre, c'est, avec l'orchestre heureusement moins bruyant que dans *Sigurd*, mais aussi précis, la mise en scène parfaitement réglée et mise au point, le mouvement des masses très vivant, l'agencement des tableaux ; et même, grâce à quelques pots de fleurs heureusement disposés dans les premiers plans, les décors du premier et du deuxième acte n'ont plus cet air sordide qu'ils avaient si souvent autrefois.

Décidément, il y a quelque chose de changé au Grand-Théâtre.



Le ballet de *Lakmé* allongé de quelques extraits de la *Source*, ainsi que, en fin de soirée, *Riquet*, de M. Flon, ont servi à la « rentrée » du corps de ballet, pour la plus grande joie de ceux qu'intéresse encore ce sport désuet.

LÉON VALLAS.



SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE. — Dimanche, 14 octobre, CARMEN ; mardi, SIGURD ; mercredi, LAKMÉ ; jeudi, HAMLET.

Société des Grands Concerts

Voici, en attendant le programme complet des Grands Concerts que nous publierons dimanche prochain, quelques indications sur les projets de M. Witkowski :

Le programme de chaque concert comportera une symphonie de Beethoven, et une œuvre *inédite* à Lyon, en dehors des ouvrages déjà connus. Parmi les nouveautés, signalons : *Sadko*, poème symphonique de Rimsky-Korsakow ; les *Djinns*, pour piano et orchestre, et *Psyché*, pour chœurs et orchestre, de Franck ; *Mort et Transfiguration*, poème symphonique de Richard Strauss ; *Nocturnes*, de Debussy ; suite de *Namouna*, de Lalo ; *Sauge fleurie* et *Istar*, de Vincent d'Indy ; *Viviane*, de Chausson ; *La Mer*, de Gilson, Concerto pour violon de Brahms, diverses pièces de Lekeu, etc.

Au nombre des virtuoses engagés sont MM. Pugno, Diémer, Marteau, Cazals.

Vincent d'Indy dirigera le 7^e concert d'abonnement.

Le premier concert aura lieu le mercredi 14 novembre avec le concours de Raoul Pugno. Au programme : Symphonie en *ré* de Beethoven, Concerto en *la* mineur de Schumann, les *Djinns* de César Franck, etc...

La location et l'abonnement des Grands Concerts se font, comme l'an dernier, au Syndicat d'initiative, 19, place Bellecour.

* * *

Orchestres d'amateurs

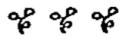
La *Symphonie Lyonnaise* a repris ses répétitions sous la direction de M. A. Mariotte. Elle donnera, cet hiver comme les années précédentes, plusieurs concerts aux Folies-Bergère.

Quant à la *Symphonie Classique*, elle disparaît à la suite du départ de son jeune fondateur et directeur, M. Gustave Daumas. Elle renaîtra peut-être, mais sous une forme plus modeste, et ne se produira plus en public.

❁ ❁



ÉCHOS



NOS ANCIENS ARTISTES

Dans la troupe engagée par M. Frédéric Boyer au Grand-Théâtre de Bordeaux, nous trouvons trois de nos anciens chanteurs : MM. Gauthier, ténor, Roselli et Delpret, barytons.

Au théâtre royal d'Anvers, une de nos compatriotes, Mlle Sterda (Testard) est premier soprano.

Au théâtre royal français de La Haye, nous trouvons, comme baryton de grand opéra, M. Valette, qui fut, il y a deux ans, troisième baryton au Grand-Théâtre.

Au théâtre des Variétés de Toulouse, le premier ténor d'opérette est notre compatriote, M. Castel, qui était encore, il y a trois ans, élève du Conservatoire de Lyon et qui concourut, pour l'opéra, dans le *Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy.

A Nantes, M. Tournié a engagé M. Cossira ; M. Moore, qui passa quelques jours au Grand-Théâtre au commencement de la saison dernière ; Mmes Tournié, Hendrickx, de Camilli.

A Angers, M. Mondaud est engagé comme premier baryton d'opéra.

