



## Le Nouveau Style Pianistique

\* \* \*

### I. CLAUDE DEBUSSY (suite)

Il n'est pas très facile d'établir d'une façon sûre et complète la liste des œuvres pianistiques de Debussy. Plusieurs compositions ont été publiées deux fois chez des éditeurs différents sous des titres variés. Et quoi d'étonnant à cela, si l'on remarque que le musicien lui-même a longtemps hésité avant d'arrêter son état civil, et qu'il s'est prénommé successivement *Achille*, *Achille-Claude* et *Claude-Achille* avant de devenir l'illustre *Claude Debussy* : Telle œuvre parut d'abord chez Choudens sous le nom de *Tarentelle Styrienne*, qui fut plus tard *Danse*, tout court, en passant chez Fromont ; telle *Ballade Slave* perdit aussi son épithète géographique à sa deuxième édition ; la *Marche écossaise sur un thème populaire*, pour piano à quatre mains, se nommait d'abord noblement *Marche des Anciens Comtes de Ross dédiée à leur Descendant le Général Meredith Read, Grand-Croix de l'Ordre Royal du Rédempteur*, et portait comme épigraphe ce copieux renseignement historique ; « L'origine des Comtes de Ross, Chef du Clan de Ross en Rosshire, Ecosse, remonte aux temps les plus reculés. Le chef était entouré par une bande des « Bagpipers » qui jouaient cette Marche devant leur « Lord » avant et pendant la bataille et aussi aux jours de gala. La Marche primitive est le cœur de la Marche actuelle ». De même la *Suite bergamasque* devait, à l'origine, comprendre un *Prélude*, un *Menuet*, une *Promenade sentimentale* et une *Pavane* ; elle fut annoncée ensuite comme renfer-

mant *Masques*, *l'Isle Joyeuse*, publiés récemment à part, et une *Deuxième Sarabande* qui s'est peut-être muée en *l'Hommage à Rameau des Images*; en réalité, cette *Suite bergamasque* se compose aujourd'hui de quatre morceaux : *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune*, qui est peut-être la primitive *Promenade sentimentale*, et *Passe-pied*, qui, malgré son titre, est sans doute de tous points semblable à la *Pavane* annoncée.

Il semblerait que l'on puisse se renseigner facilement sur ces variations auprès des éditeurs. Il n'en est rien. Ces puissants industriels ne tiennent pas à mettre le public au courant des détails concernant leurs publications, et, d'autre part, personne n'ignore qu'il est inutile de s'adresser à M. Debussy lui-même. Le génial illustrateur de Maeterlinck, s'il sait noter en musique avec la plus exquise simplicité les lettres écrites par Golaud au jeune Pelléas, n'a pas l'habitude de répondre à celles qu'il reçoit lui-même.

Voici pourtant la liste que j'ai pu établir — et qui est peut-être complète — avec l'indication des différents éditeurs et des titres divers.

Chez CHOUDENS.

- Pièces pour piano* : 1. *Tarentelle styrienne*.  
(Signées A. Cl. ou Cl. A. Debussy). 2. *Ballade slave*.  
3. *Valse romantique*,  
4. *Marche des comtes de Ross* (à 4 mains).

Chez HAMELLE.

*Mazurka* (en fa  $\sharp$  mineur).

Chez SCHOTT.

*D'un cahier d'esquises*.

Chez DUPONT.

*Nocturne*.

Chez FROMONT.

*Ballade* (ancienne *Ballade Slave*).

*Danse* (ancienne *Tarentelle Styrienne*).

*Réverie*.

*Valse romantique*.

*Suit bergamasque* : *Prélude*.

*Menuet*.

*Clair de lune*.

*Passe-pied*.

*Pour le piano : Prélude.*

*Sarabande.*

*Toccata.*

*Marche écossaise sur un thème populaire (ancienne Marche des Comtes de Ross).*

*Fantaisie en deux parties pour piano et orchestre.*

Chez DURAND.

*Arabesques (nos 1 et 2).*

*Estampes : I. Pagodes.*

II. *La Soirée dans Grenade.*

III. *Jardins sous la pluie.*

*Images (1<sup>re</sup> série) : I. Reflets dans l'eau.*

II. *Hommage à Rameau.*

III. *Mouvement.*

*L'Isle Joyeuse.*

*Masques.*

*Petite Suite (à 4 mains) : En bateau.*

*Cortège.*

*Menuet.*

*Ballet.*

*Images (pour deux pianos) : Gigue-Trisie.*

(sous presse) *Ibéria.*

*Valse.*

On peut ajouter à cette liste quelques arrangements ou réductions réalisés par *Achille Debussy* pour le compte de l'éditeur *Fromont* (*A la fontaine* de *Schumann* (op. 85), transcrit à 4 mains), ou de la maison *Durand* (transcriptions à 4 mains ou à 2 pianos de quatre œuvres de *Saint-Saëns* : *Caprice sur les airs de ballets d'Alceste* de *Gluck*; *Ballet d'Etienne Marcel*; deuxième *Symphonie en la mineur* (op. 55); *Introduction et rondo capriccioso* (op. 28).

Les dates de ces œuvres ne sont pas portées dans les éditions, sauf pour la *Suite Bergamasque* et *Pour le Piano*, qui sont respectivement datées de 1890 et de 1901. Pourtant on peut, semble-t-il, distinguer deux périodes principales de production : l'une très ancienne (vers 1890) comprenant les pièces éditées chez *Choudens*, *Hamel* et *Fromont* (sauf *Pour le Piano*), les *Arabesques* et la *Petite suite* à quatre mains; l'autre, récente, comptant *Masques* et *L'Isle Joyeuse*, *Pour le Piano*, *Estampes*, *Images*.

C'est naturellement dans ces dernières œuvres que s'étalent et

sont appliqués rigoureusement les procédés que j'indiquais l'autre jour. Les œuvres anciennes, si elles font pressentir parfois le style original inauguré plus tard, ressemblent beaucoup aux compositions courantes de l'époque et pourraient parfois être signées par Saint-Saëns ou même par Massenet.

Des quatre pièces parues chez Choudens, une est tout à fait négligeable, c'est la *Valse romantique* dont le titre fait penser à Chabrier, mais qui n'a rien de la vigueur, de la couleur et de la fantaisie extrêmes des valse à quatre mains de ce dernier. Dans la *Ballade slave* la disposition des arpèges et les harmonies contient déjà le germe des innovations futures. De même la *Marche des Anciens Comtes de Ross*, où l'on retrouve aussi des formules que Debussy répudiera plus tard : ainsi, dans cette pièce, très brillante, on remarque un canon, et, dans toutes les œuvres anciennes s'étale discrètement un sage contrepoint, souvenir d'école, aujourd'hui oublié. La *Tarentelle Styricienne*, rééditée chez Fromont sous le titre de *Danse*, est d'une écriture beaucoup plus moderne et plus debussyste : là, le premier thème au rythme nettement ternaire, se réalise dans une mesure à 6/8, s'expose d'abord en *mi*, puis module avec beaucoup d'agrément et quelque témérité à travers des tonalités diverses ; après une transition très artificielle, un nouveau thème s'énonce, se répète dans des tons différents, pour céder la place à un autre motif qui se comporte de même. Et c'est ensuite, après l'affirmation d'une série de septièmes et de neuvièmes, l'exposé, avec une déformation légère, du thème popularisé par *Louise* : « Voilà l'plaisir, mesdames ! » Les différents thèmes reparaissent sans liaison, se succèdent sans s'enchaîner réellement, selon la méthode habituelle du musicien. Et aussi on trouve dans cette même pièce des traits qui aiment à se répéter, des accords qui s'obstinent déjà dans un dessin original et une tonalité persistante différente de celle dans laquelle se meut le thème, toutes tendances précieuses qui s'affirmeront plus tard avec quelque indiscretion.

La *Réverie* est une composition beaucoup plus sage, agréablement contrepointée, mais où se décèle aussi le goût du musicien pour les dessins persistants.

Dans les éditions de Durand, deux œuvres seulement sont anciennes : les *Deux Arabesques* et la *Petite Suite*. Des premières, publiées seulement en 1904, il y a peu de choses à dire sinon qu'elles sont fort agréables et méritent pleinement les inévitables

épithètes qui s'accroient inéluctablement au mot « arabesque », je veux dire « élégante et gracieuse ». De même la *Petite Suite*, peut-être la plus ancienne des œuvres pour piano de Debussy (vers 1885), ne fut publiée qu'en 1905, et une transcription à deux mains, faite par l'éditeur Jacques Durand lui-même, vient de paraître il y a quelques semaines : elle est simplement charmante ; ses thèmes ont été utilisés par Debussy dans sa *Fantaisie* pour orchestre et piano qui n'a jamais été publiée : annoncée il y a seize ou dix-sept ans, à un des concerts de la Société Nationale, elle ne fut répétée qu'en partie et ne fut pas jouée, le *Finale*, grâce à l'habituelle négligence du musicien (1), ayant été écrit trop tard.

La *Suite Bergamasque* aussi est jolie et agréable, d'une écriture très élégante, mais peu personnelle ; à l'audition, on songe souvent, à un Massenet plus subtil, à un Saint-Saëns sublimé ; on y remarque quelques souvenirs classiques, voire scholastiques, et l'usage très fréquent des tierces rappelle même inopinément les préférences d'Ernest Reyer qui fut pourtant loin de connaître jamais la légèreté, la grâce et l'adresse de Debussy.

La suite *Pour le piano* est le premier et peut-être le plus parfait exemple du style nouveau dont j'indiquais dimanche dernier les caractères essentiels (2) : c'est la musique neuve dans laquelle le compositeur n'étale pas sa sentimentalité, mais recherche subtilement les sonorités inouïes et enveloppantes, la couleur rare, les raffinements précieux. Lorsque la suite fut jouée pour la première fois à la Société Nationale (11 janvier 1902), les musiciens déroutés, mais charmés, furent étonnés comme ils l'avaient été lors de la première audition du *Quatuor*, et comme ils le furent, peu après, au moment de la création de *Pelléas et Mélisande*. M. Pierre Lalo, avec sa pénétration coutumière, sut, en quelques mots élégants, en noter la grâce et en indiquer les procédés : « La Suite, écrivait-il dans le *Temps* du 28 janvier 1892, a une grâce agile, une souplesse lumineuse et fluide qui ne cesse de divertir et de séduire, un charme brillant et discret tout ensemble, une

(1) Toutes les œuvres éditées de Debussy fourmillent de fautes d'impression (notes inexacts, accidents sautés, indications de mesures oubliées, etc.).

(2) Entre les premières pièces et la suite *Pour le piano*, Debussy avait écrit toutes ses œuvres principales : le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (1892), le *Quatuor à cordes* (1893), *Les proses lyriques* (1895), les *Chansons de Bilitis* (1898), les *Nocturnes* (1899), *Pelléas et Mélisande*, etc...

nonchalance exacte, une adresse fantasque et négligente qui sont l'adresse même et la nonchalance du chat. Et cette musique, dont la forme légère et flottante a pourtant à sa guise une certitude et une précision peu communes, ne se développe point par les raisons qui ordonnent le développement des autres ; la recherche des harmonies les plus subtiles et l'enchaînement des modulations les plus heureusement imprévues font à peu près toute son ordonnance. C'est l'art le plus singulier qui soit : on en subit le plus souvent la magie, et l'on s'irrite parfois de la subir... »

Il ne faut pas chercher là de la passion et de la profondeur, mais bien des sensations exquises et très différentes dans leur multiplicité ; et c'est, tour à tour, la course rapide du thème du *Prelude* sous sa forme estompée par les traits répétés qui l'enserrent et sous sa forme éclatante en accords plaqués ; la grâce incomparable de la *Sarabande*, aux harmonies riches et somptueuses, présentant d'abord les successions les plus osées de septièmes dont la disposition des éléments et la réalisation pianistique augmentent encore la précieuse et suave sonorité, puis, faisant entendre le début de son thème élégant et grave enrichi, cette fois, d'une suite d'accords parfaits, pour conclure, en retombant dans les harmonies les plus subtiles et les plus raffinées ; la brillante *Toccata*, enfin, finement ciselée, rehaussée d'un coloris presque excessif, et dont le finale semble poursuivre, à travers les tonalités les plus diverses, une perpétuelle ascension que vient arrêter inopinément la solennelle conclusion en *ut*  $\sharp$  majeur.

Les *Masques* présentent surtout une étude de rythme qui rappelle la *Danse*, et l'*Isle Joyeuse*, toute vibrante de joie et d'entrain comme les *Masques*, fait d'abord entendre une cadence dont une sorte de développement constituera toute l'œuvre.

Les *Estampes*, jouées pour la première fois à la Société Nationale, le 9 juin 1904, sont d'un délicieux et original impressionnisme indiqué par leurs titres divers : *Pagodes*, *La Soirée dans Grenade*, *Jardins sous la pluie*.

Les *Pagodes* sont curieusement évoquées devant l'imagination de l'auditeur, grâce à l'emploi presque exclusif d'une gamme chinoise ancienne (*si*, *do*  $\sharp$ , *ré*  $\sharp$ , *fa*  $\sharp$ , *sol*  $\sharp$ ). Écrit en *si* majeur avec la persistance obsédante du *sol*  $\sharp$  dans les harmonies, ce morceau présente sans cesse un thème se répétant à des octaves différentes et dans des rythmes divers, tandis que des traits irrè-

gouliers et variés à l'infini font entendre sans relâche les notes de la gamme chinoise, réalisant ainsi une perpétuelle sonnaïlle d'un caractère oriental plus authentique que les fameuses clochettes dont il est question dans le *Voyage en Chine*!

Au cours de *La soirée dans Grenade*, c'est, se superposant à un rythme nonchalant et souple d'*Habanera*, une série de danses aux mouvements infiniment divers, aux couleurs harmoniques très vives et chatoyantes, avec des langueurs pâmées, d'une exquise fantaisie.

Les *Jardins sous la pluie* présentent, sous un déluge de traits arpégés, l'esquisse de deux chansons françaises « Nous n'irons plus au bois... » et « Do do, l'enfant do... ». Ces deux thèmes populaires se succèdent en passant tour à tour par les tonalités les plus diverses, semblent se chasser mutuellement, disparaissent pour revenir avec quelque altération dans leur ligne mélodique, tandis que s'obstinent, en guise d'accompagnement, des dessins, gracieux et souples, qui, finalement, enchaîneront les deux chansons dans une brillante conclusion.

L'œuvre la plus récente de Debussy, *Images* est d'un intérêt moindre que les délicates *Estampes*, et surtout elle paraît moins spontanée, plus artificielle. Sans doute, le titre de la première pièce *Reflets dans l'eau* excuse l'indécis et l'imprécis de certaines parties ; pourtant l'ensemble est trop morcelé, et donne une impression de décousu ; on trouve là ces traits brillants et souples dont Maurice Ravel abusera quelque peu dans ses *Miroirs*, et qui rappellent aussi les agréables *Jeux d'eau* de ce même auteur. *L'Hommage à Rameau*, un peu laborieux et compassé, s'étale longuement avec une réelle monotonie, et si certains passages font penser à la *Sarabande*, ce n'est que pour faire regretter la grâce extrême de cette pièce exquise. Quant à *Mouvement*, c'est une charmante application du procédé de répétition cher à Debussy, avec des passages d'un charmant humour comme ce motif en octaves et quintes qui se passent ironiquement les deux mains. On y trouve encore un bel exemple d'accumulation vers la fin, lorsqu'un triolet original en tons entiers s'affirme à la main droite, en réalisant de façon redoutable les plus terribles tritons, monte, monte sans relâche en progressant par tons entiers, et ne s'arrête, en achevant le morceau, qu'à l'extrémité du clavier.

Les œuvres de Debussy que nous venons de parcourir exigent naturellement des rares exécutants qui les font entendre une virtuosité spéciale bien différente de celle nécessaire à l'interprétation de Beethoven et de Chopin ; mais on s'habitue assez vite à cette écriture très neuve qui d'abord déconcerte et dérouté.

Sur cette question de l'exécution et sur le sujet des ressources et de l'avenir du nouveau style pianistique créé par Debussy, je reviendrai prochainement en étudiant les œuvres de Maurice Ravel, que les abonnés de la *Revue Musicale* connaissent presque toutes (1) et qui utilisent des procédés analogues à ceux analysés ici.

LÉON VALLAS.



## *Une Semaine à Bayreuth*

\* \* \*

(SUITE)

Et dès le lendemain, on est pris dans l'engrenage de cette vie spéciale, toute entière absorbée par le théâtre, et où les heures passées hors de la stalle comptent comme de simples entr'actes. La matinée se passe en achats dans les boutiques où le seul objet négociable est, naturellement, le souvenir, *Grüß aus Bayreuth*, de telle sorte que l'image vient à l'esprit tout aussitôt de ces lieux de pèlerinages célèbres où il n'est pas d'échoppe où l'on vende autre chose que des chapelets ou des scapulaires : comme à Auray, comme à la Salette, comme à Paray-le-Monial, on ne trouve ici qu'objets de dévotion, mais de dévotion wagnérienne. La carte postale sévit en première ligne et avec fureur. On en voit d'excellentes : Hans Breuer grimaçant en Mime, des reproductions des portraits classiques du Maître, des scènes de la Tétralogie de Leke ; d'autres médiocres, beaucoup

(1) Rappelons que, aux « heures de musique moderne » de notre *Revue*, ont été exécutées les œuvres suivantes de Debussy : *Eslampes* (par M. Mariotte), *Danse, suite Pour le Piano* (par Mme de Lestang) ; et celles-ci de Maurice Ravel : *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Sonatine* (par Mme de Lestang).

d'horribles, en couleurs surtout, témoignent de l'affreux mauvais goût des chromograpeurs de Leipzig et de Dresde. Puis ce sont des lithographies, des aquarelles, de petites huiles d'où l'art est généralement absent, des ouvrages en bois témoignant de plus de bonne volonté que d'esthétisme, des bibelots avec des inscriptions ou des vues du théâtre, avec l'effigie de Wagner ou celle de son fils ; enfin tout le bazar imaginable de *Luxus und Galanteriewaren*.

Une littérature spéciale s'affiche aux vitrines des libraires. Les partitions trônent en bonne place, puis les guides en toutes langues du pèlerin au Festspielhaus, les commentaires wagnériens, les biographies wagnériennes, les œuvres littéraires du maître ; le tout submergé sous un flot de brochures menues et multicolores, rappelant à s'y méprendre les publications morales de l'Armée du Salut, et intitulées : *Fanfaren zu den Festspielen*, *Que deviendra Bayreuth en 1913?* la *Vie de Siegfried Wagner*, *Notice sur les chanteurs de Bayreuth*, etc., etc. Mais l'article le plus demandé est certainement la *Fremdenlist*, qui, au beau moment de la saison, a plusieurs éditions par jour, et où l'on a la joie ineffable de lire son nom, pompeusement étalé entre celui d'une altesse de Thuringe ou des Balkans, et celui du roi des cochons de Chicago ou de Cincinnati.

La vie bayreuthienne diffère essentiellement de celle que l'on mène dans les autres séjours aristocratiques par l'absence des grands hôtels. Il n'y a pas ici de ces caravansérails dont Nice, Montreux ou Davos offrent de typiques modèles. Les très modestes hôtels franconiens ne peuvent, pour une saison pas même annuelle et qui ne dure qu'un mois, arborer le luxe et le confort des grandes installations suisses ou méditerranéennes. Aussi l'usage est-il de loger ici chez l'habitant. On se retrouve le matin dans le vaste jardin de la Margrave, magnifique parc pauvrement entretenu, dont l'herbe envahit les allées, et dont les arbres séculaires poussent librement leurs rameaux sans s'inquiéter des règles de la symétrie. Autour d'un bassin où les cygnes nagent sans que les jeux d'eau viennent jamais plus troubler leurs ébats, des bancs s'enfouissent sous les arbustes, et c'est ici que, las des promenades péripatéticiennes dans les longues avenues, les habitués de Bayreuth viennent achever les causeries matinales. A l'une des extrémités du parc est le palais des margraves, aussi triste, aussi abandonné, aussi charmant que le jardin lui-même. A l'autre bout, la porte d'une barrière donne accès au petit enclos, au milieu des bas massifs duquel se trouve une large pierre tombale avec ces seuls mots : « Richard Wagner ». Et plus loin, c'est Wahnfried, une petite maison très simple cachée dans le feuillage, et dont le jardin est ouvert à tout venant. Puis, comme midi vient de sonner, c'est l'affreuse cuisine du repas toujours froid, composé de popotes complexes et malodorantes, servi dans des salles vaguement propres par des *kellnern* inexpressés. Et, vers 3 heures,

le café pris dans une Conditorei aux tartes savoureuses et inédites, le courrier expédié, les journaux lus, le défilé reprend vers la Theaterstrasse, et de nouveau c'est le spectacle, l'unique préoccupation de là-bas.

\* \* \*

Les journées de la Tétralogie se déroulent, apportant chacune leur contingent d'émotion, leurs surprises souvent palpitantes, parfois moins agréables. Les effets de lumière surtout étonnent et ravissent. C'est, au second acte de la Walküre, derrière les rocs sauvages où Brünnhilde crie son appel, un fond de tableau exquis aux teintes flamboyantes qui vont s'atténuer en ce jaune d'or caractéristique des paysages italiens de Claude Gellée. C'est, à la fin de ce même acte, le combat d'Hunding et de Siegmund, vision fantasmagorique estompée de nuages mobiles et de nimbes lumineux où les clairs obscurs à la Rembrandt s'opposent de minute en minute, le centre d'éclairage passant à chaque instant d'un personnage à l'autre. Par contre, les effets les plus escomptés amènent les déceptions les moins prévues : la chevauchée est sans prestige, moins belle qu'à l'Opéra ; l'incantation du feu n'approche pas de l'impression obtenue à Nice et à Monte-Carlo, où les trainées de flammes, léchant le pourtour de chaque pièce du décor, envahissent la scène entière. Ici, une barrière de feu, unique, se dresse en vapeurs rouges tout au fond.

Dans *Siegfried*, toute la mise en scène est un délice. La caverne où le héros forge Nothung est un paysage grandiose, avec, au fond, la vue ravissante d'un coin de forêt. Neidhöhle renferme un dragon pas trop cartonnier, et qui évite d'une façon fort heureuse le ridicule inhérent à ces sortes d'accessoires. Au troisième acte, l'évocation d'Erda est très sobrement traitée en teintes grisailles ; et l'entrée de Siegfried a lieu dans une mer de nuages percés de jets de flammes, dont l'impression décoré on ne peut plus agréablement le thématisme polyphonique de la Traversée du Feu. Notez que Siegfried entre en scène très simplement par le fond, et non par le haut de rochers trop visiblement doublés d'une échelle, ainsi que Jean de Retzké à Paris, et Scaremberg à Lyon, avaient jugé opportun de le faire. Mais le tableau véritablement inoubliable de cette journée est celui des Murmures de la Forêt : la rampe et les herses d'avant-scène éteintes, toute la lumière jaillit d'un point central, hors de vue, figurant le soleil, et les ombres portées par les larges troncs des frênes, constamment mobiles, tantôt coupées de clairs rayons filtrant entre les branches, tantôt estompées par les nuages qui s'interposent une seconde entre la source lumineuse et le sol, donnent une impression de réalité et de vie unique au théâtre, et frappante au point de distraire et d'absorber. Je ne veux pas dire qu'on perde ainsi la perception des motifs orchestraux, mais

simplement que l'esprit est si transporté hors des conventions scéniques, que le chant des instruments devient ainsi partie intégrante d'une illusion de vérité, et qu'au lieu de s'attacher à l'analyse des parties polyphoniques, on ne garde plus qu'une sensation générale, et que l'on croit entendre tout justement les murmures de cette forêt que l'on a sous les yeux.

La façon dont le *Crépuscule* est scéniquement rendu n'est guère moins remarquable. Après la scène des Nornes, moins sombre ici qu'il n'est d'usage de la figurer partout ailleurs, un lever de soleil passant par toutes les teintes du pourpre, de l'orange et de l'or, imite à la perfection les aurores des sommets alpestres. Au second acte les guerriers appelés par la trompe de Hagen, accourent de tous les côtés à la fois : leurs costumes clairs, leurs fourrures grises, leurs boucliers blancs donnent, après le lugubre tableau du dialogue de Hagen et d'Alberich, une scène d'une clarté intense. Disciplinés au point que leur tumulte semble le plus réel et le plus vivant désordre, les choristes, le dos à la salle, interrogent le frère du roi ; pas un de ces regards suppliants adressés au chef d'orchestre, pas un de ces mouvements de tête marquant l'angoisse de la mesure perdue, ne vient rappeler que ces brutes vêtues de peaux de bêtes sont des bourgeois allemands. Et les cris, les coups frappés avec les glaives sur les boucliers, les rudes bourrades de sauvages en joie, tout cela se fait si naturellement que l'on doute si l'on est au théâtre ou à Worms au temps des Burgondes.

Quant au troisième acte, c'est peut-être le plus bel enchaînement de tableaux féeriques qu'offre le théâtre contemporain. La gorge rocheuse où les filles du Rhin attendent Siegfried est enveloppée d'une atmosphère lumineuse sans cesse changeante, où après le plein jour, on voit le soleil baisser. Pendant le récit de Siegfried, les stratus rougeoient, l'eau s'éclaire des reflets du jour à son déclin ; le soleil au fond de la scène s'enfonce lentement dans le fleuve. A l'instant même où le héros expire, le dernier rayon s'est éteint, et pendant que se déroule la marche funèbre, les brumes s'élèvent du Rhin, envahissent les rives, entourent le cortège des guerriers, cachent la litière où le cadavre est transporté, de telle sorte que la nature enveloppe de deuil les funérailles du héros symbole de la vie. Et seulement ainsi, le sens du Trauermarsch s'éclaire, apparaissant moins comme l'accompagnement d'une mise au tombeau, que comme un développement symphonique sur l'idée de la nuit succédant à l'extinction du soleil source de toute vie et de toute joie.

C'est du brouillard même où s'est perdu le cortège que surgit le dernier décor. Et si la trop grandiose conclusion de l'œuvre est scéniquement irréalisable, on en a tiré, du moins, à Bayreuth, tout le parti possible. Le Rhin qui engloutit le bûcher fumant, et reprend l'or

en noyant Hagen, passe, il est vrai, absurdement plus haut que les premiers plans : mais l'écroulement du palais donne l'impression d'une vaste catastrophe et l'incendie du Walhall figuré par des jets de flammes rouges devant le relief représentant la salle où les dieux mêmes vont mourir, est d'un excellent effet. Ainsi la Tétralogie s'achève sur une vision très large et très belle, et qui ne nuit pas comme partout ailleurs à l'impression poignante des dernières phrases de la *Götterdämmerung*.

\* \* \*

Joués sans coupure aucune, les actes de la Tétralogie doivent sembler terriblement longs aux spectateurs fort nombreux qui, sans se soucier le moins du monde des partitions, ne viennent à Bayreuth que pour les décors, ou pour des raisons encore beaucoup plus étrangères à l'art. C'est pour eux sans doute une joie inappréciable que l'institution de ces longs entr'actes, l'un des rites les plus essentiels de la vie bayreuthienne. Il y a trois façons au moins de les occuper, dont chacune a ses partisans. On peut souper, se promener dans la forêt, ou faire sur les spectateurs des observations ethnographiques, psychologiques et esthétiques tour à tour. Occuper le grand entr'acte de trois quart d'heure à souper est un procédé tout allemand : il exige une patience inlassable, un estomac robuste et une décision ferme de surmonter tous les dégoûts. Car ce n'est pas un miracle de second ordre que de savoir obtenir de garçons bousculés, malveillants et inattentifs une de ces mixtures germaniques où la mirabelle cotoie le concombre et où l'anchois ne se sépare point des compotes. Et lorsque le mélange est obtenu, il faut des organes digestifs spécialement entraînés pour pouvoir sinon les assimiler, du moins en incorporer une portion notable dans les dix minutes que laissent les pressants appels des fanfares. Notez que cette gymnastique péristaltique suppose une mentalité très peu latine, car les races de notre côté du Rhin ont fort ancrée la dissociation entre les phénomènes psychologiques et les fonctions digestives : on ne peut pas, étant italien ou français, être ému par le Crépuscule et avoir faim, de même qu'il serait messéant d'engraisser quand on est amoureux. Dans la rêveuse Germania il n'en est pas de même : la Tétralogie là-bas est apéritive, et la mort même de Brünehilde ne supprime pas l'appétence pour les plus innombrables ingurgitations. C'est ce qui fait la grandeur de cette forte race.

Donc les Latins préfèrent au séjour de la Restauration, les sentiers qui partent de la terrasse et vont se perdre dans la forêt de sapins noirs. Et c'est peut être l'impression la plus neuve, la plus agréable, la plus inattendue, et la plus douce que laisse Bayreuth que ce passage sans transition de la scène à la nature, de la foule entassée à la solitude champêtre, de ce summum de civilisation à ce plein air sauvage.

La vue que l'on a à cent pas du théâtre est charmante, encore que passablement sévère, avec la ligne noire des collines de Franconie, et la masse sombre des bois. Et lorsque, au second entr'acte, on s'isole pour admirer les couchers de soleil aux teintes violentes et harmonieuses qui sont le privilège de ce climat au ciel toujours chargé de nuages, on est pris d'une admiration rétrospective pour les décors que l'on avait sous les yeux quelques minutes auparavant, non qu'ils atteignent l'incomparable beauté du réel, mais simplement parce que la fantasmagorie chatoyante du vrai soleil et de la vraie lumière les laisse supportables et ne les rend pas odieux. Et si Wagner a consenti volontairement ce dangereux parallèle entre une nature splendide et son théâtre idéal, ç'aura été là, peut-être, son audace la plus méritoire comme la plus insensée.

En dehors des musiciens qui s'isolent ainsi pour ne rien perdre des émotions accumulées, des rêveurs qui préfèrent à toute autre sensation la douceur d'être seul devant un panorama sans cesse nouveau, et des studieux qui occupent le répit scénique à lire le texte de l'acte suivant, la grande masse des spectateurs se tient aux abords du théâtre et passe son temps à des observations réciproques généralement démunies de bienveillance, sinon d'acuité. Et de fait, le coup d'œil de ce public spécial vaut bien qu'on s'y arrête un instant. La provenance en est évidemment diverse, moins cependant qu'on ne s'y pouvait attendre, car l'immense majorité est de race teutonique : tous les Etats d'Allemagne sont représentés ici, avec une prédominance de l'élément bavarois. Mais si les Thuringiens, les Saxons, les Berlinoises et les Autrichiens abondent, les étrangers sont en beaucoup moins grand nombre que dans les premières années. Seuls les Américains donnent en foule, et en seconde ligne, les Hollandais. Les Français se font rares, les Russes plus encore ; il n'y a pas dix Italiens. Cette statistique pourrait d'ailleurs s'établir autrement qu'en compulsant la Fremdenlist ; il y suffirait de l'examen des toilettes : l'élégance viennoise tient ici le haut du pavé : mais il suffit d'une robe coupée rue de la Paix pour éclipser en une seconde les toilettes provenant jusqu'à l'évidence de la Kärnthner Strasse ou du Franzensring. La note gaie est fournie par les modes prussiennes ou rhénanes, et, plus encore, par les costumes archaïques arrivant des cours de Thuringe. Les mariages de rose et de violet ou de ponceau et vert pomme ne semblent pas ici exorbitants : et c'est une joie de contempler une grosse vieille dame fière de sa toilette empire rose tendre avec d'énormes choux verts, ou une élégante Weimarienne serrée dans un fourreau violet à tons changeants, au corsage duquel pendent de longs rubans carmins. Mais voici que passe une actrice parisienne sertie dans une robe unie de broderies écruës : toute l'attention se concentre sur elle et les princesses n'obtiennent plus un regard.

Il est d'ailleurs hors de conteste que sur douze cents spectateurs

quotidiens, deux cents à peine ont une idée un peu précise de ce qu'est une partition wagnérienne. Et c'est là une des caractéristiques les plus nettes de ce milieu spécial : ce n'est pas un public de musiciens. Ces gens, pressés sur la terrasse, et qui s'entre regardent se connaissent pour s'être déjà vus ailleurs. On les a rencontrés à Nice pour le carnaval, à Rome pour la Semaine-Sainte, à Paris pour le Salon, à Interlaken, en août, à Davos en décembre : ce sont les promeneurs de la Piazza et des Cascine, les habitués de l'Opéra, de Drury Lane et du Prinz Regent, ils connaissent Schaffhausen et le Vésuve, la Ronde de Nuit d'Amsterdam et la Tribuna des Uffizi ; les plus avancés ont figuré dans une tournée des Grands Ducs à Paris ou à Londres ; ils n'ignorent pas plus le Moulin-Rouge que le Théâtre-Français. Ils ont vu les choses qu'il convient de voir ; ils voient donc Bayreuth, comme aussi Orange, Béziers et Oberammergau : mystères, drames ou courses de taureaux, ils ont été partout où leur présence était nécessaire. Ce sont des erratiques : les chemineaux de la Grande Vie. Ils semblent échappés tout vifs d'un roman de M. Paul Bourget. Ils ont, comme les héros de ce maître, des psychismes complexes, des âmes tourmentées, des existences vides et compliquées tout ensemble ; ils souffrent plus ou moins de l'oisiveté, mère des névroses. Mais ils ne distingueraient pas à eux tous une quarte augmentée d'un accord parfait majeur, et l'on frémit à l'idée de l'hécatombe qui s'ensuivrait s'il leur fallait, à peine de la vie, raconter l'odyssée du Ring. Ce monde c'est Cosmopolis ; c'est aussi ce que le Touchatout du second Empire avait irrévérencieusement baptisé « l'Internationale des salons ».

Au milieu de ce public élégant que passionne seulement une incomparable mise en scène, et pour qui Bayreuth est le premier des théâtres de féerie, on se montre quelques rares notabilités musicales. Cosima Wagner, l'administrateur habile d'une victoire savamment organisée, passe, grande ombre noire aux cheveux blancs, au profil chevalin, et va se placer au premier rang des fauteuils, près de l'entrée, d'où elle surveille la scène et la salle. Siegfried qui vient de présider l'orchestre, sinon de le diriger, va pendant l'entracte de l'un à l'autre, serrant des mains, petit, très simple, cherchant à atteindre la ressemblance du maître, malgré la déformation que l'empâtement d'une obésité précoce accuse de jour en jour davantage. Puis ce sont les chefs d'orchestre allemands qui tour à tour prennent ici la baguette. Plus loin, le traducteur si sympathique et si véritablement artiste, des lettres de Mathilde Wesendonck. On se montre encore un jeune musicien d'Alsace dont la ressemblance avec Wagner tient du miracle et qui circule dans les groupes, fier de son profil au nez accusé, au menton dur, au front haut, d'une similitude qu'accentue jusqu'à l'in vraisemblance la coupe spéciale des favoris, et les longues mèches tombant sur le col. Dans un coin, mélancolique, le plus estimé des Kapelmeister parisiens, interrogé sur ses impres-

sions artistiques, répond avec fureur qu'il ne reviendra pas, puisque la Restauration s'obstine à ne plus servir de bière brune. C'est une opinion considérable.

\* \* \*

Aujourd'hui, c'est le repos qui sépare la Tétralogie des deux journées de clôture. Il sied de consacrer cette halte à quelques visites réglementaires : le tombeau de Listz, le petit théâtre margravial, le temple où reposent les restes des anciens souverains de Bayreuth. Puis on s'en va déjeuner dans les environs, à l'Ermitage par exemple.

Et lorsqu'on a suffisamment contemplé les bassins où, pour un mark, les jeux d'eau fonctionnent cinq minutes, le monument en rocaille du style rococo le plus écœurant, et les fausses ruines d'un simili antique si manifestement pompadour, on en revient fatalement à parler du seul ordre de choses qui intéresse ici. Devant les schnitzel et l'inévitable gemischte-compote, la conversation s'engage. Dans les groupes d'habitues, la note dominante c'est la comparaison des artistes anciens aux chanteurs actuels ; dans le milieu particulièrement mondain, on prend peine à établir, par ordre de préséance, la liste des notabilités venues à cette saison, et les potins commencent sur les intrigues principales et les scandales de cour : c'est tout le Gotha de la main gauche qui défile ; médisances d'ailleurs mal perceptibles pour les non initiés vu l'usage, emprunté à la *Gazette de Hollande*, de ne désigner les coupables de sang bleu que par leurs prénoms. Chez les intimes de Wahnfried, la question des brouilles est sur le tapis, car Bayreuth, comme tous les milieux restreints, est tout rempli de querelles familiales : une basse congédiée, un kapelmeister qui boude, un ténor de mauvaise humeur, un engagement promis puis différé, ce sont des événements graves. Aux tables d'artistes et de musicographes, les critiques pleuvent dru.

— Nous ne sommes plus, dit l'un, aux temps héroïques, et depuis le départ de Ternina, de Vogl et de Matterna, l'interprétation a tristement déchu. Je concède que cette année Briesemeister est un Loge remarquable, que Breuer est un indépassable Mime, et qu'on ne peut chanter le rôle d'Erda mieux que ne le fait Schumann-Heink. Je vous concède encore von Bary dans Parsifal, Gulbranson en Brunnhild, et Marie Wittich en Isolde, mais Fasolt et Fafner étaient médiocres, Bertram est un Wotan aphone, Krauss un Siegfried rauque, et les huit Walkyries chantaient exagérément faux. Et d'ailleurs, tous ont adopté un déplorable système en remplaçant la déclamation telle que la voulait Wagner par les cris et les mots détachés. L'allemand est assez dur par lui-même sans qu'on en multiplie la rudesse en forçant les *ch* et en sifflant les *st*, les *esset*, et les *s* finales. Certaines pages peu chantantes comme le duo de Hagen et d'Alberich, au second acte du *Crépuscule*,

en perdent toute valeur musicale, pour devenir du récit pur. Evidemment il est très beau d'enlever au drame wagnérien l'allure de romance que lui donnent les chanteurs français, et de ne pas faire du Liebes-sang de Siegmund ou du Liebestod d'Isolde, des cavatines à la Gounod, mais c'est tomber dans l'excès contraire que de ramener le récit lyrique à la seule déclamation, et que de mettre en valeur par l'intonation des mots que le thématisme seul de l'orchestre a la charge de souligner.

— Il n'en reste pas moins, repart un autre, que Bayreuth est le seul théâtre du monde où se trouve réalisée l'idée wagnérienne de l'étroite alliance musique-poésie-mimique. Nulle part on ne voit des artistes moins préoccupés de l'effet personnel et plus soucieux de concourir à un ensemble, nulle part on ne voit des chœurs aussi disciplinés, aussi vivants, aussi peu conventionnels, aussi éloignés des habitudes idiotes de l'Opéra et du groupement face au public. Nulle part, la mise en scène n'est plus parfaite dans ses moindres détails, et il n'est pas un théâtre où l'on dépenserait comme ici trente mille francs rien que pour les nuages des quatre journées tétralogiques.

— Encore faudrait-il démontrer, observe le premier interlocuteur, que la mise en scène féerique que l'on nous offre ici ne nuit pas à l'audition. Certes il est beau de reproduire dans leurs plus menus détails les déplacements d'ombre qui résultent de l'ascension ou de la déclinaison d'un astre, mais il se pourrait que cela fût, pour nombre de spectateurs, d'un intérêt tellement passionnant, que la perception des polyphonies en fût quelque peu éclipsée, et l'on peut craindre que, dans l'affluence énorme de non-musiciens que l'on rencontre à Bayreuth, une foule de gens ne partent non convertis à l'art du maître, mais convaincus de la suprématie des machinistes bavarois. Les Américains qui débarquent en Europe pour se confier à quelque Cook, s'intéressent probablement davantage aux couchers de soleil et aux effets de lumière dans les branches, qu'aux plus habiles contrepoints et aux harmonies les plus surprenantes. N'a-t-on pas un peu trop fait pour ce public qu'il n'était pas, somme toute, tellement nécessaire d'attirer et de retenir ; et les critiques parisiens avaient-ils si grand tort le jour où ils ont crié à la perte du Théâtre-Français parce qu'on y avait fait pleuvoir de la vraie pluie ?

— Critique absurde, riposta l'ami de Wahnfried, les plus beaux décors du monde et les trucs les mieux machinés ne peuvent qu'ajouter à l'impression produite par un orchestre qui atteint à la plus intégrale perfection.

— La perfection n'est pas de ce monde, interjette un troisième convive qui n'avait pas encore parlé ; elle n'est surtout pas l'apanage de l'orchestre bayreuthien. Certes, le quatuor des cordes est d'une sonorité, d'une souplesse, d'un fondu et d'une ampleur qui méritent toutes les

louanges ; incontestablement, les violons sont en nombre tel que dans les pages où les parties sont le plus divisées, chacune se distingue avec une netteté nonpareille ; oui, les altos sont d'une richesse de son assez grande pour qu'à un aucun moment on ne perde l'impression de ce fait que l'instrumentation wagnérienne tout entière repose sur la basse continue dessinée par eux. Mais les hautbois de Bayreuth sont d'innommables siffolos dont la présence déshonorerait le dernier des cafés-concerts.

— Vous exagérez peut-être un peu ?

— A peine : et l'infériorité de ce pupitre est telle que, pour peu que l'on connaisse la partition, on en arrive à ne plus penser qu'à une chose : encore trois mesures et le premier hautbois va faire un fa ♯ qui sera faux ; encore dix mesures, et les hautbois vont détonner ; encore une mesure et les hautbois vont attaquer à contre-temps. Ajoutez que le cor anglais est loin d'être irréprochable, que les clarinettes sont rauques, les bassons vacillants, et les petites flûtes essoufflées, à telles enseignes que dans le final de la *Walkyrie* on avait la sensation très nette qu'elles auraient perdu pied quinze mesures avant l'accord final, si les pizzicati de harpes ne les avaient soutenues. Pas une attaque des bois ne tombait d'aplomb dans les harmonies du réveil de Brünnhilde, et les traits de flûte du deuxième acte de Siegfried étaient simplement scandaleux.

Pis encore, la sonorité des bois est si mauvaise et si criarde, même quand ils jouent à peu près juste, que dans les ensembles il écrasent le reste de l'orchestre. Témoin, l'Incantation du feu où le motif du sommeil de Brünnhilde dit par les clarinettes, les hautbois et les flûtes, étouffait abominablement le thème des adieux de Wotan chanté par des violoncelles cependant remarquables de netteté et de vigueur ; et, ce qui dépasse toute imagination, dans la Chevauchée, les cors et les trombones disparaissaient sous les sifflements éperdus des hautbois, des flûtes et des clarinettes, d'ailleurs mal accordés et d'une justesse approximative.

— Tout cela est aussi injuste qu'excessif. Reconnaissez plutôt l'étonnante perfection des cuivres. Les trombones sont magnifiques de netteté et d'ampleur ; quant aux cors, ils dépassent tout ce qu'on peut rêver. On ferait le voyage uniquement pour entendre la fanfare de Siegfried, au second acte. Au lieu de chercher à obtenir les sons de flûte qu'on leur veut absurdement en France, ils cuivrent carrément, jouent avec une justesse toujours impeccable dans le doux comme dans les éclats, et n'ont jamais ce vacillement de danseurs de corde qui les rendent si odieux dans nos orchestres. Quant aux tûben, il faut bien reconnaître que s'ils sont durs dans le forte, ils sont excellents dans les passages piano, et que leur emploi devrait être imposé lorsqu'on joue la Tétralogie en France.

— D'ailleurs, conclut un kapelmeister, toutes ces critiques de détail tombent devant l'admiration que mérite l'ensemble. Si tous les pupitres ne sont pas parfaits, parce que l'on s'obstine à chercher en Allemagne de bons hautboïstes qui n'existent pas, s'il y a parfois quelques rares défaillances vocales ou instrumentales, il n'est pas douteux une seconde que nulle part on ne peut obtenir d'aussi remarquables effets. Cet orchestre, conduit par un Hans Richter, un Mottl, un Beidler ou un Karl Muck, conduit même par Siegfried Wagner, pourvu qu'il soit préparé par un autre, donne de l'œuvre du Maître une interprétation adéquate à ce qu'il a voulu. Il suffit que les murmures de la Forêt, la Rheinfahrt, le Trauermarsch, le final du Crépuscule, produisent l'émotion profonde que nous avons ressentie pour qu'on aime Bayreuth et qu'on y revienne ; d'autant qu'il faudra toujours venir y chercher la tradition, c'est-à-dire la vraie manière de comprendre et de rendre ces pages, dans le style et dans les mouvements que Wagner a choisis et préférés.

Et sur cette conclusion très sage, on rentre à Bayreuth par les sentiers de l'Ermitage et par la route bordée de peupliers et de chênes. Le soir, la discussion reprendra au Schwarzesross, au Royal ou à la Sonne, jusqu'à l'heure tardive où les amateurs de bière brune et de spectacle pittoresque iront se glisser par une allée sombre au fond d'une ruelle étroite, dans la taverne de l'Eule. Là, pressés au delà de toute vraisemblance, quatre-vingts dans une salle où l'on tiendrait péniblement quinze, musiciens de l'orchestre, et chanteurs du théâtre encadrent Siegfried Wagner. Le plafond est bas, les tables graisseuses, l'air nuageux jusqu'à l'opacité, odorant jusqu'à l'asphyxie. Les visages se distinguent à peine à travers l'acre fumée qui s'exhale des pipes jamais éteintes. On boit de la bière seulement, exquise d'ailleurs, et d'un invraisemblable bon marché. On la boit à des doses massives, par bocks d'un litre sans cesse renouvelés. Et le ressouvenir involontairement s'évoque des cabarets louches et des tapis francs où s'achèvent à l'aube les tournées de police. L'Eule, c'est un peu ce terrible Chiabotto delle merle, où quelqu'un que je sais accompagna la nuit du 1<sup>er</sup> mai les agents qui le revolver au poing, chassaient les anarchistes turinois ; cela rappelle aussi tel coupe-gorge de Belleville, et telle souricière de la rue Moncey. Mais dans ce repaire on ne parle que d'harmonie et les brigands qui s'y entassent sont lauréats du conservatoire. Et comme Siegfried préside au vingtième toast, deux heures du matin sonnent au Rathaus. Dehors, on n'entend que le pas de rares attardés : derrière une fenêtre close, un mélomane acharné plaque les accords du Walhall ; au détour de la rue, un passant s'éloigne sifflant l'Appel du Fils des Bois. Et il y a des gens qui prétendent que Bayreuth est une station d'été où l'on pratique la cure de sommeil !

(A suivre)

EDMOND LOCARD.

~ ~ ~ ~ ~

## Hamlet jugé par la Presse

EN 1868

\* \* \*

Sait-on que *Hamlet*, l'œuvre très populaire d'Ambroise Thomas fut jugée très sévèrement par la Presse lors de sa création à l'Opéra, le 9 mars 1868 ?

Tout d'abord, le livret fut violemment critiqué ; on le trouva généralement trop « embourgeoisé », et tout le monde reprocha aux librettistes, MM. Michel Carré et Jules Barbier, d'avoir complètement dénaturé le drame de Shakespeare.

En général, remarquait il y a quelques années M. Georges Servières à qui nous empruntons les citations qu'on va lire, on tint compte à Ambroise Thomas de l'énormité de la tâche entreprise et de la conscience avec laquelle il s'était efforcé de traiter la terrible donnée acceptée par lui. La plupart des critiques *musiciens*, M. Ernest Reyer, M. J. Weber, M. Arthur Pougin, Jouvin, Gust. Bertrand, Gasperini, reconnaissent son talent, talent pondéré, correct et sage, que Daniel Bernard, dans *l'Union*, définit *un Lesueur en peinture ; le Casimir Delavigne de la musique*, d'après Jouvin. Mais ce talent, concluait ce dernier, « il faut le comparer au soleil qui, à Londres, chemine enveloppé d'un suaire de nuages ; il faudrait peu de chose pour que l'astre déchirât cette gaze et resplendît ; *ce peu de chose*, c'est le génie. » « Tout au moins, dans un sujet aussi sombre, opine M. J. Weber, il aurait fallu « une grande variété de style. »

« M. Ambroise Thomas avait peut-être en lui l'étoffe d'un révolutionnaire, disait Gasperini, qui devait mourir un mois après, mais il a été bridé, opprimé, étouffé par l'école et par les préjugés dont elle a fait des lois. » M. Pougin estime, au contraire, que Thomas n'est ni un révolutionnaire, ni un novateur. Aussi, à part lui et quelques autres, tels que ce monomane d'Albert de Lassalle, le critique du *Monde illustré*, la presse n'aperçut pas, en général, trace de *wagnérisme* dans *Hamlet*. Certains ne prononcent pas le mot, mais parlent, — tel Paul de Saint-Victor, — « de la subordination de la voix à l'orchestre qui tend à s'établir dans la nouvelle école musicale ». Lucien Dautresme, musicien amateur, auteur d'un *Cardillac* joué au Théâtre-Lyrique, regrettait que

Thomas eût « écrit son œuvre dans ce système nouveau où le chant n'a plus qu'une importance secondaire, où la voix et l'orchestre se passent et s'arrachent des lambeaux de phrases péniblement soudées. Je vois bien ce qu'on peut supprimer, je ne vois pas par quoi on le remplace ». M. Pougin trouvait les « inspirations vagues, nuageuses et sans contours définis ; le dessin musical procède par lignes flottantes, indécises ; les morceaux ont été mis au jour sans plan rationnel, nettement conçu et bien déterminé. M. A. Thomas a suivi l'exemple donné récemment par M. Verdi dans *Don Carlos* ».

A propos des divers préludes, on s'extasie sur le talent de symphoniste du compositeur : « Il joue de l'orchestre en virtuose, dit Paul Bernard, à la *Gazette Musicale* » ; il « manie l'orchestre avec la sûreté des grands maîtres », accorde Lucien Dautresme dans le *Paris-Magazine*.

La marche avec chœurs eut l'approbation d'Azevedo, pourtant bien peu favorable à Ambroise Thomas. Le duo : *Doute de la lumière !* par sa carrure mélodique, plut généralement. Il en fut de même de la cavatine de Laërte, que Paul de Saint-Victor jugea troubadouresque : « ce chevalier danois chante comme un beau Dunois ».

Le chœur final : *Nargue de la tristesse !* fut applaudi, mais jugé trop orphéonique, et A. de Lassalle en trouva le rythme maladroit.

La scène de l'Esplanade lui parut « manquée de tous points ; il n'en résulte aucune terreur ; l'orchestre y est sourd et monotone ; la voix du fantôme y psalmodie longuement et sourdement ». Dans l'opinion de Paul Bernard, « la symphonie instrumentale y est traitée de main de maître ; l'ombre de Gluck pourrait y avoir apparu ». Gasperini, dans le *Figaro*, déclara que la scène de l'apparition était le chef-d'œuvre de la partition. M. Reyer fut du même avis. Pour Paul de Saint-Victor, c'est une page vraiment shakespearienne.

Au second acte, le fabliau d'Ophélie fut généralement goûté ; Gustave Bertrand le disait *d'une originalité rare*. Un duo du couple complice, sans valeur probablement, fut coupé pour la première. « Le contraste offert par la venue des comédiens n'est ni bien saisi, ni bien rendu, déclare Azevedo. Le chœur : *Princes sans apanages*, semble aux uns pittoresque, d'une bouffonnerie spirituelle (Jouvin), franc, bien venu, charmant (Pougin), amusant (Roqueplan) ; d'autres, comme Paul de Saint-Victor, n'y trouvent « ni fantaisie, ni couleur ». La chanson bachique d'Hamlet, il la compare à de la *piquette mélodique* ; d'après M. J. Weber, elle aurait dû être « d'une gaieté fiévreuse, désordonnée » ; Giacomelli l'eût voulue « emportée, furieuse, telle que Berlioz l'eût faite ». Mais elle n'est « ni capiteuse, ni joyeuse » (Azevedo). On prétend, d'ailleurs, que la mélodie est due à la collaboration du chanteur Faure.

Peu apprécié fut le tableau de la Pantomime et surtout le finale :

*Aveugle démençe!* qui sembla manquer de sentiment dramatique; *mélopée sans force, andante dénué d'accent, allegro vide*, telle fut la sentence d'Azevedo sur cet ensemble, qu'il jugea très inférieur au finale du troisième acte de la *Favorite*.

Pour lui, d'ailleurs, Ambroise Thomas échoue à rendre les situations dramatiques; « au troisième acte, la musique est, exsangue et sans vie ». L'*arioso* du roi fut généralement jugé mauvais; « tout le rôle du roi est incolore », disait M. J. Weber. Le trio et le duo furent très diversement appréciés. Les uns les condamnèrent avec dédain; d'autres, Jouvin, dans la *Presse*; Félix Jahyer, au *Messenger des théâtres*; Hip. Prévost, à la *France*; Roqueplan, au *Constitutionnel*, se montrèrent satisfaits de l'accent de ces deux scènes. Pour Chadeuil (*Siècle*), le duo est « d'une douleur communicative ».

Pour le quatrième acte, tout le monde est d'accord : on ne trouve qu'à admirer les airs de ballet, la ballade d'Ophélie d'après un *Lied* populaire suédois que les étudiants d'Upsal avaient chanté à Paris, pendant l'Exposition de 1867, les vocalises de Mlle Nilsson. C'est un ravissement.

« Le cinquième, écrit Paul Bernard, rentre dans la couleur sombre générale de l'ouvrage; à la longue, c'est un peu deuil. » Il parut vide et manqué. « Le chœur des jeunes filles a la banalité d'un cantique », écrivait Paul de Saint-Victor. Cependant, il trouva quelques défenseurs : Paul Foucher, dans l'*Epoque*, estime que « la chanson des fossoyeurs a du caractère, que la romance d'Hamlet est touchante, qu'enfin, le chœur des funérailles d'Ophélie a de l'ampleur et une vraie majesté. » Dans la *Patrie*, M. de Thémines exprimait un avis analogue. M. J. Weber citait avec éloge l'*arioso* d'Hamlet.

Le monologue : *Etre ou ne pas être* parut généralement insignifiant, avec cette circonstance atténuante qu'il était impossible de le mettre en musique.

En somme, l'œuvre fut à peu près équitablement appréciée, comme le sont généralement celles qui ne sont pas en avance sur leur époque. Les parties faibles surtout furent vivement critiquées, et, dans les scènes les plus réussies, la musique fut considérée comme de la musique *bien faite*, mais qui ne passionne pas. *Hamlet* ne fut donc tout d'abord qu'un succès de décors et de chanteurs. Sans Mlle Nilsson, disait Blaze de Bury, l'œuvre n'eût pas été jouée vingt fois. Ce n'est que peu à peu que le rôle de Faure émergèa de la pénombre.

Quelles sont donc les raisons qui ont fait vivre *Hamlet*, après que les créateurs des deux principaux rôles ont disparu ?

« D'abord, répond justement à cette question, M. Servières, ce fait que l'œuvre est bien écrite pour les voix, que les rôles de premier plan sont des plus séduisants à jouer, moins par leur valeur intrinsèque que par leur auréole légendaire. De plus, la conception du libretto et de la

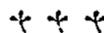
musique constitue une adaptation essentiellement bourgeoise d'une œuvre poétique que la plupart ne connaissent que de nom. Enfin, cet opéra lugubre contient un tableau d'une jolie couleur printanière, qui encadre un ballet développé et agréable à regarder. Des ronds de jambe pour les abonnés, les vocalises de la chanteuse légère pour la moyenne des spectateurs, l'autorité du nom de l'auteur de *Mignon*, du directeur du Conservatoire, patriarche des compositeurs français, soutenue par la constante et admirable réclame de l'éditeur, cela suffit pour qu'une œuvre médiocre ait vécu une trentaine d'années. Ou je me trompe fort, ou le bail ne sera pas renouvelé pour une aussi longue période. »



## Chronique Lyonnaise



### GRAND-THÉÂTRE



#### *Guillaume Tell*

Il y a trois manières diversement élégantes de parler de *Guillaume Tell* :

La première, celle de nos bisaïeux et de nos grands-pères, se résume en des exclamations admiratives ou en des phrases lapidaires, d'un enthousiasme pâmé, comme celles commises naguère par M. Camille Bellaigue : « Le premier acte de *Guillaume Tell* est beau comme le jour ; le second acte est beau comme la nuit (1) ». De cette catégorie de panégyristes le nombre est maintenant des plus restreints, et il y a quelque ridicule à proclamer encore une opinion si désuète. La seconde manière de juger le chef-d'œuvre de Rossini, celle des jeunes d'hier et d'aujourd'hui, se réduit à déclarer tranquillement, avec une moue dégoûtée : « *Guillaume Tell*, c'est idiot ! » La troisième manière, celle des gens pondérés et rassis, consiste en une éclectique appréciation qui sépare soigneusement, dans la vieille partition rossinienne, l'abondante

(1) *Revue des Deux-Mondes* (1889).

ivraie du rare bon grain. Pour avoir, avec les jeunes de la deuxième catégorie, vigoureusement proclamé mon dédain pour les opéras du « Cygne de Pesaro », j'aurais le droit sans doute de faire ici amende honorable, de reconnaître l'excessif et l'outrancier de mon opinion d'antan, de le confesser, mais sans remords, car, si *Guillaume Tell* peut être défendu, l'influence de Rossini sur la musique française fut si longuement néfaste qu'elle nous excuse de toutes nos outrances et de toutes nos injustices.

*Guillaume Tell*, dans l'histoire de Rossini, est, à la fois, une importante étape évolutive et le couronnement d'une brillante carrière. On sait quelle était la fécondité du musicien. Contraint d'abord par les nécessités de la vie ; tenu pendant quelques années par un engagement qui l'obligeait à écrire deux opéras par an, en échange d'un traitement de 12.000 liras ; entraîné, ensuite, par le succès de toutes ses œuvres, même les plus mauvaises ; poussé, enfin, par une paresse devenue légendaire, Rossini, pendant dix-huit ans, bâcla un nombre considérable d'opéras, coulés dans un moule identique et tellement semblables les uns aux autres, qu'un Anglais ingénieux avait eu l'idée d'inventer une machine à vapeur pour la confection d'œuvres dramatiques de cette espèce. De tant d'œuvres, une seule est restée, le *Barbier de Séville*, chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe, dont Beethoven lui-même, d'ailleurs humoriste à ses heures, goûtait vivement la verve et la force comique. En 1828, subitement, le maestro tant fêté quitte Paris et se retire à la campagne, chez son ami Aguado ; là, dans un calme relatif, il consacre six mois à la composition de *Guillaume Tell*.

Le 3 août 1829, on représente à l'Académie de musique l'opéra nouveau ; chose extraordinaire, le succès en est médiocre et ne s'affirme vraiment que quelques années plus tard, grâce au talent du chanteur Duprez. Mais, dès l'achèvement de son *Guillaume*, Rossini, âgé de 37 ans à peine, renonce au théâtre et cesse complètement d'écrire. Quelle fut la raison de cette détermination inattendue, de cette sorte d'abdication ? On la devine malaisément ; toujours est-il que, à ce moment précis, s'affirmait déjà le succès d'Halévy et se préparait le triomphe de Meyerbeer avec *Robert le Diable*, dont la richesse symphonique semblait alors prodigieuse ! Rossini redoutait sans doute ces rivaux et déclarait, d'ailleurs, qu'il n'écrirait de nouveau que « lorsque le Sabbat des Juifs serait passé (1). » Quand il mourut, en 1868, le Sabbat durait toujours...

Ce *Guillaume Tell*, qui nous semble aujourd'hui d'un italianisme

(1) Il est amusant de rapprocher de ce fait l'opinion de Wagner, qui attribuait aux seuls Juifs allemands l'insuccès de *Tannhäuser* à Paris ; c'est du moins ce que, à Bayreuth, en 1882, il affirmait à Vincent d'Indy, qui le contait tout dernièrement.

intense, apparut en 1829 comme une véritable réaction contre les œuvres antérieures de Rossini lui-même ; plus d'un critique affirmait que, avec son œuvre dernière, le maître avait cessé d'appartenir à la tradition italienne, et donnait, comme preuve de cette assertion étonnante, la difficulté qu'eut l'opéra à s'acclimater en Italie. Quelle était donc cette évolution ? Elle est surtout caractérisée par la diminution des fioritures, qui parut autrefois être une véritable suppression d'un élément considéré comme essentiel, et par la notation exacte et consciencieuse des récitatifs.

La diminution des fioritures, nous ne l'apercevons guère, et, nous qui n'avons jamais entendu les *Tancrède*, les *Italienne à Alger*, les *Cerentola*, dont les ouvertures jouées à quatre mains par nos ascendants ont pourtant bercé notre enfance, nous estimons suffisamment encombrée d'inutiles et banales broderies, telle romance de la pâlote Mathilde. Mais une comparaison attentive nous permet de nous rendre compte des changements apportés par Rossini dans son *Guillaume Tell*. En dehors précisément de « Sombres forêts... », les airs les plus développés déroulent leur longue et facile mélodie sans presque s'adornner des « gargarismes » habituels. Ecoutez les airs d'Arnold, par exemple, les plus fleuris, sans doute, de la partition ; quelques discrets triolets, quelques légers grupetti et deux ou trois simples gammes en font les seuls ornements inutiles.

Mais, à cette réforme peu sensible, s'ajoute celle née du souci de la notation des récitatifs et des mélodies. Quoi de plus précis et aussi de plus vigoureux que cette déclamation, soutenue seulement, hélas ! par des accords misérables et trop espacés ? Il y a surtout, dans le trio du second acte, une justesse d'expression étonnante, et, dans la scène avec Gessler, au troisième acte, une série de répliques admirablement notées, d'une force dramatique indiscutable. Et, ne sont-elles pas très prenantes aussi les premières paroles de Guillaume : « Il chante en son ivresse », large mélodie que soutiennent des trémolos et un thème répété à chaque mesure, mélodie d'abord sombre selon le sens de la phrase, et qui s'éclaire en *ut* majeur sur les mots « Il chante... » pour retomber de nouveau dans sa tristesse avec les paroles « Et l'Helvétie pleure, pleure sa liberté... »

Un des plus beaux exemples de ce genre se trouve au troisième acte, lorsque Guillaume fait à son fils ses dernières recommandations : la mélodie « Sois immobile, et, vers la terre... » se développe longuement en suivant le sens de la phrase, s'étale avec ampleur, s'élargit en conservant pourtant sa carrure, tandis que, à l'orchestre, les violoncelles redisent sans arrêt un trait haletant traduisant l'anxiété paternelle du héros. C'est là un beau spécimen de cette mélodie libre que Wagner, quarante ans plus tard, utilisa si merveilleusement.

