

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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



LIEDER FRANÇAIS

(SUITE)

Henri DUPARC

C'est à un âge où la plupart des jeunes gens en sont encore à chercher leur voie, parmi l'encombrement des carrières et l'incertitude de l'avenir, que Henri Duparc écrit les œuvres remarquables, qui ont consacré sa réputation, non auprès du grand public, encore mal informé, mais dans l'estime des musiciens et de trop rares critiques, attentifs à l'évolution des originalités et au progrès des talents naissants. Anciennes par la composition, modernes par les tendances qu'elles dénotent, ces œuvres n'ont été éditées que récemment, sur les instances des amis de Duparc et malgré leur auteur, qui voulait détruire ces rares, mais suggestives mélodies, dans un incompréhensible accès de modestie exagérée et de scrupules artistiques, malheureusement introuvables chez tant de musiciens habiles et audacieux, véritables commerçants de l'Art, d'une douteuse probité intellectuelle. Cet inexplicable mécontentement de lui-même, ce pessimisme dangereux, sorte de douloureuse

névrose, dont Henri Duparc souffre depuis plus de vingtans, doivent être attribués à plusieurs causes, dont la principale réside certainement dans l'acceptation, par le musicien encore jeune, de charges administratives, source de tracas innombrables, que ne put surmonter la délicatesse féminine de sa complexion artistique. C'est au pays de Marnes, où Duparc allait régulièrement passer six mois d'été — de 1880 à 1885 — dans une maison de campagne appartenant à ses parents, que la considération dont jouissait sa famille, valut au compositeur l'honneur d'être élu maire de sa commune. Duparc abdiqua promptement cette charge, pour laquelle il était naturellement peu fait, et, neurasthénique, découragé presque avant la lutte, il partit soigner une névrose persistante, à Monein, dans les Basses-Pyrénées, où la solitude lui fut excellente, au double point de vue du travail et de la santé. Depuis ces dernières années, Duparc vit fort retiré, à Paris ou Versailles, dans l'isolement le plus complet, ne cherchant qu'à faire oublier — suivant sa propre expression — « sa triste personne, dont il n'y a rien d'intéressant à dire » (1).

(1) Henri Duparc souffre cruellement de cette impuissance (est-elle bien réelle?), que sa neurasthénie lui exagère encore. « Vous vous trompez, nous a-t-il dit maintes fois, en croyant que, si je

De nobles amitiés et la célébrité persistante de tant de pages, volontairement inédites, auraient dû cependant éclairer Henri Duparc sur la valeur d'un incontestable talent, que, seule, sa fine et scrupuleuse nature d'artiste, semble obstinément se refuser. Né à Paris, le 21 janvier 1848, d'un père ingénieur et administrateur de la Compagnie de Saint-Gobain (l'aîné de ses frères, Arthur, s'occupait de critique d'art), Henri Duparc fit ses études au collège des Pères Jésuites de Vaugirard, puis il passa, sans grande conviction, ses examens de droit. A Vaugirard, Duparc avait fait la connaissance de César Franck, qui y devint promptement son ami, en même temps que son maître de piano, d'harmonie, de contrepoint et de composition. L'influence du mystique auteur des *Béatitudes* fut considérable sur la formation artistique du jeune musicien, et c'est en grande partie à ce contact intime avec un maître, d'une si rare probité artistique que nous devons de rencontrer, en Duparc, cette belle modestie, inconnue des médiocrités, cette extraordinaire sévérité pour lui-même, qui font de chantre de *Phidylé* le digne successeur de l'organiste liégeois. Avec son noble professeur, les premiers amis de Duparc, dans la carrière artistique, furent Camille Saint-Saëns, qui, par la suite, réduisit pour deux pianos son poème symphonique *Lénore* (1) et lui dédia la *Jeunesse d'Her-*

n'écrit plus, c'est parce que je manque de confiance en moi-même, ou pour toute autre raison : la vérité est que je suis, depuis au moins vingt ans, tout-à-fait détraqué et déséquilibré — par suite d'un état nerveux que jamais personne n'a pu s'expliquer (les médecins moins que les autres) — et que je ne puis absolument rien faire ; je n'ai pas besoin de vous dire quel chagrin c'est pour moi ; si je pouvais en être consolé, je le serais certainement par l'estime qu'on a pour les quelques pages, écrites il y a si longtemps.

(1) Cette pièce très remarquable existe aussi transcrite à 4 mains, par César Franck ; l'arrangement pour deux pianos avait été publié par O'Kelly ; revue par l'auteur, la partition d'orchestre en fut publiée — vers 1894 ou 1895 — par l'éditeur Leuckardt, à Leipzig.

cule, Romain Bussine, Fauré, le charmant et regretté Alexis de Castillon, enfin le peintre Henri Regnault, qui était féru de musique et doué, paraît-il, d'une voix de ténor magnifique (2).

L'initiation de Duparc au drame wagnérien fut l'œuvre de Saint-Saëns, qui lui communiqua, en 1870, les partitions du *Rheingold* et de la *Walküre*, nouvellement parues, et l'entraîna à Munich, pour assister à la représentation de ce dernier ouvrage. Chassé brusquement d'Allemagne par la déclaration de guerre, Duparc dut rentrer à Paris, où il prit part comme mobile aux premières opérations du siège (3). « C'est là, écrit Vincent d'Indy — que, ayant fait la connaissance de Duparc, un an avant la guerre, dans une charmante famille irlandaise, la famille Mac Suviney, dont une des jeunes filles devint Mme H. Duparc, séduit par la franchise de son caractère et par son exubérant enthousiasme pour le Beau, devint aussitôt et resta l'un de ses plus intimes amis, que je le retrouvai à cette bizarre époque où, lui venant de Bagnole et moi du fort d'Issy, nous nous rencontrions le dimanche au Cirque d'hiver. Padeloup, en garde national, y dirigeait un orchestre bariolé où se coudoyaient des spécimens de tous les corps extraordinaires créés pendant la guerre : *moblois*, gardes nationaux, volontaires bruns, gris, verts, etc... ; en ces curieux concerts, la *Symphonie pastorale* était commentée par Sarcey (!) qui faisait sur Beethoven une longue conférence, et la *Réformation-*

(2) Duparc dédia à la mémoire du peintre Regnault la *Fuite*, duo pour soprano et ténor, sur des vers de Th. Gauthier, chanté à la Société Nationale en 1873 et publié en 1902, par M. Demets, éditeur parisien.

(3) Nous empruntons la plupart de ces renseignements, ainsi que l'extrait suivant de Vincent d'Indy, à l'excellente étude, publiée (1895, *Guide Musical*) par M. Georges Servières, sur Henri Duparc, dont nous n'avons pu vaincre suffisamment — au gré de notre curiosité sympathique — la scrupuleuse modestie et l'amour excessif des volontaires effacements.

Symphonie par le pasteur Athanase Coquerel, le tout terminé par le couplet patriotique et la *Marseillaise* de Berlioz !

« Puis Duparc, atteint d'un rhumatisme aigu à l'estomac, fut obligé de rester chez lui, et le service devint trop sérieux à partir du mois de décembre pour que nous puissions nous rencontrer autrement que par hasard. »

Ce fut lui qui en 1872, présenta son camarade Vincent d'Indy à son maître César Franck et le décida à terminer sous la direction de celui-ci ses études de contrepoint, fugue et composition.

De 1872 jusqu'au moment où Duparc quitta Paris, pour de nombreuses années, ce fut entre les deux jeunes gens, une constante intimité, favorisée par des travaux analogues et un voisinage immédiat. (Ils habitaient la même maison, cette maison de l'avenue de Villars, où demeurait aussi un autre ami de Vincent d'Indy, le littérateur Robert de Bonnières).

« Tous les mardis, ajoute l'auteur de *l'Etranger* et cela dura jusqu'en 1880 environ — Duparc réunissait chez lui des amis ou des amis de ses amis, et nous lisions jusqu'à deux heures du matin des chefs-d'œuvre anciens ou des productions modernes.

« Là venaient assidûment Fauré, Camille Benoît, Chabrier, Alexis de Castillon, Robert de Bonnières, très souvent Saint-Saëns et les jeunes musiciens étrangers qui nous étaient signalés de passage à Paris, Svendsen, Taneew (depuis, directeur du Conservatoire de Moscou), Friedheim, un extraordinaire élève de Liszt (qui fut, par la suite, condamné en Amérique pour assassinat) ; c'est de là enfin que sortit la Société Nationale, dont Duparc fut pendant plus de dix ans, le zélé secrétaire. »

C'est alors que le jeune musicien se décida à habiter Marnes, puis les Basses-Pyrénées où il travailla à un drame lyrique la *Roussalka* (d'après le poème de

Pouchkine), qui, croyons-nous, ne fut jamais terminé.

Déjà, pendant qu'il étudiait le droit, Henri Duparc avait publié, en 1869, chez Faxland, six pièces de piano, *Feuilles d'Automne*, une sonate pour piano et violoncelle (1872), non publiée ; une suite d'orchestre (non publiée), essayée en 1873 par Padeloup, qui la déclara inexécutable ; une suite de valse pour orchestre, composée en 1873 et jouée le 24 juin 1874, à la Société Nationale ; une deuxième suite d'orchestre intitulée *Poème nocturne*, composée en 1874, malheureusement détruite depuis, et qui contenait, paraît-il, des choses charmantes ; une suite pour piano, dédiée à Vincent d'Indy et détruite également ; enfin, *Lénore*, poème symphonique déjà mentionné, composé en 1874-75, exécuté, pour la première fois, le 28 octobre 1877, aux Concerts Populaires de Padeloup, puis en 1878 au Trocadéro, enfin il y a trois ans, chez Chevillard, qui a fait de nouveau applaudir cet important ouvrage, dans le courant de l'actuelle saison.

Lénore atteste, ainsi que diverses mélodies remarquablement symphoniques, telles *Galop* (Sully-Prudhomme), *La vague et la cloche* (Coppée) et surtout *Phidylé* et *l'Invitation au Voyage*, pièces écrites d'abord avec piano et orchestrées par la suite — combien le tempérament vigoureux, d'une ardeur singulièrement vibrante, de Duparc, le poussait à manifester sa pensée par les sonorités éclatantes de l'orchestre. Pourquoi faut-il que la plupart de ses œuvres anciennes aient été détruites par ce musicien sévère pour lui-même jusqu'à l'injustice et que nous nous trouvions ainsi dans l'impossibilité à peu près complète d'étudier, chez Duparc, le symphoniste et le dramaturge, alors que le mélodiste nous paraît si attrayant par les qualités orchestrales et descriptives de sa musique ?

Force nous est donc de nous en tenir

au chantre du Lied, le seul, du reste, dont l'étude rentre dans le cadre strict de cette monographie.

De 1871 à 1873, Duparc avait écrit cinq mélodies, publiées par la maison Durand-Schœnewerk, et dont les principales, *Soupir* (Sully-Prudhomme) et *Chanson triste*, sur des vers de Henri Cazalis (Jean Lahor), ont été rééditées par l'éditeur Baudoux, son ami (Bellon, Ponscarne et Cie, successeurs). A vrai dire, la *Sérénade* (Gabriel Marc) et la *Romance de Mignon*, d'après Goethe, ne sortent guère du cadre, quelque peu banal, des mélodies de salon, agréables, mais sans grande originalité, que Lalo et Saint-Saëns publiaient à la même époque. Toutefois, dans la seconde de ces œuvres, nous rencontrons déjà l'emploi, cher à Duparc, d'un leitmotiv de quelques notes brèves, phrase instrumentale intervenant parmi l'accompagnement ininterrompu de la partie vocale. Ce procédé s'accroîtra, en même temps qu'augmentera l'habileté du musicien, et nous le retrouverons, devenu un véritable système musical, du plus heureux effet, dans les derniers et les plus beaux Lieder de Duparc, *L'Invitation au Voyage* et *Phidylé*.

Que de tendresses et d'intimité, dans *Chanson Triste* (Jean Lahor). Un sentiment mélancolique domine, enveloppant la mélodie entière d'une largeur d'inspiration, encore inégalée, selon nous ; bien que d'une écriture élégante et soignée, ce lied est des plus profonds que nous connaissions ; sans nulle afféterie, il séduit et charme, combinant dans la plus heureuse harmonie, les qualités dominantes de la muse de Duparc — qui sont aussi celles de l'homme — sincérité, spontanéité, énergie, avec une extrême pureté, dans la ligne mélodique, et une rare intensité expressive de la partie chantée. L'accompagnement de *Chanson Triste*, d'une incomparable douceur, est écrit dans la forme

arpégée, pour laquelle Henri Duparc semble avoir quelque prédilection, et qui contraste très heureusement avec la tenue simple de voix (à noter la délicieuse modulation : *ut mineur, fa dièze majeur* (1)).

*Quand tu berceras mon triste cœur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras !*

Mais, parmi ces mélodies d'une manière déjà ancienne, celle qui nous paraît de la plus belle venue est sans doute le *Soupir*, d'après Sully-Prud'homme. La ligne simple du chant (ce souci de la pureté mélodique est caractéristique du lied de Duparc) s'oppose au mouvement persistant de l'accompagnement et donne à cette œuvre une plénitude expressive remarquable, qui traduit merveilleusement les retours du « soupir » :

Toujours l'aimer !

A la même époque (1874) se rattachent deux œuvres d'un romantisme quelque peu bruyant, que nous avons déjà mentionnées, *Le Galop* et *La Vague et la Cloche* ; nous reviendrons à ce dernier lied pour chant et orchestre, réuni, par les soins de MM. Bellon et Ponscarne, éditeurs, à sept autres mélodies, récemment publiées en un seul recueil. Citons encore — mais dans une période plus proche — deux mélodies, publiées par le *Journal de musique*, fondé par Dalloz et qui vécut quatre ans seulement ; *Au Pays où se fait la guerre* (Th. Gautier), numéro du 19 mai 1877) qui fut chantée à la Société Nationale par Mlle Vergin, le 28 février 1880 ; et *Elégie* (strophes de Th. Moore à Robert Emmet traduites en prose, déjà mises en musique par Berlioz), numéro du 12 janvier 1878. Cette dernière pièce fut, par la suite, rééditée par Baudoux, ainsi que la *Vie antérieure*, ouvrage de la même époque.

Si *Au pays où se fait la guerre* évoque plutôt le souvenir de Saint-Saëns, par son architecture générale, l'*Elégie* et la *Vie Antérieure* sont nettement franckistes,

(1) Voix élevées.

grâce à l'abondance extraordinaire du développement et l'emploi des modulations enharmoniques, dans les rentrées chromatiques, d'un effet saisissant. A ce dernier point de vue, l'*Elégie*, construite sur un thème unique de deux notes, qui semble un véritable sanglot, indique, chez Duparc, une incomparable puissance évocatrice, unie à une richesse harmonique, d'une rare simplicité.

La poésie de Baudelaire, sur laquelle est écrite *La Vie Antérieure*, possède cette éloquence, faite de nostalgie pénétrante et de délicat mysticisme, qui rendit célèbre l'auteur de *Fleurs du Mal*. Après la majestueuse exposition du début, au thème large, inspiré par la belle architecture de ces vers :

*J'ai longtemps habité sous de vastes portiques,
Que les soleils marins teignaient de mille feux.*

la ligne semble se perdre ; mais nous la retrouvons, lors du changement de tonalité, sur le :

C'est là que j'ai vécu...

du poète. Un dessin, d'un exotisme approprié, à la basse, nous amène à une terminaison des plus franckistes et clôt une mélodie intéressante, mais dans laquelle on regrette de ne point rencontrer cette splendide unité, qui a présidé à la conception du poème.

Le duo *La Fuite*, pour ténor et soprano, est le premier exemple, que nous offre l'œuvre d'Henri Duparc, de l'adaptation au lied des procédés d'écriture symphoniques. Les intentions descriptives de cette page colorée sont évidentes : la chevauchée haletante de la basse, les arpèges précipités de l'accompagnement, les gammes chromatiques ascendantes entières majeures, commentent merveilleusement le dialogue imagé de Théophile Gautier et rappellent la facture générale de l'immortel *Roi des Aulnes*, de Schubert. Mais, dans le poème de Duparc, la passion se teinte d'un coloris spécial, dû à l'orientalisme du décor, savoureusement

noté par le musicien, en de violentes oppositions de nuances et d'exquises modulations, comme sur ces mots : *Kadidja* :

*Mes cils te feront de l'ombre,
Et la nuit, nous dormirons
Sous mes cheveux, tente sombre,
Fuyons, fuyons !*

sol majeur — fa dièze majeur — fa majeur (1).

Nous arrivons ainsi au plus beau titre d'Henri Duparc à l'admiration des musiciens, avec les huit mélodies récemment réunies en un recueil d'une incontestable valeur par les éditeurs Bellon et Ponscarne. En voici les titres, par ordre de date : *L'Invitation au voyage* (1874) ; *La Vague et la Cloche* (1874) ; *Sérénade Florentine* (1876) ; *Le Manoir de Rosemonde* (1876) ; *Extase* (vers 1877) ; *Testament* (1877) ; *Phidylé* (1878) ; *Lamento* (1879). Les plus importantes de ces œuvres sont les plus orchestrales ; ainsi présentées, elles forment un tout homogène, un cycle de pensées et de sentiments, d'une indiscutable originalité. En tête *L'Invitation au voyage*, de Baudelaire, si câlinement berceuse, avec le murmure tentant de ses vagues brèves et cadencées, auquel succèdent de lents accords arpégés et un subit éclat de lumière, soulignant un invraisemblable atterrissement, sur une rive radieuse et lointaine. Henri Duparc a trouvé là des accents et des harmonies d'une douceur ineffable, traduisant, de façon merveilleuse, les aspirations vers l'inconnu, vers l'au-delà du rêve, qui bouillonnaient dans l'âme baudelairienne. Ce pays fantastiquement beau, où nous convie l'imagination ardente du poète, le musicien nous le dépeint, en une sorte d'extase, par une déclamation uniforme, et, pour ainsi dire, horizontale, sur d'immenses accords plaqués, qu'interrompent bientôt le clapotis des petites vagues monotones et le souvenir, à la basse, du nostalgique :

Aimer et mourir !

(1) Voix élevées.

Certaines mélodies du recueil sont d'une expression tendre et mélancolique : tels les deux lieder, écrits sur des vers de Jean Lahor (*Sérénade florentine* et *Extase*) et le *Lamento* de Gautier. Ils sont remarquables par le souci de l'écriture, la suavité des harmonies et l'élégance du rythme. La *Sérénade florentine* vibre, par instants, d'une note jeune et gaie, avec son leitmotiv de trois notes, qui s'oppose à la terminaison naturelle, par la tonique, sur ces fins de phrases :

La bénédiction des cieux.

et :

D'un astre d'amour qui se lève.

Extase est la plus enveloppante de ces mélodies : c'est un tableau intentionnellement grisaille, volontairement monotone et atténué, brossé sur une seule phrase, qui s'élève peu à peu jusqu'à la passion.

Je n'aime guère, je l'avoue, la poésie de Coppée : *La Vague et la Cloche* (1), dont le début :

Une fois... terrassé par un puissant breuvage,
rappelle trop, à mon gré, les soporifiques de 1830 et la légende de la *Fantastique*. Quant à la musique, vigoureuse, dont H. Duparc l'ornementa, elle présente une instrumentation remarquable encore qu'un peu extérieurement descriptive du moins dans la première partie du rêve. Ainsi que le note justement M. G. Servières, « l'entrée du carillon de la cloche donne à la mélodie le support d'un rythme très marqué dont l'habileté du symphoniste a tiré des effets très pittoresques ».

Phidylé — chantée à la Société-Nationale, le 8 avril 1893 — est d'un meilleur style mélodique. Véritable « symphonie-miniature », suivant l'appellation très-exacte donnée à ce chef-d'œuvre, elle nous apparaît riche d'intentions descrip-

(1) Chantée pour la première fois à la Nationale le 13 mai 1877, et plus récemment, Salle d'Har-court, par M. Auguez, le 23 décembre 1894.

tives, discrètement réalisées, adaptation subtile et serrée, d'une musique de rêve à la poésie célèbre de Leconte de Lisle.

Après la mise au point du paysage, sur les calmes accords du début (modulant autour de l'accord parfait de *la bémol*), c'est le lent engourdissement de midi, vibrant de soleil et de chaleur, alors que les abeilles bourdonnent, incitant Phidylé au sommeil :

Repose, ô Phidylé, repose...

Sur ces mots, paraît à l'orchestre un thème mélodieux et berceur, qui reviendra à plusieurs reprises dans le cours du lied, et, après avoir été transformé dans un développement expressif, lui servira de conclusion. Oh ! l'admirable courbe, que nous présente la chute de la phrase musicale, au passage :

*Et les oiseaux, rasant de l'aile la colline,
Cherchent l'ombre des églantiers !*

Et les voluptueuses et somnolentes syncopes de la basse, mêlant sa voix assourdie au concert des insectes et des fleurs :

Repose, ô Phidylé, repose... !

Dans la paraphrase musicale de cet exquis poème, chantent les mille voix de la nature, dont le crescendo conduit au brillant trémolo qui clame l'accent passionné de l'homme, vainqueur et aimé.

Le Manoir de Rosemonde (paroles de R. de Bonnières) est un cri de douleur et de désespoir ; l'accompagnement en est impétueux et fatal, avec des imitations féroces de chevauchées et de sonneries de moyenâgeuses fanfares retentissant au fond de la forêt, qui dissimule aux regards profanes l'introuvable et inaccessible château. Mais, d'héroïque et sauvage, la muse de Duparc retombe dans son habituelle mélancolie ; de longs sanglots plaintifs soulignent le *Lamento*, de Théophile Gautier (cette dernière mélodie semble un peu inspirée de la manière de Fauré, mais d'un Fauré plus puissant et plus profond que l'auteur exquis, musicien raffiné, du

Clair de Lune ou de la *Bonne Chanson*) et le recueil se clôt sur le *Testament*, un peu tourmenté, à mon sens, d'Armand Silvestre.

Quelle place Henri Duparc occupera-t-il, dans l'histoire de nos musiciens de lied français ?

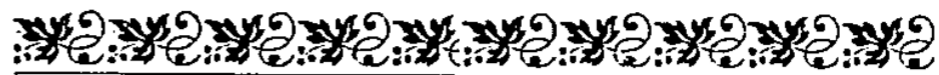
Il serait téméraire de vouloir ainsi préjuger l'avenir pour une question délicate qu'il est malaisé à des contemporains de trancher imprudemment. Toutefois lorsque l'on songe à l'époque, où Duparc écrivit les admirables mélodies, que nous venons de passer en revue, à l'originalité et la hardiesse qu'elles témoignent, on ne peut s'empêcher de déplorer — avec tous les admirateurs de ce noble musicien — la retraite volontaire d'un compositeur, dont César Franck répétait souvent qu'il était de toute sa génération, le mieux organisé, comme inventeur d'idées musicales; sans parler de la vigueur de tempérament de ce musicien; dont le sentiment dramatique convenait si merveilleusement au théâtre!

Je ne saurais croire, en ce qui me concerne, que Duparc ait vraiment détruit la plupart de ses œuvres anciennes; on n'anéantit pas ainsi une part de soi-même, la meilleure peut-être, car elle se rattache aux belles années de jeunesse et de vaillance! « Aussi, conclurais-je avec M. Servières, au nom des admirateurs de Henri Duparc qui déplorent son inaction, j'exprime ici le vœu que, s'il ne produit pas d'œuvres nouvelles, le musicien fasse du moins grâce aux œuvres anciennes condamnées par lui et laisse publier soit les manuscrits originaux, soit les copies qu'en possèdent ses amis. Les productions de la même période, actuellement éditées, nous sont un sûr garant de leur valeur artistique. »

(*A suivre*). Henry FELLOU.

* * * * *

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer la publication de la suite de l'article MUSIQUES D'ÉGLISE, de M. Jean Vallas.



LE GRAND PRÊTRE

de la Musique Classique



C'était à Leipzig, il y a près de soixante ans, dans le salon de Félix Mendelssohn. Le maître venait de jouer la *Sonate à Kreutzer*, et son partenaire était un tout jeune homme, un enfant. Robert Schumann avait écouté, plein d'une religieuse émotion, tout en contemplant, à travers les fenêtres, ouvertes, la splendeur sereine d'une soirée d'été. Quand les interprètes se turent, il se leva. et se tournant vers ses amis :

— Comment, s'écria-t-il, n'existerait-il pas là-haut des êtres pour savoir de quelle admirable manière ce petit garçon vient de jouer avec Mendelssohn la *Sonate à Kreutzer* ?

Ce petit garçon, était Joseph Joachim, que Paris vient de posséder pendant trois jours. Les 17, 19 et 20 mars, Joachim et son admirable Quatuor ont fait à la Société Philharmonique une solennelle et peut-être dernière apparition : et nous avons entendu le même homme qui, il y a cinquante ans, était déjà regardé par les plus illustres maîtres de la musique allemande comme leur ami, leur égal, au besoin leur conseil et leur directeur.

Joachim symbolise aux yeux du monde musical l'âme même de la grande école classique. Son interprétation de Bach est le modèle des violonistes, l'idéal de suprême expression que tous poursuivent et ambitionnent. Mais c'est surtout sa traduction de Beethoven qui imprime dans le cœur et dans l'esprit des auditeurs une sensation profonde, inoubliable, à jamais dominante.

Les derniers Quatuors notamment, dont la pensée est généralement méconnue, deviennent, pour celui qui les a entendu jouer par le quatuor Joachim, intelligibles

et lumineux. C'est qu'à l'illustre violoniste sont associés depuis de nombreuses années, dans un commun sentiment d'abnégation et d'adoration devant un idéal commun, trois artistes hors pair : Karl Halir, Emmanuel Wirth et Robert Haussmann; ces trois artistes, nourris des enseignements de Joachim et subissant le prestige de son magnétisme personnel, en sont venus à vibrer avec une telle correspondance, à sentir et à penser dans une si parfaite harmonie, que ce n'est plus un quatuor : c'est comme un étrange instrument, une sorte d'orgue aux nuances multiples, mais toujours fondues dans une complète homogénéité.

Nul n'a poussé plus loin que Joachim le désintéressement de l'artiste agenouillé devant son idéal ! Il a tout dédaigné, la popularité tapageuse, les grosses recettes et les succès brillants. Sa virtuosité hors ligne, son incomparable technique auraient pu lui donner toutes ces choses, s'il avait accepté de jouer, suivant le goût du public, des œuvres d'une beauté moins pure et moins sévère : jamais il n'y a consenti. Après avoir maintes fois interprété avec Liszt les œuvres classiques, Joachim ne crut pas devoir se prêter à l'exécution de certaines pièces ; et à la voie large de la gloire facile, il préféra toujours le sentier plus ardu qui devait le conduire à ce sommet, d'où aujourd'hui il domine le monde musical. Prodiges de ses dons envers ses amis, adoré de ses élèves, il est le survivant unique de l'âge d'or de la musique allemande, le grand prêtre vénéré du culte classique. Ceux qui ont vécu de la pensée d'un Beethoven, qui ont vibré aux accents émouvants d'un Schumann ou d'un Brahms (et ils sont nombreux), ceux-là se donnent en l'entendant plus qu'une pure jouissance d'art : c'est, dans l'homme et dans l'artiste, un peu de leurs dieux familiers qui leur réapparaît.

Il y a peu de temps, à Bonn, un festival solennel de plusieurs jours avait attiré

de tous les coins de l'Allemagne les adorateurs de Beethoven pour une joie unique, pour un festin d'art et d'idéal sans précédent : le quatuor Joachim interprétant les seize Quatuors. Ils furent près de deux mille : ils savaient que, si c'est à Bayreuth que se révèle Wagner, Beethoven, lui, est partout où est Joachim.

Jules SAUERWEIN.



LES FESTIVALS

de WAGNER et de MOZART

à Munich en 1904



Cette année, comme les années précédentes, seront données à Munich en en août et septembre, des festivals de Wagner et de Mozart.

Les représentations des œuvres de Mozart auront lieu du 1^{er} au 11 août au théâtre de la Résidence et au théâtre de la Cour. Seront représentés *Les Noces de Figaro*, *l'Enlèvement du Sérail*, *Don Juan*, *Così fan tutte* et *la Flûte Enchantée*.

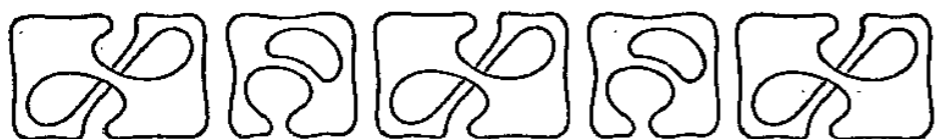
Le festival Wagner aura lieu au Théâtre du Prince Régent (orchestre invisible). Voici les dates des représentations :

Au mois d'août : le 12, *Tristan et Isolde* ; le 14, *le Vaisseau Fantôme* ; le 15, *Les Maîtres Chanteurs* ; du 18 au 21, *L'Anneau du Nibelung* ; le 24, *Tristan* ; le 26 et le 29, *le Vaisseau Fantôme* ; le 27, *les Maîtres Chanteurs* ; du 31 août au 3 septembre, *L'Anneau du Nibelung* ; le 6 septembre, *le Vaisseau Fantôme* ; du 8 au 11 septembre, *L'Anneau du Nibelung*.

L'orchestre royal de la Cour (134 musiciens) sera dirigé par MM. Félix Mottl, Félix Weingartner, Arthur Nikisch et Franz Fischer.

Le prix des places pour les représentations wagnériennes est de 25 francs par représentation.

Pour tous renseignements, s'adresser à l'agence Schenker et Cie, Promenade-Platz, 16, à Munich.



Chronique Lyonnaise

GRAND-THÉÂTRE

La saison s'achève misérablement. Les représentations lamentables de *Faust*, du *Caïd* ou de *Mignon* données à prix réduits ou très réduits n'attirent plus personne. Nous ne voulons pas juger encore l'ensemble de la saison théâtrale, mais il nous est impossible de ne pas constater la déchéance profonde et vraiment scandaleuse de notre Grand Théâtre, au moment même où la Municipalité voudrait faire de cette scène, la première scène de province, en organisant des représentations de la *Tétralogie* qui, si elles ne provoquent pas l'émotion artistique presque européenne annoncée par les communiqués officiels, suffiront pourtant, au moment opportun, à convaincre le Conseil municipal de la bonne organisation du théâtre, de la compétence et du noble effort d'un directeur dont les qualités artistiques et administratives ont fait tomber complètement et en moins d'une année, nos deux théâtres, de comédie et d'opéra.

Samedi, pour occuper une soirée, en attendant les relâches quotidiennes de cette semaine, a été donnée une reprise des *Dragons de Villars*. La salle était presque vide. Aucun de nos confrères de la Presse quotidienne ou hebdomadaire : cette abstention unanime et peut-être unique dans les annales du Théâtre est très significative. Il n'y a rien à dire du reste de cette représentation qui fut des plus ternes malgré les louables efforts de Mlle de Véry (Rose Friquet). Mme Vialas fit admirer son sourire et sa parfaite insuffisance vocale ; MM. Dufour et Merle-Forest, leur talent de comédiens ; le ténor Boulo fut égal à lui-même. L'orchestre était dirigé par son second chef dont nous avons souvent signalé le manque d'autorité ; c'est dire que les musiciens ont grandement manifesté leur indépendance et se sont reposés des fatigues que leur cause la préparation de la *Tétralogie*.

LÉON VALLAS.

Une Audition privée du

"MAGNIFICAT" de BACH



Un de nos collaborateurs remarquait, il y a huit jours, dans un article sur les Lieder français, que l'habitude se perd chez les amateurs de « faire de la musique » ; on se contente généralement aujourd'hui, disait-il, de « causer musique ». Il y a heureusement quelques salons encore où l'on fait de très bonne musique ; dernièrement n'assistions-nous pas à une intéressante soirée où l'on put applaudir le quatuor Zimmer assisté, au piano, par une de nos meilleures pianistes-amateurs ? Et dimanche encore, nous avions le grand plaisir d'être conviés à une audition qui pourra compter aussi parmi les meilleures de cet hiver.

M. Joseph Tardy, qui a tant fait pour la musique et surtout pour la propagation de l'œuvre de Wagner dans notre ville, réunissait dans ses salons un certain nombre de musiciens pour leur faire entendre une des plus belles œuvres religieuses de J. S. Bach, le *Magnificat* à cinq voix, encore inconnu à Lyon.

Après avoir dit, en excellents termes, la grandeur et la simplicité de l'œuvre du vieux Cantor où le contre-point le plus serré et la fermeté scholastique s'allient à la plus merveilleuse clarté et à une splendeur mélodique incomparable, M. Tardy laissa la parole aux chanteurs, Mme Anrès, Mlles Nantas et Tardy, MM. Kaeuffler et Marcel Carrier, tous amateurs, qui, sous la direction de notre rédacteur en chef, Léon Vallas, firent entendre le *Magnificat*.

L'explosion d'allégresse du premier morceau, la joie naïve et confiante de l'air du second soprano, *Et exultavit*, qui se continue avec plus d'ampleur dans le *Quia respexit* pour aboutir au chœur éclatant *Omnes generationes* ; le solo de la basse d'allure très solennelle et le duo de l'alto et du ténor, *Et misericordia*, que l'on aurait tort de chanter lentement et avec un caractère plaintif et douloureux que rien ne justifie puisque ce verset est simplement l'affirmation de l'étendue de la miséricorde divine ; le chœur majestueux *Fecit potentiam* où, sur une proclamation vigoureuse, se brode une large vocalise que toutes

les voix séparément d'abord puis ensemble redisent avant de se séparer sur le *dispersit* et de jeter ironiquement le mot *superbos*, exclamation brève qui s'oppose à la majesté du court et magnifique adagio *mente cordis sui*; les airs du ténor et de l'alto; le très pur trio pour voix de femmes qui précède le beau chœur fugué *sicut locutus est*; enfin le *Gloria* grandiose, conclusion splendide de l'œuvre, tout, en dépit d'une très grande difficulté d'exécution, fut interprété avec une parfaite correction et aussi avec beaucoup de chaleur, de sentiment et de style.

Cette exécution du *Magnificat* que l'on peut considérer comme une première audition à Lyon, était précédée d'un programme important interprété uniquement par des amateurs qui tous manifestèrent des qualités de voix et d'intelligence musicale qu'envieraient bien des artistes professionnels haut cotés. Citons le *Chant élégiaque* à quatre voix de Beethoven, si grand et si noble, des quatuors de Brahms, le duo de *Ruth* de César-Franck, d'une pureté de lignes et d'une intensité d'expression admirables et diverses pièces religieuses de Bach et de Hændel.

Le piano d'accompagnement était très bien tenu par M. Hippolyte Boucherle. C.



Œuvre de Mimi-Pinson



On vient de fonder à Lyon une œuvre dont la portée morale ne saurait échapper à personne, car elle a pour but de rassembler, chaque dimanche, de 10 heures à 11 h. 1/2 du matin, les employées et ouvrières lyonnaises dans les locaux du Conservatoire de musique, obligeamment mis à la disposition du Conseil d'administration par la municipalité lyonnaise, de leur apprendre qu'il existe dans les mélodies populaires issues du sol de la belle France, des œuvres aussi captivantes que saines; d'éloigner ces jeunes filles du répertoire inepte et souvent obscène des cafés-concerts et enfin, par une progressive initiation les amener à pénétrer la pensée des maîtres, et apprécier tout ce que leurs œuvres renferment de grandeur sereine et des majestueuses beautés.

Cette Œuvre lyonnaise de la chanson populaire est placée sous le patronage de M. le Maire de Lyon et la présidence de MM. Gustave Charpentier et Ernest Garnier.

Le Comité recevra avec reconnaissance les souscriptions de toutes les personnes qui s'intéressent à l'éducation populaire, il enregistrera aussi, tous les dimanches, à partir du 27 mars courant, de 9 heures à 10 heures du matin, 21, rue Cavenne, les adhésions de toutes les personnes désireuses de suivre les cours, qui, est-il besoin de le dire, sont absolument gratuits.

Les souscriptions sont reçues au Crédit Lyonnais au compte de l'Œuvre lyonnaise de la chanson populaire, la correspondance d'intérêt général devra être adressée au président M. E. Garnier, 50, rue Boileau et enfin les lettres administratives à M. Piot, secrétaire général, 9, cours Morand.



BIBLIOGRAPHIE



Cours d'Harmonie, par DANIEL FLEURET (1)

Le *Cours d'Harmonie* que vient de publier Daniel Fleuret a trois qualités maîtresses qui semblent les plus naturelles dans un ouvrage de ce genre et qui en font cependant l'antipode de la plupart des livres auxquels nous sommes habitués: il est concis, clair et logique.

L'auteur en effet adopte une ligne de conduite dont il ne se départit pas: faire comprendre au lecteur le pourquoi de chaque règle. L'harmonie lui est apparue comme une science mathématique, démontrable, déductive, et au lieu d'asséner à l'élève des principes absolus, qu'il lui faut apprendre par cœur, il lui fait saisir la raison d'être de toute loi énoncée: une telle éducation nous préservera peut-être des musiciens qui récitent de tête l'énumération des cadences ou des renversements sans avoir jamais soupçonné pourquoi ceux-là existent et pas d'autres.

Nous relèverons dans la méthode employée par Daniel Fleuret deux choses qui nous ont paru excellentes, c'est d'abord sous les noms de *Démonstration* ou d'*Explication*, le raisonnement qui suit chaque paragraphe didactique

(1) 1 vol. gr. in-8° broché. Lyon, Janin frères, 1904.

énonçant une règle, et ensuite le choix des exemples non plus arbitraires, mais choisis dans les auteurs et en général dans les classiques les plus purs.

Le *Cours d'Harmonie* est suivi d'une « histoire abrégée de l'Harmonie et des développements de cette science à travers les siècles. » On sait la compétence toute particulière de M. Fleuret en matière d'histoire de la musique, et sa connaissance si exceptionnelle des vieux auteurs. L'historique qui termine son livre est un excellent résumé de ces connaissances trop peu répandues. La conclusion de ce chapitre expose, très heureusement, à quel point l'harmonie actuellement enseignée se démode vite, sous la poussée, chaque jour grandissante des doctrines musicales nouvelles. « L'émotion suscitée par le maître de Bayreuth est telle, que personne n'échappe aujourd'hui à l'influence wagnérienne. Cependant quelques raffinés tentent de s'y soustraire et par des essais fort curieux, semblent indiquer aux jeunes de nouvelles voies à explorer... Le chromatisme tend sans cesse à se développer. Les résolutions évitées se multiplient, les notes d'ornement prennent plus d'importance que les notes réelles et s'y substituent même tout à fait, les dissonances les plus ardues se passent de préparation. L'unité finale, conservée même par Franck, tend à disparaître. La musique devient pluritonale. La révolution qui se prépare aboutira-t-elle au renversement d'une tonalité vieille de trois siècles? L'avenir nous le dira.

De pareilles constatations sont d'un intérêt très haut ; et certes ce serait faire œuvre utile que d'exposer en un traité l'harmonie telle que la comprend la jeune école, si tant est qu'il y ait encore une science de l'harmonie. Ce ne pouvait être là le but poursuivi par M. Fleuret, car de telles recherches se fussent singulièrement éloignées du cadre d'un cours au Conservatoire. Il faut au contraire être reconnaissant à l'auteur d'avoir tenu compte dans une certaine mesure des opinions nouvellement admises, et d'avoir par exemple, exposé dès sa première page, encore qu'un peu brièvement, cette admirable théorie d'Hugo Riemann sur les harmoniques inférieures et la génération des relatives.

Tant que l'on s'en tiendra au principe directeur du « maintien de l'unité tonale au milieu de la variété des effets harmoniques », le livre de M. Fleuret devra être recommandé comme un des manuels les plus limpides, les plus précis et les plus complets sous une

forme brève, de cette science dont M. Fleuret dit en manière de conclusion : « l'harmonie n'est en somme que la moyenne d'opinions admises à une époque par le sens commun des musiciens. »

EDMOND LOCARD.

* * *

L'Art du Théâtre

Le sommaire du nouveau numéro de l'*Art du Théâtre* est particulièrement copieux.

D'abord *la Seconde Madame Tanqueray*, l'œuvre anglaise de Pinero adaptée pour la scène française et représentée à l'Odéon ; puis *les Dragées d'Hercule*, le plus gros succès de rire de l'année, la pièce la plus gaie que le Théâtre du Palais-Royal ait donnée depuis longtemps. Citons encore la *Citoyenne Cotillon* puis un article accompagné de nombreuses gravures sur les nouvelles danses aux pieds nus. Une remarquable étude sur la *Montansier* ; une critique de M. Acker sur *Falstaff* et le drame en vers ; le premier acte d'une pièce inédite de M. Schefer ; le mois théâtral, etc..

Parmi les planches hors texte, une belle eau-forte de Mlle Jeanne Granier, costume directoire, un portrait de Mlle Marie-Thierry, une superbe esquisse du maître décorateur Carpezat pour le tableau du Cirque de *Messaline*, constituent une illustration merveilleuse.

Nouvelles Diverses

* *

Tandis que la Société philharmonique de Berlin fait des affaires d'or, avec ses concerts fort bien dirigés par M. Arthur Nikisch, M. Richard Strauss vient d'être obligé, par suite de manque de public, de renoncer à ceux qu'il avait entrepris dans la salle du théâtre Kroll. On le regrette du côté des artistes parce que M. Richard Strauss faisait exécuter beaucoup d'œuvres de jeunes compositeurs, et particulièrement de ceux de Munich, ses compatriotes.

* * *

En vue du grand congrès musical qui va se tenir à Rome à l'occasion du centenaire de saint Grégoire-le-Grand, des études intéressantes se poursuivent à l'abbaye du Mont-Cassin, bien connue par les travaux importants, qui y ont vu le jour depuis plusieurs siècles. Le père Anelli, l'illustre prier et

L'archiviste de cette abbaye, prépare une édition critique, avec notes et commentaires des œuvres musicales du célèbre Guido d'Arezzo, publication à laquelle il travaille depuis nombre d'années.



Paderewski renvoyé de Saint-Petersbourg :
Nous lisons dans le *Neueste Nachrichten* paraissant en Suisse, la nouvelle suivante :

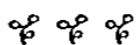
Le célèbre pianiste et musicien polonais, Paderewski, s'étant fait entendre en présence de l'empereur de Russie, le Tzar très enthousiasmé par le jeu magistral de Paderewski a félicité l'artiste en ces termes : « Je me réjouis de pouvoir admirer tant de perfection chez un artiste *russe*. »

Paderewski répondit aussitôt, avec toute la dignité qui le caractérise : « Que Votre Majesté Impériale me pardonne, mais je suis *Polonais*. »

Comme suite à cette réponse, Paderewski reçut le jour même l'ordre de s'éloigner immédiatement de Pétersbourg et de n'y plus jamais revenir ; on ordonna en même temps à la presse d'informer le public que Paderewski... interrompait la série de ses concerts annoncés à Pétersbourg.



L'Union orchestrale de Munich doit faire entendre avec mise en scène, le 4 et le 6 mai de cette année, dans la salle Kaim, deux des œuvres musicales de Jean-Jacques Rousseau : *le Devin du village* et *Pygmalion*, cette dernière, d'après une partition qui appartient à l'empereur d'Allemagne.



Emprunté à notre excellent confrère *Gil Blas* cette petite histoire de mœurs théâtrales. *Si non è vero...* — Il s'est passé cet été dans un kursaal non éloigné de Paris, une scène amusante. Le directeur qui comptait sur une saison fructueuse, avait engagé des musiciens pour des concerts qui devaient être donnés jusqu'au 25 octobre ; mais la saison d'été ayant fini beaucoup plus tôt qu'on ne le pensait, si toutefois même elle avait commencé, il décida de supprimer, à dater du 15 septembre, ses concerts du soir et réunit ses artistes pour leur proposer de résilier leur contrat à la date du 25 septembre. La plupart acceptèrent ; mais une dizaine d'entre eux refusèrent : « Nous sommes engagés jusqu'au 25 octobre, répondirent-ils ; nous voulons bien jouer jusque-là, mais vous devez nous payer. » — Ah ! vous ne voulez pas résilier ? reprit l'autre ; eh bien ! vous allez voir ! » Et

le directeur, fort de ses droits, exigea que chaque soir les dix musiciens récalcitrants vinssent au kursaal en habit et cravate blanche, avec leur instrument sous le bras, à l'heure du concert, désormais supprimé. Le concierge de l'établissement les enfermait dans le jardin, les y laissait, dans le froid et l'obscurité se morfondre pendant deux heures, et ne leur ouvrait la porte qu'à l'instant prescrit pour la fin du concert qui n'avait pas lieu. Les musiciens attrapèrent tous des coryzas et voulurent résilier. Mais cette fois, c'est le directeur qui ne voulut plus !



Voulez-vous savoir comment certains chanteurs et certains spectateurs comprennent les œuvres qu'ils jouent ou qu'ils entendent ? Alors, lisez ces divers propos d'hier et d'avant-hier que M. Adolphe Jullien rapporte dans son feuilleton du *Journal des Débats* :

« C'est d'abord un journaliste, un faiseur d'esprit patenté, qui, après avoir entendu le délicieux chœur des voisins, de la *Statue*, d'une gaité si franche, émettait gravement cet avis, en homme qui sait ce qui convient ou ne convient pas à l'Opéra : « Ce joli chœur, et c'est dommage, est presque comique. » A la bonne heure, et voilà un camarade qui excelle à saisir le sens d'un morceau, le ton d'une scène ! Encore s'il consentait à s'informer, s'il prenait exemple sur cet apprenti ténor dont Pottier, l'ancien chef du chant à l'Opéra, me racontait un jour le trait suivant : « Quel drôle d'opéra, disait l'élève à son maître en étudiant le rôle de Raoul de Nangis ; quel drôle d'opéra ! On y parle tout le temps des huguenots et on ne les voit jamais ! »

« Et ce brave Cobalet, le baryton mort récemment, qui, lorsqu'il répétait à l'Opéra-Comique le rôle du torero dans *Carmen*, arrivant à ce vers si connu : « Et songe en combattant qu'un œil noir te regarde ! » ne s'y trompait pas lui malin, et s'arrêtait pour bien expliquer qu'il comprenait ! « Oui, oui, disait-il ; c'est le taureau qui me fixe ! » Enfin, certain soir, — pour terminer comme j'ai commencé : par la *Statue*, — est-ce qu'une dame placée derrière moi, une dame élégante et dit-elle, ne répondit pas le plus sérieusement du monde à quelqu'un qui se plaignait de trouver Mme Ackté un peu sèche, un peu froide dans le personnage de Margyanne : « Eh ! bien, mais c'est ce qu'il faut, puisqu'elle représente une statue ! »

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS.

Imp. WALTENER & C^{ie}, rue Stella, 3, Lyon.