

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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



LE ROI ARTHUS

d'Ernest Chausson (1)



Le théâtre de la Monnaie, hospitalier aux œuvres nouvelles, se devait à lui-même de monter *Le Roi Arthur*, cette belle production d'un des meilleurs élèves de César Franck, et de permettre ainsi aux Bruxellois de connaître le drame lyrique d'Ernest Chausson, le musicien dont ils ont depuis longtemps déjà pu apprécier la symphonie, la musique de chambre les *Lieder*... Et maintenant que cette partition, que la mort du compositeur empêcha M. Mottl d'exécuter comme il s'appretait à le faire, paraît enfin au théâtre, on est heureux que l'honneur de cette manifestation artistique doive revenir à Bruxelles, qui accueillit déjà si grandement tant de compositeurs, et fut la première à leur donner une consécration que d'autres villes, plus ou moins rapidement, se plurent à confirmer.

L'œuvre d'Ernest Chausson ne nécessite point de longs commentaires ; con-

(1) Le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles a donné hier la première représentation de cet ouvrage dont nous publierons dans notre prochain numéro le compte-rendu. L'article de notre collaborateur M. Calvocoressi a paru dans le *Guide Musical* de Bruxelles (Numéro du 18 octobre 1903).

ception et réalisation en sont parfaitement limpides. Cela tient non seulement au sujet choisi qui est une simple histoire d'amour, de tristesse, de foi en l'idéal, mais aussi au tempérament propre du musicien, à sa nature créatrice peu complexe, et que l'on serait tenté de définir en la rapprochant de celle de Schubert plutôt que de celle de Wagner.

Ernest Chausson a écrit lui-même le texte de son œuvre, tirée, comme bien on le suppose, des *Romans de la Table ronde*. Il a suivi avec une fidélité remarquable, les données des anciens récits, et, grâce à quelques simplifications très ingénieuses apportées à la filière des événements ou aux caractères des personnages, il a établi un drame dont on ne peut qu'admirer la belle tenue et la parfaite ordonnance.

Avant de passer à l'examen du *Roi Arthur*, il importe de faire une observation préliminaire. Les récits relatifs au chevalier Lancelot et à la reine Genièvre offrent plus d'une analogie avec la légende de *Tristan et Iseult*. Les deux légendes d'ailleurs ont pour commune origine des traditions bretonnes, anglaises ou françaises antérieures au XII^e siècle. Hersart de la Villemarqué (*Les Romans de la Table ronde*, éd. in-12, p. 57) constate que les analogies sont si fortes que l'on est au premier examen tenté de croire, à tort,

dû reste, que l'histoire de Lancelot n'est qu'une reproduction de celle de *Tristan*. Outre cela, Paulin Paris a eu l'occasion de constater plus d'une fois l'interpénétration des deux cycles de légendes, dans les versions en prose que nous en ont laissées les divers auteurs ou assembleurs. (Voir, à ce sujet, *Les Romans de la Table ronde*, par Paulin Paris, tome V, pages 341, 343, 347, etc.)

Sans prétendre esquisser ici la moindre étude de littérature comparée, il est bon de noter cela en passant, comme aussi la commune destinée des deux cycles, qui ont persisté à travers les temps, chacun de son côté, reparaissant, à des époques n'ayant aucune communauté de tendances littéraires, sous forme tour à tour de romans, de drames, de contes ou de poèmes, toutes productions d'essence forcément identique, mais forcément différentes suivant les qualités propres des auteurs. C'est ainsi que le *Roi Arthur* fut évoqué tour à tour par Creuzé de Lesser, le marquis de Tressan, Immermann, Theophilo Braga, Tennyson, Claude Bernard même, et d'autres que j'oublie ; *Tristan*, par Hans Sachs, Creuzé de Lesser et Immermann encore, Hermann Kurtz, etc. (1).

Toutefois, à l'encontre de *Tristan et Iseult*, dont l'histoire ne fut mise en musique que par Richard Wagner, Arthur, Lancelot et Genièvre ont intéressé plus d'un musicien, et, parmi les partitions plus ou moins connues dont ils sont les héros, qu'il me suffise de citer celles de Henri Purcell, de T. Simpson Cooke (Londres 1835), d'Emile Büchner, de Theodor Hentschel (Brême 1878) et de M. Victorin de Joncières. Enfin, M. Albeniz prépare en ce moment une trilogie sur le même sujet.

Pour en revenir à la question des origines du poème d'*Arthur*, il me semble que l'on voit clairement combien il serait

(1) Voir M. KUFFERATH, *Tristan et Iseult*.

vain de chercher dans l'œuvre de Chausson une imitation de *Tristan et Isolde* de Wagner; chacun de ces deux drames a été directement tiré d'un cycle de légendes; et les deux cycles sont analogues par suite de leur communauté d'origine. Il serait d'autant plus puéril d'ergoter sur des rapprochements de détail, que ce n'est point le schème de l'action qu'il importe surtout de considérer; le plus intéressant, c'est la part d'invention dramatique et surtout psychologique, qui est le fait de l'auteur seul, et aussi la philosophie qui se dégage du drame et qui, nous le verrons, appartient bien en propre à Ernest Chausson.

(A suivre), M. D. CALVOCORESSI.



TANNHÄUSER



Quelle étrange destinée que celle de cette œuvre de Wagner, qui, jouée pour la première fois à Dresde en 1845, fut sifflée à Paris en 1861, mutilée par des coupures et véritablement travestie sur la plupart des scènes allemandes, ressuscitée dans toute sa splendeur à Bayreuth en 1891, jouée dans notre ville en 1892, et acclamée enfin à l'opéra de Paris en 1895 qui en donna triomphalement la quatrième représentation trente-quatre ans après le désastre de 1861!

Cette suite d'événements est assez importante pour que nous la rappelions à l'occasion de la reprise de *Tannhäuser*, donnée samedi au Grand-Théâtre.



La composition. — La première à Dresde.

Le premier séjour de Wagner à Paris (1839-42) avait été bien dur. Arrivé plein d'espoir, il dut subir chacun des jours de ces trois années une nouvelle désillusion. Aucune des brillantes promesses qu'on lui avait d'abord faites ne fut tenue; pauvre, privé de ressources et de relations, il continuait la composition de

Rienzi, commencé à Riga, sans plus oser compter faire jouer son œuvre à Paris, quoiqu'il y fût venu dans ce but. Enfin, après un hiver passé dans la misère la plus cruelle, il reçut quelque argent du directeur de l'Opéra, auquel il avait cédé la propriété du sujet du *Vaisseau-Fantôme*. Il en profita pour se retirer à Meudon et exécuter lui-même son plan. Le *Vaisseau-Fantôme* est en réalité la première œuvre dans laquelle il dévoile sa personnalité en choisissant la voie qui, dès lors, ne cessera d'être la sienne. Sept semaines suffirent pour ébaucher tout l'opéra et en écrire une grande partie ; après ce temps le calme se répandit dans l'âme de l'artiste ; il était dégagé du fardeau des trop profonds et trop intimes déchirements de la conception.

C'est alors qu'il reçut la nouvelle que *Rienzi* allait être joué à Dresde : la chance voulait que deux artistes d'un talent supérieur, Mme Schröder-Devrient et Tichatschek, fussent les interprètes. Il partit de suite pour la capitale de la Saxe et, après le succès énorme que remporta son œuvre, il fut nommé chef d'orchestre au théâtre royal de Dresde, il devait y rester jusqu'en 1849 et y faire exécuter le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*.

Wagner a raconté lui-même dans quelles dispositions il mit la première main à *Tannhäuser* :

« Déjà tout occupé de mon retour en Allemagne, je vivais depuis que le *Vaisseau-Fantôme* était écrit, dans le pays désiré de mes rêves, que bientôt j'allais de nouveau habiter. C'est alors que le hasard me mit entre les mains la légende de Tannhäuser. La merveilleuse forme de la poésie populaire m'impressionna puissamment ; elle ne le pouvait aussi qu'à partir de cet instant où la chanson de Tannhäuser m'apparaissait dans son originalité complète. Ce qui m'entraînait avec une puissance irrésistible vers ce sujet, c'est la parenté très éloignée pourtant au premier abord, qu'il présente avec une autre légende, celle du « Tournoi des chanteurs à la Wartbourg ». Le hasard me mettait en face de cette dernière dans sa

version la plus pure, celle qui devait m'é-mouvoir le plus par sa simplicité. J'étudiais aussi l'ancien poème allemand qui traite de ce tournoi ; un de mes amis, philologue germanique, avait pu heureusement me le prêter. Par là, je vis s'ouvrir devant moi un monde nouveau de richesses poétiques dont je n'ava's, auparavant, pas la moindre idée...

« Mon retour direct vers Dresde me conduisait par la vallée de la Thuringe d'où l'on aperçoit, au haut de la montagne, le manoir de la Wartbourg. Comme cet aspect agit puissamment sur moi ! Chose singulière : je ne devais revoir ce château où se jouait le drame que je portais en moi, que sept ans après, poursuivi et forcé de quitter ma patrie comme un fuyard. C'est du haut de ses tours que je jetai alors un dernier regard sur cette Allemagne que je saluais autrefois avec tant de joie. J'arrivai à Dresde pour y préparer l'exécution de *Rienzi*. Avant le commencement des répétitions, je fis une excursion dans les montagnes de la Bohême : c'est là que j'écrivis complètement le projet du drame appelé *Tannhäuser*.

Tannhäuser fut écrit en un laps de temps assez court ; la première exécution eut lieu à Dresde, le 21 octobre 1845. L'œuvre eut du succès quoique deux causes empêchassent qu'on la comprît : d'abord, la prononciation des acteurs était si mauvaise, que personne ne put entendre le texte ; ensuite, rien ne fut exécuté dans le sens voulu par le compositeur. Les parties les plus goûtées étaient justement les parties non dramatiques, les morceaux lyriques. Et Wagner avait mis toute son âme à créer un drame ! Les applaudissements du public devaient lui paraître bien amers ; ils n'étaient en somme pas donnés à son œuvre, mais bien à la caricature de cette œuvre — car tel était ce que le public devait connaître ! — Ce malentendu devait durer longtemps ; quand Schnorr de Karolsfeld représenta à Munich en 1865 *Tannhäuser* d'après toutes les prescriptions de Wagner et créa ainsi une nouvelle tradition du rôle, le public se trouva choqué de cette interprétation, pourtant la seule exacte. Il préférait l'ancienne « peut-être imparfaite

mais plus calme, agréable et qui, au fond, devait être la bonne » à celle que Wagner lui-même imposait.

* * *

La première à Paris (13 mars 1861).

Après les tristes souvenirs des années 1839-1842, on aurait pu penser que Wagner n'eût plus dirigé son espoir vers la France ; pourtant, depuis cette époque, il avait tenté çà et là, d'après le conseil de Liszt, d'y faire représenter une de ses œuvres. Ces essais n'étaient guère faits de grand cœur ; ils n'eussent aussi conduit à rien, si Wagner n'avait dû vivre à l'étranger, banni de sa patrie, là où il ne pouvait entendre ses créations. Après avoir écrit la première moitié de *l'Anneau du Nibelung* et *Tristan et Isolde*, il n'avait pas encore assisté à une exécution de *Lohengrin*. En effet, après la révolution de 1848-49, il avait dû fuir l'Allemagne avec un passe-port prêté par un ami, le docteur Widmann, et il restait exilé de sa patrie, à Zurich. Liszt avait entretemps dirigé la première exécution de *Lohengrin* à Weimar, le 28 août 1851, l'anniversaire de la naissance de Goethe ; l'œuvre avait remporté du succès sur toutes les grandes scènes allemandes ; après dix ans, Wagner pouvait encore écrire : « Je serai bientôt le seul Allemand qui n'ait pas vu *Lohengrin*... »

C'est ce désir ardent d'entendre sa propre œuvre, de voir sur la scène ce que son esprit avait conçu, qui conduisit Wagner à tenter de vaincre les difficultés qui s'opposaient à la représentation d'une de ses œuvres en France. Comme il en convient lui-même, il désirait cette exécution plus pour lui-même que pour le public.

Mme de Metternich obtint de l'Empereur que l'ordre fût donné à l'Académie impériale de musique d'exécuter *Tannhäuser*. La traduction, faite en partie par l'infortuné Roche, de même que les répé-

titions partielles exigèrent beaucoup de temps. Enfin le Dr Royer, qui obéissait à contrecœur, reprocha si vivement à l'œuvre le manque d'un ballet que Wagner céda. Il augmenta la première scène du Vénusberg et y introduisit une bacchanale antique prêtant à de beaux groupements, à toute la magie sensuelle que peut donner la scène moderne. Ce n'était point là le *Pas de deux* habituel, qu'on eût certes préféré. Il retoucha aussi quelques scènes du deuxième et du troisième actes. Quoique pareil problème de retouche fût extrêmement difficile, puisqu'il s'agissait d'écrire dans un style que quinze ans de création avaient modifié, Wagner entreprit volontiers ce travail, car il voulait marquer plus fortement le contraste entre Vénus et Elisabeth, entre la sensualité personnifiée dans l'antique légende et l'amour pur de la femme chrétienne.

On sait ce que fut cette représentation qui avait pourtant été préparée avec le plus grand soin (1). Wagner avait choisi lui-même ses interprètes (2) dont quelques-uns furent excellents. Mais le *Jockey-Club* avait décidé de s'opposer à la représentation de *Tannhäuser* et organisa une scandaleuse cabale.

Wagner a raconté ces événements dans ses *Souvenirs* dont voici quelques extraits :

« Grâce à l'étrange sollicitude de ceux qui disposent exclusivement des places un jour de *première*, et qui m'avaient presque refusé de caser mes quelques amis personnels, on voyait réuni ce soir-là, dans la salle du Grand-Opéra, un public dont la mine annonçait à tout observateur de sang-froid une extrême prévention contre mon œuvre ;

(1) D'après les chiffres tirés des Archives de l'Opéra et publiés dans les *Bayreuther Festspiel Blätter* (1884) il y eut 164 répétitions dont 73 au piano, 45 pour les chœurs, 27 avec les premiers sujets, 4 pour les décors et 14 répétitions générales en scène, avec l'orchestre, les décors et les costumes.

(2) Distribution : Tannhäuser, Niemann ; — Wolfram, Morelli ; — Le Landgrave, Cazaux ; — Walther, Aymès ; — Biterolf, Coulon ; — Henri, Kœnig ; — Reinmar, Fréret ; — Elisabeth, Marie Sax ; — Vénus, M^{me} Tedesco ; — Le Père, M^{me} Reboux.

ajoutez-y toute la presse parisienne, officiellement invitée en pareil cas, et dont il suffit que vous lisiez les comptes rendus pour juger de son hostilité contre moi : dans de telles conditions, vous admettez bien que je puisse me permettre de prononcer le mot de *victoire*, si je vous affirme, sans la moindre exagération, que l'exécution médiocre de mon œuvre fit éclater des applaudissements plus nourris, plus unanimes, que ceux dont j'ai été jusqu'à présent, en Allemagne, l'objet et le témoin.

« Les critiques musicaux d'ici, en majorité, on peut même dire en totalité, étaient les boute-en-train de l'opposition, presque générale au début. Jusque vers la fin du second acte ils s'étaient évertués à détourner l'attention du public ; ils laissèrent percer alors la crainte d'être obligés d'assister à un succès complet et éclatant du *Tannhäuser* ; auss s'avisèrent-ils de recourir à un stratagème ; c'était d'éclater en rires assez grossiers, après des répliques sur lesquelles ils s'étaient entendus aux répétitions générales. Ils parvinrent ainsi, dès la fin du second acte, à produire une diversion suffisamment fâcheuse pour diminuer l'importance de la manifestation qui eut lieu à la chute du rideau. Ces messieurs, à toutes les répétitions générales, d'où il n'avait pas dépendu de moi de les écarter, avaient remarqué que c'était sur le troisième acte que reposait le succès proprement dit de mon opéra. Un fort beau décor de M. Desplechin, représentant le val au pied de la Wartburg, à la lueur d'un crépuscule d'automne, opéra déjà aux répétitions, sur toute l'assistance, le charme, grâce auquel la disposition d'esprit nécessaire à l'intelligence des scènes suivantes se développait irrésistiblement. Du côté des interprètes, ces scènes furent le partie brillante de toute l'exécution. La réalisation musicale et scénique du chœur des pèlerins atteignait à une beauté qui ne pouvait être surpassée ; la prière d'Elisabeth était rendue en perfection et avec une expression saisissante par Mlle Sax ; la rêverie adressée à l'étoile du soir était soupirée par Morelli avec une parfaite délicatesse élégiaque : ce cortège de morceaux amenait si heureusement le récit du pèlerinage (la meilleure partie de l'interprétation de Niemann, celle qui toujours lui gagna les plus vifs suffrages), que même les adversaires les plus acharnés de mon œuvre durent s'avouer l'importance tout à fait exceptionnelle du succès réservé à ce troisième acte. Ce fut précisément à ce troisième acte que s'attaquèrent les meneurs

dont il a été question : par de bruyants éclats de rire auxquels les motifs les plus futiles, les plus puérils, servaient de prétexte, ils tentèrent de troubler cet état indispensable d'émotion recueillie, dès qu'il paraissait gagner le public. Sans se laisser désarçonner par ces démonstrations hostiles, mes interprètes ne plièrent pas ; le public, lui aussi, tint bon, et prêta une attention sympathique à leurs vaillants efforts, souvent récompensés par de chaleureux applaudissements, si bien qu'à la fin de l'acte, l'opposition fut complètement terrassée par le rappel véhément des interprètes.

« L'attitude du public, le soir de la deuxième représentation, me prouva que je ne m'étais pas trompé, en considérant le succès de la première soirée comme une complète victoire ; car ce fut alors qu'on put voir décidément à quel genre d'opposition je devais, désormais, avoir exclusivement affaire ; je veux parler du Jockey-Club d'ici, et je puis d'autant mieux me permettre de le citer, que le public, en criant : *A la porte les Jockeys !* (1), a lui-même désigné mes principaux adversaires à haute et intelligible voix. Les membres de ce club (dispensez-moi, n'est-ce pas, de trop insister sur la légitimité du droit qu'ils croient posséder de régner en maîtres au Grand-Opéra) s'étaient sentis profondément lésés dans leurs intérêts par la suppression du ballet habituel au moment de leur entrée, c'est-à-dire vers le milieu de la représentation : grand fut donc leur effroi, quand ils s'aperçurent que le *Tannhäuser*, à la première représentation, non seulement n'était pas tombé, mais qu'il avait même, en réalité, remporté un triomphe. C'était donc à eux, désormais, de mettre bon ordre à ce que cet opéra sans ballet se prolongeât à leur barbe de soirée en soirée ; à cet effet, en quittant la table, ils étaient allés faire ample provision de sifflets de chasse et autres instruments du même genre, et voici qu'à peine entrés au théâtre, la manœuvre contre le *Tannhäuser* commence sans plus de façons.

« Jusque-là, c'est-à-dire pendant le premier acte et jusqu'à la moitié du second, on n'eût pu surprendre la moindre apparence d'opposition ; les applaudissements les plus soutenus avaient fait escorte sans soulever de protestations, aux passages de l'œuvre qu'on avait tout d'abord goûtés. Mais à partir de ce moment, toute démonstration favorable devint inutile : en vain l'empereur lui-même et l'impératrice donnèrent-ils à mon œuvre, pour

(1) En français.

la deuxième fois, des marques publiques de leur bienveillance ; ceux qui se considèrent comme les maîtres de la salle, et qui tous appartiennent à la plus haute aristocratie de France, prononcèrent l'arrêt irrévocable contre le *Tannhäuser*. Jusqu'à la fin, sifflets et mirlitons accompagnèrent chaque salve d'applaudissements du public.

« En présence de l'impuissance absolue de la direction vis-à-vis de ce club puissant, devant la peur manifeste du ministre d'Etat lui-même je ne me crus plus le droit d'exposer plus longtemps mes fidèles interprètes à cette ignoble agitation, à laquelle on les abandonnait sans scrupule, et, bien entendu, avec l'espoir qu'ils battraient en retraite forcément. Je déclarai à la direction que je retirais mon opéra, et si je consentis à une troisième représentation, ce fut à cette condition seulement, qu'elle aurait lieu un dimanche, c'est-à-dire en dehors de l'abonnement, et par suite, dans des circonstances telles, que les abonnés n'y fussent point attirés, et qu'au contraire le public proprement dit pût occuper entièrement la salle. A mon désir de voir désigner cette représentation sur l'affiche comme la dernière, on opposa une fin de non-recevoir ; je n'eus d'autre ressource que d'informer moi-même les personnes de ma connaissance qu'il n'y en aurait pas d'autres.

« Ces mesures de précaution n'avaient pas réussi à dissiper les craintes du Jockey-Club ; tout au contraire, ses membres crurent voir dans cette représentation dominicale une démonstration audacieuse et menaçante pour leurs intérêts ; après cela, pensaient-ils, une fois l'opéra accueilli par un succès incontesté et admis au répertoire, l'ouvrage exécuté leur serait aisément imposé de force. On n'avait pas osé croire que je parlais sincèrement, quand j'assurais qu'au cas d'un tel succès du *Tannhäuser*, je n'en serais que plus décidé à retirer la partition. Ces messieurs renoncèrent donc, pour ce soir-là, à leurs autres amusements ; ils revinrent à l'Opéra, équipés au grand complet, et renouvelèrent les scènes de la deuxième soirée.

« Cette fois l'exaspération du public à voir qu'il allait lui être absolument interdit de suivre la représentation, grandit dans des proportions qu'elle n'avait pas encore connues à ce qu'on m'a assuré ; il paraîtrait que messieurs les perturbateurs, n'eût été l'inviolabilité de leur position sociale, n'auraient pas échappé aux mauvais traitements et aux voies de fait. Je le dis sans ambages : autant j'ai été stupéfait de l'attitude effrénée de ces

messieurs, autant j'ai été ému et touché des efforts héroïques déployés par le public proprement dit, pour réparer ce déni de justice à mon égard ; jamais il ne m'est moins venu à l'esprit de douter, si peu que ce soit du public parisien dès qu'il se trouve sur un terrain neutre qui lui soit propre (1) ».

A l'issue de la troisième représentation, Wagner écrivit au directeur de l'Opéra une lettre officielle lui notifiant le retrait volontaire de sa partition.

* * *

La Reprise de 1895

La quatrième représentation de *Tannhäuser* à Paris fut donnée le lundi, 13 mai 1895, trente-quatre ans après sa création. Cette reprise fut triomphale.

La distribution était la suivante :

Tannhäuser, Van Dyck ; — *Wolfram*, Renaud ; — *Le Landgrave*, Delmas ; — *Elisabeth*, Mme Caron ; *Vénus*, Mlle Bréval ; *le Père*, Mlle Agussol.

M. Van Dyck fut admirable ; Mme Caron, intéressante, sans plus ; MM. Delmas et Renaud, excellents, encore que ce dernier se soit obstiné en des habitudes absolument contraires à l'art wagnérien. Quant à l'orchestre, selon la remarque d'Alfred Ernst, il se distingua sous la direction de M. Taffanel qui fit l'impossible pour galvaniser MM. les fonctionnaires qui font au public l'honneur d'exécuter leurs parties (du moins les jours de première représentation), sans pouvoir obtenir du reste, la chaleur nécessaire, l'exécution intelligente et émue qu'exigent de telles œuvres.

... Depuis *Tannhäuser* est toujours resté au répertoire de l'Opéra dont il est un des plus grands succès.

* * *

Tannhäuser à Lyon

Le 26 février 1891, le directeur Poncet avait donné la première représentation de *Lohengrin* dont le succès fut considérable et dont les recettes s'élevèrent à un

(1) Traduction Camille Benoit.

un chiffre qui n'a jamais été atteint par aucune autre œuvre. Encouragé par ce succès, M. Poncet annonça pour la saison 1891-1892, la création de *Tannhäuser*, qui n'avait pas été joué en France depuis 1861. A cette occasion les éditeurs Durand et Schanewerk publièrent, comme ils l'avaient fait pour les représentations de *Lohengrin* à l'Eden en 1887, une nouvelle édition de *Tannhäuser*. Cette nouvelle édition, définitive, à laquelle notre excellent confrère le Dr M. Mathieu consacra, dans *l'Express* du 25 novembre 1891, une étude très détaillée, est absolument conforme à la première représentation de 1861 et aussi aux exécutions qui eurent lieu dans l'été de 1891, à Bayreuth. L'ancienne édition, au contraire, indépendamment de sa mauvaise exécution typographique et des fautes grossières de gravure qui la déparaient, comportait les différentes modifications et coupures que Wagner dut faire subir à son œuvre après sa première apparition sur la scène de notre Académie nationale de musique.

Ces corrections plus ou moins heureuses avaient été, comme on le sait, suggérées à Wagner par des amateurs d'une compétence discutable et par les critiques passionnées qui s'élevèrent alors contre son œuvre. Cette dernière version, soi-disant corrigée, fut du reste pendant longtemps encore suivie dans la plupart des théâtres d'Allemagne.

Rappelons seulement les principales différences qui existent entre ces deux partitions : la bacchanale a été développée beaucoup, le duo de *Tannhäuser* et de *Vénus* remanié et le rôle de *Vénus* considérablement augmenté et écrit plus bas. Le concours des chanteurs a été très abrégé et aussi le prélude du troisième acte est un peu moins développé et quelques petits changements insignifiants ont été apportés à la fin de la scène entre *Tannhäuser*, *Vénus* et *Wolfram*.

Tannhäuser avait été annoncé dès le début de la saison 1891-92 avec *Tancredi de Roban* de Courcelles qui fut joué une seule fois en 1892-93, le *Cid* de Massenet, joué en 1895-96 et *le Roi l'a dit* de Delibes joué en 1897-98 sous la direction Vizentini.

La création de *Tannhäuser* dut être reculée jusqu'à la fin de la saison. On avait engagé pour chanter le principal rôle, le ténor Jourdain, le créateur de *Sigurd* à la Monnaie de Bruxelles. Mais la direction craignait que cet artiste ne pût tenir ce rôle écrasant. Pourtant le succès qu'il remporta sur notre scène dans le rôle de *Sigurd* rassura M. Poncet et le 4 avril 1892, *Tannhäuser* fut enfin représenté.

Les rôles étaient ainsi distribués *Tannhäuser*, Jourdain ; *Wolfram*, Noté ; *Le Landgrave*, Bourgeois ; *Biterolf*, Huguet ; *Elisabeth*, M^{lle} Janssen ; *Vénus*, M^{lle} Doux.

Tout le monde se rappelle les incidents de cette soirée. Après bien des défaillances, M. Jourdain fut pris d'une syncope pendant le récit de Rome du troisième acte et tomba sur la scène. Ce fut alors un tumulte effroyable ; le rideau fut baissé au milieu des cris de : « A bas Poncet », et le régisseur, après un entr'acte forcé, vint annoncer que la représentation serait terminée par le chœur des pèlerins. Le directeur fut violemment pris à partie à cette occasion ; du reste il était continuellement attaqué à cette époque et pourtant les Lyonnais lui doivent les plus intéressantes créations du nouveau répertoire : *Esclarmonde*, *Lohengrin*, *Samson et Dalila*, *Werther*, la *Walkyrie*, etc... L'ensemble de l'interprétation de *Tannhäuser* était intéressant avec M^{lle} Janssen très fêtée, et suffisant avec MM. Bourgeois et Noté et M^{lle} Doux. L'orchestre était excellent sous la direction de Luigini. Les décors peints par Le Goff étaient ceux que nous avons revus samedi et la représentation, en dehors de l'incident Jourdain, fut trouvée bonne par la Presse à

l'exception du *Lyon Républicain* qui fut très dur pour le directeur :

« Était-il donc si difficile de prévoir depuis l'ouverture de la saison théâtrale, écrivait le chroniqueur, qu'on ne pouvait songer à monter une œuvre de l'importance de *Tannhäuser* sans ténor, ni contralto ; qu'il fallait se résigner à donner tout l'éclat possible à une représentation si bruyamment annoncée, en réservant les costumes hors de service, les inepties d'une mise en scène antidiluvienne et les décorations âgées pour les répertoires de la même époque ».

La seconde représentation eut lieu huit jours après, le 16 avril, avec le ténor Gogni. Ce dernier n'avait ni le talent, ni l'autorité, ni l'expérience de son prédécesseur, mais sa voix était bonne et l'artiste ne manquait pas de goût et de méthode. Avec lui, fut donnée une série de dix représentations qui, détail curieux, alternaient avec les représentations des *Mousquetaires au Couvent* joués par Huguet, Marie Girard, etc. Les onze représentations de *Tannhäuser* firent encaisser au théâtre 27.710 francs, soit une moyenne de 2.519 francs par représentation, ce qui peut être considéré comme un joli chiffre, les représentations ayant lieu en avril-mai, à une époque où les théâtres sont généralement presque désertés.

En 1892-93, *Tannhäuser* ne fut pas repris ; c'était l'année de *Werther* et surtout des grandes reprises du répertoire ; la troupe comprenait Mmes Fiérens, Escalaïs et Verheyden, MM. Escalaïs, Boudouresque, Vinche et Mondaud qui obtint le plus beau succès de sa carrière avec *Hamlet* qu'il chanta dix-sept fois.

L'année suivante (1893-94), au cours de laquelle furent montés la *Walkyrie* et *Phryné* ; *Tannhäuser* fut repris en fin de saison et donné trois fois avec un succès magnifique. La distribution était du reste excellente et jamais l'œuvre de Wagner ne fut mieux interprétée. Les principaux rôles étaient chantés par Mlle Janssen, la créatrice, le ténor Lafarge, à la diction

si intelligente et si expressive, et Mondaud alors engagé à l'Opéra-Comique, qui avait obtenu un mois de congé pour remplacer à Lyon le baryton Bérardi, décédé.

Les représentations de *Tannhäuser* données pendant la direction Vizentini furent médiocres et celles de Tournié détestables : on se rappelle en particulier les coupures invraisemblables faites par Mme Tournié dans la *Prière* d'Elisabeth. Le rôle de *Tannhäuser* était tenu avec autorité par Scaremberg et celui de Wolfram par Mondaud qui, fatigué, dut alors renoncer à chanter et fut remplacé une fois par le baryton Albers. Je n'ai pas besoin de dire les incidents qui marquèrent l'an dernier la reprise de *Tannhäuser* au début de la saison : le ténor Gibert conspué, la représentation interrompue par les sifflets, l'interprétation détestable des rôles d'Elisabeth et de Vénus par Mmes Picard et Sterda, et surtout la... médiocrité de l'orchestre de M. Rey.

Tannhäuser, en somme, a toujours été abîmé au Grand-Théâtre, et la représentation de samedi, dont on vous parlera plus loin, sans être parfaite, peut être considérée comme une des meilleures données depuis douze ans.

LÉON VALLAS.

☞ ☞ ☞

LA DERNIÈRE REPRISE

le Samedi 28 Novembre

L'évolution du goût public est un phénomène que les recettes d'un théâtre enregistrent avec la précision, la netteté d'un instrument de laboratoire. Le progrès de la musique moderne, en dehors même des professionnels du théâtre et de la critique, s'accuse avec une intensité dont je tiens à relever ici les symptômes.

On ne cesse de dire que seul le vieux répertoire attire la foule, et que rien n'égalera jamais, dans la faveur du populaire, *Faust*, *Les Huguenots* ou *Lucie*. On répète à satiété que les œuvres modernes ennui-ent ceux qui

n'y ont pas été préparés par une longue culture antérieure, et que le wagnérisme par exemple est un luxe que les petites gens ne peuvent pas s'offrir. Et comme preuve on nous montre l'indifférence générale qui accueille *Siegfried* prôné seulement en dehors des amateurs convaincus, par quelques snobs imbéciles qui traînaient là leur élégance bête, comme ils l'eussent fait aux courses ou à l'hippique, Mais *Siegfried* avait été monté en dépit du bon sens, coupé et raturé d'une absurde façon, et chanté (par M. de Cléry et Mme Lafargue surtout) d'une manière tellement regrettable qu'un de nos bayreuthiens les plus compétents et les plus connus, m'avouait, le soir de la première, s'être ennuyé pour la première fois de sa vie à l'audition d'une œuvre du Maître.

L'indiscutable succès remporté par *Tristan et Isolde* auprès de tous les publics et dans tous les milieux, ouvriers ou bourgeois, était cependant une preuve aveuglante de ce fait qu'on peut aimer et admirer une musique extrêmement difficile et complexe sans en comprendre la technique et la contexture, ou ce qui revient au même qu'on peut subir le charme d'une langue dont on ignore le graphisme. Il est bien évident qu'on ne peut demander à un coltineur d'avoir des notions contrapuntiques précises, ou d'être versé dans la science des fausses relations de triton et des renversements praticables ou impraticables de septième de sensible (et c'est d'autant plus à propos que les grands maîtres ont pris avec ladite science toutes les libertés imaginables); mais, conduisez cet homme nullement préparé à l'audition de *Tristan*, et s'il est capable d'un sentiment ou même simplement d'une sensation, il sera violemment ému, et pour peu qu'il éprouve deux ou trois fois l'impression que donne inéluctablement cette musique, il ne voudra plus en entendre d'autres. C'est à quoi nous marchons tout droit et en bloc, musiciens, critiques, amateurs, et peuple tout ensemble.

Ce qui vient de se passer depuis huit jours à Lyon, confirme d'une façon péremptoire l'opinion que j'émetts ici. D'autant mieux qu'il ne s'agit point en l'espèce de la lutte entre une œuvre antédiluvienne et une œuvre

wagnérienne, mais bien de la comparaison d'un drame lyrique du maître de Bayreuth avec un opéra tout récent, écrit il est vrai dans le vieux style. *La Bohème* de Léoncavallo, fait des recettes dérisoires et *Tannhäuser* a remporté le plus triomphant succès qui se soit vu depuis longtemps.

Apprécier *Tannhäuser* est chose déjà plus délicate que d'aimer *Lohengrin*. Comme le disait si spirituellement l'autre jour notre confrère le Dr Marc Mathieu, les bourgeois qui applaudissent *Lohengrin* se donnent l'illusion de comprendre Wagner. Ceux qui applaudissent *Tannhäuser* ont déjà un peu plus qu'une illusion. Et encore faut-il distinguer ceux qui préfèrent le second acte (il y a chez ceux-là un vieux levain d'italianisme) et ceux qui apprécient plus spécialement le prélude ou le récit du voyage à Rome.

Quoiqu'il en soit la représentation de samedi a été un succès comme il nous a été rarement donné d'en voir au Grand-Théâtre. Une ovation triomphale a été faite à l'orchestre à la fin du prélude. Il est hors de doute que nous devons une reconnaissance infinie à M. Flon, dont on a reconnu la très heureuse influence sur l'organisation et la mise au point de l'ensemble. C'est à lui, d'ailleurs, qu'allaient l'autre jour les bravos d'un public véritablement enthousiaste. L'interprétation était d'ailleurs des plus remarquables : Mlle Janssen a été parfaite scéniquement et musicalement; je ne puis que répéter ici, ce que je disais il y a quelques semaines au sujet de son interprétation d'Elsa : sa voix, sa méthode, sa mimique, tout en elle donne l'impression de la perfection même. Quant à M. Verdier, nous avons été agréablement surpris de la façon fort intéressante dont il a chanté et surtout joué ce rôle écrasant : il mérite les plus entières félicitations pour la façon dont il a mis en valeur les moindres détails de son long récit du troisième acte. Nous tenons spécialement à dire combien nous avons apprécié la façon exceptionnelle dont les rôles secondaires étaient tenus : M. Roosen et M. Vialas ont fait augurer le plus heureusement du monde de leur future interprétation tétralogique. Quant à la bacchante du 1^{er} acte, sa splendeur relative rappelait beaucoup plus les traditions allemandes

ou parisiennes que les déplorables palinodies dont les précédentes directions nous avaient faits les spectateurs attristés.

En résumé la représentation de samedi constitue une manifestation d'art intéressante à signaler, au double point de vue de la perfection de l'interprétation et du progrès du goût public que cet éclatant succès indique.

EDMOND LOCARD.



LES CONCERTS



M. Louis Rinuccini et M. César Geloso donneront cet hiver quatre séances de sonates, au cours desquelles ils interpréteront les dix sonates de Beethoven pour violon et piano et celles de Schumann, Bach et Veraccini. Ces séances auront lieu les lundi, 25 janvier, 8 février, 22 février et 7 mars 1904 dans la salle de Musique Classique (Dufour et Cabannes).

Nous publierons à l'occasion de ces intéressantes auditions une étude sur les sonates de Beethoven.

Schola Cantorum

Les répétitions de la *Schola* se poursuivent activement en vue du premier concert qui sera donné dans le courant de janvier, sous la direction de M. Marty, chef d'orchestre des concerts du Conservatoire de Paris. Le programme comportera comme pièces principales les chœurs de *Samson* de Hændel, et un acte d'*Idoménée*, de Mozart.

Concert Mauvernay

Rappelons que, vendredi prochain, aura lieu le concert donné par le violoniste Wolf, Mme Marie Panthès, Mmes Mauvernay et Mirande, et Mlle Rabut.

Cours sur la Littérature de l'Orgue

Nous sommes heureux d'annoncer à nos lecteurs que notre collaborateur, M. Daniel Fleuret, professeur au Conservatoire, organiste de la Rédemption, ouvrira un cours sur la *Littérature de l'Orgue*, destiné à répandre les Œuvres ignorées ou peu connues des Maîtres de l'orgue.

Ce cours aura lieu deux fois par mois, le

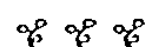
jeudi soir à 8 h. 1/4 très précises, rue Childebert, 34, au 3^e (orgue Michel Mérklin).

Il commencera le jeudi 3 décembre, et continuera les jeudis 17 décembre, 14 et 28 janvier, 11 et 25 février, 10 et 24 mars.

Sujet traité dans le 1^{er} cours : Les grands Organistes anglais, flamands et italiens du XVI^e siècle, Byrd, Sweelinck, Frescobaldi, etc.

Dans notre prochain numéro, nous donnerons un article général sur la littérature d'orgue qui précédera la publication des huit conférences de M. Fleuret.

On s'inscrit tous les jours chez M. Fleuret, 59, avenue de Noailles, ou chez MM. Dufour et Cabannes, facteurs de pianos, 2, rue Stella.



Nous publierons dans notre prochain numéro le programme complet du concert annoncé, pour le 18 décembre, dans la salle de musique classique par M. Bachmann et Jaudoin. Disons seulement que nous y entendrons la *sonate* de Franck et les *variations symphoniques* de Schumann.



A propos de « Mignon »



Nous recevons l'amusante lettre suivante de notre collaborateur M. F. Baldensperger, professeur à la Faculté des Lettres :

Cher Monsieur,

En attendant qu'on ne parle plus de *Mignon* — et qu'on n'en chante plus, surtout — j'ai pensé que les lecteurs de la *Revue Musicale de Lyon* apprendraient avec étonnement un détail qui m'a l'air à peu près ignoré. Sait-on que, pour se préparer sans doute à faire mourir d'ennui les musiciens du xx^e siècle, Ambroise Thomas a débuté dans la carrière de la composition... par un meurtre ? Oh ! bien involontaire assurément mais, enfin, il y a eu bel et bien une mort d'homme due au premier succès officiellement constaté d'Ambroise Thomas. Croyons-en le *Moniteur Universel* qui, dans son numéro du 19 juillet 1832, rapporte ceci en première page :

« Un événement fort triste vient de marquer l'époque du concours de l'Institut pour

le grand prix de la composition musicale. Au nombre des concurrents se trouvait M. Pierre Lagrave, considéré par ses professeurs comme un de ces rares génies destinés à exercer sur leur art une influence puissante. Agé de vingt ans, il avait obtenu l'année dernière un premier second prix au même concours. Plein d'espoir, il s'était rendu jeudi dernier à l'Institut pour assister à l'exécution de sa scène et au jugement préparatoire de la section de musique. Au moment où il fut appelé, comme les autres concurrents, pour entendre le résultat de ce jugement, il fut frappé d'une telle douleur en apprenant que le prix ne lui avait pas été décerné qu'il fut atteint sur-le-champ par une attaque de nerfs violente et qu'il perdit la vie après trois heures de souffrances.

« Le premier prix a été adjugé à M. Thomas, élève de MM. Lesueur et Reicha ».

C'est peut-être la seule attaque de nerfs que la musique du prix de Rome de 1832 ait jamais causée ; mais vous avouerez que si Ambroise Thomas croyait à la justice immanente il a dû songer quelquefois à l'infortuné Pierre Lagrave, et à ce cadavre qu'il avait dans..... son piano,

Croyez, etc.....

FERNAND BALDENSPERGER.



CORRESPONDANCE DE PARIS

* *

GRANDS CONCERTS



M. Colonne, retour d'Amérique, s'est empressé de sacrifier au dieu du jour, à Berlioz, qui est plus particulièrement aussi le sien. Personne ne peut d'ailleurs conduire mieux la *Symphonie fantastique*, et cette fois-ci, par cœur s'il vous plaît, comme dans la maison rivale ; par cœur, également, l'intermède symphonique de *Rédemption* de Franck. L'une et l'autre de ces œuvres, aux *antipodes* de la littérature musicale, comme forme et comme fond, ont été jouées divinement par l'orchestre du Châtelet.

On a entendu également avec un indigne plaisir la limpide et sereine mu-

sique du fameux duo de *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz ; il a été chanté, il est vrai, avec tant de grâce et de douceur apaisante par M^{lles} *Jeanne Leclerc* et *Alice Deville* !

Enfin le programme était complété par le concerto en *ré* pour violon de Beethoven exécuté par M. Arrigo Serato au jeu fin et net, au son pur, quoique un peu étriqué, et par une œuvre de M. Gaetani, *Thème et variation dans le style fugué*, austère composition classique où de curieuses bouffées de romantisme, parfums wagnériens, rêverie de Hans Sachs, lamentations de Tristan apparaissent non pour détrôner, mais plutôt pour dissiper l'ennui toujours imminent, semble-t-il.

Au prochain concert, la *Damnation de Faust* en attendant l'*Enfance du Christ*, aux approches de Noël.

Edouard MILLIOZ.

* * *

Dès notre prochain numéro, nous rendrons compte régulièrement des matinées de poésie et de musique organisées tous les samedis au théâtre Victor-Hugo. Ces séances, dont la direction artistique a été confiée à deux anciens — et très jeunes — Lyonnais, Louis Payen, pour les poèmes et Emile Vuillermoz, pour la musique, seront certainement des plus remarquables. MM. Fauré, Debussy, Ravel, Duparc, Séverac, Etienne Ledmirault accompagneront eux-mêmes leurs œuvres dans ces matinées qui jusqu'alors avaient été trop exclusivement réservées aux œuvres de Francis Thomé, Chaminade, Théodore Dubois et autres musiciens de second ordre et de... l'Institut.



Nouvelles Diverses



Nos confrères de l'*Express* et du *Salut Public* constatent avec satisfaction la chute lamentable de *la Bohème* de Leoncavallo dont la quatrième et — très probablement — dernière représentation a été donnée dimanche. Cette chute d'une mauvaise pièce, dit l'*Express* (L.) rapprochée du succès de la reprise de

Tannhaeuser c'est de la part du public, la revanche du bon goût. « Souhaitons que ce soit aussi une leçon pour la direction. »

Nous n'osons espérer que M. Broussan tire profit de l'insuccès des œuvres italiennes au Grand-Théâtre. Après *la Traviata* et *la Bohème*, nous nous attendons à revoir *les Paillasses* de Leoncavallo et autres laissés-pour-compte transalpins.



Le bruit court que nous aurions une saison d'opérette au théâtre des Célestins. On jouerait notamment le *Sire de Vergy*, l'œuvre très applaudie de notre compatriote, Claude Terrasse. Espérons que cette nouvelle sera bientôt confirmée; il serait en effet heureux que nous puissions entendre, à Lyon, dans des conditions convenables et avec des ressources autres que celles des cafés-concerts, quelques intéressantes opérettes, genre agréable et digne d'un sort meilleur que celui qui a été réservé depuis plusieurs années dans notre ville.



D'après *Il Mondo Artistico*, le nouvel opéra de Puccini : *Madame Butterfly* sera donné à Rome et à Milan, ensuite à Londres et à New-York. Dans cette partition, l'heureux compositeur de *Bohème* a mis en évidence la viole, ce bel instrument que l'on a presque condamné à l'oubli. En effet après l'*obbligato* à la cavatine de Raoul des *Huguenots*, on a complètement laissé dans l'ombre cette pauvre *viola d'amore*. Seul Gustave Charpentier l'a employée dans le dernier acte de *Louise*.



Les opéras qui ont été joués le plus souvent en Allemagne en 1902-1903 sont les suivants : *Carmen*, 293 fois ; *Lohengrin*, 284 ; *Tannhaeuser*, 283 ; le *Freischütz*, 234 ; le *Trouvère*, 225 ; *Cavalleria rusticana*, 225 ; *Mignon*, 210 ; *les Paillasses*, 189 ; *les Contes d'Hoffmann*, 184 ; *Martha*, 173 ; *Faust*, 173, *Fidelio*, 167 ; *Czar et Charpentier*, 165, etc., etc. Parmi les compositeurs d'opérettes, c'est Johann Strauss qui arrive le premier avec *Die Fledermaus* (la Chauve-souris ; en France, *la Tzigane*), 355 représentations, une par jour ou peu s'en faut. Ces chiffres, naturellement, ne sont pas absolus, car quelques scènes d'importance tout à fait secondaire ont été omises.



Se doute-t-on de ce que peuvent rapporter à un chanteur célèbre les auditions par phonographe ? Chaque romance que doit chanter

Tamagno au phonographe lui est payée 10.000 francs, — sans parler d'un tant pour cent par rouleau vendu.

On nous cite encore l'exemple d'un autre chanteur italien, presque aussi célèbre, à qui les auditions par phonographe ont rapporté en deux ans près d'un million !

Et les musiciens ne touchent absolument rien sur leurs airs ainsi exploités sur les rouleaux du phonographe...



Extrait du règlement de l'Académie Nationale de Musique publié en novembre 1570, par Charles IX :

« Les auditeurs, pendant que l'on chantera, ne parleront, ni ne feront bruit, mais se tiendront coy autant qu'il leur sera possible, jusqu'à ce que la chanson qui se prononcera sera finie ; et durant que se dira une chanson, ne frapperont à l'huis de la salle qu'on ouvrira à la fin de chaque chanson, pour admettre les auditeurs ».



BIBLIOGRAPHIE



Une grande partie du numéro de novembre de *l'Art du Théâtre* est consacré à *Hérodias* ; ce sont d'abord de grands portraits de tous les artistes, puis des vues des principales scènes d'ensemble et des esquisses des décorateurs de la Gaité et du théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Il faut encore citer dans ce numéro, un compte rendu illustré de *l'Irrésolu*, et une étude sur le grand écrivain russe *Gorky*.

Le numéro de novembre de *l'Art du Théâtre* contient encore plusieurs planches hors texte.



NOUVEAUTÉS MUSICALES



Eugène LACROIX : Cinq mélodies de Paul Verlain ; sept mélodies pour chant et piano, « Près du soir le jour se repose ».

G. FRONTIN : Huit mélodies pour chant et piano ; chansons pour chant et piano.

G. DUPONT : Les Effarés, poème de J. A. Rimbaud.

Déodat de SÉVERAC : Chanson de Blaisine.

Camille DECREUS : Au cimetière.

L. BRISSET : Les matelots.

(Chez E. Demets, éditeur, 2, rue de Louvois, Paris).

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.

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