A Marseille, Mlle Pierrick chantera en premier les rôles de falcon ; Mlle de Véry, MM. Dangès et Vialas sont chefs d'emploi, et M. Miranne, nommé chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, est remplacé par M. Rey, de fâcheuse mémoire.

Au théâtre du Caire, dont M. Archimbaud est nommé chef d'orchestre, se trouvent Mmes Baron et Bonheur-Chaix ; MM. Escalais et Maas.

A l'Opéra de Nice, les ténors Jérôme et Dufriche, le baryton Thonnérieux, et Mme Marguerite Picard, falcon.



PELLÉAS ET MÉLISANDE

L'œuvre exquise de Debussy, que nul directeur de Théâtre n'avait osé monter après le succès de l'Opéra-Comique, va être représentée, cet hiver, à Bruxelles et à Vienne. La traduction allemande du poème de Mœterlinck est de M. Otto Neitzel, le compositeur et critique bien connu de Cologne.

UN NOUVEL INSTRUMENT DE MUSIQUE

Un jeune bergamasque, M. Francesco Morbis, vient, dit-on, de mettre la dernière main à un instrument imaginé et perfectionné par lui, et auquel il a donné le nom de harpe céleste. Celui-ci a la forme à peu près et l'aspect du piano, et est destiné, dans l'esprit de son auteur, à remplacer la harpe dans l'orchestre. Il posséderait des effets particuliers de sonorité douce.



LA MILLIÈME DE "CARMEN" A L'OPÉRA-COMIQUE

A l'occasion de la reprise de *Carmen* signalons que l'œuvre de Bizet est un des rares ouvrages qui ait atteint leur millième représentation ; en effet voici la liste de ces œuvres privilégiées.

A L'OPÉRA-COMIQUE

<i>La Dame blanche</i> (1825) a atteint sa millième en.....	1862
<i>Le Pré aux Clercs</i> (1832) » »	1871
<i>Le Chalet</i> (1834) » »	1873
<i>Le Domino noir</i> (1837) » »	1881
<i>Les Noces de Jeannette</i> (1853) » »	1895
<i>Mignon</i> (1866) » »	1893
<i>Carmen</i> (1875) » »	1904

A L'OPÉRA

Les Huguenots (1836) a atteint sa millième en 1903.

Quant à *Faust*, si l'on compte les 306 représentations qui en furent données au Théâtre Lyrique, il a atteint sa millième en 1894. Mais si l'on ne retient que les représentations de l'Opéra, le chiffre de mille n'a été atteint qu'en 1905.

Après ces œuvres, les plus souvent représentées sont *La Fille du Régiment* (1840) qui en est à 990 exécutions, et *Guillaume Tell* (1829) qui n'a pas dépassé 850.



LES DÉBUTS DE DELIBES

Sait-on quelle fut la première composition théâtrale de l'auteur de *Lakmé*? En voici le titre : « *Deux Sous de Charbon*, asphyxie lyrique en un acte ». Elle fut jouée en 1856 au théâtre des Folies-Nouvelles. Delibes avait alors vingt ans.



UN BON MUSICIEN

Un des wagnéristes de Paris les plus justement connus, pour sa compétence, son érudition et sa passion très large et très éclairée pour la musique, M. le juge d'instruction Antoine Lascoux, est mort il y a quelques semaines, en villégiature en Périgord. Fantin Latour avait peint un très beau portrait de lui dans le groupe intitulé *Autour du piano* (reproduit dans les *Médailleurs Contemporains* de Hugues Imbert). M. Adolphe Jullien, l'un de ses plus intimes amis, a dit dans les *Débats* ce que fut vraiment cet esprit distingué qui rendit de grands services à la cause wagnérienne et à la jeune école française, et qui fut aussi un homme bon et bienveillant :

« Tout en remplissant avec une conscience et une dignité rares ses fonctions de juge d'instruction auxquelles l'avaient destiné son nom et ses études, A. Lascoux s'était lié de très bonne heure avec des artistes appelés à devenir célèbres. Ami particulier de l'intrépide Padeloup, de Vervoitte, le maître de chapelle de Notre-Dame, de l'organiste Chauvet, du violoniste Garcin et de tant d'autres ; en rapports fréquents avec les jeunes organistes de ce temps-là, qui s'appelaient Saint-Saëns, Fauré, Th. Dubois, etc., Antoine Lascoux avait organisé, d'abord chez lui, des soirées de musique tout intimes où il occupait le piano, où s'étaient graduellement insinués des artistes très en vue, où des compositeurs étrangers, arrivant pour la première fois à Paris, trouvaient tout de suite un excellent accueil. Peu à peu, ces séances de musique de chambre s'étaient transformées en de véritables concerts privés à petit orchestre, où le maître de la maison, émigrant de sa maison même, avait sous ses ordres des chefs d'orchestre en renom ; où tous les wagnéristes de Paris s'efforçaient de se faire inviter afin d'entendre là des fragments des derniers ouvrages de Wagner arrangés pour orchestre restreint par M. Humperdinck. Ces séances eurent un retentissement tel que Lascoux crut bientôt devoir les arrêter, le magistrat ne pouvant pas disparaître entièrement sous l'amateur de musique. Elles remontent à vingt-cinq ans environ et étaient désignées sous le nom assez bien imaginé de Petit Bayreuth. »



LE TÉNOR CARUSO A VIENNE

Depuis plusieurs années, on n'avait pas eu une représentation théâtrale aussi importante que celle qui a eu lieu à Vienne, la semaine dernière. Caruso avait promis de chanter au théâtre impérial de l'Opéra, pour la fête donnée au profit de l'Institut musical et avait choisi le rôle du duc, dans *Rigoletto*,

Plusieurs jours avant la date fixée, toutes les loges et tout le premier rang avaient été loués, bien que les prix ordinaires eussent été triplés. Des prix fantastiques ont été offerts pour des places ; une personne, résidant dans un hôtel de Vienne, qui avait retenu une loge et qui ne pouvait assister à la représentation, vendit sa loge cinq mille francs, toutes les personnes qui habitaient l'hôtel s'offrant pour acheter ses billets.

Bien que l'on sût qu'il ne restait plus que cinquante places debout disponibles dans la quatrième galerie, plusieurs centaines de personnes allèrent faire la queue devant le théâtre et toutes attendirent jusqu'à sept heures du soir ; ce fut en vain que les employés du théâtre vinrent plusieurs fois avertir ces gens que, seules, les cinquante premières personnes recevraient des billets, toutes restèrent à leur poste. Une dame s'évanouit ; les pompiers de service lui prodiguèrent des soins, puis, quand elle se sentit un peu mieux, elle alla reprendre sa place parmi ceux qui attendaient.

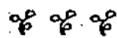
Aux bureaux, les cinquante billets en question furent rapidement enlevés. Les autres personnes, qui avaient attendu, voulurent entrer de force dans le théâtre et la police dut disperser la foule.

Les derniers billets des quatrièmes, vendus 3 fr. 75, furent aussitôt revendus à des prix variant entre 40 et 50 francs. La société aristocratique de Vienne remplissait le théâtre.

Caruso fut tout d'abord reçu froidement. Cependant le fameux air « La Donna e mobile », fut accueilli avec des tonnerres d'applaudissements si nourris que le ténor dut recommencer. Le public applaudit de nouveau à tout rompre quand le rideau tomba.

L'empereur a nommé Caruso son chanteur de chambre.

Les critiques musicaux ne tarissent pas d'éloges au sujet du grand ténor.



UN MARIAGE D'ARTISTE

Mme Schumann-Heink, la fameuse artiste wagnérienne, est devenue Américaine. Elle a épousé le fils de l'éditeur d'un grand journal de l'Etat d'Illinois, M. Rapp, et vient d'acquérir une propriété à Sinac (New-Jersey), près de New-York, pour y mener, pendant le temps de liberté que lui laisseront ses engagements, une vie tout à fait villageoise. Elle ne songe pas d'ailleurs à renoncer à la carrière lyrique, car elle est engagée du 5 octobre 1906 au 15 février 1907, pour chanter dans 87 concerts en Amérique, après quoi elle jouera pendant huit représentations à l'Opéra métropolitain de New-York.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS