

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

L. AGUETTANT + Fernand BALDENSPERGER + Gabriel BERNARD + M.-D. CALVOCORESSI + M. DEGAUD
 FASOLT et 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.



CÉSAR FRANCK

(Suite)

III

L'Éducateur

César Franck fut pour toute la génération qui eut le bonheur de se nourrir de ses sains et solides principes non point seulement un éducateur clairvoyant et sûr, mais un *père*, et je ne crains pas de me servir de ce mot pour caractériser celui qui donna le jour à l'école symphonique française, car nous tous, ses élèves ainsi que les artistes qui l'ont approché, nous avons et, d'un accord unanime, quoique non concerté, toujours nommé instinctivement le *père Franck*.

Tandis que les professeurs des Conservatoires, et spécialement de celui de Paris, où l'on ne s'applique guère qu'à produire des *premiers prix*, obtiennent pour résultat de faire de leurs élèves des rivaux qui deviennent souvent par la suite des ennemis, le *père Franck*, lui, s'ingéniait à faire des *artistes* vraiment dignes de ce beau et libre nom; une telle atmosphère d'amour rayonnait autour de lui que ses élèves,

non seulement l'aimaient comme un père, mais encore s'aimaient les uns les autres en lui et par lui. Et depuis bientôt treize ans que le bon maître n'est plus là, sa bienfaisante influence s'est perpétuée en sorte que ses disciples sont restés intimement unis sans qu'aucun nuage soit venu altérer leurs amicales relations.

Mais aussi, quel admirable professeur de composition fut César Franck! Quelle sincérité, quelle intégrité, quelle conscience il apportait à l'examen des esquisses que nous lui présentions! Impitoyable pour les vices de construction, il mettait sans hésitation le doigt sur la plaie et lorsqu'il en arrivait, dans sa correction, aux passages que nous considérions nous-mêmes comme douteux, bien que nous n'eussions gardé de le prévenir, instantanément sa large bouche devenant sérieuse, son front se plissait, son attitude exprimait la souffrance et, après avoir joué deux ou trois fois le passage au piano, il nous regardait alors en laissant échapper le fatal: « Je n'aime pas! » Mais quand par hasard nous avions trouvé dans nos balbutiements quelque harmonie neuve et logiquement amenée, quelque essai de forme intéressant, alors, souriant et satisfait, il se penchait vers nous en murmurant: « J'aime! J'aime! » et il était aussi heureux de nous donner cette appro-

bation que nous-mêmes de l'avoir méritée.

Qu'on me permette une anecdote personnelle relative à la façon dont je fis connaissance avec le *père Franck*. Après avoir terminé mon cours d'harmonie et avoir aligné quelques pénibles contrepoints, sans avoir étudié ni la fugue ni la composition, je me figurais être assez instruit pour pouvoir écrire, et ayant à grand'peine couché sur papier à musique un quintette pour piano et instruments à cordes, je demandai à mon ami Henri Duparc, un des plus anciens élèves du maître, de me présenter à lui, persuadé que mon œuvre ne pouvait que m'attirer les félicitations du grand artiste que je révérais sans le connaître encore. Lorsque j'eus exécuté mon quintette devant lui, il resta un moment silencieux, puis, se tournant vers moi d'un air triste, il me dit ces paroles que je n'ai pu oublier, car elles eurent une action décisive sur ma vie : « Il y a quelques bonnes choses ; les dées ne sont pas mauvaises, mais... *vous ne savez rien du tout!* » Puis, me voyant très mortifié de ce jugement, auquel je ne m'attendais guère, il ajouta, dans une intention correctrice : « Si vous voulez que nous travaillions ensemble, je pourrais vous apprendre la composition. »

En revenant chez moi, dans la nuit, car cette première entrevue avait eu lieu un soir, assez tard, je me disais en ma vanité blessée : « certainement Franck est un esprit arriéré, il n'a rien compris aux beautés de mon œuvre... » Néanmoins, plus calme le lendemain, en relisant ce fameux quintette et en me rappelant les observations que le maître m'avait faites en soulignant, selon son habitude, ses paroles d'arabesques au crayon sur le manuscrit, je fus forcé de convenir avec moi-même qu'il avait absolument raison : Je ne savais rien.

J'allai donc lui demander, presque tremblant, de vouloir bien me prendre

au nombre de ses élèves, et il m'admit à la classe d'orgue dont il venait d'être nommé professeur.

(*A suivre*). VINCENT D'INDY.



Les Sonates de Beethoven

POUR PIANO ET VIOLON



(SUITE)

La septième sonate (œuvre 30 n° 2) en *ut* mineur, est peut-être la plus belle de toutes, sinon la plus célèbre. Grâce à une conférence de M. Vincent d'Indy publiée le 2 février 1902 par le *Courrier Musical*, son étude sera rendue plus facile. L'éminent créateur de la *Schola Cantorum*, le génial auteur de *l'Etranger* et de tant d'œuvres hors de pair a, au cours de cette conférence, esquissé succinctement les grandes lignes architecturales de cette sonate. « Elle est, dit-il, à quatre mouvements. Le premier mouvement *allegro* est composé, comme toute forme sonate, de deux éléments mélodiques. La première idée est d'ordre rythmique. »

Le piano fait d'abord entendre sur deux octaves cette idée toute nue pourvue seulement d'accords sur ses dernières notes. Elle est si expressive qu'on ne saurait déjà se méprendre sur son caractère. Le violon la répète à l'octave supérieure. Les sourds roulements de la basse, les accords arpégés de septième diminuée, d'*ut* mineur, etc... la précisent. C'est un sombre chagrin, une douleur poignante qui éclatent dans cette phrase désolée. Soudain quatre accords *fortissimo* alternés par les deux instruments retentissent. On dirait un gigantesque effort de la volonté pour secouer les pensées tristes et l'abattement. Voici en effet la seconde idée. « Elle est, dit M. Vincent d'Indy, d'ordre mélodique et se déroule en trois phrases consécutives, comme du reste toutes les secondes idées de Beethoven. »

Cette mélodie est constituée par des noires nettement marquées entremêlées de groupes formés d'une croche pointée et d'une double croche, qui doivent l'une et l'autre être justement détachées. Elle est accompagnée par un dessin en croches piquées d'un rythme mathématiquement binaire. Cette mélodie est reprise par la basse après le violon. Elle est remarquable par sa vigueur et sa décision. C'est après la navrante désespérance, l'énergique affirmation de la volonté de vivre et d'agir.

Poursuivant l'analyse de cette première partie, M. Vincent d'Indy ajoute : « Le premier mouvement présente cette particularité que le développement donne naissance à une phrase nouvelle qui n'est que l'élargissement mélodique de l'idée initiale. » Cette phrase nouvelle d'une douce mélancolie est soupirée par le violon dans trois tonalités différentes tandis que la basse exécute une marche rythmique calquée sur la sombre idée du début. Cette épisode secondaire reparaît une seconde fois.

Cette première partie est faite essentiellement de retours successifs, avec modifications dans la tonalité et dans la dynamique, de deux thèmes principaux formant entre eux le plus frappant contraste.

Cette lutte dramatique entre les sentiments de vaillance et de désolation est profondément humaine ; c'est pourquoi elle est très belle.

L'allegro se termine par les accents déchirants du chant de désolation lancés fortissimo par le violon à l'aigu sur la chanterelle. Voici comment M. Vincent d'Indy s'exprime au sujet du deuxième mouvement : « L'andante (la bémol) est en forme de lied à cinq parties, c'est-à-dire que la phrase qui fait le fond de la pièce y reparaît trois fois, encadrant les deux périodes qui forment corps avec elle. »

La phrase principale de cet *adagio can-*

tabile est dans sa forme primitive admirable de clarté et de simplicité. Une douleur purifiée, noble, résignée y a fait place au chagrin sombre, concentré et violent du premier mouvement.

Lors du deuxième retour de la phrase fondamentale, le rôle du piano est totalement modifié. Pendant que le violon chante et pleure, il roule des gammes en triples croches semblables aux grondements d'un orage.

Quand elle reparaît pour la troisième fois, cette phrase est dite pianissimo dans la tonalité de *fa*, une sixte majeure plus haut. Cette double modification la transforme. Elle est devenue une invocation à la divinité. Entre les deux strophes de cette prière jaillit une fusée de gammes rapides et sonores.

La tonalité de *la bémol* se réinstalle définitivement. Les sourds grondements du piano retentissent à nouveau, tandis que le violon en d'aériens pizzicati entremêle des notes exquisement et longuement filées.

Les deux périodes intermédiaires renforcent le caractère douloureux de la phrase fondamentale.

Cet adagio est une élégie noble et touchante. Accablée par l'excès de la douleur, la créature humaine pleure, aspire à la résignation, prie et finalement demeure impuissante à maîtriser d'instinctifs bouillonnements de révolte contre la destinée inexorable.

M. Vincent d'Indy parle en ces termes du troisième mouvement : « Le scherzo (forme menuet) est charmant. Le trio canonique présente un curieux combat de rythme entre le violon et les basses du piano. »

Ce scherzo est d'allure moins rapide que les autres scherzos de Beethoven. La tonalité d'*ut majeur* se maintient, non modifiée dans le corps du scherzo ainsi que dans le trio, ce qui est exceptionnel.

Pendant cet élégant scherzo les plaintes et les accents désolés ont fait trêve.

On les retrouve dans le quatrième mouvement.

« Le final, dit M. Vincent d'Indy, est « bâti sur le plan du *Rondeau français* à « refrain et à couplets dans lequel le « refrain constitué en deux périodes dis- « tinctes, l'une rythmique et l'autre mé- « lodique, est ramené quatre fois après « chacun des trois couplets. »

Ces couplets et ces refrains n'évoquent certes ni joie ni gaieté.

Un sourd glas martelé dans le registre grave du piano, augmente peu à peu de sonorité et aboutit avec le secours de la main droite et du violon, à un accord formidable suivi d'un silence. Quatre mesures à peine sont jouées, l'effet produit est déjà considérable. Point n'est besoin au génie de longs développements pour s'imposer. Cette première période rythmique du refrain s'achève par une succession d'accords empreints d'une poignante tristesse brièvement et doucement scandés.

La deuxième période mélodique est tendrement plaintive. Son passage en majeur lorsqu'elle reparait pour la seconde fois ne lui retire guère ce caractère. Après cette apparition en majeur, cette deuxième période redevenue mineure, fait le fonds d'intéressants développements en forme de canon.

Une série de noires vivement piquées constitue la trame du couplet qui, sauf sous son premier aspect, est de tonalité constamment mineure. Ce couplet respire une sombre et farouche énergie.

Un presto final est le digne couronnement de cette sonate. En son milieu un chant mineur d'une puissante et douloureuse envolée est lancé avec véhémence par le violon, puis par la basse. Ce quatrième mouvement et ce final produisent irrésistiblement une énorme impression.

Cette septième sonate est assurément

de toutes la plus profondément émouvante, la plus dramatique. Elle marque le début de la deuxième manière de Beethoven. Elle est parcourue d'un bout à l'autre par un souffle puissant, comme du reste la plupart des œuvres du Maître écrites dans la tonalité d'*ut* mineur.

N'est-il pas indiqué de rechercher quel était l'état d'esprit de Beethoven quand il composa cette sonate ? Il traversait une crise morale tout à fait comparable à celle sous l'influence de laquelle il écrivit son fameux testament d'Heiligenstadt. Dès 1796, une atroce infirmité, la surdité, particulièrement cruelle pour un musicien, était venue affliger Beethoven. En vain les plus illustres médecins de Vienne avaient été consultés. La science était demeurée impuissante. Beethoven avait le plus ferme désir de dissimuler son infirmité. Il avait aussi besoin de repos physique et moral. Pour réaliser ce double but, il s'était dès le printemps de 1802, retiré dans une maisonnette isolée, cachée au fond d'un ravin perdu des environs de Vienne. C'est dans cette retraite absolue qu'il rédigea son célèbre testament d'Heiligenstadt, daté du 6 octobre 1802. Quel douloureux lamento ! Il y décrit en termes poignants l'affreuse désolation dans laquelle le plonge sa surdité. Il dit son profond chagrin d'être contraint de se tenir à l'écart de ses amis et des autres hommes afin de cacher son infirmité. Il termine par un généreux témoignage d'affection envers ses frères.

Voici quelques-unes des phrases les plus typiques : « Ma surdité me jette dans « un profond désespoir et peu s'en est « fallu que je n'en finisse avec l'existence. « L'amour de mon art a seul pu me « retenir sur cette pente fatale. Mon « existence est si misérable que, grâce à « mon impressionnabilité, je passe en un « rien de temps de l'état le plus calme à « la situation la plus lamentable ». — « La patience voilà la seule ressource

« qui me reste. » — « O mon Dieu ! Ton regard de là-haut, pénètre dans les profondeurs de mon âme, tu connais mon cœur et tu sais, n'est-ce pas, qu'il ne respire que l'amour des hommes et le désir du tien. »

Ces diverses pensées extraites du testament du Maître dominaient impérieusement son cœur et son esprit quand il composa la même année, en 1802, la septième sonate. Dans cette œuvre admirable, Beethoven bien plus éloquemment que dans sa prose, a traduit sa douleur, son désespoir, sa résignation, sa confiance en Dieu, son amour des hommes. Il y a mis toute son âme et a fait un chef-d'œuvre impérissable.

(A suivre). PAUL FRANCHET



Chronique Lyonnaise

GRAND-THÉÂTRE

La Tétralogie

La municipalité a communiqué aux journaux quotidiens la note suivante :

La ville de Lyon a décidé qu'il serait donné, en avril prochain, deux cycles complets de la tétralogie (*L'Anneau du Nibelung*) de Richard Wagner, au Grand-Théâtre.

L'administration municipale a l'honneur de prévenir le public que les inscriptions pour chaque cycle, qui comprendra *L'Or du Rhin*, *La Walkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*, seront reçues à l'hôtel de ville (bureau des renseignements), à partir du 20 février courant, de 9 heures du matin à midi et de 2 heures à 5 heures du soir, aux prix ci-après pour chaque catégorie de places et pour les quatre représentations du même cycle.

Fauteuils d'orchestre.....	40 fr. par place
Premières loges (4 places)....	160 »
Baignoires (4 places).....	160 »
Balcon.....	40 » par place
Premières galeries.....	24 » »
Secondes galeries.....	16 » »
Avant-scènes, 2 ^{es} galeries (6 places).....	120 » »
Parterres, 3 fr. ; 3 ^{es} galeries, 1 fr. 50 ; 4 ^{es} galeries, 0 fr. 80.	

Les parterres, troisièmes et quatrièmes galeries seulement seront délivrées pour chaque représen-

tation. Pour ces trois dernières catégories, on pourra néanmoins retenir la même place pour les quatre représentations de chaque cycle.

L'augmentation des prix est basée sur ce qu'il y aura plusieurs artistes en représentation.

Avis très important. — Les billets pris dans les bureaux municipaux seront seuls valables.

Aucune demande de place ne peut être garantie si elle n'est accompagnée du montant des places demandées.

Les plans du théâtre seront envoyés sur demande.

N.-B. — Si, pour cause de maladie d'artiste ou de tout autre cas de force majeure, une représentation ne pouvait avoir lieu, la Ville ne serait tenue de rembourser que le prix de la place retenue pour cette représentation.

Les représentations auront lieu aux dates ci-après :

PREMIER CYCLE : Le 5 ou 6 avril, *L'Or du Rhin* ; le 6 ou 7, *Walkyrie* ; le 7 ou 8, *Siegfried* ; le 9 ou 10, *Le Crépuscule des Dieux*.

DEUXIÈME CYCLE : Le 12 avril, *L'Or du Rhin* ; le 13, *Walkyrie* ; le 14 ou 15, *Siegfried* ; le 16 ou 17, *Le Crépuscule des Dieux*.

L'administration se réserve le droit de changer ces dates à un jour près.

Nous espérons que, contrairement au bruit qui court, Mlle Janssen est au nombre des artistes en représentation engagés spécialement pour ces fêtes wagnériennes. Il nous semble invraisemblable que la municipalité songe à se priver du précieux concours de cette grande artiste que nulle autre ne saurait faire oublier. Du reste, en se plaçant uniquement au point de vue financier, l'administration municipale a pu se rendre compte de l'intérêt qu'elle a à ne pas remplacer Mlle Janssen par une autre artiste de la troupe alors même que celle-ci aurait chanté sur d'autres théâtres les principaux rôles de la Tétralogie.

* * *

Au sujet des représentations annoncées de la Tétralogie, le *Salut Public* fait les observations suivantes :

Nous nous faisons les interprètes d'un très grand nombre de nos lecteurs en demandant à la Ville de vouloir bien préciser cette information par l'indication de la distribution de l'œuvre de Wagner.

« Les représentations de cette nature, qui ont lieu chaque année en Allemagne, à Bayreuth ou à Munich, sont généralement accompagnées de la liste des artistes qui doivent y figurer, et c'est ainsi également qu'on a procédé l'année dernière, à Bruxelles, où la Tétralogie a été donnée pour la première fois en français, au théâtre de la

Monnaie. Il est du reste tout à fait légitime, qu'avant de retenir ses places, le public soit mis à même d'apprécier les conditions du spectacle qui lui est offert. »

Nous nous associons entièrement à cette observation très judicieuse de notre confrère.

* * *

La reprise de la *Walkyrie* aura lieu jeudi 18 février. Cette œuvre sera interprétée par M. Gauthier (Siegmond), Mme Mazarin (Sieglinde), M. Sylvain (Hunding), Mme Claessen (Brunnhilde), Mlle Domenech (Fricka). M. Daraux (en représentation) chantera le rôle de Wotan.

Nous ne voulons pas juger d'avance cette distribution, mais il est permis cependant de supposer qu'elle sera loin de valoir celle de la création (Grand-Théâtre, 4 janvier 1894) qui réunissait trois artistes de premier ordre : M. Lafarge (Siegmond), Mlle Janssen (Sieglinde) et Mme Fiérens (Brunnhilde) et qui était complétée par Mme Desvareilles (Fricka), M. Scintein (Wotan) et M. Sylvestre (Hunding).



LES CONCERTS

* *

Concert Fauré

Le 8 février, le maître Gabriel Fauré a triomphé deux fois comme compositeur et comme interprète de sa musique, avec le concours de MM. Henri Marteau, Pahnke et Rehberg. Au programme, la *sonate pour piano et violon* (op. 13), déjà bien connue des mélomanes lyonnais, s'encadrera entre les *quatuors en sol mineur* (op. 45) et en *ut mineur* (op. 15), que le public de nos concerts a trop rarement occasion d'entendre. Les admirables œuvres, tout ensemble exquises et fortes, puissantes sans emphase, et dont l'élégante intimité est faite pour l'enchantement d'une élite ! Tout ce que ces mots : « musique de chambre » promettent de joies délicates, vous le trouverez là, ou nulle part. Il y a longtemps que l'on ne peut plus sans banalité, parler de charme à propos de M. Fauré. Ce qui fait la beauté paradoxale de ses quatuors, c'est qu'ils unissent à une parfaite clarté d'ordonnance cette grâce insaisissable que le magicien de la *Bonne Chanson* a répandue sur ses merveil-

leux *Lieder*. Ecoutez, par exemple, les deux *adagios*, ces purs et profonds poèmes élégiaques ; le *scherzo* du 1^{er} quatuor, dont les prestes ébats, traversés de lueurs lunaires, semblent se passer dans la forêt du *Songe d'une Nuit d'Elé* ; et cet autre *scherzo* (*quatuor en sol mineur*) dont les rythmes inquiétants et fantasques enveloppent de leurs tourbillons tous les thèmes de l'*allegro* initial : est-il possible de plier les formes traditionnelles aux jeux d'une plus souple fantaisie ! Jusqu'en les subtils raffinements de son art, M. Fauré demeure un héritier des classiques. La tradition entre ses mains, devient si ductile, qu'il peut aller à la découverte des terres inconnues sans rompre jamais le fil conducteur.

Le jeu de M. Fauré ressemble à ses œuvres : son style sobre et d'une magistrale tenue, coloré sans recherche d'effets, animé d'une intime et persuasive émotion, console des outrances pianistiques que les solistes nous infligent trop souvent. J'ai souvenir d'avoir entendu dans le 2^e *quatuor* un des plus célèbres pianistes français : comparé à celui de l'auteur, son jeu éblouissant et froid fait sentir quelle distance il y a d'un virtuose professionnel à un profond musicien.

MM. Henri Marteau (violon), Pahnke (alto) et Rehberg (violoncelle) doivent être associés à ces éloges pour leur exécution compréhensive et l'ensemble délicatement homogène qu'ils réalisèrent. Dans son interprétation chaleureuse et fine de la sonate, M. Henri Marteau a déployé une fois de plus les qualités de sonorité et de style qui lui sont habituelles.

L. A.



Concert Rinuccini-Geloso

MM. Rinuccini et Geloso ont donné lundi 8 février la deuxième séance de leur cycle de sonates de Beethoven pour piano et violon ; ils ont supérieurement joué la cinquième, la sixième et la septième sonates.

Ces trois sonates ont déjà été jouées à Lyon et très bien. Si, depuis vingt ans, neuf sur les dix sonates ont été exécutées en public, bien éphémère a été le passage de quelques unes sur les programmes, tandis que trois ou quatre s'y sont étalées avec obstination.

Chacune de ces sonates eût-elle été d'ailleurs jouée cent fois, que cela ne retirerait rien à l'originalité, ni à l'excellence de l'idée de MM. Rinuccini et Geloso. Il est indéniable qu'ils sont les premiers à nous faire entendre en trois séances la série complète de ces sonates. Personne n'y avait songé avant eux.

Dieu sait combien de fois depuis Habeneck chez Padeloup, puis chez Colonne et Lamoureux, les symphonies de Beethoven ont été jouées et rejouées à Paris. Il y a trois ans, à l'instar de ce qui se fait en Allemagne, les neuf symphonies furent données les unes après les autres au concert Lamoureux. Ce fut comme une révélation. On connaissait à fond chaque symphonie prise isolément. On ne soupçonnait pas la grandeur, la sublimité du monument constitué par l'assemblage de ces symphonies.

De même que les symphonies, les dix sonates piano et violon forment par leur réunion un bloc splendide. MM. Rinuccini et Geloso sont les premiers à présenter à notre admiration ce majestueux édifice. Le système qu'ils ont inauguré n'est-il pas la meilleure leçon de choses? N'est-il pas autrement instructif que l'audition de deux ou trois de ces sonates, même précédée d'une savante conférence?

Que ces deux excellents artistes ont donc eu raison d'adopter l'ordre chronologique! C'est le seul logique; ils auraient, en ne s'y conformant pas, commis une lourde faute.

L'intérêt qu'il y aurait à mettre en parallèle dans la même séance une sonate de la première et une sonate de la seconde *manière* est purement hypothétique. En voici la raison. Cette fameuse classification de l'œuvre de Beethoven en *trois manières* — que tout le monde connaît et qu'il est encore plus facile d'apprendre par cœur qu'une sonate — est assurément vraie dans ses grandes lignes. Elle se trouve fréquemment en faute quand on va au fond des choses.

Cette classification a répondu à une nécessité. Il a bien fallu placer quelques jalons dans cet immense domaine. Mais il faut bien se garder de prendre cette classification au pied de la lettre.

Il est, par exemple, inexact d'affirmer que toutes les œuvres de la première manière ne sont qu'une reproduction du style de Mozart.

Sauf quelques exceptions, les œuvres de cette première manière portent l'indiscutable empreinte du style de Beethoven. En veut-on des exemples? On n'a que l'embarras du choix. Le premier et le quatrième mouvements du *trio en ut mineur* (Op. 1, n° 3) sont-ils, en bonne vérité, du pur Mozart? N'appartiennent-ils pas à la seconde manière, aussi légitimement, sinon plus, que la huitième sonate, pour piano et violon (Op. 30, n° 3). L'*adagio* de la troisième sonate pour piano et violon (Op. 12, n° 3) ne présente-t-il pas plus manifestement le caractère de la seconde manière que l'*allegretto scherzando* de la huitième symphonie (Op. 93)? etc. On pourrait citer encore une interminable liste d'exemples analogues.

Donc, l'ordre chronologique, dans l'exécution intégrale d'œuvres de Beethoven, d'une même catégorie, est le seul admissible. L'inspiration du Maître est si riche, si variée, que tout danger de monotonie pouvant résulter de l'audition, l'une après l'autre, de deux œuvres contemporaines, est écarté. Chacune des deux sonates de l'œuvre 12 ne possède-t-elle pas son allure bien personnelle?

Il n'est que temps de parler de l'exécution des cinquième, sixième et septième sonates. Elle a été superbe. MM. Rinuccini et Geloso ont présenté des œuvres parfaitement mises au point. Les mouvements qu'ils ont pris sont les vrais. Ils ont rendu avec un intelligent discernement le caractère particulier de chaque sonate. Ces deux artistes possèdent l'un et l'autre, sur leur instrument, une maîtrise absolue. La sonorité de M. Rinuccini est à la fois puissante et d'un grand charme. M. Geloso a un vibrant tempérament d'artiste. On ne peut que souhaiter à tous les pianistes un mécanisme aussi souple et aussi brillant.

La salle entière a chaleureusement applaudi, acclamé et rappelé MM. Rinuccini et Geloso. Ce n'était que justice.

S.



Concert Mauvernay

Il serait vraiment décourageant d'organiser des concerts populaires, analogues à la belle séance, donnée la semaine dernière, par Mme Mauvernay, si l'on ne savait qu'un tel but : éduquer la masse, par l'audition et l'explication

des grands chefs-d'œuvre de la musique, est destiné à demeurer encore longtemps dans le domaine de l'utopie, tout en conservant, d'ailleurs, la fière élégance d'un geste noble et charitable. Il n'en demeure pas moins avéré que le peu d'empressement apporté par la population lyonnaise à encourager et soutenir des manifestations artistiques d'un ordre indiscutablement élevé, n'est pas fait pour reconquérir à notre vieille cité la réputation de bon goût et de culture musicale, que d'aucuns ne se font pas faute de lui refuser. Je ne parle pas seulement des séances classiques, dites de musique de chambre, qui ne peuvent guère être suivies et goûtées que par une élite, en raison du coût élevé des places et du caractère éminemment sérieux, souvent aride, qu'elles présentent. Pour remplir une salle, dans de telles conditions, il faut ce que le vulgaire dénomme judicieusement un « numéro sensationnel », de préférence un pianiste réputé ou un chanteur émérite. Mais il est un genre de concerts, et j'en reviens ainsi au point de départ de cette digression, car l'audition de Mme Mauvernay rentre dans cette catégorie, dont les Lyonnais ont le loisir, depuis quelques années, de goûter le haut enseignement et la profonde portée artistique : je veux parler des auditions, organisées par la Schola de Paris, et, depuis un an, par notre chère filiale lyonnaise, séances qui n'obtiennent, ni moralement, ni matériellement, le succès qu'elles méritent (1). Quelles sont les causes de cette défaveur, de cette indifférence incroyable du public, j'entends du gros public, non des snobs, ni des vrais artistes, à l'égard de manifestations musicales, s'adressant à tous les épris de beauté, quels que soient leurs goûts, leurs préférences (les programmes comportent des œuvres de toutes écoles, pourvu que la musique en soit bonne), quel que soit surtout leur niveau social ? Sans qu'aucune solution acceptable se présentât, l'inquiétante énigme se posait et s'imposait, l'autre semaine, à mon esprit, pendant que je considérais la salle des Folies-Bergère, où se trouvait rassemblée une assistance, certes, des plus distinguées, mais précisément trop élégante et insuffisamment

nombreuse, chaude, enthousiaste, pas assez « peuple », en un mot. Le Concert organisé par le distingué et très aimable professeur de notre Conservatoire, rentrait complètement dans la note des plus belles auditions de la *Scola*, auxquelles je faisais allusion, plus haut, et justifiait complètement la noblesse de son titre de *Concert populaire*, aussi bien par le bon marché des places que par le choix judicieux et la variété des œuvres portées au programme, dont nul numéro fâcheux (sauf peut-être les dernières pièces, jouées par Mme Panthès) ne déparait la magistrale ordonnance.

Je sais bien, que Lyon est, en ce moment débordé de concerts, que c'est toujours aux mêmes portes que l'on frappe, enfin que le Grand-Théâtre faisait, ce soir-là, salle comble avec l'admirable Louise Janssen, dans le *Crépuscule des Dieux*, et que la population de notre ville ne peut, le même jour, alimenter deux foyers artistiques. Alors, vous répondrai-je, comment expliquer — sinon par l'impétuosité des bas instincts de la foule — que chaque jour voit s'élever les magnifiques recettes de l'Horloge ou du Casino, où défilent, en des revues luxueuses, de scabreux tableaux, galamment encadrés de décollages suggestifs et pimentés de déshonnêtes calembours ? Il n'est donc point de milieu, pour le bon peuple : le gros rire et la vile plaisanterie du café-concert, ou les arcanes sombres de la *Tétralogie* ?

Education populaire, fraternité artistique des diverses couches sociales ! Chimère et nobles billevesées ! Et pourtant, j'y crois fermement, à la réalisation de cette admirable utopie ; mais la *Tétralogie* ne sera pour rien dans cette lente pénétration du Beau parmi les instincts grossiers de la foule. Bach, Beethoven, Franck et D'Indy suffiront, avec l'énorme monument de leurs œuvres, d'une si large et si expressive bonté, l'humanité éternelle des *Cantates*, la magnificence des *Oratorios* d'Haëndel, le mysticisme de la *Rédemption*, les symboles vibrants du *Chant de la Cloche* et de *l'Étranger*. Mais sachons commencer par le début, les *Symphonies* classiques, celles de Beethoven, notamment, pilier et base de toute musique, après le grand Jean-Sébastien Bach et avant Schubert, Schu-

(1) La récente, et pourtant, si belle exécution de la *Scola* lyonnaise en est un exemple aussi regrettable que concluant.

mann et les délicieuses mosaïques du lied moderne.

Quant au *Crépuscule*, si vous le voulez bien, nous attendrons à plus tard, avant d'y envoyer nos domestiques; le temps consacré à l'étude des maîtres, que je viens de citer, ne sera pas perdu, croyez-moi. Aussi bien, sera-ce toujours une distraction des jours de paye, d'aller contempler — suivant l'ingénieuse remarque de mon spirituel ami, Edmond Locard — les incartades du cheval Grane (du Cirque Nancy) devant le Walhall flamboyant, ou les aptitudes diverses du *bé-tail* de l'*Anneau du Nibelung*...

Le concert de M^{mes} Mauvernay et Panthès correspond assez bien au programme éducateur, que je me permettais de tracer il y a un instant. Ces artistes ne doivent pas seulement être félicités et remerciés pour la beauté des œuvres qu'elles nous firent entendre; l'interprétation fut digne de la composition. Je ne ferai pas à M^{me} Panthès l'injure de comparer son prestigieux mécanisme à celui de Pugno, de Diémer ou de Planté, virtuoses à qui cette noble artiste ne doit rien envier, sur ce point peu intéressant, d'ailleurs. Il est, pour de telles sommités musicales, un autre critérium que le nombre de notes, d'arpèges, d'octaves etc., exécutés à la seconde, je veux parler du tempérament artistique, de la compréhension de l'œuvre, qui font de l'interprète un collaborateur original, presque un créateur. Or, entendre M^{me} Panthès jouer le *Carnaval* de Schumann (certaines parties, plus fantaisistes: *Valse noble*, *Papillons*, *Reconnaissance*, etc. en furent spécialement bien rendues, la *Toccata et fugue*, de Bach-Tausig, et surtout la *Mort d'Isolde* et la *XII^e Rhapsodie hongroise* (exécution idéale, de lyrisme et de coloris) — c'est précisément assister à l'une de ces magiques transformations, qui ressemblent à de véritables enfantelements. Il ne fut pas besoin aux auditeurs de M^{me} Panthès d'apprendre sa nationalité russe, par les aimables enseignements du programme: la puissance descriptive du jeu, les qualités de coloris vibrant, et d'ardeur, qu'atténue une langueur morbide et passionnée, due à l'influence d'un Orient proche, et que traduit merveilleusement la physionomie constamment en éveil de l'artiste souffrant et aimant avec la musique qu'elle interprète, suf-

fisaient à éclairer l'auditeur attentif, le spectateur curieux.

C'est avec sa diction toujours impeccable minutieuse, jusqu'à la plus exquise préciosité, que M^{me} Mauvernay a chanté de charmantes *Canzone* de Tenaglia et d'Haëndel, pages discrètes, d'un archaïsme aimable et parfumé. La voix de M^{me} Mauvernay est vraiment fort belle, d'un timbre vibrant et riche en inflexions caressantes ou volontairement dures, suivant le lied interprété. Je ne reviendrai pas, aujourd'hui, sur les nostalgiques et délicates mélodies de notre excellent collaborateur A. Mariotte. Je consacrai, jadis, dans cette même Revue, un article bibliographique aux *Trois Sonatines d'Automne* de ce musicien distingué (1), je ne puis qu'y renvoyer le lecteur curieux et m'associer pleinement aux applaudissements unanimes qui accueillirent *Crépuscule candide* et *Caresses tristes*, interprétées excellentement par M^{me} Mauvernay et l'autour.

Avec « *Toccata et Fugue* », pour piano; Bach était représenté par une de ses œuvres les plus admirables, la cantate « *Ich habe genug* » pour une seule voix. Le vieux Cantor qui a écrit lui-même le poème de cette composition, y voulait exprimer à la fois le désir du ciel et la lassitude de l'existence terrestre. De là, une rare unité de sentiment, dans cette œuvre, qui commente les paroles inspirées et les aspirations sublimes du vieillard Siméon, mettant en musique un texte de son cantique « *Nunc dimittis* ». Au saint vieillard, il suffit, pour satisfaire à l'espoir de toute une vie, d'avoir tenu pendant quelques instants le Sauveur dans ses bras et de l'avoir vu. Cette douce paix, cette confiance intime, Bach les connut, toute son existence, pour en avoir éprouvé l'avènement dans son cœur: sans cesse la pensée de s'endormir au Seigneur guida sa vie. Aussi n'est-ce pas une œuvre composée à jour fixe et pour une date prescrite qu'il nous présente.

Cette cantate, destinée à la purification de la Vierge, de 1731 ou de 1732, comprend des fragments plus anciens, tels qu'un air dédié à sa seconde femme, Anna-Magdalena Wülken, et écrit pour elle une tierce plus haut, dans le livre de musique qu'il lui dédia en 1725.

(1) Voir *Revue Musicale de Lyon* du 17 novembre 1903 (n° 5).

C'est l'air, le seul, hélas, que M. Frölich nous ait fait entendre de cette belle œuvre. « *Schlummert ein ihr matten Augen* » d'une expression émue et profonde ; M. Frölich en fit ressortir admirablement la noblesse mélancolique et la ligne pure, grâce à cette voix chaude et surtout à ce style, d'une irréprochable ampleur, qui placent l'excellent baryton parmi les premiers solistes de concert de l'époque. « *Le Soldat* » n'est peut-être pas une des meilleures compositions de Schumann ; par contre Fauré a su mettre, dans son exquise paraphrase de l'« *Automne* » toute l'élégance triste et les ors atténués des feuilles qui tombent et des arbres qui se dénudent. M. Frölich a chanté ces deux lieder et une assez médiocre « *Sérénade* » de Tchaikowski, avec toute la compréhension et la sincérité d'un grand artiste. Quant aux nombreux profanes, qui s'imaginent encore que le rôle d'accompagnateur est une tranquille sinécure, dévolue aux ratés du virtuosisme, je leur conseille d'aller entendre Mlle Rabut : il jugeront quelle conscience et quel talent il faut déployer, pour s'assimiler à ce point la pensée des maîtres et collaborer avec une telle autorité à l'impression générale, dégagée par une audition, d'un si remarquable niveau artistique.

HENRY FELLIOT.



Concert Malats

Vendredi soir 12 février a eu lieu le troisième concert de la Société lyonnaise de musique classique. M. Malats a donné un récital de piano.

Il s'est montré virtuose extraordinaire et, ce qui est bien mieux, artiste dans la vraie et large acception du mot. Il fait de son mécanisme qui est prodigieux, le docile serviteur des intentions des maîtres. Son unique idéal est de faire comprendre et sentir les beautés des œuvres qu'il interprète.

Dès les premières mesures de l'*allegro assai* de la sonate *appassionata* (op. 57) — composée presque aussitôt après la Symphonie héroïque (op. 55) — M. Malats s'est imposé par la netteté, la vigoureuse précision de son jeu. Il n'a pas tardé à prouver, qu'à ces qualités essentielles, il sait joindre de la chaleur et de la passion.

Le thème de l'*andante con moto* a été rendu avec une telle douceur, chaque note était si bien tenue et si parfaitement liée avec sa voisine que l'on éprouvait presque l'illusion d'un orgue.

Dans les variations la partie chantante a toujours été lumineusement mise en dehors. En même temps les enjolivements tantôt plus, tantôt moins rapides étaient clairement perçus dans leurs moindres détails.

Le final *allegro ma non troppo* a été enlevé avec une maestria incomparable, une ardeur communicative, une vivacité surprenante. Jamais ce final n'a été rendu à Lyon d'une façon aussi remarquable.

Les Etudes Symphoniques (op. 13) sont en réalité 12 variations écrites en 1837 par Schumann sur un thème en *ut mineur* composé par un amateur. Elles sont aussi belles que difficiles. On ne s'est rendu compte que de la beauté spéciale à chaque variation, admirablement mise en lumière. Dans la douzième variation en *ré bémol* en forme de marche, M. Malats a dépensé un entrain et un brio stupéfiants.

Une personnalité musicale très éclairée de notre ville était, à la sortie du concert, d'avis que M. Malats joue le Chopin avec une mesure trop rigoureuse. Ne faut-il pas plutôt voir dans cette absence de relâchement du rythme, une louable réaction contre certaines interprétations par trop capricieuses ? Il faut de la fantaisie dans le Chopin mais sans exagération. Ce qu'il y a de certain c'est que M. Malats a bien romantiquement rendu la grâce languissante, le charme douloureux, la *morbidezza* des trois pièces de Chopin. Comme il sait faire chanter son piano !

La *Campanella* de Listz est une fantaisie de bravoure sur la *Clochettes* de Paganini. Il semble que l'imitation de la clochette soit mieux réalisée par le piano que par le violon. Sous les doigts habiles de M. Malats, certaine note tintant dans l'aigu, imitait la clochette à s'y méprendre.

Le succès de M. Malats a été considérable. Cet éminent artiste a bien voulu ajouter au programme deux pièces de Domenico Scarlatti qu'il a ingénieusement soudées ensemble.

L'accueil enthousiaste du public lyonnais

a ratifié la décision du jury qui a décerné à M. Malats le prix Diémer et l'a classé au nombre des plus grands pianistes vivants.

S.

* * *

Voici le programme du grand concert qui sera donné au Casino par l'orchestre Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard, le mardi 1^{er} mars.

1^{re} PARTIE : Ouverture de *Benvenuto Cellini* de Berlioz ; Cinquième Symphonie de Beethoven ; prélude de *Tristan et Isolde* et Mort d'Isolde de Wagner ; ouverture de *Tannhäuser*.

2^e PARTIE : *Roméo et Juliette* de Berlioz (2^e, 3^e et 4^e parties) ; ouverture de *Léonore* n^o 3 de Beethoven ; Marche hongroise de la *Damnation de Faust* de Berlioz.

La location pour ce grand concert est ouverte chez M. Dulieux, éditeur de musique, 98, rue de l'Hôtel-de-Ville, jusqu'au 27 courant.

Le même concert sera donné le 29 février à Genève.

* * *

Dimanche prochain, 21 février, troisième concert Marteau.

Au programme : Quatuor en *mi-bémol* (n^o 12, op. 127) de Beethoven et Quatuor de E. Jaques-Dalcroze.

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



Nouvelles Diverses



M. Alfred Bruneau a prié M. Albert Carré de le relever de ses fonctions de chef d'orchestre au 30 juin prochain, afin de permettre au directeur de l'Opéra Comique de représenter, dans le courant de la saison prochaine, son opéra-nouveau, intitulé *l'Enfant roi*, dont le livret est de Zola. M. Albert Carré s'est prêté de fort bonne grâce au désir de M. Bruneau.

* * *

M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, dont le privilège expire le 1^{er} janvier 1905, en a demandé le renouvellement par anticipation à partir du 1^{er} septembre, date d'ouverture de la saison théâtrale. La demande se fonde sur la nécessité d'être fixé

à l'avance sur la prolongation de ses pouvoirs pour pouvoir faire à temps les engagements d'artistes et les commandes de matériel scénique. M. Chaumié, ministre des beaux-arts, a fait mettre immédiatement la question à l'étude. — Simple formalité. Car, bien entendu, la nouvelle nomination de M. Albert Carré s'impose et sera signée avec enthousiasme.

* * *

Les droits d'auteur de Richard Wagner rapportent annuellement à ses héritiers près de 800,000 francs.

Lobengrin a été joué, l'an dernier, 997 fois dans les pays allemands, 420 fois dans les pays latins, particulièrement en France, 318 fois en Angleterre et aux Etats-Unis. Il a rapporté 272.000 marks.

Le *Tannhäuser*, représenté 478 fois, sans compter les représentations en pays slaves, a rapporté 141,000 marks, c'est-à-dire 370 fr. en moyenne par représentation.

Les *Maîtres Chanteurs* ont rapporté 72,000 marks, le *Vaisseau fantôme*, 51,000 marks, la *Walkyrie*, l'*Or du Rhin*, *Siegfried* et les autres pièces du maître ont rapporté, en Allemagne seulement, 102,000 marks. Au total, et sans compter les représentations de Bayreuth, plus de 600,000 marks.

* * *

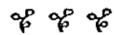
Tous les ans, le théâtre de Monte-Carlo monte un ouvrage sensationnel d'un compositeur français ou étranger. Il y a deux ans, ce fut le *Jongleur de Notre-Dame*, œuvre inédite de Massenet. L'an dernier, *Fedora*, de Puccini, une reprise d'*Hérodiade* avec Tamagno, Renaud, Mmes Calvé et Deschamps Jehin, ainsi que la *Damnation de Faust* furent les clous de la saison.

Cette année, on a demandé à Camille Saint-Saëns un ouvrage inédit. L'auteur de *Samson et Dalila* s'est mis à la besogne cet été et sa nouvelle œuvre, intitulée *Hélène*, poème symphonique et lyrique dont il a écrit lui-même les paroles et qui comporte une importante mise en scène avec de nombreux changements à vue, sera exécutée cette semaine par M. Alvarez (Paris), Mmes Melba (Hélène), Héglon (Pallas) et Blot (Vénus).

* * *

On a donné la semaine dernière à Monte-Carlo la première représentation de *Pyrame et Thisbé*, drame lyrique en deux actes de notre jeune compatriote Edouard Trémisot, dont l'ouverture exécutée il y a deux ans au

concert Colonne avait été en général assez malmenée par nos confrères parisiens. Il est difficile de dire si l'œuvre de M. Trémisot a obtenu du succès, toutes les œuvres lyriques étant jouées trois fois à Monte-Carlo quelque soit leur intérêt. Nous serions heureux que l'œuvre de notre compatriote ait une valeur plus grande que les opéras de M. Cohen (Isidore de Lara) qui, on se le rappelle, furent montés par le théâtre de la principauté de Monaco.

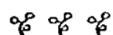


Le bruit court que les Isola ne continueraient pas au square des Arts-et-Métiers les saisons lyriques qu'ils ont inaugurées cette année. L'Opéra émigrera très probablement au boulevard l'an prochain. Les directeurs de l'Olympia ont l'intention d'édifier sur l'emplacement de leur music-hall une salle de spectacle modèle, où ils feront accueil aux productions de l'art musical français et étranger. Ils estiment qu'un seul grand music-hall comme les Folies-Bergères suffit aux Parisiens et ils se proposent de supprimer la concurrence qu'ils se font, pour ainsi parler, à eux-mêmes.

D'autre part, par un nouveau traité signé entre MM. Isola et MM. Hertz et Coquelin, la Gaité passe aux mains des anciens directeurs de la Porte-Saint-Martin, MM. Isola restant propriétaires jusqu'en 1911 du droit au bail et sous-louant, pour une durée de six années, leur salle bleue et or à MM. Hertz et Coquelin. Le genre de la Gaité sera la pièce à spectacle, historique ou fantaisiste, en vers ou en prose.

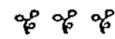


La première représentation du *Kobold*, de M. Siegfried Wagner, a eu lieu, cette semaine, à Hambourg. Bien que le livret, qui est également de S. Wagner, soit très compliqué, qu'ils contiennent à la fois des éléments comiques, réalistes, féériques, populaires et vécus, et que la partition se ressent de ce méli-mélo de sentiments divers, le *Kobold* a été très applaudi. Le troisième acte surtout a produit une impression profonde. Le compositeur-poète a été rappelé sur la scène après chaque acte.

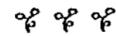


La veuve du ténor Ludwig Schnorr von Carolsfeld, le premier interprète de *Tristan*, — qui ne survécut que peu de semaines à son importante création et succomba le 21 juillet 1865. Mme Schnorr von Carolsfeld vient de mourir à Carlsruhe. Elle avait créé à Munich,

à côté de son mari, le rôle d'Isolde (10 juin 1865) qu'elle a chanté en tout quatre fois, car, après son deuil, elle ne reparut plus au théâtre. Son nom de jeune fille était Malvina Guarrigues, son lieu de naissance Copenhague. On a dit qu'elle descendait d'une famille française réfugiée en Allemagne après la révocation de l'édit de Nantes et qu'elle était l'arrière-petite-nièce du célèbre tragique anglais Garrick, qui modifia le dénouement de Shakespeare pour *Roméo et Juliette*. Mlle Malvina Guarrigues débuta dès l'âge de dix-huit ans à Dresde, après avoir suivi à Paris les leçons de Manoel Garcia; elle épousa Schnorr à Carlsruhe.



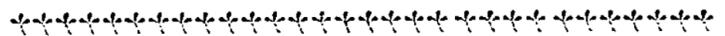
Le Maestro Puccini en renvoyant à la maison Lami, de Pise, un grand piano qu'il avait loué ces mois derniers, a écrit sur le couvercle du clavier: « Giacomo Puccini a composé sur ce piano *Madame Butterfly*, 1903 » — Voilà un instrument qui sera très recherché, s'écrie *Il Mondo Artistico*, en publiant ce fait...



Il vient, dit-on, de se constituer en Italie une grande association pour l'exploitation de la plus grande partie des théâtres lyriques, ce qu'on pourrait appeler une espèce de « trust ». Le capital souscrit à cet effet est d'un million, formé de petites coupures. La Société organisera tout le personnel artistique de façon à le faire passer successivement de ville en ville.



A l'occasion du concours de chant de Francfort, l'Empereur d'Allemagne a décidé de faire réunir tous les chants populaires allemands, en y comprenant aussi les chansons néerlandaises, tyroliennes, styriennes, autrichiennes et suisses. Deux commissions, consultative et exécutive, ont été nommées; elles seront présidées par le conseiller intime baron de Liliencron, poète bien connu.



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

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS.

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