



LA MUSIQUE EN ITALIE

* *

" La Figlia di Jorio " d'Alberto Franchetti

* * *

La Scala de Milan a donné le 29 mars la première représentation de la *Fille de Jorio* d'Alberto Franchetti, tragédie lyrique sur le poème de Gabriele d'Annunzio.

Pour avoir une idée de l'intérêt que suscite cette œuvre, discutée longtemps avant son apparition, il faut se reporter aux années heureuses où, vers 1880, Giuseppe Verdi, se faisant apôtre de bonne parole, définissait l'avenir du théâtre italien : une œuvre nationale par des moyens nationaux. Verdi ne put réaliser son désir. Et c'est pourquoi sans doute « les compositeurs, qui s'étaient écartés de tout caractère national, de tout style propre, pour adopter un certain air de famille à base de maniérisme commun et d'idiotismes prétentieux, ne purent désormais que se débattre dans un cercle vicieux où rien ne masquait l'intime pauvreté du contenu... » Ces appréciations non suspectes de l'incisif P. A. Omodei, donnent, à peu de chose près, le ton des milieux cultivés vis-à-vis de la musique nouvelle. Il faut donc croire qu'il existe, en Italie comme en Allemagne et en France, des gens dont les sens sont assez fins, le goût assez épuré, pour se méfier des bouffonneries autochtones et apprécier même le modernisme étranger. On sait que Wagner est devenu populaire dans le nord de la péninsule ; mais l'on ignore trop com-

ment Debussy, Strauss, Brahms ou Elgar sont joués à Turin, comment la Société Benedetto Marcello à Venise et d'autres Sociétés à Rome s'efforcent avec la plus grande ardeur de faire pénétrer la musique sérieuse dans les masses. La musique italienne souffre en effet d'un mal qu'il paraît difficile de guérir, c'est l'état d'esprit d'un public fidèle à la tradition rossinienne et à l'amusement théâtral. C'est pourquoi les réformes que, très noblement du reste, M. Puccini, dans une lettre célèbre à la *Tribuna*, réclamait des éditeurs italiens, il eût pu tout aussi bien les solliciter de sa propre culture et de son personnel désir d'art. On peut affirmer aujourd'hui, que plus que tout autre, pour produire une œuvre de valeur, le compositeur italien doit s'abstenir du besoin de plaire et travailler d'une façon désintéressée.

Or le désintéressement est rare, même en Italie. Un Alfredo Catalani, un Niccolo van Westherout sont morts trop jeunes, sans avoir pu donner la mesure de leur enthousiasme (1). Alberto Franchetti, homme sévère, demeure comme l'unique représentant des tendances nouvelles, et sa *Fille de Jorio*, venue après un long repos, est comme le manifeste de la véritable jeune école. Point d'illusion, au reste : la part qu'un d'Annunzio prend dans l'élaboration de cette œuvre est la part du maître. Le terrible *possessif* de cet heureux génie lui fait à l'avance porter le poids de ses qualités et de ses défauts, de ses amitiés et de ses haines aussi. Car il paraît qu'il y a des gens pour haïr le maître du *Feu* comme on a haï Shelley, Nietzsche ou Zola... Quoiqu'il en soit, le talent d'Alberto Franchetti est incontestable. Son œuvre antérieure, encore inconnue en France, ne l'est guère plus en Italie. On cite de lui un *Christophe Colomb*, une *Germania*, une *Symphonie en mi mineur*, qui pour n'être pas des œuvres extraordinairement originales révèlent cependant une personnalité faite de culture suivie et de noble effort. La théorie de l'*Ambiance musicale* a trouvé en lui un adepte fervent et non dépourvu d'ingéniosité et d'invention. Voici au surplus les impressions qui nous reviennent d'Italie sur sa nouvelle œuvre.

D'abord une note de caractère local : M. Moschino expose dans la *Stampa* l'attente qui a précédé cette sensationnelle première, il montre la curiosité inspirée par la collaboration de

(1) Cf. dans le *Mercure Musical* du 1^{er} juillet 1905, le bel article de Riccio Canudo sur la musique italienne contemporaine.

l'illustre écrivain qui confiait pour la première fois à un musicien sa poésie dramatique, la Scala restée pendant quelques jours, comme un Temple clos, une sorte de Tabernacle inviolable. — Ce collaborateur de la *Stampa* en profite pour nous dépeindre une répétition : Franchetti, une grande ombre *dalla barba a Cespugli*, Gabriele d'Annunzio, *élégantissimo e dolcissimo*, les deux éditeurs tout puissants, l'un, Ricordi, ascétique, l'autre, Tito, impétueux et presque capiteux, quelques rares privilégiés enfin, le marquis Mugnone, des femmes.

Quelques détails sur l'œuvre. Il faut supposer connu le motif dramatique, la pièce ayant été traduite par Georges Hérelle, jouée au Nouveau-Théâtre en février 1905, publiée dans *l'Illustration* et plus récemment par Calmann-Lévy. Cette tragédie pastorale suppose une succession de tableaux bien plutôt qu'une action directe. Aligi, pâtre des Abruzzes, sauve Mila di Codra, fille du sorcier Jorio, de la fureur des moissonneurs, Mila, femme maudite, désirée des hommes, pour qui Lazaro di Roio, son père, fut blessé. Et suivant cette femme vers l'amour et le repentir dans la montagne, pour elle il tuera son père séducteur. La loi du sang réclame le parricide, mais Mila se dévoue et se livre au bûcher des Montagnards. — Il serait vain d'essayer de traduire la grâce des situations et tout ce qu'il y a d'intimement lyrique dans le poème. Je crois cependant que G. d'Annunzio aurait pu choisir dans son œuvre un drame de qualité moins spécieuse, et que nouant son collaborateur à des sensations moins étroites il l'ait rendu à la généralisation du drame : la *Gioconda*, le *Songe d'une matinée de printemps* me paraissant préférable en ce sens. Une grande difficulté réside dans la qualité intérieure de l'action. Toutefois le motif est beau, on ne saurait se plaindre si M. Franchetti en a tiré un *chef-d'œuvre*, au propre sens du mot.

La Tragédie lyrique est divisée en trois actes (1) comportant chacun un prélude qui en est en quelque sorte la synthèse. L'orchestre suit et commente l'action avec une fidélité, paraît-il, remarquable, mais il n'est jamais prépondérant, les épisodes sont nets et les voix émergent clairement.

(1) Pour juger de la différence même formelle, avec une *Siberia*, quelques détails matériels sont intéressants : c'est ainsi que les deux premiers actes durent cinquante minutes, le troisième quarante ; il s'agit donc de véritables morceaux symphoniques et non de ces intermèdes entre les entractes auxquels nous ont habitués les Transalpins.

Sur un fortissimo de trombones et de basses-tubas qui énoncent le thème sombre de Lazaro di Roio, débute le prélude du premier acte. Puis se déroule un bref mouvement orchestral synthèse de toute la Tragédie. Un gracieux *andantino pastorale* sur des motifs populaires, proposé par les bois et repris par des archets et nous changeons brusquement de milieu : la toile se lève sur la demeure rustique de Caudia della Leonessa.

Ces trois sœurs, Splendore, Favetta et Ornella préparent les vêtements de l'épouse, et chantent. Ce sont des chants charmants : la simplicité du dessin mélodique, la sage distribution orchestrale (harpes, pizzicati d'altos, mouvement de *Campanelli* sur un trémolo de violons et violoncelles) donnent à cette page une exquise fraîcheur. Et gracieuse la chanson des trois sœurs, tissée d'agile et simple trame, se déroule préparant l'aimable appel mélodique d'Ornella

Toute de vert il faut que je me vête

que reprend le chœur des trois sœurs, soutenu sur la fin par le rythme joyeux des cloches (harpes, glockenspiel, trombones en sourdine). Cette première scène est pleine de vie.

Soudain entre Candia della Leonessa et son invective : « Ah ! cigales, mes cigales... » interrompt la chanson.

Sus Vienda, sus, Tête-d'Or !
Grands yeux doux comme la pervenche.

Une mélodie d'une extrême simplicité, avec des accompagnements en tierces, sur des harmonies ténues, diaphanes, — l'intérêt languit ensuite jusqu'à l'apparition de l'époux imberbe. Annoncé par le murmure des violoncelles en sourdine, voici donc Aligi et son salut *Laudato sia Gesù* mystique et mystérieux, grâce au secours des bassons. La réponse de Caudia est simple mais un peu lourde.

Une clameur sauvage au loin. L'action commence à se marquer à l'orchestre par la reprise du thème de Lazaro et des moissonneurs. Bref dialogue d'Aligi et de sa mère ; apparition de l'épouse, saluée d'un $3/4$ en arabesques remarquables d'élégance et de légèreté. L'entrée des femmes avec les présents de noce donne une nouvelle vie à l'action. Encore un chœur populaire (1) :

Ohé ! qui garde le pont ?

Appuyé par un accompagnement très rythmé : quatuor, bassons, timbales, la cérémonie de la donation se déroule pendant le chœur des parents, sans accompagnement et au son des cloches, coupant la mesure

(1) Franchetti, dit M. Omodei, a eu souvent recours, dans son œuvre, au recueil de Tosti et Favara, sur les chants de la Sicile et des Abruzzes.

de son rythme brisé. Reprise de l'orchestre évoquant le thème de Lazaro et soulignant les cris grandissants des moissonneuses. Brusque point d'orgue... Couverte de poussière, enveloppée dans un manteau roux, Mila di Codra interrompt le chant nuptial, accueillie par le murmure hostile des parents : « Gent de Dieu, sauvez-moi, vous ! » Ici un accompagnement de violon assez tenu. Seule, la bonne Ornella se précipite vers la porte et met la barre. Implorations de Milan di Codra. Puis un bon passage du quatuor : « Ah ! dis-moi comment tu t'appelles, que je puisse louer ton nom. » Mais les moissonneurs sont à la porte, voix ivres de soleil, de vin et de luxure :

La maison de Lazzaro
C'est sûr, elle est entrée ici, la femme.

Impressionnante est l'apparition du moissonneur qui, d'une fenêtre, vomit à l'adresse de Mila les pires injures. La prière de Mila :

Mais ce n'est pas moi qui ai cherché ta maison
J'étais aveugle, aveugle d'épouvante.

d'une simplicité voulue et un peu froide, est rachetée par la fin de l'acte. Aligi veut chasser Mila : une vision inattendue retient son bras. Bon passage des flûtes et emploi ingénieux de l'harmonium-célesta et des cloches, puis reprise des harpes : « Miséricorde de Dieu, pardonnez-moi », dit Aligi. L'attention se reprend au : « Moissonneurs de Norca, j'ouvre la porte. » Et le chœur entonne les litanies. Ce sont alors de belles harmonies distribuées entre tous les instruments, faisant l'effet d'un plein jeu d'orgue, auquel s'ajoute le mystique son des cloches lointaines, et les notes hautes des archets en sourdine.

La scène tombe d'un trait par l'arrivée de Lazaro blessé, soutenu de deux moissonneurs. Lamentations de Candia. Et, dans un fortissimo d'orchestre, après l'ultime apparition du thème de Lazaro, les sinistres accents des cuivres prédisent le deuil nouveau.

II.

Sous graves et mystérieux des violoncelles, des bassons et des hautbois : sous un *tremolo* d'altos, l'orchestre décrit l'ample caverne de la montagne. Découverte sur les prés verts, les glaciers, les nuages errants. Le « cadre » symphonique garde, au début, une certaine analogie dans les procédés descriptifs avec le deuxième acte de *Siegfried*. Tout le prélude constitue une belle et vigoureuse page. La toile se lève : à l'orchestre chante en triste cantilène le cor anglais. Sur la scène Aligi, assis sur un escabeau, est occupé à dégrossir le bois de sa statue ; en face de lui, Mila.

Le patron est sourd et ne bouge.

Une chanson des Abruzzes réapparaît : elle garde, avec le duo qui va suivre, un vif caractère pastoral. L'air d'Aligi :

Reverdira-t-elle, Mila, la vigne éternelle ?

n'est pas dépourvue de réminiscences *boïtiennes*. Mais voici que s'annonce au loin le chœur des pèlerins, ajouté sans doute pour donner de l'intérêt à la scène. Le musicien en a profité pour construire un chœur à quatre parties, original par son accentuation rythmique. Peu à peu le chœur avance, et quand la procession des pèlerins pénètre sur la scène, l'orchestre qui s'est arrêté reprend à l'unisson en glissati de harpes, traits rapides des violons divisés en sourdine. Rien de saillant. jusqu'au moment où commence le duo par la parole de Mila :

Aligi, mon frère
Donne-moi ta main.

Avec son caractère de modernité, lucide et claire, ce dialogue mystique est totalement étranger à l'ordinaire duo des opéras italiens. Le public milanais l'a jugé froid et incompréhensible. Apparition imprévue d'Ornella et entrevue touchante avec Mila. Le pas lourd de Lazaro résonne dans l'ombre. Son invective : « Femme n'aie pas peur ! » annonce le point culminant du drame. Tout le rôle de Lazaro est traité musicalement d'une façon vigoureuse et incisive.

Lazaro tente de violer la femme.

Ne me touche pas. Aie honte, Ton fils est derrière toi

Enfin apparaît Aligi. Scène sauvage, d'une répugnante brutalité. Le musicien trouve moyen de bâtir une sorte de trio. Puis c'est le drame et la toile tombe sur le cri d'Ornella :

Ah ! et c'est moi qui l'ai délié

III

Le prélude du troisième acte est bref. Quand la toile se lève, sur un mouvement syncopé, le chœur se lamente sur le cadavre de Lazaro. Candia apparaît sur le seuil, sa plainte

Et d'une source il vint si grand fleuve

soutenue de faibles accords et d'une triste mélodie du cor anglais, est interrompue par les lamentations des trois sœurs

Malheur à nous ! nous sommes maudites par Dieu !

A peine Splendore a-t-elle interrogé : « Mère, mère, qui parle en toi ? Entends-tu parler en toi dans tes entrailles ? » que le son des tambours annonce le cortège qui traîne le parricide. Dominante la voix de Jona s'élève.

O veuve de Lazaro di Roio, O gens de cette maison infortunée
Alerte, alerte, voici le pénitent.

Et le cortège s'avance : l'orchestre marque le pas d'une sorte de marche funèbre qu'accentue le rythme des timbales et des tambours.

A la lamentation des parents s'ajoutent les rythmes syncopés et les *Singhiozzanti* des archets. Sur les accords solennels des cuivres. Jona di Mina entonne le *Salvum fac populum*, à qui répond en plain-chant le chœur du *Kyrie eleison*. On entend alors Aligi qui reprend le « *Laudito Gesu e Maria* » du premier acte.

Une belle scène quand Aligi se traînant à genoux vers la porte invoque le défunt. Puis la foule reprend le *Miserere*, aussitôt interrompu par des cris de fureur.

Mila di Codra, Mila di Codra !

Un crescendo accompagne l'entrée de la fille de Jorio. A son bref aveu succède le cri barbare de la foule

Aux flammes, aux flammes !

Mila reprend avec enthousiasme dans une mélodie expressive :

Aligi, de toi je n'aurai pardon
L'eussé-je de Dieu !

Toute cette scène est traitée sobrement : elle abonde un peu en déclamation sur le trémolo des archets. La foule insiste

Aux flammes, la sorcière, aux flammes

et Mila répond avec énergie

Oui, oui, peuple juste.

A partir de cet instant Franchetti se résume en un morceau symphonique d'une indéniable valeur, souvent grandiose. Les accents de haine d'Aligi, le désespoir de Mila, les exclamations d'Ornella et les invectives du chœur sont très dramatiques. La forme est un peu dans le vieux style *meyerbeerien*, mais c'est intention de l'auteur et l'effet le justifie.

Enfin un mouvement heurté souligne le commandement de Jona

Peuple juste, je livre, entre tes mains
Mila di Codra, la fille de Jorio.

Accueilli par les clameurs de la foule. Dans le pianissimo qui s'étend, une dernière fois la mélodie d'Ornella :

Mila ! Mila ! sœur en Jésus,
Je baise tes pieds qui vont ! le paradis est pour toi

Et c'est le grand cri de Mila, au milieu de la foule.

La fiamma è bella, la fiamma è bella.

La toile tombe.

* * *

Telle est l'œuvre à laquelle le public de la *Scala* a fait un accueil étonné et plus respectueusement sympathique que vraiment séduit. Il y a lieu de croire que le manque de points de contact entre l'auteur et son public doit être interprété comme un indice excellent pour nous. La trop naturelle joie d'une *Siberia* risquait de nous laisser pour longtemps sceptiques, si une œuvre supérieure ne venait bientôt corriger l'effet du *bluff* italien. Nous serons renseignés sous peu. On annonçait la présence à Milan des chroniqueurs du *Temps*, du *Figaro* et de l'*Echo de Paris* outre l'inévitable Gunsbourg. Attendons l'opinion de Pierre Lalo.

JACQUES REBOUL.

B



CHRONIQUE MUSICALE



LA CRITIQUE

Dans son numéro du 1^{er} avril, la *Revue de Lyon* publie un intéressant article de M. Gustave Daumas consacré à l'étude du mouvement musical lyonnais. Des quatre parties de cette revue générale (les concerts symphoniques, sociétés d'amateurs, sociétés de musique de chambre, le public, la critique), je remarquerai seulement la cinquième qui nécessite quelques observations.

De la critique lyonnaise, M. Gustave Daumas écrit ceci :

« La tâche de la critique lyonnaise doit être lourde, et son influence, profonde ; n'est-elle pas chargée, suivant nos théoriciens (car la critique a des théories . . . c'est à peine croyable, si l'on envisage que la pratique) . . . , n'est-elle pas chargée d'apprécier les œuvres, de diriger les auteurs, de perfectionner les interprètes et de former le goût du public ? C'est-là, n'est-il pas vrai, une forte besogne . . . et l'on dira que les critiques sont des *inutiles* !

A Lyon, sans doute, la critique trouve rarement l'occasion de juger des œuvres *en premier-ressort*, auquel cas, par principe, elle s'abstient . . . d'admiration compromettantes. Pour les œuvres soumises à l'arbitrage universel, il est de bon ton sous notre latitude d'aller systématiquement contre le goût *parisien* . . . en style d'école, cela s'appelle *décentraliser*.

Tranquille en ce sens, la critique lyonnaise est libre de former à son gré interprètes et auditeurs. Elle s'y emploie avec une ardeur effrayante ! Telle la mouche de la fable, elle s'agite, s'indigne et, si elle ne forme pas de grands génies, elle ne se fait pas faute de tuer les petits. Quand nous disons *critique*, il faut distinguer.

Les maîtres de la presse quotidienne, pour avoir été trop souvent victimes au Grand-Théâtre de traitements inavouables qui conduisaient à la neurasthénie les tempéraments les plus solides, s'enferment, par

hygiène, dans une retraite peu accessible, silencieuse et digne d'où ils sortent, quand sévissent les *premières*, pour légiférer.

Effleurons à peine, en passant, une critique trop accessible au contraire, trop asservie à la seule école de ses collaborateurs qui y trouvent un sûr véhicule pour la réclame personnelle et les petites *rosseries* haineuses à l'adresse des concurrents : cela n'est pas de la critique, c'est du prospectus et du pamphlet.

Ignorons de même la critique fuligineuse et impuissante qui s'inspire de ce principe : il est inutile ou dangereux de connaître la musique pour juger les œuvres musicales et leurs interprètes.

Il est enfin une critique universelle, magistrale et piquante qui n'épargne personne, exécute les favoris du vulgaire sans oublier les *faits divers* de la vie musicale lyonnaise. C'est un régal de déguster le dimanche matin, en humant son chocolat, cet éreintement minutieux et brillant

« Suave mari magno. »

Du latin... mille excuses, mais cette littérature savoureuse me rappelle si bien le vers d'Horace (pour la méchanceté seulement). Elle a des principes d'ailleurs ; un principe au moins : le critique est le *gendarme* de la musique. (Le mot et l'idée sont de mon excellent ami Léon Vallas, qui en fait parfois, à mon sens, un usage excessif). Sa mission est d'écraser tous les *faux musiciens*, c'est-à-dire tous ceux qui ne pensent pas comme lui. Cette œuvre est parfois utile comme tous les fléaux en ce sens que, parmi les victimes, le hasard ne frappe pas toujours en aveugle ; elle nous débarrasse journallement de phénomènes à qui l'on rend service en les étouffant au berceau ; mais il ne serait pas impossible qu'aux yeux de bien des gens elle ne fasse passer la critique pour dangereuse et haïssable ; ce serait fâcheux, car la *vérité* n'est pas responsable de tout ce qui se commet en son nom.

Certes le geste du nouvel *exécuteur* est un *beau geste*, comme celui qui ratifie une sentence. Mais on réprime mal un petit frisson en songeant aux vies de travail forcené que représente souvent une seule œuvre dont ces *jeunes* décrètent allègrement la non-valeur en un mot piquant. Je dis *ces jeunes*, car il faut être jeune pour juger et condamner avec ce calme fatal et souriant... il faut peut-être aussi n'avoir pas souvent connu les fatigues insoupçonnées que nécessite la moindre organisation.....

Cet exposé de la critique à Lyon (critique des journaux quotidiens, critique réclame-express, critique fuligineuse (?) critique magistrale), est vraiment charmant, encore qu'excessif. D'autre part M. Daumas m'a aimablement informé qu'était réservé et destiné à ma Revue le paragraphe où il est question de « critique

universelle, magistrale et piquante » et d' « éreintement minutieux et brillant. »

Je suis très touché de cette cascade d'épithètes flatteuses, et aussi de la citation d'une théorie qui m'est chère, celle du *gendarme*. Pourtant je crois devoir apporter à ces aimables affirmations quelques restrictions.

Il semblerait d'abord, en lisant l'article de M. Daumas, que la *Revue musicale de Lyon* fasse profession de n'élaborer que des éreintements minutieux destinés à faire, le dimanche matin, la joie des bons confrères. Vraiment n'est-ce pas là une exagération ? On trouverait sans peine, dans chacun des numéros de ma Revue, des éloges sans restriction de quelque œuvre ou de quelque artiste ; et aussi, j'ai pris l'habitude, pour faire le moins de peine possible à de malheureux inconscients, de ne pas parler des manifestations soi-disant artistiques vraiment honteuses, toutes les fois qu'elles se sont produites devant un cercle restreint et qu'elles ne doivent pas avoir de lendemain ; enfin on m'accordera bien que les éreintements les plus minutieux sont toujours présentés d'une façon bienveillante sauf lorsqu'il s'agit de cabotins très en vue, très fats et très encombrants, à qui une critique sévère ne saurait apporter de dommage matériel.

Quant à la théorie du *gendarme*, je la proclame hautement, et je l'appliquerai toujours avec la plus grande rigueur ; et, bien que ce soit vraiment peu de circonstance à la fin d'une saison musicale, je tiens à profiter de cette occasion pour faire une profession de foi peut-être nécessaire.

Oui, j'envisage une partie du rôle du critique musical comme celui d'un gendarme qui serait chargé de faire la police, en musique, tout en expliquant aux intéressés les raisons pour lesquelles ils sont inquiétés ou poursuivis. Je crois ce travail bon et nécessaire. Il est utile que les « artistes » sachent qu'ils ne possèdent pas le droit de dénaturer les œuvres d'art, œuvres qui font partie du domaine public, en les présentant dans des conditions mauvaises, en les amoindrissant, en s'en servant uniquement comme d'un tremplin pour prendre leur élan, d'un piédestal méprisable pour se mettre en valeur, d'un cadre à l'exhibition de leur talent ; il est utile qu'on leur rappelle que l'artiste n'est que l'interprète des œuvres musicales, c'est-à-dire un moyen, non pas un but ; il est nécessaire enfin que, lorsqu'ils transgressent leur mission, ils soient un peu rudement rappelés à l'ordre pour

qu'ils ne soient pas tentés de renouveler leurs détestables exploits.

Ce principe est, du reste, généralement admis par le public. Mais, en pratique, chacun apporte des restrictions nées surtout de considérations sociales : en critiquant un artiste, dit-on, vous lui causez un préjudice matériel. . .

Cette considération doit être négligée. Deux cas en effet se présentent. Celui du grand virtuose ou du chanteur de théâtre ; celui du professionnel plus humble.

La première catégorie ne mérite vraiment aucun ménagement : ces gens-là sont les capitalistes de la musique ; leur capital, talent vocal ou instrumental, représente des revenus, parfois énormes, toujours importants, et leur devoir artistique est en raison directe de leur notoriété et de leur valeur. Aucun ménagement à avoir avec eux toutes les fois qu'ils ne sont que de méprisables cabotins, d'autant plus que les plus violentes critiques ne porteront jamais, ou presque, atteinte à leur situation, pas plus hélas ! qu'elles ne diminueront leur fatuité extrême.

La seconde catégorie est, socialement, plus intéressante : ce sont les prolétaires de la musique, professeurs plus ou moins cotés recherchant des élèves en réalisant parfois une véritable chasse à l'homme. Ceux-là ne tombent pas sous le coup de la critique lorsqu'ils se contentent d'enseigner ; leur enseignement peut être médiocre, mauvais ou abominable, nul recours public n'existe contre eux. Une exception pourtant : les professeurs du Conservatoire dont les exercices solennels de leurs élèves nous offrent, chaque année, l'occasion de juger l'enseignement et nous donnent le droit de critiquer la méthode. Mais les professeurs sortent-ils de leur fonction pour se présenter en public comme chanteurs ou instrumentistes, ils s'exposent à être jugés, et il n'est pas de raisonnement, il n'existe pas de considération sociale qui puisse les soustraire à la critique ; par le fait même d'une exhibition — parfois bien intentionnée, et très rarement désintéressée — ils s'offrent à la critique. Le professeur qui organise un concert, veut montrer, par son talent, la valeur de sa méthode et de son enseignement et, par là, recruter des élèves : la critique a, dès lors, le droit absolu, que dis-je, le devoir de juger la valeur d'une manifestation artistique dont le but est si clairement utilitaire.

On m'a objecté bien souvent, et quelquefois avec une compas-

sion vraiment touchante, que telle personne devant se produire dans un concert était très intéressante, se trouvait dans une situation pénible, avait de lourdes charges; qu'un mot sévère pouvait aggraver son ennui. Je me suis, dans ce cas, généralement abstenu de tout compte rendu, et pourtant la personne la plus malheureuse n'a pas le droit, pour quelque motif que ce soit, de contribuer à la dénaturation d'une œuvre d'art, de concourir à la déformation du goût public.

Je ne parlerai pas aujourd'hui de la question des programmes, du choix des œuvres; s'il est des ouvrages qu'on ne doit jamais produire en public, ce sujet est trop vaste pour être abordé dans ces notes rapides; j'y reviendrai quelque jour.

Enfin, M. Daumas laisse à entendre que les jeunes ne se doutent pas de la longue préparation, des pénibles efforts que nécessite la moindre organisation musicale. Qu'il se rassure : je sais me rendre compte par moi-même de la valeur des moindres efforts artistiques, et, toutes les fois qu'une manifestation vraiment musicale se produit dans des conditions louables, elle rencontre dans ma *Revue* l'accueil le plus sympathique et le plus bienveillant.

LÉON VALLAS.

Gr



Chronique Lyonnaise



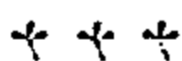
CONCERT DE LA "REVUE MUSICALE"



Le quatrième concert de la *Revue Musicale de Lyon*, annoncé pour le samedi 7 avril, est renvoyé aux premiers jours de mai. Le programme sera celui annoncé dans notre dernier numéro (Lieder de Schumann, Franck, d'Indy, Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, de Séverac).



GRAND-THÉÂTRE



Le Crépuscule des Dieux

Il n'est pas de problème psychologique dont la solution me préoccupe plus que celui-ci : Quelle peut être l'impression d'un spectateur qui assiste à une représentation du *Crépuscule des Dieux* sans en connaître une note, et sans avoir lu quelque analyse du sujet. Son ahurissement devant l'intrication du drame ne doit avoir d'égal que son effarement devant la complexité de la partition. Car, s'il faut bien reconnaître que le *Crépuscule* eût semblé une « pièce mal faite » au regretté Francisque Sarcey, je crois qu'il faut avouer aussi que cette journée tétralogique peut apparaître aux amateurs de théâtre comme une musique un peu bien difficile à s'assimiler.

La complication extrême de l'intrigue n'est perceptible, évidemment, qu'à la condition de posséder une idée précise des faits que déroulent

les trois drames précédents. Celui qui ignore pourquoi le gnome Alberich a maudit l'anneau, comment Brunnhilde a désobéi au dieu et comment elle a été tirée du sommeil par le baiser de Siegfried ; celui qui ne sait pas ce que c'est que le frêne Ygdrasil, le Tarnhelm et les pommes de Freia ; celui qui n'a pas compris que Siegfried est deux fois le petit-fils de Wotan, par Siegmund et par Sieglinde, et, en outre, son gendre, puisque il a épousé Brunnhilde ; celui qui ne sait pas imperturbablement la liste des possesseurs de l'anneau, depuis les Filles du Rhin jusqu'à Siegfried, en passant par Alberich, Wotan, Fasolt et Fafner, ne peut pas prétendre à se faire la plus élémentaire idée de ce qui se déroule sur la scène pendant le *Crépuscule*, ni moins encore de ce que racontent les Nornes, ou Waltraute. Mais il suffit, pour être au courant, de lire avant d'aller au théâtre une des nombreuses études ou analyses de la tétralogie, ou, mieux encore, le texte même.

Mais la musique offre des complexités moins aisément surmontables. Elle est en effet le cas le plus merveilleusement net du style strictement thématique. Le leitmotiv, tel qu'il se montre dans *la Walkyrie* ou *Siegfried*, rend plus clair le drame en lui ajoutant un commentaire orchestral, généralement assez simple, pour pouvoir être saisi sans grande difficulté. Dans la *Goetterdaemmerung* au contraire, il se présente en une trame tellement serrée que l'auditeur ne peut que s'en préoccuper exclusivement, ou le négliger d'une façon totale. Et j'ai des raisons de croire que le second parti n'est pas le plus rarement adopté.

Il est indiscutable que l'habitué de théâtre, que le wagnérien amateur de force moyenne, sait parfaitement reconnaître au passage le thème de la Chevauchée, que le motif de l'Oiseau a pour lui une signification précise, et qu'il ne confondra pas le Walhall avec Siegfried gardien de l'épée. C'est très suffisant pour suivre intelligemment et agréablement *la Walkyrie*, c'est même suffisant à la rigueur pour s'intéresser au Récit de Siegfried ou au Trauermarsch, mais vous ne supposez pas, je pense, qu'avec votre pauvre douzaine de thèmes usuels vous allez comprendre quelque chose au monologue de Hagen ou surtout à cet extraordinaire récit de Waltraute.

Je sais bien ce que vous allez me répondre : La scène des adieux de Siegfried à Brunnhilde, le voyage sur le Rhin, le récit de Siegfried, la marche funèbre, la mort de Brunnhilde sont admirables à entendre. Il nous suffit de nos deux oreilles, et peu nous chaùt de vos chinoiserie analytiques et de vos dissections de thèmes. C'est une opinion que j'admets fort bien, mais qui me semble peu respectueuse de la pensée du maître. On ne peut guère supposer que Wagner a pris la peine de triturer, de combiner et d'enlacer des leitmotive d'une façon constamment logique, pour le seul plaisir de se livrer à un petit jeu de marqueterie. D'autant que cette complication n'est jamais une confu-

sion, et que ces labyrinthes touffus ne sont des hyperbates qu'en apparence.

Et, en effet, considérez avec attention, après avoir soigneusement étudié Wolkogen et les autres exégètes, le soin minutieux avec lequel les motifs s'agencent et se combinent, et vous reconnaîtrez que jamais, mais jamais absolument, un thème n'a été écrit en vue de l'effet acoustique à obtenir, mais toujours à cause de sa signification et de l'idée dont il est représentatif. Les dernières mesures du *Crépuscule* sont, à n'en pas douter, d'un admirable effet harmonique : il est aisé de se rendre compte par l'analyse que chacune des phrases de ce contrepoint si richement étoffé a un sens et une raison d'être, indépendamment de son rôle acoustique. Brünnhilde saute avec son cheval sur le bûcher de Siegfried ; les violons jouent l'Appel des Walkyries ; les trompettes, le thème des Walkyries (qui résonne toujours lorsqu'il est question de Grane). La flamme s'élève, et ce sont les motifs superposés de Loge (flûte, hautbois, clarinette, basson) et de l'Incantation du feu (violons, altos), auxquels s'ajoutent les accords descendants du Crépuscule des Dieux, soutenu par la basse arpégée de l'Urmelodie (violoncelles), signifiant ici le retour de l'or au fleuve, d'autant qu'elle se combine bientôt au motif de la Splendeur de l'Or (flûtes, hautbois, clarinettes). Puis Hagen se précipitant dans le Rhin pour reprendre l'anneau, la Malédiction d'Albérich passe aux trombones. Et c'est alors cette extraordinaire combinaison du thème de Woglinde superposé au motif des Eléments, contrepointé par le thème du Walhall (tûben et trompettes) et celui de la Rédemption par l'Amour (flûtes, violons), et bientôt après par celui de la Puissance des Dieux (altos et violoncelles). Et c'est ensuite ce même thème du Walhal se fondant avec celui du Feu, et celui de la Poursuite (violoncelles et contrebasses), et s'achevant dans l'ascendance du motif de Siegfried (trompettes et trombones), coupé par les accords descendants du Crépuscule, jusqu'à la résolution finale dans la Rédemption par l'Amour ; le tout signifiant que la flamme du bûcher de Siegfried monte jusqu'au palais des dieux, que ceux-ci vont mourir, que la malédiction d'Albérich n'a plus d'effet (thème rompu), parce que Brünnhilde a libéré le monde en rendant l'or au fleuve, et que son amour pour Siegfried a racheté l'originelle tromperie qui fut la cause et le principe du drame. C'est très clair, mais il y a quatorze thèmes en trois pages, l'un n'est représenté que par ses deux notes initiales (l'Or), deux sont coupés en leur milieu (Siegfried et Albérich), et il n'y en a jamais moins de trois superposés.

D'autre part, l'étude réfléchie des quatre-vingt-dix thèmes tétralogiques nous les montre unis par des liens à la fois idéaux et formels. J'entends par là que le nombre des motifs peut se réduire à quinze ou vingt qui sont des propositions musicales originelles et génératrices.

De ces éléments, véritables corps simples de la chimie wagnérienne, tous les autres motifs vont dériver, soit par altération, soit par combinaison. Mais il n'y aura dérivation dans la forme représentative qu'autant qu'il y aura filiation dans l'idée représentée, ou en d'autres termes, la ressemblance de deux leitmotifs implique la parenté des concepts dont il sont l'exposition mélodique.

Je n'irai pas jusqu'à soutenir ce paradoxe que la Tétralogie entière est bâtie sur deux harmonies ; l'accord parfait majeur symbolisant les Alfes de lumière, c'est-à-dire les Dieux, le Walhall, les enfants de Wotan (Wælsungen et Walkyries) et les sentiments ou idées générales qui s'y rapportent ; et la quarte augmentée, signifiant les Alfes noirs (Albérich et Hagen) et leurs moyens d'action : Tarnhelm et philtre. Mais à côté de cette forme ironique et tout de même un peu trop poussée au schème, la théorie de la réduction thématique est des plus défendables. Et j'en vais prendre quelques exemples.

L'Urmelodie ou thème des Eléments Primordiaux, qui dans le prélude de *Rheingold* représente si clairement le fleuve (O le pathos vaseux de Catulle Mendès sur le premier bruissement d'un monde qui va naître !), et qui réapparaît superbement dans la *Rheinfahrt*, et dans l'octuor fugué des huit cors au début du trois de la *Götterdämmerung*, n'est-il pas très voisin de ce thème des Nornes, que nous fait d'abord entendre *Rheingold* (p. 188, L. 3), et qui est une des constituantes de la scène initiale du Crépuscule ? Notez que les Nornes filles d'Erda, déesse de la terre, vont prophétiser les mêmes événements que les Filles du Rhin, et que, dans le Crépuscule, les deux scènes (acte I, sc. I et acte III sc. I) sont exactement parallèles. Or le second thème ne diffère du premier que par la solennité qu'il emprunte à son rythme 4/4 substitué au 6/8 de l'Urmelodie. Les prédictions des Nornes se rapportent à la fin du monde mythologique : de leur motif dériveront les thèmes qui symbolisent ce monde, et nous aurons ainsi le mouvement ascendant de la Puissance des Dieux, l'inversion descendante du Crépuscule des Dieux, et la marche rompue, saccadée, claudicante de la Déesse des dieux (Götternoth).

Un autre exemple, beaucoup plus complet, nous est offert par le groupement des motifs issus du Pacte. On sait que l'une des bases psychologiques de la Tétralogie, est le concept de Servitude, qui dans son sens le plus large symbolise : l'asservissement des hommes et des Dieux à la puissance de l'or. De cette donnée initiale, vont sortir toutes les idées se rapportant à des pactes, à tout ce qui lie, oblige et engage. Musicalement, le thème de Servitude est un simple intervalle descendant de seconde mineure. Isolé, c'est dans le Crépuscule le formidable appel des trombones, (*ré* bémol, ut) annonçant la mort de Siegfried détenteur de l'anneau forgé dans l'or maudit, comme il avait été le cri de douleur des Nixes, lorsqu'Alberich leur avait dérobé cet or confié à

leur garde. Complété par une gamme diatonique descendante, caractéristiquement rythmée, c'est le motif du Pacte, c'est-à-dire les Runes des traités gravées sur la lance de Wotan. De cette forme développée vont sortir 1° le thème du Traité conclu avec les géants, par addition d'une attaque ascendante, 2° le thème de Siegmund épuisé (Siegmund, dans la pensée de Wotan, est celui qui libérera les Dieux des pactes qui les enchainent, en reprenant l'or pour leur compte), et dont le thème du Mécontentement divin n'est qu'une déformation, d'où sortent à leur tour le motif de la Sentence et le motif de la Justification de Brünnhilde ; 3° le thème de la Folie de vengeance, obtenu par jaillissement à l'octave de la pénultième, ce qui donne un aspect rompu et heurté extrêmement saillant : et le thème du Pacte de vengeance (*Crépuscule*, acte II, fin de la dernière scène) par fusion du motif de Folie avec la seconde mineure de la Servitude. Voilà donc neuf thèmes manifestement apparentés.

Un travail analogue montrerait que le thème du Renoncement issu de celui de l'Anneau a donné naissance au Dämmermotiv et à la Compassion de Sieglinde, que le motif de l'Oiseau n'est qu'une altération rythmique de celui des Filles du Rhin, de même que les accords du Walhall sont une transformation rythmique des tierces mineures de l'Anneau, qu'il y a parallélisme entre la fanfare de l'Or et celle de Nothung (constituantes de l'accord parfait), et que les Wælsungen vaillants et Siegfried gardien de l'épée, ne sont que des formes ornées de ce dernier motif, que le thème de Fasner est simplement celui des Géants dont la quinte finale s'est faite quarte augmentée, que le Tarnhelm, l'Imposture magique et la Gaieté de Hagen ne sont que dispositifs d'un même triton, que l'Interrogation de la destinée est le point de départ du Chant de mort, et le Liebesgruss la forme primitive de Brünnhilde éveillée à l'amour. J'en passe et non des moins curieux.

Ainsi donc l'analyse nous montre cette œuvre formidable bâtie avec un très petit nombre d'éléments primitifs ; et l'on pourrait sans forcer l'exégèse affirmer que Wagner a réalisé dans *le Crépuscule*, et cela très intentionnellement, une application de la forme cyclique au Théâtre. Et si, dans la forme symphonique, les franckistes sont arrivés à écrire de longs développements, d'aspect extrêmement varié, sur des thèmes apparentés, ou même sur un thème unique, comme c'est le cas pour l'admirable symphonie en *ré* mineur de Witkoswski, on peut bien admettre aussi que Wagner a voulu et réalisé un drame construit sur des motifs en nombre extraordinairement restreint, malgré leur polymorphisme apparent, dû seulement à l'habileté extrême de leurs altérations formelles et rythmiques. Et j'insiste sur ce fait (qui est à mon avis, l'essence du procédé wagnérien), que toute dérivation mélodique se justifie là par une association idéale et une affinité conceptuelle.

Or une telle technique est, en un certain sens, beaucoup plus voisine d'un très élégant mais très redoutable problème de mathématiques supérieures, que de la simple composition. Et il apparaît de prime abord, que c'est là une musique souverainement intellectuelle, philosophique, métaphysique, exigeant pour la comprendre un labeur de consciencieuse analyse, plus propre au travail de cabinet, j'allais dire de laboratoire, qu'à la simple audition théâtrale ; et j'ai la plus extrême défiance des amateurs qui, dès la première représentation, manifestent leur enthousiasme par des cris de joie et un débordement de lyrisme.

J'avais, il y a deux ans, écrit à *la Revue* une analyse thématique du *Crépuscule* qui m'avait coûté pas mal de temps et un assez sérieux effort. Je suis arrivé le soir de la première, avec la conviction que je goûterai des joies ineffables, étant donné l'état de préparation où je me trouvais et les heures passées sur les exégètes ou consacrées à la lecture de la partition d'orchestre. Eh bien, l'effort continu et l'incessante tension d'esprit, où m'obligeait la volonté de saisir chaque thème au passage, eut vite fait de me causer une violente courbature cérébrale qui me laissa un peu ahuri, et passablement désenchanté. Et je me souviendrai toujours que pendant le premier acte, un inconnu que le hasard des feuilles de location m'avait attribué pour voisin, las de se prodiguer en un monologue d'épithètes hyperboliquement laudatives, me demanda mon impression ; et comme j'avouais un peu de désillusion et beaucoup de fatigue, cet éphèbe enthousiaste, prit un air d'extrême compassion, et me tendant ma propre brochure, m'adressa ces paroles encourageantes : « Ah monsieur ! que je vous plains de n'avoir pas d'éducation musicale. Mais lisez cette analyse, elle est d'un homme qui comprend véritablement Wagner ! » J'ai fort remarqué depuis que mon obligeant voisin n'est pas revenu aux représentations du *Crépuscule*. Ces passionnés se lassent vite,

Il semble résulter de ceci que la *Götterdämmerung* n'est pas faite pour le théâtre, pas faite surtout pour le grand public et qu'elle doit être réservée à une élite excessivement restreinte, ou plutôt aux seuls musicographes, dont la principale occupation est l'analyse thématique, et qui peuvent consacrer trois mois à l'étude d'une partition. Eh bien, non !

Car ce qu'il y a de vraiment miraculeux dans cette œuvre géniale, c'est que, pour ceux-là mêmes qui ne savent point de musique, qui ne se préoccupent pas de la nature des accords entendus, et moins encore des triturations thématiques ou des attributions instrumentales, cette composition a des charmes indéniables et profonds. C'est qu'elle a ce mystère d'être à la fois savamment mathématique et prodigieusement vivante, d'être un enlacement où l'analyste se perd, et une source de mélodies délicieuses qui enchantent les simples. Elle a cette grâce

d'être un problème arcanique pour ceux qui savent et qui cherchent, et une caresse pour ceux qui viennent purement s'y bercer. Elle est un abîme de science pour celui qui veut comprendre, un ravissement sensuel pour celui qui n'y cherche que des sensations. Elle donne au plus haut point, et tour à tour, le plaisir intellectuel à l'analyste et le plaisir sensoriel à l'auditeur. Et c'est là, au degré suprême, la marque et le sceau du génie.

Mais je crois bien, et c'est par là que je dois conclure cette trop longue argumentation, je crois bien que, dans la pensée du maître, le *Crépuscule* doit être compris avant d'être goûté, j'estime que Wagner n'a pas pris, pour l'unique plaisir de vaincre des difficultés effroyables, la peine d'établir ces dérivations parallèles des leitmotive et des concepts; j'ajoute que si l'analyse musicographique est presque partout ailleurs chose discutable, elle s'impose ici absolument parce que Wolzogen, que nous avons tous suivi, a recueilli de la bouche du maître l'expression même de la pensée wagnérienne; je pense que, si le voyage sur le Rhin et la marche funèbre donnent à tout auditeur une impression très forte, ils en donnent de bien plus profondes à qui consent à en étudier le détail; je suis sûr que, des scènes comme celles des Nornes, le monologue de Hagen ou le récit de Waltraute resteront perpétuellement lettre morte à qui n'a pas fait l'effort d'analyser leurs constituantes, et n'en a pas rompu l'écorce pour en pénétrer le suc caché; et j'affirme que le *Crépuscule* entendu pour la douzième ou quinzième fois, et après quelques semaines de travail, est autre chose que le *Crépuscule* entendu pour la première fois et sans préparation, et qu'ainsi abordée cette audition donne les joies artistiques les plus hautes, les plus pures, les plus profondes et les plus absolues.

* * *

L'interprétation donnée cette semaine au *Crépuscule des Dieux* ne valait pas, à beaucoup près, celle que nous avons si fort applaudie il y a deux ans. Cela tient, essentiellement, à la précipitation regrettable avec laquelle cette œuvre a été montée, et cela pour deux raisons, d'abord parce que la fin de la saison théâtrale, et le départ prochain de Mme Litvinne obligeait de se hâter, et ensuite parce qu'on a très fâcheusement perdu un temps précieux à répéter l'inepte *Tosca* dont nous nous serions privés sans nul murmure.

Il y a donc, dans le nombre insuffisant de répétitions une excuse excellente pour les défaillances d'un orchestre que nous avons toujours eu à louer de ses exécutions wagnériennes, et je m'abstiendrai de toute critique vis-à-vis de M. Philippe Flon, qui a fait ce qu'il était humainement possible de faire pour réaliser ce miracle : monter le *Crépuscule* en huit jours. Je veux seulement présenter quelques observations

d'ensemble sur les difficultés que rencontre l'interprétation orchestrale de ce drame.

Un premier obstacle résulte du manque d'équilibre entre les divers groupes instrumentaux. La Tétralogie exige vingt et un cuivres (8 cors, 4 tûben, 4 trombones, 4 trompettes, 1 contrebasse tuba), et quinze bois; une telle masse, bien qu'elle ne fonctionne jamais simultanément toute entière (puisque, par exemple, les quatre derniers cors sont exclusifs des tûben, et inversement) exige le contrepois d'une quantité considérable d'archets : la partition prévoit 32 violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses. Nous n'avons pas la moitié (15 violons, 6 altos, 6 violoncelles, 5 contrebasses) de ce chiffre, qui ne doit être considéré que comme un minimum à peine suffisant (imaginez ce que deviendrait le *Crépuscule* avec un quatuor tel que celui des Concerts-Witkowski, par exemple). Il résulte de cette disproportion que certaines pages, et non les moindres, perdent leur caractère et leur signification. Si la *Rheinfahrt* sort magnifiquement parce que les bois et les cuivres y ont les rôles dominants, comment ne pas déplorer l'amointrissement du *Trauermarsch*, où les traits de violoncelles et d'altos si pleins de sens et si nécessaires passent inaperçus, et que dire du final où le thème du Walhall clamé par les cuivres couvre absolument les arpèges de l'Incantation du feu, et dont l'adorable mélodie de la Rédemption par l'Amour s'efface, effilochée et imprécise, parce que les bois du thème de Woglinde et les cors et trombones des tenues harmoniques l'annulent absolument. Je ne parle pas des arpèges d'altos de l'Urmelodie (partition d'orchestre III, 410), il n'y a pas d'altos au Grand-Théâtre. Je n'incolpe nullement ici M. Flon; on ne peut pas diminuer les cuivres dont toutes les parties sont réelles et divisées; et faire jouer le quatuor constamment fortissimo aurait pour unique résultat un bruit de râclément qui serait intolérable. On ne pouvait donc, en ceci, faire mieux qu'il n'a fait; et au défaut que je signale il n'est d'autre remède que de doubler le nombre des archets.

Une autre difficulté réside en ce fait qu'il est presque impossible de conserver l'accord des cuivres. Si l'on a soin de faire prendre le *la* très minutieusement au début de chaque acte, l'accord se conservera pour les instruments qui jouent très fréquemment (quatre premiers cors, 1^{re} trompette et trompette basse) mais on ne peut pas éviter que les quatre derniers cors et les tûben qui restent parfois trois quarts d'heure sans jouer, ne se refroidissent, et par conséquent ne se désaccordent. La correction par l'allongement des pompes n'est jamais qu'approximative. De là des quarts de ton fâcheux pour les oreilles exercées. J'ajoute que l'habitude où sont, je ne sais vraiment pourquoi, les musiciens de ne pas se servir des tubes transpositeurs, et, pour les cors par exemple, de jouer toujours avec des instruments en *fa*, oblige à des complications de lecture, dont nous ressentons trop souvent les mauvais effets.

Quand donc entendron-nous les tûben ténors jouer juste le thème à découvert des Wælsungen vaillants dans le Trauermarsch.

Il n'en reste pas moins, d'ailleurs, que nombre de scènes ont été jouées d'une façon extrêmement intéressante, et très particulièrement le Voyage sur le Rhin, et les autres interludes symphoniques du premier acte (celui qui termine la scène des Nornes et celui qui précède l'arrivée de Siegfried, couvert du Tarnhelm).

M. Verdier est resté le même Siegfried idéal et parfait que nous avions applaudi il y a deux ans. Le récit et la scène de la mort sont dits, joués et chantés par lui d'une façon merveilleuse : et l'on ne sait, pour le reste du rôle, s'il faut louer davantage son intelligence scénique ou sa vaillance vocale.

Mme Litvinne chante admirablement le rôle de Brünnhilde : sa voix très pure, très juste, très ample, sans défaillance dans un emploi écrasant, sa diction excellemment nette, précise et claire me consolent très bien de certaines habitudes mimiques défectueuses, qui ont soulevé des critiques auxquelles je m'associe partiellement. Elle serait parfaite si elle jouait avec plus de sincérité, de simplicité et de conviction : les traditions de l'Opéra sont ici hors de propos, et Mme Litvinne aurait tout à gagner à se moins préoccuper du public, à se tenir moins constamment à l'avant-scène, et à ne pas chanter trop souvent devant le trou du souffleur.

M. Dangès, indisposé le soir de la première, a fait montre, au cours des représentations suivantes, de son ordinaire habileté vocale, et a composé intelligemment le rôle de Gunther. M. Galinier a semblé convenable en Hagen. Les Nornes (Mmes Pierrick, Helken et Bonheur-Chaix), ont tiré ce qu'elles ont pu d'une scène (la plus belle peut-être de la Tétralogie), odieusement coupée, sabrée, dépecée et raturée. Les Filles du Rhin (Mmes Pierrick, Fobis et Streletzki) ont ajouté pas mal de fausses notes aux dissonances déjà multiples d'une scène, où suivant le mot de Servières l'école de la vocalise se marie à l'école de la natation. Ajoutons une mention toute spéciale pour M. Alberti, grotesque à son ordinaire dans le rôle d'Alberich, et pour Mme Bonheur-Chaix, odieuse en Waltraute dont elle a défiguré, dénaturé et ridiculisé le rôle admirable.

Je ne parlerai pas de la mise en scène : les rayons de lune qui doivent éclairer le visage des Nornes aveuglaient les spectateurs des loges de face : le lever de soleil du premier acte s'est fait en deux minutes, illuminant le départ des Nornes qui doivent s'engloutir dans l'ombre ; le feu de la Roche du Sommeil est parti dans les jambes de M. Verdier au lieu d'annoncer l'arrivée de Siegfried ; les décors sont branlants et poussiéreux au point de menacer les acteurs d'une avalanche prochaine ; mais je vous ai déjà dit qu'on n'avait pas eu le temps de répéter. J'insiste seulement sur ce point que le décor du

dernier tableau tel que le prévoit la partition est irréalisable parce qu'il faudra toujours que le Rhin passe plus haut que le sol du palais et que Hagen grimpe sur une échelle pour atteindre la rive, et que, d'autre part, on n'arrivera jamais à figurer le feu du bûcher de Siegfried, embrasant Ygdrasil et gagnant ainsi le Walhal. Et je vous engage à fermer les yeux à ce moment, parce que cette mise en scène, inévitablement ridicule, vous empêchera d'écouter une des plus étonnantes polyphonies et une des plus adorables mélodies que l'art ait enfantées.

EDMOND LOCARD.

* * *

L'OPÉRETTE AU GRAND-THÉÂTRE

La saison d'opéra se clôture lundi, 9 avril. Le spectacle de cette soirée sera composé de fragments de diverses œuvres qui permettront aux principaux artistes d'opéra et d'opéra-comique de faire leurs adieux au public.

On jouera notamment *Tiphaine* de notre compatriote Neuville avec le concours de Mlle Louise Janssen.

Après quelques jours de clôture consacrés aux répétitions préparatoires, s'ouvrira la saison d'opérette que nous avons annoncée dernièrement.

Les œuvres portées au programme de cette saison sont : *la Fille de Madame Angot*, *les Cloches de Corneville*, *le Grand Mogol*, enfin *le Sire de Vergy* de notre compatriote Claude Terrasse. On sait que M. Terrasse est actuellement le représentant principal d'un genre qui florissait sous le second empire et qu'il a renouvelé et rajeuni avec une verve et une originalité remarquables.



A PROPOS DE Mme LITVINNE

J'ai reçu, d'un groupe de wagnériens de quatrièmes galeries du Grand-Théâtre, la lettre suivante qui contient d'intéressantes et personnelles réflexions sur le talent de Mme Litvinne. Je la reproduis ici car elle expose les idées d'un nombre assez important d'habitues du théâtre que ne satisfait pas complètement l'interprétation donnée par la célèbre artiste de *Lohengrin*, de *Tristan et Isolde* et du *Crépuscule des Dieux*. L. V.

Maintenant que le public et la critique ont apprécié selon des conceptions diverses le talent de Mme Litvinne, nous estimons qu'il est nécessaire que quelques amateurs expriment une opinion basée sur des théories artistiques personnelles.

En premier lieu, nous croyons inutile d'insister sur les communi-

qués de la direction présentant Mme Litvinne comme « la plus grande cantatrice wagnérienne des temps modernes », ironie charmante, si l'on songe aux grandes tragédiennes lyriques Materna, Sucher, Vogl, Ternina, Bréma et d'autres encore plus près de nous. Nous passerons également sous silence les appréciations laudatives de M^r. (1), dont les élucubrations ont toujours fait la joie des wagnériens initiés.

Nous constaterons seulement que les juges furent fort élogieux, soit par gratitude pour une représentation gracieusement accordée, soit par incompetence. En ce qui nous concerne, nous n'avons pas la prétention de considérer les réflexions suivantes comme l'expression absolue du vrai, nous croyons seulement qu'elles présentent un caractère de sincérité non équivoque.

Le talent de Mme Litvinne peut se définir par deux expressions : belle cantatrice, tragédienne lyrique médiocre.

Il y a eu unanimité pour louer la beauté de la voix, son ampleur, sa robustesse et sa facilité d'émission. Cependant, malgré la pureté du timbre, cette voix est dénuée de toutes qualités expressives ; de plus, une disproportion assez marquée existe entre la voix de poitrine, large et de belle sonorité, et le registre élevé, d'un volume sensiblement inférieur. Quelques esprits sans doute malveillants insinuent bien que certaines intonations sont d'une justesse approximative, mais nous n'insisterons pas et nous louerons, comme il convient, l'articulation fort précise, qui rend parfaitement intelligible le texte du drame.

La méthode vocale de Mme Litvinne nous semble irréprochable ; il est regrettable que son style ne puisse mériter les mêmes éloges, le style présente ceci de particulier que le contenu émotif ou dramatique de la phrase est souvent subordonné à la plastique musicale.

La cantatrice a une tendance très apparente à émettre de beaux sons, et à dénaturer le sens dramatique pour faire valoir la belle ligne musicale.

Il faut ajouter qu'une certaine affectation vient parfois altérer fâcheusement la simplicité de la déclamation.

Dans la *Mort d'Isolde*, Mme Litvinne chante sans émotion, sans cette exaltation passionnée qui doit emporter l'âme d'Isolde au delà de la vie, vers l'infini. Cette sorte de froideur musicale est d'autant plus visible que la plastique et la mimique de l'interprète ne viennent pas donner à l'élément mélodique son sens véritable et cette sublime page, chantée au milieu de la scène, loin du corps de Tristan, perd ainsi son caractère grandiose.

Il faut citer, également dans *Tristan*, une partie du duo où les deux amants, extatiques, perdus en la contemplation intérieure, hors des limites du temps, invoquent l'immense, l'originelle nuit. Là encore, le

(1) Ici le nom d'un journaliste que nous croyons devoir supprimer (N. D. L. R.).

souci évident de la plastique musicale est en désaccord avec l'expression émouvante qu'a désirée Wagner.

De même, dans le duo de la Chambre nuptiale de *Lohengrin*, on peut signaler l'absence de tendresse enveloppante ou de grâce émue.

Enfin, dans le *Crépuscule*, la scène des adieux de Siegfried, interprétée sans passion, sans poésie, sans le lyrisme dont elle doit être imprégnée, a perdu tout caractère de vibrante humanité. Mme Litvinne lui donna une allure maternelle fort inattendue. Les mêmes constatations s'imposent pour la mort de Brunnhilde, chantée avec tranquillité, sans les tragiques accents qui font que le sacrifice de la sublime Rédemptrice revêt un aspect de souveraine grandeur.

L'art de la tragédienne est très contestable également.

Pour montrer que Mme Litvinne a une faible conception des personnages qu'elle doit traduire, nous ne ferons pas intervenir l'autorité des commentateurs wagnériens : Ernst, Chamberlain, Lichtemberger, nous dirons seulement qu'elle s'éloigne très souvent de la pensée de Wagner. Certes, nous ne frappons pas d'ostracisme toute conception personnelle, mais faut-il que cette conception porte l'empreinte d'une originalité quelconque et qu'elle révèle une imagination créatrice, émanant d'une mentalité supérieure.

Il serait hasardeux de prétendre que Mme Litvinne est pénétrée de la psychologie du personnage d'Isolde, par exemple.

Quand, de par la force de leur désir, de leur sublime amour, Tristan et Isolde s'élèvent inconsciemment aux plus hautes métaphysiques ; lorsque leurs corps s'étreignent, lorsque leurs lèvres murmurent d'inoubliables paroles d'amour, leurs âmes s'élèvent très haut par delà les lois humaines ; elles s'évadent du monde vain des apparences et aspirent à l'éternelle communion dans le non-être. Isolde c'est l'initiée, l'avertie, l'impulsive, l'expression la plus parfaite de la féminité, c'est, selon la magnifique pensée d'une très grande artiste, la Phèdre antique, transfigurée par l'amour et mourant de sa flamme immortelle. « Elle fut digne », a dit quelqu'un. On peut conclure qu'Isolde demandait une interprétation plus adéquate.

Un critique a prétendu, d'autre part, que Mme Litvinne avait remarquablement rendu l'évolution mentale du caractère d'Elsa. Nous ne croyons pas qu'elle ait mis en lumière les différents aspects du rôle. L'artiste atténua considérablement l'impression mystique, extatique du premier acte et tint tout le reste du personnage dans une note dépourvue de tendresse et de charme. Il n'y eut pas évolution, mais uniformité de jeu scénique. On objecte que le caractère d'Elsa, dégagé de toute tendance mystique après le premier acte, devient plus humain. Cependant, il y a possibilité d'animer le rôle par la vie profonde, bien humaine, que l'on apporte à sa traduction, tout en conservant à Elsa

son caractère exquisément virginal et poétique. Le contraste existant entre Ortrude et Elsa est par cela même nettement exprimé,

Nous ne parlerons que pour mémoire des innovations scéniques apportées par Mme Litvinne. Innovations pouvant prêter à des interprétations diverses. Il nous faut noter malgré tout l'attitude indifférente et la physionomie inexpressive de l'artiste pendant le récit du Graal.

Nous arrivons maintenant au point capital de l'interprétation scénique, c'est-à-dire à l'extériorisation d'une conception dramatique quelconque. La matérialisation des divers éléments constituant le drame comprend deux modes d'expression : plastique et mimique. Il serait malséant d'insister ici sur les qualités plastiques de Mme Litvinne...

Ce qui est plus grave, c'est que l'on retrouve avec Mme Litvinne une notable partie des traditions et gestes qui caractérisent la chanteuse d'opéra, principalement cette malencontreuse obstination à chanter au public. On nous oppose la réflexion suivante : « Ne regardez pas l'artiste ». L'argument n'est pas défendable ! Nous assistons à la représentation d'un drame lyrique et non à une audition de musique pure. Il est donc logique que nous regardions la réalisation scénique du Drame. D'autant plus que certains thèmes wagnériens ont besoin d'être objectivés par le geste de l'artiste pour acquérir leur véritable importance. Malheureusement, chez Mme Litvinne, l'attitude et la ligne du geste n'ont pas toujours la signification que l'on désire, ni l'eurythmie que l'on souhaite, et l'accord n'est pas parfait avec le thème musical. Enfin, et c'est peut-être le défaut le plus sensible, le masque de l'interprète est souvent inexpressif. Le visage n'est pas le clair miroir où se reflète l'émoi intérieur. On demanderait, pour employer une expression chère à Stendhal, une cristallisation émouvante, subtile, graduée de tous les états d'âme que révèle le psychisme propre au personnage représenté. Cette mobilité expressive du visage, la cantatrice semble l'ignorer.

Nos conclusions seront qu'il nous est impossible de placer dans notre admiration Mme Litvinne au même rang que les admirables interprètes wagnériens que nous avons entendus : Mme Louise Janssen, MM. Otto Briesemeister et Van Dyck, pour ne citer que ceux-ci. Nous avons devant les yeux une cantatrice faisant du théâtre avec l'unique souci de l'effet à produire. Nous ne pouvons donc considérer Mme Litvinne comme une grande artiste, cela malgré ses dons naturels et son savoir théâtral incontestable. Elle n'a pas l'harmonieuse sérénité du grand art simple et sincère.

Elle manque surtout de cette émotion qui permet de magnifier par sa propre vie l'âme des héroïnes wagnériennes et de rendre les différents aspects de cette admirable synthèse de la femme que représen-

tent Brunnhilde — Isolde — Elsa. Selon l'heureuse expression que l'un de nous appliquait à un musicien moderne, Mme Litvinne n'a pas l'émoi qui chante aux cordes de la lyre. Elle n'est pas la tragédienne inspirée, ayant foi en son art, comme le doit être toute interprète du Poète créateur de symboles tirés de la vie tragique.

Aussi, les spectateurs déçus n'éprouvent pas cette commune émotion que nous fait ressentir toute manifestation de la beauté révélée.

*Pour les wagnériens des quatrièmes galeries,
V. TROLLIET, PERREAUD, PICARD.*



Société des Grands Concerts

(Concert supplémentaire : 4 avril)

La première saison des Grands-Concerts de Lyon fut définitivement close mercredi par une séance supplémentaire donnée avec le concours de la *Schola*. A côté de la scène religieuse de *Parsifal*, des ouvertures de *Léonore* et du *Vaisseau-Fantôme*, entendues pour la seconde fois, la grande attraction résidait dans la première audition à Lyon de la Symphonie en *ré* mineur de G. M. Witkowski.

J'ai analysé assez longuement cette œuvre dimanche dernier pour n'avoir pas à en signaler de nouveau le plan. On sait aussi son histoire et l'on a vu comment une œuvre lyonnaise écrite vers 1900 n'est arrivée aux Lyonnais que plus de cinq années après sa création à Paris (1).

Une des qualités essentielles de l'œuvre acclamée l'autre jour, c'est la nouveauté de sa forme. Nous sommes loin, ici, des formules que tant de symphonistes allemands clichèrent pieusement d'après Beethoven, du moule habituel dont ils ne retinrent que la forme sans en comprendre la raison d'être, modèle suprême dont ils ne surent créer que des pastiches. C'est au contraire une pensée nouvelle coulée dans un moule très moderne.

Et cette œuvre si neuve se recommande par sa clarté en dépit de la complexité de ses développements. On peut sans doute reprocher à l'introduction (*Lent et solennel*) de sembler d'abord un peu confuse : c'est qu'elle utilise uniquement, non pas le thème lui-même, mais

(1) La première audition de l'œuvre de M. Witkowski fut donnée à Paris (Société Nationale) le 16 mars 1901 et non pas en décembre, comme je l'ai indiqué dans l'analyse parue dans le dernier numéro de la *Revue*.

des esquisses difficilement discernables de celui-ci : elle le fait sentir, et ce pressentiment ne peut exister que chez l'auditeur prévenu. Mais les autres parties me semblent très claires. L'*Animé* ne présente, en somme, que deux motifs : l'un le thème breton lui-même, l'autre, sa première transformation en *la* majeur, tous deux nets, carrés, reconnaissables dans toutes leurs superpositions et leurs développements, car l'un et l'autre sont dès leur apparition longuement exposés, sans modifications, par divers pupitres de l'orchestre. Le *Très lent* présente aussi, essentiellement, deux idées, l'une très ample, au quatuor, l'autre charmant dialogue de la flûte et de la clarinette, bien différentes dans leur rythme, leur ligne mélodique, leur allure générale. Le *Finale*, enfin, ne présente qu'un nouveau thème : la phrase syncopée du quatuor qui sert, pour ainsi dire, de *trio* au rondo qu'est ce mouvement ; et celui-là encore s'oppose nettement et clairement à la danse à sept temps si caractéristique.

Je me plais à vanter la netteté parfaite de cette œuvre dont le touffu n'engendre pas la confusion que certains lui reprochent. C'est que son architecture est d'une solidité et d'une carrure extrêmes, et que le développement de ses idées ne fait jamais perdre au compositeur les grandes lignes de son plan. Et aussi la ligne mélodique, dans les plus hardies superpositions contrapuntiques, transparait toujours clairement. Cette ligne est très simple : que l'on entende le thème populaire lui-même ou ses transformations le *chant* est toujours limpide. Quelle idée peut-on imaginer plus claire, plus facile à suivre et à reconnaître que le second des motifs reproduits l'autre jour, chant naïf du hautbois, proche parent de l'idée-mère, et pourtant si différent du thème originel ? ou que le motif en doubles croches échangé d'abord par la flûte et la clarinette quand s'expose l'exposition du *Très lent*, ou cette phrase si ample exposée par le quatuor dans le second mouvement, ou encore le délicieux contre sujet du hautbois qui, dans le *Final*, voltige joyeusement sur le dessin persistant de la danse à sept temps ? Sitôt entendus, ils sont remarqués, et ne passeront plus inaperçus quoiqu'il arrive et malgré les développements les plus fouillés.

L'œuvre tout entière est conduite de main de maître avec une science et une maîtrise exceptionnelles. On peut objecter au compositeur le choix qu'il fit d'un thème populaire, mais ne croyez-vous pas que le musicien a fait preuve d'une imagination suffisamment riche et fertile en variant à l'infini une idée connue, en la transformant mille fois, en la récréant véritablement ? Un musicographe pourra vous faire remarquer que le second thème dérive du premier au moyen d'une simple transcription en majeur ; il n'en reste pas moins que ce motif est foncièrement original et nouveau. Et, à côté de l'imagination mélodique dont le compositeur fait assez preuve, ne serait-ce que dans

l'immense phrase de l'*adagio*, il y a l'imagination harmonique (et l'on ne dira pas que l'harmonie est banale dans cette œuvre) ; il y a aussi l'imagination rythmique, et le compositeur se montre, sous ce rapport surtout, d'une fécondité étonnante. Voyez surtout les transformations incessantes du thème breton dans le verveux finale : celui-ci, grâce à des modifications dynamiques et rythmiques, devient successivement danse imprévue dans des rythmes neufs, mélodie émue dans la phrase syncopée des cordes, et reparaît enfin, selon un procédé cher au musicien (1), en se superposant trois fois à lui-même avec une indépendance admirable.

Et l'on ne peut dire que cette maëstria tripatouillatrice dont, en 1903, parlait l'Ouvreuse de l'*Echo de Paris*, soit uniquement du travail, de la science, du procédé. Ecoutez en effet la symphonie sans l'avoir étudiée, et vous serez obligé de reconnaître que cette science, qui peut faire la joie des gens du métier, n'a rien de rébarbatif, et qu'au contraire, l'œuvre ainsi réalisée est, même superficiellement, d'un intérêt musical constant, d'un charme indéniable.

Je serai assez porté à reprocher à M. Witkowski son emploi systématique d'une forme exagérée du « cyclisme » cher à Franck. Le musicien, qui n'est pas un impulsif et qui, au contraire, sait ce qu'il veut et sait où il va, s'est imposé cette forme, a affirmé sa confiance en ce système, qu'il a appliqué avec une rigueur extrême. Il a voulu que tous ses thèmes soient issus de la même souche. On ne peut que s'incliner devant une volonté si souvent affirmée. Il ne faudrait pas du reste exagérer l'artificiel de cette méthode : n'est-ce pas là un des dangers de la musicographie que cette analyse minutieuse à laquelle se livrent des spécialistes pour rechercher et déterminer des intentions que parfois le compositeur n'a pas eues ? Au fond, le procédé importe peu : toute œuvre — même une symphonie d'Haydn — est conçue d'après un système. L'idée, l'émotion seule comptent. Et ce n'est pas parce qu'elle est conçue d'après un procédé original que la symphonie de Witkowski est belle, mais c'est parce qu'elle est belle qu'il peut être intéressant pour l'amateur d'en examiner les détails. Je suis même tenté d'ajouter que cette œuvre est prenante non pas à cause de sa forme, mais malgré celle-ci.

Je louerai encore sans réserve, l'instrumentation de la symphonie en *ré* mineur : Nourrie, sonore, mais sans surcharge, elle est continuellement très soignée et très personnelle : les différents groupes de l'orchestre vivent d'une vie très indépendante, et les diverses parties du quatuor ne sont pas soudées étroitement les unes aux autres ; ici le violon solo détaille une charmante arabesque reliant les harmonies des bois ; là, les premiers violons se taisent, tandis que les seconds violons

(1) Cf. quadruple superposition du thème dans son quatuor en *mi*.

prennent la partie principale ; les basses et contrebasses ne se doublent guère, et les dernières surtout ont une liberté d'allures peu commune ; les altos enfin chantent à plusieurs reprises pour ainsi dire en solistes, donnant ainsi naissance à des sonorités trop peu souvent utilisées. Les bois forment un groupe très personnel et leur emploi exclusif donne souvent lieu aux combinaisons les plus heureuses comme dans l'exposé de la transformation en *la* majeur du thème breton chanté par le hautbois sur l'original accompagnement de la clarinette et du basson. Les cors sont aussi adroitement employés, et les cuivres, s'ils ont appris à l'école de Franck à chanter en canon, sont écrits avec une souplesse que le Maître de *Rédemption* ne connut jamais. On a pu remarquer enfin l'emploi très original de la harpe, soit dans l'exposé des thèmes, soit dans l'accompagnement.

Il est entendu, n'est-ce pas, que nul n'est prophète dans son pays ; et je ne sais pas si la juste ovation faite au compositeur par le public n'était pas surtout une manifestation de sympathie et de reconnaissance envers le chef d'orchestre et le fondateur d'une Société symphonique excellente. Je n'oserai affirmer que la majorité des auditeurs ait reconnu, en l'œuvre de Witkowski, une des compositions les plus considérables de l'École française actuelle. L'abstention d'une partie de l'habituel public des Grands Concerts et de la moitié de la presse quotidienne semble indiquer aussi, de la part de nos compatriotes, un certain dédain pour une œuvre très belle consacrée, il y a quelques années, par toute la critique parisienne, et dont les Lyonnais reconnaîtront trop tard la valeur et le prix.

LÉON VALLAS.

* * *

Concert Rosset, Concert du Quatuor Rinuccini

Vendredi, M. Emile Rosset donnait sa séance annuelle de sonates, avec un programme copieux réunissant les sonates en *fa* mineur de Bach, en *la* de Mozart, en *mi* \flat de Beethoven, en *ré* mineur de Saint-Saëns, et en *mi* mineur de Sylvio Lazzari.

La sonate de Sylvio Lazzari a été très goûtée : vibrante — peut-être trop —, d'une belle sonorité et d'une difficulté extrême, cette œuvre reste continuellement intéressante, et on ne peut que lui reprocher l'excès de ses qualités : une recherche un peu outrancière, le manque de sobriété (elle déborde vraiment le cadre de la sonate) et le caractère trop théâtral de ses idées (on reconnaît toujours le musicien d'*Armor*, même dans le gai finale qui pourrait constituer un charmant ballet). Cette œuvre manque aussi un peu d'unité malgré l'emploi de la forme cyclique chère à l'école franckiste. Elle fut correctement exécutée malgré que son intensité ne convienne guère au talent de M. Rosset qui ne pêche pas par excès de vigueur.

M. Rosset, avec le concours de Mlle Pinglé, pianiste pleine d'assurance, fut plus à l'aise dans les autres parties du programme, et y fit apprécier ses sérieuses qualités de musicien. On ne peut aussi que le féliciter de l'heureux choix des sonates qu'il fit entendre.

Le dernier concert Rinuccini comportait, entre le quatuor op. 41 de Schumann et le quintette de Brahms, une courte partie de piano interprétée par un jeune pianiste de Paris, M. Georges de Lausnay : *L'Arabesque* de Debussy, une *Romance* de Fauré furent jouées avec une sagesse et une correction extrêmes ; et un *Scherzo* de Chopin reçut une interprétation peu vigoureuse et très discutable. Mais, comme il est admis en général que Chopin doit se jouer sans mesure et avec la plus libre fantaisie — opinion ridicule mais consacrée —, ceci n'est pas un reproche, mais simplement une constatation.

Remarquons, encore ici, l'excellente composition des programmes des trois concerts donnés cet hiver par le Quatuor Rinuccini. On put entendre à ces séances un quatuor de Mozart (n° 13), deux de Beethoven (op. 9 et 13), un de Schumann, un d'Emile Bernard (op. 52), le quatuor de Franck et le quintette de Brahms avec piano. Il est assez rare, à Lyon comme ailleurs, d'entendre des programmes bien composés, et nous devons être reconnaissants envers de jeunes artistes qui s'imposent le dur labeur de nombreuses répétitions pour nous donner, dans des conditions même imparfaites, l'audition de plusieurs œuvres importantes et peu connues.

* * *

Union Chorale

L'Union Chorale de Lyon, la doyenne des sociétés orphéoniques de notre ville, donnait le 29 mars une soirée intime pour l'inauguration de son nouveau local et pour fêter le cinquantième anniversaire de sa fondation. Si nous signalons exceptionnellement une manifestation artistique qui sort du cadre habituel de nos comptes rendus, c'est que cette société s'oriente nettement vers un autre but que celui qu'elle envisageait primitivement, puisque, composée maintenant de chœurs mixtes, elle choisit des programmes bien différents de ceux auxquels sont habitués les orphéons. C'est ainsi qu'au programme de cette soirée étaient inscrits le premier acte d'*Iphigénie* de Gluck et la première partie de la *Création* d'Haydn.

C'est là une heureuse initiative qui ne pourra qu'amener de nouveaux adhérents à la Société que dirige avec ardeur M. Dauphin, professeur au Conservatoire.

L. V.

* * *

Nous rendrons compte, dans notre prochain numéro du concert donné jeudi soir par M. Paderewski.



ÉCHOS



UN FESTIVAL BEETHOVEN-BERLIOZ

Du 20 avril au 1^{er} mai, aura lieu, à Paris, un festival Beethoven-Berlioz avec le concours de l'orchestre Lamoureux et d'une société chorale d'Amsterdam, sous la direction de M. Félix Weingartner.

Ce festival comprendra quatre concerts consacrés à Beethoven, et deux consacrés à Berlioz.

De Beethoven seront jouées six symphonies : 3^e (*Eroïca*), 5^e (*ut mineur*), 6^e (*pastorale*), 7^e (*la*), 8^e, et 9^e (avec chœurs) ; les ouvertures de *Coriolan* et d'Egmont, les quatre ouvertures de *Fidelio*, le concerto de piano, et la *Fantaisie chorale* pour chœurs, orchestre et piano.

De Berlioz, les ouvertures de *Benvenuto Cellini* et du *Carnaval romain*, la *Symphonie fantastique* et la *Damnation de Faust*.

Ces concerts auront lieu au théâtre du Châtelet et à l'Opéra, aux dates ci-après : 20, 23, 25, 27, 29 avril, 1^{er} mai. Ils seront donnés en matinée sauf le dernier (*Fantaisie* et *Symphonie avec chœurs*) donné en soirée.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Société Musicale G. Astruc et C^{ie}, Pavillon de Hanovre, Paris.



APPOINTEMENTS D'ARTISTES

Nous avons annoncé qu'au cours de la saison qui finit, au Métropolitain-Opéra de New-York, les bénéfices de M. Caruso se sont élevés à la somme colossale de 575.000 francs dans un mois.

Ajoutons que si M. Caruso bat ce record, côté masculin, Mlle Emma Calvé, côté féminin, réalise le même prodige. Elle a gagné fréquemment au delà de 175.000 francs par semaine, pendant plus de trois mois et elle vient de quitter l'Amérique emportant près de deux millions.



A céder publication complète " le Théâtre " huit années. — S'adresser bureau de la *Revue*, 3, rue Stella (Imprimerie Waltener).

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS