

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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



Etudes sur l'Expression Musicale de l'Amour

* *

Le Duo de Tristan

(Acte II, sc. II)

et le Duo de Siegfried

(Acte III, sc. III)



(SUITE ET FIN)

Le poème de Tristan est éclairé d'un jour singulier par les circonstances qui président à sa composition. Fugitif, exilé, Wagner l'écrivit à Zurich et à Venise, l'âme pleine d'un amour irréalisable, et dans un état d'érethisme psychique qui peut seul expliquer cet inconcevable et génial enfantement. Il était fort imbu à cette époque des doctrines bouddhiques, dont Tristan n'est que l'interprétation poétique et musicale. Cette œuvre est la plus haute expression de la doctrine de Schopenhauer dont le Maître fut un moment le disciple passionné. Tout y respire cette aspiration au néant, ce détachement nirvanique que l'auteur de *Die Welt als Wille und Vorstellung* représente comme le but suprême auquel doit tendre la volonté. L'esprit qui anime Tristan, c'est la négation du vouloir-vivre, l'effacement du sansara, c'est-à-dire du non-moi, de tout ce qui est objectif. Bien plus le moi lui-même y est représenté comme une illusion, en tant qu'individualité séparée. Pour employer le langage de Kant, il n'y a

dans le monde où se meuvent les deux amants que des phénomènes, et pas une réalité nouménale.

Que devient la passion amoureuse, dans une telle conception philosophique ? Elle se sublime au point de dépasser le désir ou plutôt de ne désirer que l'insaisissable. Tristan et Isolde tendent plus loin qu'au baiser de leurs lèvres, qu'à l'étreinte de leur corps. Aucune satisfaction des sens ne pourrait éteindre le désir infini qu'ils ont conçu. Par delà le temps et l'espace ils rêvent d'une communion totale, hors du visible et du tangible, d'une fusion dans l'âme du Grand Pan. Leur amour se symbolise par la nuit et par la mort. Ce qui les sépare, ils l'enveloppent dans le concept du jour, c'est-à-dire du réel, de l'incomplet, de l'imparfait, du limité, du fini. « O maintenant, s'écrie Isolde, nous sommes les consacrés de la nuit ! (1) » L'anéantissement est leur but, la mort physique leur moyen. L'amour qui les consume n'a rien de terrestre. Leur corps n'est qu'un obstacle ; l'existence même leur est à charge. Hors du monde seulement, leur insatiable, leur éternel désir, s'assouviront. Ils sont suprasensuels et extra-terrestres. L'union qu'ils rêvent, c'est la destruction du moi, le retour à la primordiale unité.

Dans quelles limites un pareil sentiment est-il humain ? N'est-il qu'une conception poétique, fabuleuse, irréelle ? Wagner a-t-il abandonné là, l'analyse psychologique pour sombrer dans l'impossible, dans la pure abs-

(1) O nun waren wir Nacht Geweiste.

traction? Non certes, Tristan comme Siegfried est la représentation merveilleusement documentée et précise d'un état d'âme, qui, s'il échappe à l'intégrale réalisation, constitue du moins l'archétype d'un sentiment humain et existant.

L'Amour, chez Siegfried, est un phénomène physiologique : du jour où la vie sexuelle lui a été révélée, il s'y jette comme à la bataille, activement, joyeusement, avec toute son énergie de jeune sauvage. La résistance de Brünnhilde l'étonne : pudeur, chasteté, sentimentalisme, autant de choses qui lui sont aussi étrangères que la peur. Il conquiert la Walkyrie comme il a vaincu le dragon, tué Mime, repoussé Wotan, joyeusement. Siegfried va d'emblée où sa nature héroïque le pousse, sans réfléchir ni hésiter jamais. Le côté physiologique de l'amour prédomine tellement chez lui, que, du jour où il rencontrera Guttrune, il n'aura de Brünnhilde nulle ressouvenance ; car il n'y a pas d'autre interprétation possible du philtre bu chez les Gibichungen. Il est la joie, il est l'action, il est le Triomphe de la Vie.

L'amour de Tristan est autrement complexe. Tout d'abord il porte le sceau de la fatalité, de l'Αναγκη antique. Tristan aimait Isolde bien avant d'avoir bu le Philtre, mais celui-ci est intervenu au moment où Isolde est déjà fiancée au roi Marke, où leur amour est devenu un crime. C'est l'impossibilité de satisfaire humainement cet amour adultère qui a exalté à l'extrême leur passion, l'a rendue pour ainsi dire transcendante et purement métaphysique. Chez eux le côté psychique prédomine au point qu'ils ne se souviennent de leurs sens que pour les maudire, de leur corps que pour en souhaiter l'anéantissement. En face de Siegfried chez qui prédomine la sexualité, ils incarnent l'amour pur. Leur passion est le composé de toutes les névroses, elle est pathologique, soit, elle n'est pas irréelle. La recherche de l'au-delà n'est pas une face inexistante du cœur humain. Je plains celui qui, fût-ce pendant une heure, n'a pas senti frémir et pleurer, au plus profond de son être, l'âme de Tristan, celui qui n'a pas poursuivi, une fois en sa vie l'irréel, et tenté de saisir l'insaisissable. Au delà d'une certaine limite, l'amour, sans pouvoir les obtenir jamais, exige l'infini et l'absolu.

Il y a donc là plus que des nuances, il y a deux teintes tranchées. Siegfried est un héros, Tristan est un homme. L'âme du premier, subissant la primesautière influence de la sensation, concevra l'amour normal, dans sa forme primitive et sauvage. L'âme du second, dominant les sens, aura de l'amour la forme extatique et chaste, raffinée, pour ainsi dire, et plus voisine de l'âme moderne.

Pouvait-on, musicalement, caractériser de telles divergences? Tout autre sans doute y eût échoué. Wagner y est parvenu d'incomparable façon.

Je l'ai déjà dit, Tristan et Siegfried furent écrits à la même époque : l'absolue différence du style qui les sépare doit donc être attribuée à une volonté réfléchie. Or entre les deux œuvres tout diffère : mélodie, harmonie, orchestration.

La structure mélodique du Ring repose exclusivement, ou peu s'en faut, sur la combinaison des motifs conducteurs. Là plus que partout ailleurs (Parsifal excepté) il n'est pas une intention du compositeur qui ne se traduise par l'apparition d'un thème caractéristique. Les thèmes sont combinés et fondus, (dans Tristan ils sont liés simplement) : de telle sorte que l'analyse thématique du Ring n'est rien autre que la résolution d'un élégant problème de mathématiques supérieures. Cela se vérifie d'une façon très nette pour la scène que nous avons en vue. En dehors des thèmes déjà connus de Freya, de Brünnhilde endormie, du *Liebesfesselung*, des adieux de Wotan, de la Chevauchée, de Nothung, et de la compassion de Sieglinde, thèmes qui servent à rappeler les événements dont la rencontre des deux héros est la conséquence, on trouve une série de motifs nouveaux, en lesquels git l'intérêt et l'originalité de cette scène admirable. Les différents leitmotiven qui se succèdent depuis le réveil de la Walkyrie, jusqu'à l'Extase d'amour suivent une progression constante dans le sens de l'énergie, de l'activité, de la joie. Depuis le calme *Liebeslust*, jusqu'à l'entraînant *Liebesverwirrung*, la tendance à revenir vers les rythmes joyeux qui peignent l'âme du héros naïf se continue, pour aboutir à la vivacité du *Liebesentzückung* d'un italianisme voulu et d'une expressive gaieté : Je ne puis aborder ici l'orchestration de Siegfried, mais je veux signaler

l'extrême simplification des procédés harmoniques, et tout spécialement la fréquence des tierces au chant et à l'orchestre, intervalle banal qui n'est point dans les usages wagnériens. Tout concorde dans ce final de *Siegfried* à donner une impression de bonheur d'arrivée au but, de satisfaction plénière des sens comme de l'âme, d'assouvissement et de repos.

Le duo de Tristan (comme toute la partition d'ailleurs) peut se caractériser musicalement d'un mot. C'est du chromatisme maladif. L'impression au théâtre en est affreusement troublante, je dirais presque douloureuse. Le thème de l'Amour uni à la mort donne peut être la plus profonde et la plus angoissante sensation qu'un cœur humain puisse ressentir. Et pour ceux-là mêmes qui ne cherchent dans le théâtre qu'un délassement, et à qui les joies de l'analyse thématique sont lettres mortes, l'audition de la phrase finale « O chère nuit, O douce nuit ! » et une révélation d'au delà. Le spectacle de l'amour de Tristan et d'Isolde est plus poignant, plus douloureux que celui même de leur mort, où l'on retrouve au contraire une exquise sensation d'apaisement (1). Jamais musique ne fut plus adéquatement appliquée à son objet. Jamais plus littérale traduction d'un sentiment humain ne fut obtenue par cet interprète fluide, flou et fuyant qu'est la mélodie.

Siegfried et Tristan, par les deux scènes que nous avons prises comme modèles, représentent donc l'expression poétique et musicale des deux directions opposées que peut prendre dans l'âme humaine la passion amoureuse, l'un incarnant son aboutissant normal qui est le désir assouvi par l'union sexuelle, l'autre représentant la forme purement psychique qui est le désir insatiable de l'infini et

(1) L'importance du jeu scénique est capitale dans l'œuvre wagnérienne. Le maître lui-même se loue de l'interprétation de cette scène lors de la création de Tristan en 1865. M. et Mme Schnorr de Carolsfeld avaient été chargés des deux rôles principaux. « Jamais, dit Wagner, on ne vit une telle identification des acteurs avec les personnages, un tel degré d'oubli du monde réel ; un abandon si complet en scène paraissait tout au plus acceptable, en Allemagne, et seulement entre époux. » M. et Mme Heinrich Vogl reprurent les rôles en 1865. Vogl jouait encore Tristan à Bayreuth en 1892, et à Munich en 1894 où je l'ai vu. Tous les Lyonnais se souviennent de l'admirable incarnation d'Isolde qu'était Mme Janssen, lors des représentations de 1901.

de l'absolu. Réaliser thématiquement et harmoniquement d'une façon à la fois saisissante et précise de pareilles analyses psychiques est l'œuvre, et comme la caractéristique du génie.

EDMOND LOCARD



RÉFLEXIONS MUSICALES



DE LA SIMPLICITÉ

EN MUSIQUE

et de l'Architecture dans sa Composition



(SUITE)

J'aurai recours, pour démontrer cette proposition, à un parallèle entre l'architecture et la musique. Les rapports entre les deux arts sont en effet intimes et nombreux. Hegel les énonça, si je ne me trompe, pour la première fois, et Beethoven, son contemporain connu sûrement les théories du philosophe allemand. De nos jours les compositeurs modernes (*symphonistes*) ont repris et développé ces mêmes théories, de manières diverses, mais tendant toujours aux mêmes résultats : la nécessité de la *forme* dans les œuvres symphoniques et la prédominance de la tonalité en tant que base et guide de cette forme.

Une symphonie est absolument assimilable à un monument, mais, entendons-nous bien, ceux-là se trompent du moins partiellement, qui croient définir cette analogie en appelant la musique « une architecture de sons ». Considérée dans ses sons, une œuvre musicale ne donnera jamais qu'une surface, ou mur, dont les notes seraient les pierres. Or, un mur est œuvre de maçon et nullement d'architecte. — Maintenant, me direz-vous peut-être, il y a beaucoup plus de maçons que d'architectes?... C'est parfaitement

vrai, et il en est en art, absolument comme dans la vie, mais là n'est point la question. — Il faut donc considérer la musique, non seulement dans sa hauteur ou la suite de ses sons, non seulement dans le déroulement de ses phrases ou sa longueur, mais encore dans les développements relatifs et relativement à la tonalité de ces mêmes phrases pour avoir la troisième dimension : la profondeur, et pouvoir édifier le monument.

Prenons une symphonie classique quelconque et examinons le premier *Allegro*, qui en est généralement le morceau fondamental. Une première phrase, ou idée, s'expose dans un ton déterminé, sans moduler et en quelque sorte parallèlement à elle-même : ceci nous donne un mur. La première idée terminée, une période modulante intervient qui nous conduit vers un autre ton dans lequel s'expose pareillement une deuxième idée : deuxième mur. Et la période modulante qui nous a menés de l'une à l'autre phrase, et dont la dénomination technique de *pont* est fort suggestive, deviendra la voûte qui rejoint les deux murailles ; et cette voûte, dont la courbure est l'image de la modulation qu'elle comporte, sera surélevée ou surbaissée, ogive ou plein cintre, suivant l'amplitude de cette modulation.

Inutile de pousser plus loin la comparaison, la chose est simple. Je n'ai d'ailleurs point l'intention de faire de la technique, préférant rester sur un terrain plus poétique et général. Le lecteur pourra, s'il le veut, continuer ce petit travail. Dans le développement qui suit cette exposition des deux idées, il saura trouver des salles, des galeries, des escaliers..., en se basant toujours sur ce fait que les fondations de l'édifice sont les tonalités principales de la symphonie, et que les relativités d'éloignement et de clarté des tons épisodiques, par rapport à ses tons principaux, détermineront la hauteur des étages, l'éclaircissement des salles et des fe-

nêtres. L'*Allegro* est-il précédé d'une introduction lente ! Voici le narthex d'une basilique, les propylées d'un temple ancien. La symphonie comporte-t-elle un andante où se déroulent de larges phrases ! Nous découvrons de vastes rotondes aux coupes hardies. Peu à peu le monument se complète, ils'achève, et le voici qui se dresse enfin devant nos yeux, temple, castel, ou cathédrale, profilant sur le ciel sa silhouette majestueuse ou héroïque, élégante ou mystérieuse, élevant dans la lumière les tourelles ajourées de ses *scherzos* et les colonnades de ses portiques imposants ! Et ce n'est point là, croyez-le bien, un simple jeu d'enfant, un amusant rébus ; encore moins, ce n'est une agréable fumisterie, mais le véritable symbole explicite et explicateur de toutes les lois de la composition et de l'analyse des œuvres musicales.

(A suivre).

A. MARIOTTE.



Le Prélude du 3^e Acte des Maîtres-Chanteurs



A son concert de mercredi la Symphonie Lyonnaise doit jouer le prélude du 3^e acte des *Maîtres-Chanteurs*. Wagner nous a laissé de ce prélude une analyse psychologique que nous reproduisons ci-dessous.

Ce programme est contenu dans le brouillon d'une lettre adressée *en français* à Mme X... et fut communiqué par M. de Wolzogen à M. Kufferath pour son livre sur les *Maîtres-Chanteurs*.

« Le premier motif des instruments à cordes a été entendu en même temps que le troisième couplet du chant du cordonnier au troisième acte. Il exprimait là une plainte amère de l'homme résigné qui montre au monde une physionomie énergique et gaie. Eva avait compris cette plainte cachée et, navrée au fond de son

âme, elle avait voulu fuir pour ne plus entendre ce chant à l'apparence si gaie. Ce motif se joue et se développe maintenant seul pour mourir dans la résignation; mais en même temps, les cors font entendre comme de loin le chant solennel avec lequel Hans Sachs a salué Luther et sa réformation et qui valut au poète une popularité incomparable. Après la première strophe, les instruments à corde reprennent très doucement et dans un mouvement très retardé (retenu) des traits du vrai chant du cordonnier (c'est-à-dire de la chanson de Sachs au deuxième acte), comme si l'homme levait son regard de son travail manuel pour regarder en haut et se perdre dans des rêveries tendres et suaves. Alors les cors continuent aux voix (parties) plus élevées l'hymne du maître par lequel Sachs, à son entrée à la fête, est salué par tout le peuple de Nuremberg dans un éclat tonnant des voix unanimes. Maintenant le premier motif des instruments à cordes rentre encore avec la forte expression de l'ébranlement d'une âme émue profondément; il se calme, s'apaise et arrive à la sérénité d'une douce et bienfaisante résignation. »



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Lobengrin

Y a-t-il encore des wagnériens? Telle est la question, à première vue plutôt absurde, que je me posais l'autre soir, en contemplant, avant le lever du rideau, la foule dense qui s'entassait, depuis les strapontins d'orchestre jusqu'au sol rugueux des quatrièmes. Qui, dans cette foule, pouvait se dire wagnérien?

Le wagnérisme, en tant que culte exclusif, est une chose née de l'antipathie que la *Musique de l'Avenir* inspirait en France, et dont l'origine se rattache à l'essentiel théo-

rique de mécanique sociale et psychique, qui veut que la réaction soit égale à l'action. Depuis que les œuvres du maître allemand se jouent partout, maintenant que le Bayreuthisme se diffuse, l'esprit sectaire a évolué en en deux formes disparates: l'admiration calme et non combative des uns, l'intransigeance bruyante des autres. Mais cet amour du dieu n'a pour temple que certains salons fermés, et pour culte que l'audition de certaines pages, triées parmi les plus abscondes (je ne dis pas les plus obscures) des œuvres de la dernière manière. *Lobengrin* n'en est plus là: il est tombé dans le domaine public! le zèle étroit des pontifes en a fait comme une ébauche maladroitement définitive *Parsifal*, un péché de jeunesse presque, et, pour ainsi parler, une pochade peu avouable du maître, bonne à mettre au même rancart que *Rienzi*, déshonoré par sa coupe en duos et trios, et *Tannhauser* stigmatisé par son ballet et par ses italianismes.

Aussi l'émotion ressentie par le public, qui se pressait cette semaine aux représentations de *Lobengrin*, n'avait-il rien de feint, et nous avons pas eu la malicieuse joie d'entendre au foyer et dans le couloir des loges, ces appréciations savoureuses dont le convenu constitue un des plus précieux rites de la musico-graphie mondaine. Les purs s'étaient abstenus. Qu'il est loin le temps où louer *Lobengrin* était une preuve de courage et l'indice d'un esprit révolutionnaire, et qui se souvient des batailles d'antan, où les croyants de la première heure combattirent le bon combat. Qui se souvient de l'incident Neumann?

En 1831, M. Angelo Neumann, directeur du théâtre de Prague, loua le théâtre des Nations avec l'intention d'y monter *Lobengrin* en allemand. Cette nouvelle produisit un scandale effroyable, et Raoul Pugno engagé d'abord comme répétiteur du chant, ne tarda pas à démissionner. La presse parisienne fut d'une extrême violence: « Nous nous sommes indignés, écrivait Commettant dans le *Siècle*, à la pensée que ce monsieur (!) aurait son théâtre à Paris, pendant que nos compositeurs sont réduits à l'inaction, pour la plupart, faute d'une scène qui puisse accueillir leurs ouvrages. » Dans la *Renaissance Musicale*, Ed. Hippeau évoquait le péril d'une intervention de Bismarck:

« Et si M. Neumann n'était qu'un agent provocateur ? si tout le bruit mené autour de *Lohengrin* n'était destiné qu'à surexciter les esprits ou à les pousser à des violences !... cela pourrait créer des dangers très sérieux ; je n'en dis pas davantage. » L'incident fut clos par une lettre de Wagner à Dujardin où on lisait entre autres choses : « Non seulement je ne désire pas que *Lohengrin* soit représenté à Paris, mais je souhaite vivement qu'il ne le soit pas, et pour les raisons suivantes : d'abord *Lohengrin* ayant fait son chemin à travers le monde, n'en a pas besoin. Ensuite, il est impossible de le traduire et de le faire chanter en français, de manière à donner une idée de ce qu'il est. Et, en ce qui concerne une représentation en allemand, je conçois que les Parisiens n'en aient pas envie. »

Et voilà maintenant *Lohengrin* au répertoire, tellement au répertoire, que le bon peuple voit en lui un frère de *Sigurd* ou des *Huguenots*, et l'applaudit parce qu'il y retrouve quantité de mélodies à la mode ancienne, qui sont simplement exquis et pour lesquelles il n'est besoin d'aucune éducation de l'oreille. Et, de fait, je ne connais pas dans le répertoire italien de motif plus italien (et plus mélodiquement agréable) que le quintette qui termine le premier acte de *Lohengrin*. Cette grande phrase alternativement en *si* bémol majeur et en *ré* avec ses harmonies simples, ses cadences banales, sa large mélodie chantante, forme le plus étonnant contraste avec le duo qui commence l'acte suivant.

Ce duo de Telramund et d'Ortrude est véritablement le présage de la Tétralogie : tout y annonce les futurs chefs-d'œuvre et la manière définitive : la prédominance des basses, l'harmonisation complexe, l'instrumentation recherchée. Je ne sais si l'on a signalé déjà l'étrange ressemblance de la phrase d'orchestre qui souligne les mots : *ô femme à l'œil voyant* (partition p. 120) avec les motifs orchestraux de l'évocation d'Erda au troisième acte de *Siegfried* (partition p. 244). La structure harmonique est la même ; des deux côtés une série d'accords descendants par demi-tons chromatiques, et constitués par des tierces et des quintes ou par leurs renversements : des deux côtés une

instrumentation sinon semblable, du moins homologue quant à l'effet produit. Dans l'unisson qui termine ce duo, il convient de relever encore ce superbe dédain des règles banales et surannées avec ces sauts de neuvième augmentée (p. 129, 13) qui eussent fait frémir le rigide Donizetti, et nous prophétisent les futures libertés de style de *Tristan* et de la *Götterdämmerung*.

Lohengrin a reçu cette année l'interprétation qu'il convenait. C'est aujourd'hui la première fois que j'ai à parler ici de M^{lle} Janssen. Je ne saurais trop dire quelle profonde émotion artistique produit cette admirable interprète de la pensée wagnérienne. Dans *Lohengrin*, comme dans le *Vaisseau Fantôme*, dans *Taubhauser* comme dans *Tristan et Yseult*, M^{lle} Janssen incarne adorablement les héroïnes du maître bayreuthien. Sa façon de comprendre et de représenter vocalement et plastiquement le rôle d'Elsa est au-dessus de tout éloge. Les thèmes du songe, la scène du balcon, le duo du 3^e acte ont été pour elle l'occasion de montrer une perfection dont rien n'approche. Nous ne pouvons que souhaiter qu'on donne souvent occasion à M^{lle} Janssen de se faire applaudir au Grand-Théâtre.

Les autres rôles étaient tenus d'une façon satisfaisante. M^{me} Deschamp-Jehin bien qu'elle n'ait presque plus de médium et que ses notes hautes n'aient plus la splendeur d'autrefois est une artiste de grand talent : sa tenue générale du rôle est très louable, et vocalement elle a fait preuve encore d'une belle vaillance dans l'invocation en *fa dièze mineur* du 2^e acte : « O dieux de haine ! » M. Verdier a trouvé le plus légitime succès qu'il ait remporté depuis le début de la saison théâtrale. M. Rouard a gâté par des intonations défectueuses et un nasillement pénible l'effet produit par sa superbe voix. Quant à M. Roosen il a chanté d'une manière parfaite le rôle généralement sacrifié du héraut. Et c'est un des côtés les plus satisfaisants de cette reprise de *Lohengrin* que de n'avoir pas terni l'impression générale par les habituels couacs des seconds rôles. N'oublions pas la basse noble de M. Sylvain. Les chœurs, sans être parfaits, étaient suffisants. Terminons par l'orchestre, excellemment conduit, comme toujours, par M. Flon ; notons en passant la

façon, peut-être un peu personnelle, mais évidemment intéressante, dont il a mené l'ouverture, que je préférerais un tout petit peu moins lente.

En définitive, la meilleure reprise, et de beaucoup, que nous ayons eue depuis la rentrée.



Le Barbier de Séville

Tout le monde avait compris, après la scandaleuse reprise de *Mignon*, que le ténor d'opéra-comique et la première chanteuse allaient faire place à d'autres chefs d'emploi moins invraisemblables. Il a fallu qu'une représentation du *Barbier* devant une salle déserte, vint montrer à l'autorité compétente le danger de son entêtement pour qu'on se décidât à résilier l'engagement de l'un de ces artistes. La *Revue Musicale* étant exclusivement une revue d'art et nullement une feuille de polémique, je m'abstiendrai de rendre compte de cette reprise pour laquelle des qualificatifs convenables sont difficiles à trouver. Je me contenterai de signaler les qualités vocales de M. Michel Dufour et les qualités scéniques de M. Falchiéri et de conclure que, selon toute vraisemblance, le *Barbier de Séville* n'est pas près de reparaitre sur l'affiche.

EDMOND LOCARD.



A propos des jeux de lumière au Grand-Théâtre nous recevons la note suivante d'un habitué des quatrièmes galeries :

« Vous avez déjà dit à quelles déconcertantes fantaisies atmosphériques M. l'électricien du Grand-Théâtre livre sa vagabonde imagination et avec quelle naïveté touchante il intervertit les phénomènes lumineux. Cet estimable fonctionnaire nous permettra-t-il de lui donner ici un simple schéma de ce que doit être la distribution de la lumière dans le deuxième acte de *Lohengrin* ?

« Dès le lever du rideau, la façade du Palais où doit apparaître Elsa sera éclairée d'un rayon de lune qui se déplacera progressivement de gauche à droite pour disparaître aux premières mesures de la sonnerie des trompettes annonçant le jour et, alors seulement, devra se produire la dégradation des buées mauves et roses qui précèdent immédiatement le lever du jour dont la clarté devra totalement irradier la scène quelques minutes après l'entrée des comtes et des vasseaux

« Par ce simple fait, dès le début de l'acte, la scène coupée par une diagonale lumineuse partant

du sommet de l'église laissera dans une ombre nécessaire Frédéric et Ortrude dont le jeu scénique sera ainsi plus rationnel et nous n'assisterons pas à cet extraordinaire phénomène d'une lune apparaissant avec Elsa et la suivant dans sa retraite lorsque celle-ci quitte le balcon. »



LES CONCERTS

Le premier concert de la *Symphonie lyonnaise* sera donné mercredi, 11 novembre, à 8 h. 3/4 dans la salle des Folies-Bergères, sous la direction de M. A. Mariotte.

Au programme : *Symphonie en ut majeur* (op. 21) de Beethoven; *Poème d'un jour* de Gabriel Fauré, chanté par M^{me} M. Mauvernay. Ouverture du *Calme de la mer* de Mendelssohn; *Suite algérienne* de Saint-Saëns; Prélude du 3^e acte des *Maîtres-Chanteurs* de R. Wagner; *Trois sonatines d'automne* de A. Mariotte, par M^{me} M. Mauvernay; *Danses hongroises* de Brahms.



Dimanche prochain, 15 novembre, à 2 h. 1/2 du soir, MM. Henri Marteau et Willy Rehberg donneront à la Salle Philharmonique un concert de sonates : *Sonate en ré mineur* n° 2 (op. 121) de Schumann. — *Sonate en la majeur* n° 2 (op. 100) de Brahms. — *Sonate en mi bémol* (op. 18), de Richard Strauss.

M. Marteau organise en outre deux autres concerts : l'un avec le quatuor Marteau qui interprétera le *quatuor* de Jaques-Dalcroze et le *quatuor en mi bémol* n° 12 (op. 127) de Beethoven; l'autre consacré aux œuvres de Gabriel Fauré (*quatuor en sol mineur*, *quatuor en ut mineur* et sonate pour piano et violon) avec le concours de l'auteur.

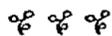
(Location chez MM. Janin, 10, rue Président-Carnot).



La *Schola Cantorum de Paris*, comme l'an dernier, organise tout un ensemble de concerts de propagande des œuvres classiques en province.

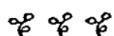
Le 7 novembre elle sera à *Reims*, le 13 à *Nancy*, où, sous le patronage de M. Ropartz, elle organise trois concerts de *musique française*; le 14 à *Strasbourg*. Le 27 elle sera à *Dijon*, où elle donnera un concert de *musique française*; le lendemain à *Besançon*, et nous l'entendrons probablement le 29 à *Lyon* avec le même programme. A tous ces

laisser de côté les reprises sans intérêt d'œuvres banales et démodées et commencer immédiatement les études de la *Tétralogie*, si toutefois on désire sincèrement mettre à exécution un programme si séduisant et si pompeusement annoncé. »



ANGERS-ARTISTE. — M. Louis de Romain écrit un important article à propos de la *Symphonie en ré mineur* de G. M. Witkowski.

Nos Anciens Artistes



NANTES (*Ouest artiste*). — « M. Azéma, dans *Lakmé*, nous a dessiné une belle silhouette de brahmine. Il compose ses rôles avec un soin et une entente du caractère des personnages qu'il représente, qu'on ne saurait trop louer. Il a bien dit les stances du second acte. »

BORDEAUX (*Revue et Gazette des Théâtres*). — « Reprise d'*Hérodiade* où M. Séveillac s'est taillé un superbe triomphe. La voix admirable de M. Séveillac se joue des difficultés vocales de son terrible rôle... »

« Le personnage de Hérodiade était tenu par Mme Nady Blancard qui effectuait sa rentrée. Dès son apparition, cette charmante artiste fut l'objet d'une sympathique ovation et sa magnifique voix lui a valu un succès bien personnel.

« Une petite cabale s'est déchaînée à la rentrée de M. Gibert, notre fort ténor. Elle est d'autant plus injustifiée que ce valeureux artiste fut remarquable et obtint un brillant succès durant le mois qu'il passa parmi nous la saison dernière.

« Malgré quelques intonations douteuses, dues certainement à une fatigue passagère, l'indulgence devait s'imposer, et cette houle de partis pris a dû reconnaître après le 4^e acte des *Huguenots*, donnés vendredi, qu'elle en était pour ses frais, car M. Gibert a très bien chanté l'air du fameux duo et a obtenu de chaleureux rappels.

« M. Dufrique est aussi parfait chanteur qu'acteur et a obtenu un grand succès dans *Faust*.

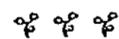
MARSEILLE (*Le Bavard*). — « Si M. Ghasne parvient à dissimuler avec adresse les défauts

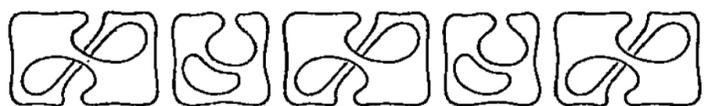
lance d'une voix déjà fléchissante, il ne saurait donner le change dans les passages de force; il s'essouffle et les exigences de sa respiration l'obligent à ralentir les mouvements, de telle façon que, parmi les habitués du parterre, on l'appelle communément le baryton *forcés pas*. »

« Mlle Charbonnel vient de faire l'expérience qu'il ne faut jamais forcer, je ne dirai pas son talent, mais ses moyens. Elle l'a fait pourtant avec une telle bonne grâce qu'il nous est pénible de constater que, vocalement, elle a été au-dessous d'un rôle trop lourd pour elle. Si la beauté du visage et le charme du sourire suffisaient à Dalila, elle aurait certainement gagné la partie, mais l'ampleur et l'endurance de la voix sont aussi quelque peu nécessaires. Mlle Charbonnel a pour elle la jeunesse, chose appréciable, et le temps lui permettra d'acquérir sur d'autres scènes les qualités requises pour pouvoir aborder la nôtre. »

ANVERS. — De la *Semaine*: « On attendait M. Lucas, triomphateur étincelant, tonitruant et mirobolant des *Huguenots*, M. Lucas, vain et morne, déplorable et ridicule dans *Hérodiade*, sous la barbe d'Eléazar. A la barbe des abonnés et des habitués il a failli triompher à cause de l'inintelligent enthousiasme de quelques amis et parents de figurants qui peuplaient les galeries supérieures. M. Lucas a paru, M. Lucas a magistralement chanté faux, M. Lucas est parti, M. Lucas a chanté avec une majesté identique. Et ainsi de suite, chaque fois que M. Lucas-Eléazar a paru et disparu pour à nouveau paraître et disparaître. Ce n'est qu'au quatrième acte quand il met à s'en aller quarante minutes d'horloge ce qui équivaut à ne plus s'en aller du tout, que M. Lucas a retrouvé avec une vigueur peu commune quelques notes exactes qui l'ont fait rappeler. M. Lucas était malade. Nous ne nous permettrons pas d'en douter un instant. »

BRUXELLES. — Mardi dernier a eu lieu au théâtre de la Monnaie la première représentation de *Sapho*. Mme Bréjean-Silver, dans le rôle qu'elle a créé l'an dernier à Lyon, a obtenu un magnifique succès.





CORRESPONDANCE DE PARIS

* *

GRANDS CONCERTS



M. Gabriel Pierné a fait dimanche ses débuts comme chef d'orchestre aux Concerts-Colonne.

On savait depuis longtemps qu'il était non seulement un compositeur distingué quoique un peu impersonnel, mais aussi un musicien rompu à toutes les finesses de son art, ayant eu une brillante scolarité au Conservatoire, connaissant en somme son métier à fond. Ses solides qualités musicales lui ont permis de se mettre d'emblée à la tête du bel orchestre du Châtelet et d'y faire bonne figure.

Il fut acclamé très justement après l'exécution de cette *Symphonie en ré* dans laquelle César Franck transparait tout entier avec son âme ardente, passionnée, mystique et candide, et sa science profonde mais si peu rébarbative, si modeste qu'elle se fait oublier.

La direction de M. Pierné, sans avoir les molles séductions de celle de M. Colonne fut d'une netteté et d'une intelligence de détails parfaites, et manifesta un vrai musicien qui sent profondément et qui sait communiquer clairement ses impressions personnelles. Avec de telles qualités de fond, M. Pierné s'assimilera vite les petites roueries de métier, les *ficelles* professionnelles ; il est d'ailleurs à bonne école.

Après la symphonie de Franck, le programme du concert comprenait une seconde audition de la mélancolique et pénétrante musique de Fauré sur *Pelléas et Mélisande* ; la *Toussaint* de Joncières, musique point trop personnelle, mais honnête et sincère et qu'on s'attendait à entendre aux obsèques du regretté compositeur ; l'ouverture des *Francs-Juges* de

Berlioz, mélange étrange de solennité un peu surannée et de fougue romantique, exécutée dans le Brouhaha de la sortie.

Le concert était complété par quatre airs chantés par M^{me} Schumann-Heinck. Le premier, un air de la *Clémence de Titus* de Mozart, a permis d'apprécier une voix quelque peu stupéfiante qui réunit des qualités de voix de chanteuse légère et de puissant contralto avec un médium qui ne le cède en rien aux registres extrêmes.

Dans les autres airs : un fragment meyerbeerien de *Rienzi*, une mélodie de Schubert, la *Toute-Puissance* d'une allure grandiose, mais un tantinet monotone avec sa batterie vieillotte ; enfin la splendide évocation d'Erda du *Rheingold*, M^{me} Schumann-Heinck a fait montre d'une sincérité et d'une passion vibrante qui furent très acclamées.

EDOUARD MILLIOZ.



Grand-Théâtre 1870-1903



Voici, d'après les recherches de notre excellent confrère A. Sallès, la liste des ouvrages nouveaux représentés sur la scène de notre Grand-Théâtre depuis 1870 avec les noms des directeurs qui les ont montés :

1873 (Direction Danguin). — *Pétrarque*, de Duprat ; *Hamlet*, d'Ambroise Thomas.

1875 (Direction d'Herblay). — *Coppélia*, de Léo Delibes.

1877 (Direction Senterre). — *Carmen*, de Bizet ; *Cinq-Mars*, de Gounod.

1878 (Direction Aimé Gros). — *Paul et Virginie*, de Victor Massé.

1879 (Direction Aimé Gros). — *Etienne Marcel*, de Saint-Saëns ; *Piccolino*, de Guirand ; les *Malatesta*, de Morin-Pons ; *Aïda*, de Verdi.

1881 (Direction Vachot). — *Jean de Nivelle*, de Léo Delibes ; *Mireille*, de Gounod.

1882 (Direction Campocasso). — *Le Tribut de Zamora*, de Gounod ; les *Contes d'Hoffmann*, d'Offenbach.

1884 (Direction Dufour). — *Lakmé*, de Léo Delibes.

* * *

Une jolie anecdote sur Hermann Zumpe, le directeur général de la musique à Munich, décédé au mois de septembre dernier.

Le célèbre chef d'orchestre était attablé au milieu d'un cercle de joyeux compagnons. La conversation tomba sur le genre en composition, particulièrement sur l'opérette. Zumpe stigmatisa les œuvres de cette catégorie. « Ce sont choses sans valeur d'art, dit-il, un peu de talent suffit pour les écrire ». Cette opinion ne fut point partagée ; on demanda au censeur sévère de tant d'œuvres charmantes s'il serait capable d'en composer une à son tour : « Oui assurément, répondit-il ; je n'ai aucun talent pour cela mais je puis très bien confectionner une opérette ». Un pari s'ensuivit ; c'est obligation en pareil cas quand on a bu raisonnablement de bonne bière allemande. Au bout de quatre semaines, Zumpe apportait triomphalement le manuscrit de son opérette *Farinelli*, qui eut plus d'un millier de représentations.

* * *

La gloire : A Saint-André-le-Gaz, en face la gare, vient de s'ouvrir un hôtel qui a pris le nom d'Hôtel de la Gare..... et Berlioz !

* * *

Le 12 novembre, en l'honneur du centenaire de Berlioz, on donnera à Londres la première audition de *Cléopâtre*, scène dramatique pour soprano et orchestre. Cette œuvre, composée en 1829, inédite et ignorée jusqu'à ce jour, fut une des cantates écrites par le maître, lorsqu'il concourut pour le prix de Rome. — M^{lle} Palasara a été engagée pour faire cette création. L'orchestre, de cent musiciens, sera dirigé par Félix Weingartner.

* * *

DE MUNICH. — L'intendance de la musique de la Cour et l'intendance du théâtre de la Cour ont conclu un traité avec le directeur général de la musique Félix Mottl, aux termes duquel le célèbre chef d'orchestre est engagé définitivement à Munich. Cet arrangement a reçu, le 3 novembre, le très haut assentiment de son Altesse Royale le Prince Régent. Par suite du contrat, le directeur général de la musique Mottl entrera en fonctions l'année prochaine et prendra part, comme premier chef d'orchestre, dès la saison d'été de 1904, aux représentations de fête en l'honneur de Richard Wagner, au théâtre du Prince Régent.

M. Félix Mottl est né à Bas Saint-Veit, près de Vienne, le 29 août 1856. Il a écrit quelques œuvres dramatiques : *Agnès Bernauer* (Weimar 1880), *Ramin, Prince et chanteur*, opéras ; un intermède, *Eberstein* (Carlsruhe, 1881) ; un quatuor à cordes (1898) : des Lieder, etc. ; mais c'est comme chef d'orchestre qu'il s'est acquis une réputation considérable, et, si la place qu'il vient d'obtenir est pour lui un beau couronnement de carrière, l'approbation unanime qui accueille sa nomination constitue un témoignage spontané dont il a le droit de se montrer non moins fier que du choix si honorable dont il a été l'objet. M. Mottl est fort connu en France, où il a dirigé les orchestres Colonne et Lamoureux, notamment en 1894, 1897, 1898. Au mois de novembre 1893, il organisa au théâtre de Carlsruhe un « cycle dramatique Berlioz » et fit entendre, en une semaine, *Benvenuto Cellini*, *les Troyens à Carthage*, *la Prise de Troie*, et *Béatrice et Bénédicte*. Ce fut une véritable « fête française ». Chacun sait quelle part l'éminent chef d'orchestre a prise depuis 1876 aux représentations wagnériennes de Bayreuth, mais son éclectisme et son esprit d'initiative l'ont préservé de tout exclusivisme ; il affirmait volontiers son admiration pour Léo Delibes pendant ses fréquentes visites à Paris, et cette admiration se traduisit par des actes. Lorsque mourut Hermann Zumpe, le Prince Régent avait promis que sa succession serait donnée à un chef d'orchestre « de tout premier rang ». On voit qu'il a tenu parole... royalement.

* * *

— Nul n'était plus que Berlioz rebelle aux compliments dithyrambiques. Un jour, après une audition triomphale à Vienne, un assistant extasié bouscula toute l'assemblée pour arriver jusqu'à lui : « Je vous en conjure, Maître, dit le personnage, souffrez que je presse la noble main qui a écrit *Roméo et Juliette*.

Et en même temps il s'emparait de la main gauche de l'artiste. « Monsieur, dit Berlioz en riant, ce n'est pas celle-là ! »

L'étranger, interloqué un instant, prend sans rancune la main droite du compositeur, la serre avec force et s'écrie : « Ah ! vous êtes bien un vrai Français ! Il faut que vous vous moquiez même de ceux qui vous aiment ».

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS.

Imp. WALTENER & Cie, rue Stella, 3, Lyon.