Puisque je me propose naïvement de découvrir les qualités d'une

œuvre vieille de quatre-vingts ans et célébrée par plusieurs générations, je noterai le pittoresque agréable du chef-d'œuvre de Rossini, son caractère alpestre et helvétique dont raffolaient nos romantiques ancêtres de 1830, et surtout la belle sonorité des chœurs. Ceux-ci, avec leurs formes très carrées, et dans lesquels, malgré les situations dramatiques et les superpositions vocales, ne fleurit jamais la moindre polyphonie, sont adroitement traités et sont d'une couleur charmante. Il y a aussi, parmi les beautés que tous reconnaissent, la célèbre ouverture que, dans les moindres « vogues », mugissent sans arrêt les orgues de Barbarie. Elle est surtout intéressante, cette ouverture, la seule que les vieux amateurs de théâtre se donnent la peine d'écouter religieusement, par son décalquage consciencieux de telle ouverture de Mozart dont elle présente les mouvements et la coupe, ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on se rappelle avec quel soin Rossini démarqua, ou plutôt décalqua toute sa vie, les œuvres mozartiennes ; elle est intéressante encore par son fameux quintette de violoncelles, par son orage qui veut se rappeler la *Symphonie pastorale*, par son charmant solo de cor anglais auquel répondent, en écho, les répliques de la flûte ; elle est enfin intéressante par son détestable finale qui introduit dans l'orchestre le fâcheux usage du cornet à pistons, et qui prouve que, si Rossini, avec *Guillaume Tell*, voulait écrire une œuvre d'un caractère plus élevé que ses premières compositions, il n'avait pas renoncé à rechercher le succès facile par des effets de vacarme intense qui électrisent les foules et déchaînent de bruyants enthousiasmes (1).

Fait curieux, les panégyristes les plus fervents de *Guillaume Tell* ne parlent jamais que des deux premiers actes ; les deux derniers, ils les considèrent comme très inférieurs et n'en retiennent guère que le grand air d'Arnold « Asile héréditaire » et le fameux « Arrachons Guillaume à ses fers » dont l'indiscret orphéonisme est heureusement rehaussé de nombreux *contre-ut*. Cette infériorité des derniers actes ne m'apparaît pas avec évidence ; elle tient surtout, je crois, à la lassitude et à l'inattention progressive de l'auditeur, que la persistance des mêmes tonalités et la répétition d'effets analogues a progressivement assoupi, et que les plus violents coups de cymbales n'excitent plus.

\* \* \*

Dans la reprise de la semaine dernière, M. Flon voulut sans doute montrer la justesse du sobriquet jadis donné à Rossini : M. Vacarmini. Notre orchestre possède mille qualités, et son interprétation du vieux chef-d'œuvre fut des plus louables ; mais quelle énergie dans la

(1) Un des plus récents panégyristes de Rossini, M. Lionel Dauriac (*Rossini* dans la collection des *Musiciens célèbres*), a trouvé cette subtile distinction qui pourra exciter la sagacité des lecteurs : « On a beaucoup médité du finale, dit-il. Il est tintamarant, Il n'est pas tintamaresque. » (???)

batterie ! Les différents percussionnistes, ceux surtout chargés de la grosse caisse et des cymbales, méritent bien leurs appointements, il serait bon même qu'on les augmentât à condition qu'ils consentent à se modérer un peu ; à certains moments, dans l'ouverture par exemple, on n'entend que leurs bruyants éclats et quelques mugissements des trombones déchainés ; sans doute, leurs parties portent l'indication *fortissimo*, mais, au Grand-Théâtre, on n'est pas en plein air, et l'orchestre n'est pas une fanfare. A part ces excès, tout marcha bien, et l'ouverture fut très applaudie.

L'interprétation vocale ne présenta pas le bel ensemble des représentations de *Sigurd* et de *Lakmé* ; pourtant les deux principaux artistes possèdent des qualités qui les font apprécier dans les étages supérieurs.

Le ténor, d'abord, M. Granier, a deux grands mérites : celui, essentiel, de faire sortir sans peine des *contre-ut* jolis et bien timbrés, et celui de ne pas hurler, selon l'habitude des *forts* ténors ; le *Lyon Républicain* du 14 a, justement et sans brièveté, relaté la joie des amateurs à l'audition de certains passages du rôle d'Arnold chantés en demi-teinte, ce qui est tout-à-fait exceptionnel, et des gammes redoutables « Trompons l'espérance homicide... » données sans effort avec leurs *si* et leurs *ut*. En dehors de ces tessitures extrêmes, la voix du nouveau ténor est assez médiocre, comme la voix de presque tous les spécialistes du colpo di gola.

M. Gaidan (Guillaume Tell), eut déjà, avant son engagement à Lyon, les honneurs de la *Revue Musicale* (numéro du 14 janvier 1906). Il est permis de le trouver extrêmement mauvais ; pourtant il réalise parfaitement l'idéal particulier de la seconde ville de France... qui est, depuis peu, Marseille, comme chacun sait. Il possède quelques notes d'un volume énorme et congrûment chevrotantes (dans certains pays, le chevrotement n'est-il pas le comble de l'art ?), qu'il sait, au moment opportun, ponctuer de gestes vigoureux et emphatiques ; il cultive le point d'orgue et le ralentissement pour mettre en valeur les passages essentiels qu'il souligne avec une finesse et une discrétion toute phocéenne ; il connaît les plus authentiques traditions, et les suit avec une religion à quoi nous sommes un peu déshabitués. En résumé, il rendra les plus grands services dans le vieux répertoire et il remportera certainement, le samedi soir et le dimanche en matinée, des succès éclatants que son excellent et regretté prédécesseur, M. Dangès, pour des raisons exclusivement dynamiques, ne connaîtra jamais.

Pourtant, sous le rapport du volume, M. Gaidan lui-même fut dépassé, dans le trio du deuxième acte, par M. Sylvain, qui « sortit » ses notes les plus grosses, et qui fut d'une belle allure dans le petit rôle de Walter.

A côté de ces grosses voix, la voix très frêle de Mlle Clerval parut plus mince encore : mais son début dans le personnage de Mathilde fut correct et ne mérite que des éloges.

Les autres rôles de bien peu d'importance furent convenablement tenus ; quant à la mise en scène, il est difficile, dans le répertoire, de la modifier ; elle fut, en tout cas, conforme aux respectables traditions de l'Académie nationale de musique.

\* \* \*

### *Carmen*

Personne n'ignore que, lorsque *Carmen* fut joué pour la première fois à l'Opéra-Comique, le 3 mars 1875, la presque unanimité des critiques déclarèrent que cette musique était le comble de la science musicale et de l'ennui, et chacun parlait d'excès de recherches, d'accords incohérents, de rythmes bizarres, de mélodies inexistantes. L'œuvre si vibrante de Bizet fut complètement méconnue, et je n'aurais pas rappelé cette histoire, si je n'avais trouvé par hasard une phrase du célèbre Oscar Comettant, qui vaut d'être relevée ; la voici dans toute sa saveur : « *Nourri des succulences enharmoniques des chercheurs de la musique de l'avenir, il (Bizet) s'est échauffé l'âme à ce régime qui tue le cœur* »...

*Carmen* est sans doute le rôle le plus difficile à interpréter dans le répertoire des « premières dugazons des Galli-Marié » pour parler le langage des théâtres. De toutes les artistes qui l'interprètent depuis une dizaine d'années au Grand-Théâtre, bien peu lui donnèrent une physionomie intéressante. Le jeu de Mlle de Craponne était très correct ; celui de Mme de Nuovina, d'un cabotinage excessif (et la voix de cette chanteuse très fêtée était loin d'être agréable) ; Mme Mazarin était d'une vulgarité sans pareille accentuée encore par les gros effets d'une voix de soprano dramatique refusant de se plier à une tessiture trop grave ; Mme Maria Gay excellente lors de sa première apparition (avec M. Alvarez de l'Opéra), ne montra guère, l'an dernier, que des intentions excessives ; seule Mme Bressler-Gianoli sut donner au personnage de la Carmencita son vrai caractère, fait de passion et d'insouciance, sa véritable allure, point distinguée certes, mais pourtant pas trop vulgaire. Mme Lagard, la nouvelle venue que nous avons aperçue déjà dans le rôle de Mallika de *Lakmé*, n'est pas une artiste exceptionnelle ; elle est une actrice consciencieuse et une chanteuse suffisante. Son jeu ne révèle pas un tempérament remarquable, ni une analyse très approfondie du personnage ; il est généralement conforme aux moyennes traditions. Sa voix n'est pas d'un timbre rare, ni d'un volume extraordinaire, mais elle est assez égale et bien à l'aise dans les différents registres.

La nouvelle artiste est, en somme, une bonne recrue pour la direction car ses qualités solides et banales peuvent la faire employer utilement dans des rôles très variés. Un seul défaut peut lui être reproché : c'est sa tendance à ralentir tous les mouvements. On ne saurait exiger au théâtre la réalisation exacte des indications métronomiques de la partition, pourtant l'*Habanera* « l'Amour cet enfant de Bohême » fut prise l'autre jour, dans un mouvement bien plus lent que 72 à la noire; de même, la danse du second acte, dans la scène avec don José, est non pas une danse lente, mais bien un *Allegretto* (108 à la noire), qui gagne beaucoup à être un peu pressé, car une allure plus rapide, comme celle prise par Maria Gay, restitue son véritable caractère à la sonnerie de la retraite qui intervient à la cantonade pour scander de façon piquante et imprévue la chanson de Carmen.

M. Geyre, moins à l'aise dans cette œuvre très dramatique que dans le répertoire de son emploi, fouilla avec beaucoup d'attention et de goût le rôle de don José; quant à M. Lafont, infatigable, et qui chantait pour la quatrième fois en quatre jours, il campa un Escamillo peut-être trop majestueux, qui écrasait de sa haute stature le petit Don José. Les autres rôles étaient agréablement tenus par Mlles Tasso (Micaëla) Streliski, MM. Rouziéry, van Laer, etc.

Dans la mise en scène complètement renouvelée, on put reconnaître la main experte de M. Almanz. L'orchestre était dirigé par M. Kamm qui conduisit avec une précision que ne connut jamais son prédécesseur, et son exécution suffisamment fine, vigoureuse et nuancée ne pécha peut-être que par manque de rythme; mais il faut attendre pour juger sûrement un débutant que a fait preuve, au cours de la première soirée, des qualités essentielles au chef d'orchestre.

\* \* \*

### *Hamlet*

Cette reprise du « chef-d'œuvre » d'Ambroise Thomas donnée pour la présentation de M. Auber, avait attiré un public très clairsemé qui fit un bruyant succès au nouveau baryton, évidemment très supérieur à son collègue, M. Gaidan. Nous reparlerons dimanche prochain de l'œuvre et de son interprétation.

LÉON VALLAS.



SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE; Dimanche, GUILLAUME TELL; mardi, SAMSON et DALILA; mercredi, CARMEN; jeudi, SAMSON et DALILA.



## ÉCHOS



### LA TOURNÉE YSAYE

Nous annonçons d'autre part le concert que donnera Eugène Ysaye le 8 novembre. Voici les étapes de la tournée française qu'entreprend M. Ysaye sous la direction de l'impresario Dandelot :

3 novembre, le Havre ; 4, Reims ; 6, Clermont-Ferrand ; 7, Saint-Etienne ; 8, Lyon ; 11, Marseille ; 12, Toulouse ; 14, Nantes ; 15, Orléans ; 16, Bourges.



### A L'OPÉRA

Voici quelles sont les grandes lignes du nouveau cahier des charges de l'Opéra, tel qu'il a été dressé par M. Briand, ministre de l'Instruction publique, avant d'être remis aux membres de la Commission du budget :

La durée de la concession reste fixée à sept années ; elle doit courir à dater du 1<sup>er</sup> janvier 1908. Le concessionnaire est tenu de fournir un apport de 800.000 francs, dont moitié à titre de cautionnement et moitié à titre de fonds de roulement.

Voici quels sont les changements principaux qui ont été apportés à l'ancien cahier des charges :

D'abord, au point de vue matériel, obligation est imposée de supprimer les loges sur la scène, de refaire le plancher de l'orchestre des musiciens, de réduire le *proscenium* et de déplacer le jeu d'orgues.

Ces diverses mesures doivent avoir pour conséquences de se rapprocher du système usité en Allemagne, en ce qui concerne la position de l'orchestre, et en permettant aux artistes de chanter plus près du public.

Au point de vue des obligations artistiques, le directeur de l'Opéra sera tenu désormais de faire représenter par an *huit* actes nouveaux de compositeurs français et de maintenir au répertoire — en le variant chaque année — les œuvres principales des compositeurs classiques.

Il devra également faire représenter, pendant la durée du privilège, quinze actes de grands ouvrages à son choix non représentés à l'Opéra.

Voici, en ce qui concerne le personnel des artistes, les changements qui ont été apportés à l'ancien état de choses :

Dans le répertoire, le directeur devra autant que possible faire paraître successivement dans les rôles qui leur conviennent les artistes tenant les mêmes emplois.

Le directeur sera seul maître de la distribution des rôles et aucun artiste ne pourra se considérer comme titulaire d'un rôle qu'il aura joué.

Les contrats d'engagement devront être conformes à une formule type approuvée par le ministre des beaux-arts.

Les débutants auront droit à trois débuts. Il sera interdit de faire figurer en vedette des noms d'artistes sur les affiches annonçant les représentations.

Pendant la durée de leurs études, les élèves du Conservatoire pourront être appelés à participer à des représentations.

Les chefs principaux de l'administration intérieure : secrétaire général, régisseur général, chef des chœurs, premier chef d'orchestre, seront nommés par le ministre, sur la présentation du Directeur.

La situation pécuniaire des artistes membres de l'orchestre et des chœurs devra être améliorée.

Au fur et à mesure des vacances, le directeur sera tenu d'engager deux élèves des classes d'instruments du Conservatoire ayant obtenu le premier prix.

Enfin, il est interdit au personnel attaché à l'Opéra de donner aucune leçon payante dans le théâtre.



#### LA NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

La revue musicale qu'avait fondée Schumann en 1834, *die Neue Zeitschrift für Musik*, de Leipzig vient de se fondre avec le *Musikalisches Wochenblatt* ; la nouvelle publication qui portera les titres des deux anciennes revues sera rédigée en chef par M. Carl Kipke.



#### LE PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

De Willy, dans sa dernière *Lettre de l'Ouvreuse* (dans *l'Echo de Paris*), cette jolie appréciation sur le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* joué aux Concerts-Lamoureux.

« Un timide Debussy s'y hasarde, mais un Debussy de la première manière un Debussy qui se souvient d'avoir élu « la Damselle » et qui n'a pas encore rêvé aux « Nuages » ni aux « Sirènes », un Debussy qui ose encore la large phrase en *ré bémol* !... »

« Elle est extraordinairement attirante, cette divagation païenne de l'*Après-midi d'un Faune*, où s'affirment déjà tous les principes d'une esthétique

nouvelle. O les jolies équivoques tonales provoquées par le premier thème de flûte et la délicieuse interprétation harmonique des appoggiatures permettant de l'accompagner astucieusement, sans modifier une seule de ses notes, tantôt en *ré*, tantôt en *mi*, tantôt en *la* ! Et l'adorable écho, réalisé à trois parties et ponctué de cymbale antique, terminant dans le lointain du sous-bois le rêve ensoleillé du voluptueux aëgigan, pan, la bobinette !

« A mon humble avis de femme qui se croit encore d'âge à vibrer à l'unisson d'un faune, fût-il debussyste, l'interprétation de cette page voudrait plus de langueur encore, de sensualité et de paresse. Le mouvement, rapide et précis, m'a semblé courir vers l'accord final avec une décision et une énergie regrettables. Certes, toutes les nuances furent respectées, mais de par l'impitoyable netteté de chaque instrument, disparut l'atmosphère languide et la chaude caresse qui enivraient le chèvre-pied mallarméen. C'est ainsi que toute la première partie pas assez enveloppée, devint trop clairement solo-de-flûte et que la conclusion trop peu ralentie perdit de sa mélancolique poésie. Il est visible que tes instrumentistes, ô Chevillard ! ont passé leurs vacances à tout autre chose qu'à se pénétrer de la volupté des forêts ! »



## CRITIQUE MUSICALE ET POLITIQUE

Dans le dernier numéro de l'*Ouest-Artiste*, la revue de Nantes qu'ai fondée et que dirige avec ardeur et talent, M. Etienne Destranges, un des plus actifs musicographes de province, nous trouvons dans un compte rendu du livre de Vincent d'Indy sur *César Franck*, cette appréciation inattendue :

« Enfin, chose fâcheuse, le parti pris de M. Vincent d'Indy et son sectarisme étroit percent, en nombre d'endroits, dans son livre. C'est ainsi que l'admirable et prophétique lettre d'Emile Zola : *J'accuse* intervient avec l'épithète « monstrueuse » à propos de l'auteur des *Béatitudes*.

« Puisque, dans une étude consacrée à Franck, M. d'Indy fait, sans la moindre nécessité, des allusions à l'Affaire qui pesa si lourdement sur la conscience française, je lui citerai une parole entendue en chemin de fer par un de mes amis :

« Deux messieurs, qu'il ne connaissait pas, mais des musiciens — il le comprit bientôt — causaient du procès de Rennes. Tout à coup, l'un d'eux émit cet aveu édifiant :

« — C'est heureux que le père Franck soit mort ; s'il avait vécu, il aurait été capable d'être dreyfusard !

« Oui, Franck se serait souvenu de la quatrième *Béatitude* : « *Bien heureux ceux qui ont faim et soif de la Justice !* », et il ne se serait jamais mis du côté des Henry et des Mercier. »

Cette intervention inopinée de l'affaire Dreyfus dans un journal de musique est piquante. Si le germe qu'elle contient se développait, il y aurait de joyeuses journées pour la critique musicale : nous verrions apparaître à côté du critique d'indyste, debussyste ou wagnérien, le

musicographe dreyfusiste, le chroniqueur artistique socialiste-unifié, le critique réactionnaire ou le musicien anticléric !

A vrai dire, la *Libre Parole* avait déjà avec feu Georges Vanor, inauguré la critique musicale antisémite, mais cet essai n'avait pas eu d'imitateur.



### Concerts annoncés

Dimanche prochain, 28 octobre, en matinée, au Grand-Théâtre, concert de l'orchestre Lamoureux avec le concours de M. Louis Frœlich et de Mme Teresa Careno, pianiste. Au programme : Ouverture de *Manfred*, *Symphonie pastorale*, *Danse macabre*, *Adieux de Wotan* de la *Walkyrie*; fantaisie hongroise de Liszt, etc...

Jeudi, 8 novembre, aux Folies-Bergère, concert du violoniste Eugène Ysaye avec le concours de M. Théo Ysaye, pianiste et de Mme Marie Mayrand. Au programme : concerto pour violon de Mozart, sonate de Hœndel, *Poème* de Chausson, pièces de Bach (pour violon seul) et de Vieuxtemps, mélodies de Hœndel, Rameau, St-Saëns, Chausson et Fauré. (Location à partir du 25 octobre, chez M. Dulieux, 98, rue de l'Hôtel-de-Ville).



### PETITE CORRESPONDANCE

V. M. *Cours du Midi*. — Mlle Louise Janssen a paru pour la première fois au Grand-Théâtre de Lyon le 24 octobre 1890. Elle chanta le rôle de Marguerite dans *Faust*. Mais son véritable début fut la création de *Lohengrin* le 26 février 1891. La saison suivante, elle créa Elisabeth de *Tannhäuser* (4 avril 1892). Puis elle fut quelque temps pensionnaire de l'Opéra, où elle chanta le rôle de Siegrune lors de la création de la *Walkyrie* (Mai 1893). Elle fit de nouveau partie du Grand-Théâtre pendant la saison 1893-94 au cours de laquelle on reprit *Tannhäuser*.

UN DEBUSSISTE ; *Grenoble*. — Le deuxième chapitre du *Nouveau style pianistique* sera consacré à Maurice Ravel.

Non, il est certain déjà qu'on ne jouera pas cet hiver les *Maîtres-Chanteurs* ; *Siegfried* sera repris si la Direction peut trouver un artiste pour chanter Mime.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS