



Le Répertoire Lyrique

(SUITE ET FIN)



C'est d'après ces considérations que j'ai dressé le tableau de répertoire qui suit et qui me semble tenir compte, dans la mesure possible, du sentiment artistique du public éclairé, sans heurter trop vivement les préférences et les habitudes des amateurs du vieil opéra. C'est dire qu'il s'agit là d'un programme non pas idéal et théorique, mais que je crois parfaitement sage, réalisable et pratique.

J'ai réparti les ouvrages du répertoire en deux séries.

Dans la première série sont inscrits les ouvrages susceptibles d'être représentés chaque année et, dans la deuxième, ceux qui ne devraient être joués que tous les deux ou trois ans, d'après une sorte de roulement qui s'établirait entre eux, dans chaque groupe secondaire :

I

Lohengrin.
Tannhæuser.
Samson et Dalila.
Carmen.
Orphée.
Le Roi d'Ys.
Faust.

II

1	{ Tristan et Isolde. Maîtres Chanteurs.	1	{ Guillaume Tell. Sigurd. Salammbô.
	Or du Rhin.		
2	{ La Walküre. Siegfried. Crépuscule des Dieux.	1	{ Louise. Roméo et Juliette. Mireille.
1	{ Don Juan. Noces de Figaro. Flûte enchantée. Cosi fan tutte.	1	{ Gwendoline. L'Etranger.
1	{ Fidélio. Freischütz. Hippolyte et Aricie.	1	{ Pelléas et Mélisande. Fervaal.
1	{ Armide. Alceste. Iphigénie en Tauride.	1	{ Le Roi l'a dit. Richard Cœur de Lion. La Dame Blanche.
2	{ Manon. Werther. Esclarmonde.	1	{ Le Barbier de Séville. Hœnsel et Gretel.
1	{ Les Huguenots. Le Prophète.	1	{ Phryné. L'amour Médecin. Joli Gilles.
		1	{ Philémon et Baucis. Mignon.

BALLETS

Javotte, Coppélia, Sylvia, Namouna, La Korrigan

D'après ce tableau, on voit que les ouvrages de la première série formeraient ainsi le fond invariable du répertoire. Et je ne pense pas que personne s'étonne de trouver ainsi au premier rang les œuvres les plus populaires de Wagner, de Saint-Saëns, de Bizet, de Lalo, de Gluck et de Gounod.

Dans la deuxième série, au contraire, on voit, d'après la composition de chaque groupe secondaire et d'après le chiffre placé en regard, que d'une saison à l'autre, *Tristan* devrait alterner avec

les *Maîtres Chanteurs*, et que chaque année on jouerait deux parties de la Tétralogie sur les quatre dont elle se compose.

Quant à Mozart, dont l'oubli et l'exclusion habituelle du répertoire est vraiment un scandale, il y serait représenté régulièrement par l'un de ses quatre opéras, et Gluck y figurerait pareillement avec une de ses trois tragédies lyriques, indépendamment d'*Orphée* qui en formerait partie intégrante et invariable.

De même pour les œuvres magistrales de Beethoven, de Weber, de Rameau et pour certains opéras de Massenet, de Meyerbeer, de Gounod, de d'Indy, de Rossini, de Reyer, de Chabrier, etc.

Parmi les opéras-comiques, il m'a paru nécessaire de tirer d'un oubli immérité l'aimable *Richard Cœur de Lion* de Grétry, de rappeler le souvenir charmant d'*Hänsel et Gretel*, du *Roi l'a dit*, de l'*Amour Médecin*, et de *Phryné*, la si fine et si spirituelle comédie lyrique de Saint-Saëns.

Enfin j'ai ajouté par anticipation à cette énumération *Fervaal*, de d'Indy et surtout l'extraordinaire *Pelléas et Mélisande* de Debussy qui devra fatalement être représenté à Lyon un jour ou l'autre. Et le plus tôt sera le mieux.

Pour réaliser pratiquement ce projet de répertoire on se rendra compte d'abord que les 7 ouvrages de la première série, joints aux 17 ouvrages que pourrait chaque année fournir la 2^e série, par suite du roulement que j'ai expliqué, formeraient un total de 24 pièces différentes par saison.

En admettant que chacune de ses pièces soit susceptible de fournir 6 représentations — ce qui est certainement un minimum pour certaines d'entre elles — on obtiendrait un total de 144 représentations. Ajoutez à cela les 20 à 25 représentations que doivent atteindre les deux ou trois ouvrages nouveaux que l'on monte chaque année à Lyon, — à condition de les choisir avec discernement — et nous arrivons au chiffre de 165 à 170 spectacles pour la saison.

Or, en tenant compte des « relâche » d'une part et des matinées du dimanche de l'autre, il ne se donne pas plus de 150 à 155 spectacles dans le cours de chaque année théâtrale. Le chiffre de 160 à 170 représentations obtenu par les calculs ci-dessus — calculs basés, je le répète, sur des moyennes très faibles et en dessous des probabilités — est donc plus que suffisant pour assurer la marche de l'exploitation lyrique.

Dans ces conditions, le premier mois des débuts une fois passé, il serait à peine nécessaire de monter un ouvrage tous les 10 ou 12 jours pour réaliser l'exécution de ce programme et entretenir l'intérêt des spectacles.

Ainsi, avec un nombre relativement restreint de 20 à 22 ouvrages par saison, on pourrait, tout en demandant moins d'efforts et de fatigues à l'orchestre et aux chanteurs, obtenir une mise au point très soignée et très complète des œuvres représentées. Ce qui ne pourrait, naturellement, qu'en relever l'intérêt et augmenter leurs chances de succès. D'où triple avantage pour les amateurs, pour les artistes et pour la direction.

Tel est le projet de répertoire lyrique que j'ai cru pouvoir baser, d'une part sur l'étude réfléchie des œuvres musicales, et de l'autre sur l'observation et sur une longue, trop longue, pratique du public théâtral. On reconnaîtra que ce projet n'est rien moins que subversif et révolutionnaire, et qu'il tient compte, dans la mesure possible, des multiples préférences des différentes catégories de spectateurs.

Ce programme, du reste, n'a pas la prétention d'être ni parfait ni absolument intangible. Il est susceptible de légères modifications, non pas dans son esprit, ni dans ses grandes lignes, mais peut-être dans certains détails, surtout si l'on tient compte des ouvrages nouveaux qui peuvent être appelés à y prendre place.

Cependant, tel qu'il est et sous sa forme présente, il a reçu l'approbation de l'Association de la critique lyonnaise, c'est-à-dire de cette Presse qui, avec une spontanéité et une communauté de dévouements peut-être uniques en France, a toujours apporté son concours le plus généreux et le plus décisif à toutes les manifestations de l'art musical.

C'est dire que cet appui si précieux et si efficace, aussi bien que les encouragements de tous les amateurs éclairés, sont acquis d'avance à ceux des directeurs qui adopteront résolument et loyalement ce programme de répertoire lyrique, et qui voudront bien s'employer de tous leurs efforts et de toute leur compétence artistique à sa réalisation.

MARC MATHIEU.





SIEGFRIED-IDYLL

* * *

Siegfried-Idyll tient une place à part dans l'œuvre wagnérien ; c'est le seul poème symphonique écrit par Wagner. Composé par le Maître à l'occasion de la naissance de son fils Siegfried, il n'avait pas été d'abord destiné à l'exécution publique, et son histoire est des plus intéressante. La voici brièvement résumée :

Peu de temps après la création de *Tristan* à Munich, à la suite d'une violente campagne de presse menée par le journal *Münchener neueste Nachrichten*, le roi Louis II se voyait contraint, le 6 décembre 1865, de prier Wagner « de vouloir bien voyager pendant quelques mois », c'est-à-dire de s'exiler de Bavière. C'est alors que Wagner se retira à Tribschen, près de Lucerne. Dans cette retraite qu'il ne devait quitter que pour Bayreuth, il vécut les années les plus calmes et les plus heureuses de sa vie. C'est là qu'il acheva les *Maîtres-Chanteurs*, joués à Munich en 1868, qu'il composa *Siegfried*, et la plus grande partie du *Crépuscule des Dieux* ; c'est là encore qu'il écrivit *l'Art de diriger, Du but de Siegfried l'Opéra, Beethoven*, et qu'il prépara de nouvelles éditions de *Opéra et Drame* et du *Judaïsme dans la Musique*.

C'est à Tribschen aussi qu'il épousa, en 1869, la fille de Liszt et de la comtesse d'Agoult, Cosima, épouse divorcée de son élève et fidèle ami, Hans de Bulow (1). De cette union naquit, en 1869 ou 1870 environ, un fils. Pour la première fois, Wagner connaissait les joies de la paternité, et, dans son enthousiasme, il donna à son fils le nom du héros de sa Tétralogie : Siegfried.

(1) Hans de Bulow avait épousé Cosima Liszt en 1857. Grâce à la recommandation de Wagner, il avait été nommé par Louis II pianiste de la Cour de Bavière, puis directeur de l'École royale de musique et chef d'orchestre du théâtre de la Cour.

Ce sont ces sentiments de joie paternelle et d'heureuse confusion de son fils avec le héros de ses drames qui lui inspirèrent la composition de l'*Idylle de Siegfried*. L'œuvre fut écrite à l'insu de Mme Wagner et préparée en secret avec la collaboration de Hans Richter. Celui-ci, âgé alors de vingt-trois ans, était le secrétaire de Wagner ; connaissant à fond la technique des instruments de l'orchestre, il avait été chargé de revoir la partition dont il reçut plus tard, en souvenir, le manuscrit original.

Le jour de la fête de Mme Wagner, un petit orchestre composé d'amis et de quelques musiciens de Lucerne, fit entendre, en plein air, sur les marches de l'escalier de la villa, l'*Idylle de Siegfried* sous la direction de Wagner lui-même. Cette circonstance valut à l'œuvre nouvelle le nom de *Treppenmusik* (musique de l'escalier) jusqu'au jour où elle fut publiée sous son nom actuel (1).



Siegfried-Idyll est écrit pour petit orchestre : quatuor, une flûte, un hautbois, deux clarinettes en *la*, deux cors en *mi*, un basson, et une trompette en *ut* (la partie de ce dernier instrument, tenue lors de la première exécution par Hans Richter, ne comporte que quelques mesures). Il est d'usage aujourd'hui, dans les grands orchestres, de jouer cette œuvre avec un quatuor très nombreux qui, jouant continuellement *piano*, produit une sonorité très pleine et pourtant assez discrète.

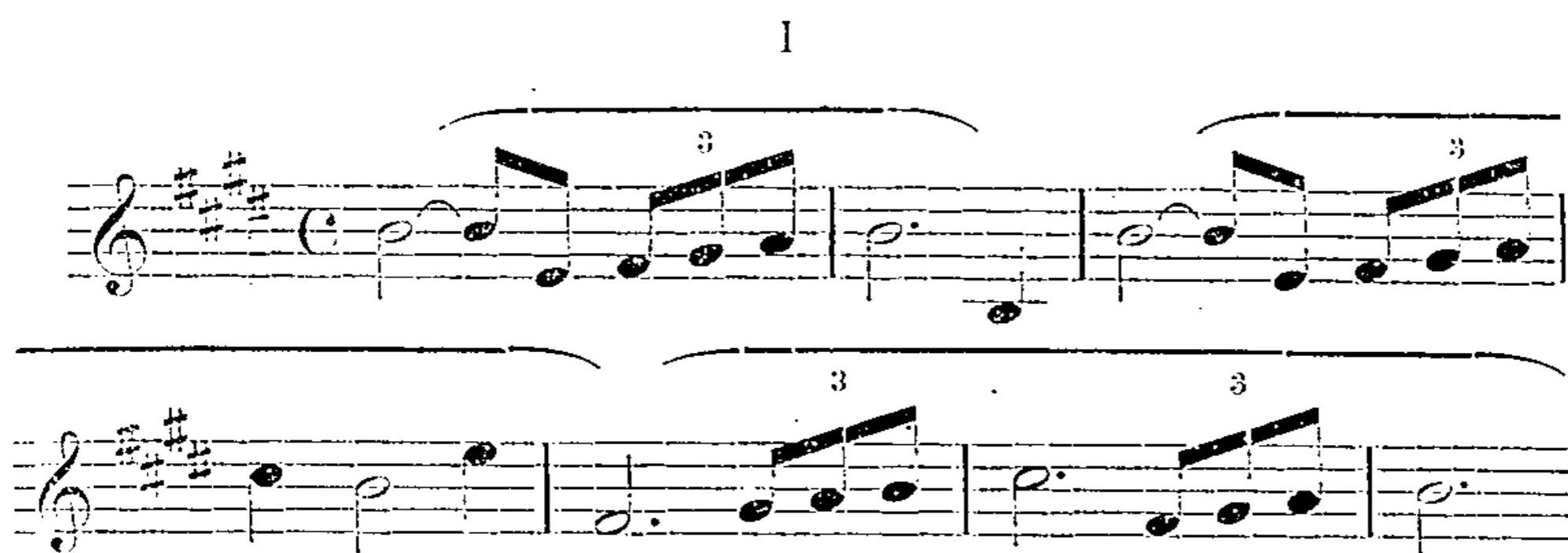
Dans un mouvement très calme (4/4 en *mi*) s'expose sans

(1) En tête de la partition figure une pièce de vers à l'adresse de Mme Wagner. Voici la traduction de ce morceau :

« Ce fut Ta volonté pleine d'abnégation qui trouva pour mon œuvre cet asile consacré par Toi à la paix et au calme. C'est là que l'œuvre a grandi et s'est achevée pleine de vigueur, évoquant, comme une idylle le monde des héros, et ce lointain primitif comme une patrie aimée. Tout à coup un cri joyeux a traversé mes chants : « *Un fils vient de naître* ». Il ne pouvait porter qu'un nom : Siegfried. »

« Lui et Toi, j'ai pu vous remercier par mes chants. — Est-il aux bienfaits de l'amour une plus douce récompense ? — La joie calme que nous avons goûtée au foyer, et qui s'exprime en ces sons, nous l'avons tenue secrète. A ceux qui nous ont été fidèles sans défaillance, qui furent doux à Siegfried et gracieux à notre fils, qu'à eux désormais soit révélée avec ton assentiment cette œuvre qui dit le bonheur tranquille que nous avons goûté. »

préambule, au quatuor, l'esquisse du thème principal qui n'arrive à son dessin complet qu'à la trentième mesure.



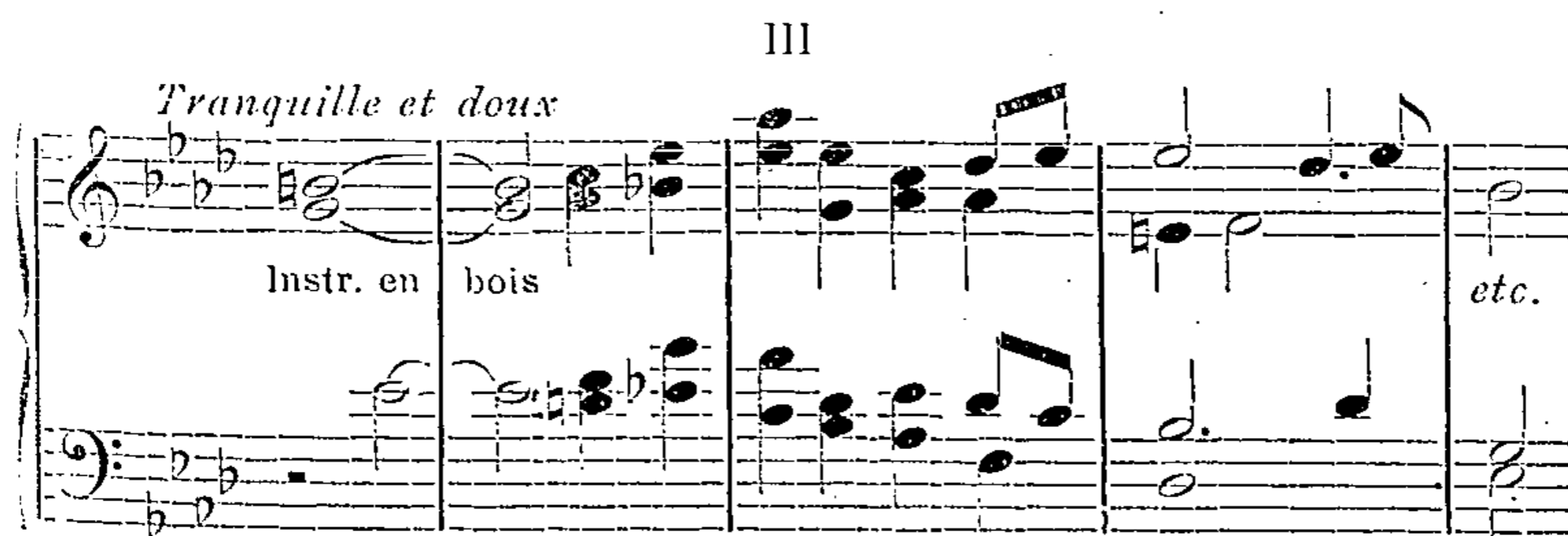
Ce thème, au troisième acte de *Siegfried*, est le chant de tendresse de Brünnhild éveillée par le jeune héros, disant à son sauveur son éternel amour : « Ewig war ich, ewig bin ich, ewig in süß sehrender Wonne, doch ewig zu deinem Heil! » A la reprise de ce thème, la flûte fait entendre, au-dessus, le thème du sommeil de la Walkyrie que les bois se repassent.

Le cours du développement délicieusement polyphonique de ces thèmes est interrompu par l'apparition d'un nouveau motif chanté par le hautbois sur un charmant contrepoint du quatuor.



C'est une berceuse populaire allemande : « Schlaf, mein Kindchen, schlafe » dont le thème se superpose aux autres, est interrompu par des battements syncopés des cors, et revient en se transformant.

Des trilles naissent aux violons, passent à l'harmonie sur des arpèges du quatuor, se prolongent et préparent un nouvel épisode. C'est le thème de *Siegfried*, trésor du monde, le thème

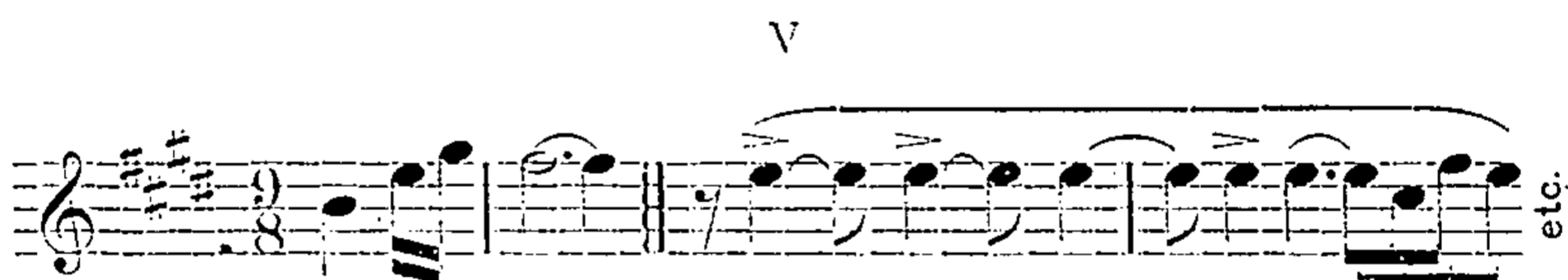


de l'adoration de Brünnhild pour le héros qui l'arrache à son sommeil « O Siegfried, herrlicher Hort der Welt ! » Ce chant d'extase s'épanche en un 3/4 animé à la flûte, au hautbois, aux clarinettes et au basson, est coupé par de nouveaux trilles des violons, et reparaît longuement développé, harmonieusement contrepoinié, et s'entremêle avec les thèmes précédents dans un magnifique crescendo de tout l'orchestre.

Un trait rapide des violons et de la flûte sert de transition au mouvement vif dans lequel, chanté par le cor, s'expose le thème décidé représentant, dans la Tétralogie, le désir d'action du jeune



Siegfried. Puis le dessin du motif de Siegfried trésor du monde reparaît fortement accentué par tout l'orchestre auquel se joint ensuite, pour le marteler plus nettement encore, la trompette qui s'obstine à répéter l'intervalle typique de quarte (*do sol, do sol,...*) pour l'enchaîner au thème de l'oiseau



que son timbre éclatant chante d'une façon paradoxale, en soutenant le hautbois et la flûte.

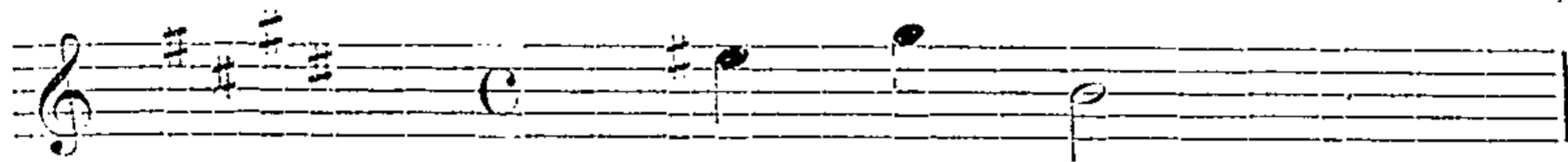
Les thèmes de Brünnhilde et de l'adoration reparaissent encore associés et combinés, puis ce sont des esquisses des autres motifs, et enfin, une dernière fois, le thème initial reparaît complètement exposé par les violons, puis par les violoncelles sur les tenues du quatuor en sourdine, et, *pianissimo*, l'œuvre s'achève sur l'accord de *mi* majeur donné par tout l'orchestre.

* * *

Ceci n'est qu'un plan très général des grandes lignes de cette œuvre exquise. En l'examinant en détail, on noterait sans peine bien des réminiscences voulues ou inconscientes, telles que celle de ce thème du *Crépuscule des Dieux* (scène des Filles du

Rhin), qui revient à plusieurs reprises dans la première partie, au hautbois, aux clarinettes, aux cors.

VI



En réalité *Siegfried-Idyll* est comme imprégné de souvenirs de toute l'œuvre wagnérienne d'alors : à côté des éléments de *Siegfried* ou du *Crépuscule*, apparaissent des passages qui semblent appartenir à d'autres partitions, comme le retour, vers la fin, du thème n° 5 qui, dans sa nouvelle disposition, rappelle, de façon frappante, une page des *Maîtres-Chanteurs*, ou encore la broderie joyeuse des bois qui accompagne ce même thème lors de sa première apparition au cor solo.

L'œuvre toute entière est traitée avec un art merveilleux, et, dans tous ses développements, reste d'une clarté et d'un charme extrême.

Ce qui fait surtout l'originalité de l'*Idylle de Siegfried*, c'est que ce poème symphonique ne comporte pas de commentaire littéraire et renferme pourtant réellement un programme. La signification des thèmes, tous connus et familiers, est en effet tellement claire que l'on pourrait, sans forcer l'exégèse, écrire un véritable programme à cette œuvre exquise.

Ce programme, il serait facile de l'établir d'après la confusion, que je signalais plus haut, se produisant entre la situation familiale de Richard Wagner et les situations de Siegfried que traduisent les thèmes tétralogiques.

Il a été établi de façon pénétrante par Maurice Kufferath dans un de ses articles du *Guide Musical*.

C'est d'abord, dès le début du poème, la tendance naturelle de Wagner à identifier la mère de son fils avec l'image idéale de Brünnhild, la fière Walkyrie. De là, le premier thème destiné, dans le drame, à peindre la paix intime qui emplit l'âme de Brünnhild déchue de son rang d'immortelle, mais devenue femme, se transforme dans l'idylle, s'adoucit, devient plus tendre, et traduit les sentiments les plus profonds qu'éprouve l'homme à se sentir renaître et à revivre dans un être nouveau. Cette tendresse se porte naturellement de la mère à l'enfant, et la berceuse

populaire chante l'amour attentif qui entoure le berceau de Siegfried. Puis l'enfant sommeille, et les rêves maternels devinent sa gloire future : « O Siegfried, herrlicher Hort der Welt ! ».

L'enfant grandit, et voilà que passe à l'orchestre le thème de l'actif et exubérant Siegfried. Son âme s'éveille au chant des oiseaux, aux murmures de la forêt... Puis le calme renaît ; les rêves s'évanouissent, le morceau s'achève dans la note de tendresse du début.

LÉON VALLAS.

B



L'ANCÊTRE de Saint-Saëns



D'un récent feuilleton de M. Pierre Lalo (*Le Temps*, du 28 février), nous extrayons le jugement que porte l'éminent critique sur la musique du dernier opéra de M. Saint-Saëns, *l'Ancêtre*, représenté à Monte-Carlo.

L'Ancêtre est un fait divers mis en opéra. Le goût que M. Saint-Saëns a pour cette sorte de sujets extérieurs, superficiels, sommaires, médiocrement lyriques, est une chose inexplicable. Mais c'est un goût opiniâtre, et si l'on peut toujours s'en étonner, il serait vain de le discuter. La musique que l'illustre auteur de *Samson* a écrite pour *l'Ancêtre* s'accorde malheureusement trop bien avec le livret : elle est aussi sommaire, aussi superficielle, aussi extérieure que lui. On ne voit presque nulle part la volonté de pénétrer les âmes des personnages, de saisir leurs sentiments dans leur essence, d'exprimer fortement et pleinement leurs émotions et leurs passions. On dirait que le musicien se contente d'appliquer sur les mots du texte une traduction quelconque, qui n'est point inexacte, mais brève, hâtive et comme négligente, de placer l'un après l'autre une suite de morceaux sans lien, aussi détachés, aussi indifférents, aussi accessoires que des pages d'album. Voyez de quoi se compose le premier acte. Un hymne pieux du bon ermite, point déplaisant, mais d'une onction assez fade. Un aimable effet descriptif de l'orchestre, imitant le bourdonnement des abeilles. Après quelques scènes de récit dialogué, une prière par laquelle l'ermite demande au Seigneur de donner la paix aux familles ennemies, prière bientôt reprise par les chœurs, prière dont l'idée et le développement ne révèlent rien qu'une banalité sans effort. Un duo d'amour entre Tebaldo et Margarita, le plus médiocre morceau de la partition, morceau véritablement regrettable par la vulgarité du chant et la frivolité de l'accompagnement, ordinaire duo de salon, comparable aux plus fâcheux

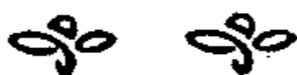
exemplaires du genre. Puis, à la fin de l'acte, un retour de l'effet instrumental qui évoque les abeilles bourdonnantes, effet assez agréable sans doute, mais bien facile, et dont il serait impertinent de louer un artiste tel que M. Saint-Saëns : M. Théodore Dubois n'a-t-il pas fait, lui aussi, une pièce de piano où il représente non sans fidélité le bruissement du vol des abeilles ?

Inutile de poursuivre plus loin cette énumération. Le fait essentiel, le fait surprenant est celui-ci. Le livret de l'*Ancêtre*, si dénué qu'il soit de force et de vie, offrait à M. Saint-Saëns trois situations à peu près dramatiques et lyriques. Au premier acte, la réconciliation tentée par l'ermite, ses prières, et le refus implacable de Nunciata. Au deuxième, la reconnaissance par l'aïeule du cadavre de son petit-fils, et sa déploration funèbre, son appel à la vengeance, devant les partisans de sa cause et de sa race. Au troisième, la lutte, dans le cœur de Vanina, de l'amour pour le meurtrier de son frère et du devoir terrible que lui impose la loi familiale. De ces trois situations, M. Saint-Saëns n'a traité aucune : il n'en a rien tiré, il n'en a rien fait ; il ne paraît pas même avoir songé à rien en faire. Au premier acte, il s'est contenté de faire chanter par l'ermite une phrase d'invocation médiocrement originale, faiblement significative, que le chœur après lui répète sans nul changement. Au deuxième acte, on pouvait, sans excès d'imagination, s'attendre à une scène assez frappante : ces ténèbres, ce logis où l'on apporte le corps du maître assassiné, cette aïeule pleurant la mort du dernier de ses enfants, cette lamentation douloureuse, furieuse et vengeresse, à laquelle s'unit une foule pleine de la même haine et de la même douleur ; tout cela, mis en œuvre par un musicien comme M. Saint-Saëns, devait donner matière à un tableau saisissant et puissant, à de vastes ensembles fortement construits, amplement développés, émouvants à la fois par l'énergie de l'expression et par la grandeur de l'ordonnance. Tout cela n'a donné matière à rien ; et l'on avait tort d'imaginer quelque chose. M. Saint-Saëns n'a fait que placer dans la bouche de la vieille Nunciata une déclamation, juste sans doute, mais sans grand accent, et qui même à la fin devient faible et précipitée ; il ne s'est point servi des chœurs, ou si peu qu'il vaut mieux n'en point parler. Là comme ailleurs, il s'est borné à traduire littéralement le texte du livret, sans y rien ajouter, sans l'élargir, sans l'approfondir, sans le fortifier de toute la force, de toute la profondeur, de toute

l'ampleur que la musique contient en elle. Et parce qu'en cette scène le livret proposait à la musique des possibilités plus vastes, c'est ici que la traduction toute sèche de M. Saint-Saëns paraît le plus insuffisante. Quant à la situation du troisième acte, au combat intérieur qui se livre dans l'âme de Vanina, il est impossible de rien dire de la façon dont M. Saint-Saëns l'a traitée. Elle s'exprime dans un monologue dépourvu de toute émotion, et dans un quatuor qui, à la vérité, est fort habilement écrit pour les voix : mais doit-on se résigner à n'attendre de M. Saint-Saëns que cela ?

Le cas de ce grand musicien est certes un des plus déconcertants qui soient. Avoir fait *Samson et Dalila*, avoir fait la symphonie en *ut* mineur, deux œuvres d'une ampleur et d'une force exceptionnelles, et depuis lors, produire tant d'ouvrages petits, étroits, accessoires, tout en détails et tout en surface, c'est un problème insoluble, c'est une énigme impénétrable. Il semble que M. Saint-Saëns le fasse exprès, car M. Saint-Saëns peut faire tout ce qu'il veut. Pourquoi veut-il faire ce qu'il fait ? Pourquoi ne veut-il pas autre chose, qui servirait mieux sa gloire ? Sans doute dans *l'Ancêtre*, comme en toutes ses compositions, on peut louer l'admirable sûreté de sa technique, la netteté, la facilité de son harmonie, l'élégance et la sobriété de son orchestre, la clarté et la pureté de tout son art. Mais à quoi bon tant de qualités, pour les employer à si peu de chose ? La Bruyère a écrit : « C'est faire de la pureté et de la clarté un mauvais usage, que de les faire servir à une matière sans utilité et sans nouveauté : que sert aux auditeurs de comprendre aisément et sans peine des choses faibles et frivoles, quelquefois fades et communes, et d'être moins incertains de la pensée d'un auteur qu'ennuyés de son ouvrage ? » M. Saint-Saëns m'a fait plus d'une fois songer que si La Bruyère était sévère, il n'était pas injuste.

Pierre LALO.





La Musique aux Etats-Unis

* * *

Nous avons signalé, il y a quelques semaines, les concerts de musique française donnés, aux Etats-Unis, sous la direction de Vincent d'Indy. Nous empruntons au *Mercur Musical* la traduction de l'important compte rendu publié par M. Philippe Hale, critique musical du *Boston Sunday Herald*, à l'occasion du premier concert (2 décembre), qui comprenait la Symphonie en si b et *Istar* de Vincent d'Indy, la Suite de Fauré pour *Pelléas et Mélisande*, *Psyché et Eros* de Franck et *l'Apprenti sorcier* de Dukas :

Hier soir, au 7^e concert de l'orchestre symphonique de Boston, ainsi qu'à la répétition générale de la veille, ce fut M. Vincent d'Indy, de Paris, qui monta au pupitre et parut chez nous pour la première fois comme chef d'orchestre. Pour la première fois aussi dans l'histoire de cet orchestre, un chef étranger était invité à le diriger. Cette innovation était un hommage tant au compositeur d'Indy qu'à la jeune école française qu'il représente si dignement. Cette école est plus « jeune » par la fraîcheur, la vigueur et la modernité de ses vues, de ses opinions et tendances musicales, que par l'âge respectif de ses membres les plus distingués. Elle se caractérise par la pureté et la noblesse de ses visées artistiques. Il va sans dire que M. d'Indy ne fait pas partie de cette tribu de chefs d'orchestre virtuoses qui vont de cité en cité européenne, comme portés sur un char de triomphe et qui excitent un intérêt populaire pareil à celui qu'inspire une prima-donna ou un ténor en vogue. Les trompettes de la réclame annoncent leur arrivée prochaine : ils répètent hâtivement ; au concert ils étonnent le public par une interprétation originale d'une œuvre connue, puis ils disparaissent vivement, comme emportés par la tempête des applaudissements. M. d'Indy, qui possède la modestie et la simplicité des vrais génies, n'a eu pour but en dirigeant les orchestres des différentes grandes villes d'Europe, que de faire connaître les œuvres de la nouvelle école française, de cette école ultra-moderne. C'eût été de sa part non seulement une fausse modestie d'exclure rigoureusement des programmes ses propres œuvres, mais

aussi un procédé déloyal vis-à-vis de cette école dont il est le chef. Sa vie musicale est vouée à la composition, et aussi à l'enseignement, car il s'enorgueillit à juste titre d'être l'un des fondateurs de la *Schola Cantorum*. Il met ainsi en pratique les sains et bienfaisants préceptes de son maître César Franck.

Dans cette cité, M. d'Indy trouvera quantité d'amateurs de musique très intéressés par l'école française moderne. Cet intérêt ne s'est pas éveillé brusquement, car Boston a toujours été curieux d'entendre la voix des compositeurs étrangers. Sa population allemande n'est pas assez nombreuse pour arriver à germaniser, par esprit de chauvinisme, le goût musical, et ces Allemands, auxquels nous devons d'avoir été ici les pionniers de la musique, n'ont pas montré un esprit trop étroit, il faut bien le dire. *L'Ouverture de Waverley*, de Berlioz, toujours moderne parmi les modernes, fut jouée il y a 54 ans, et longtemps avant que le culte du maître ait été de bon ton à Paris, il fut applaudi ici. Et ceux qui ont dirigé ses œuvres étaient pour la plupart des Allemands, ainsi que les musiciens des orchestres qui les ont jouées.

Dans ces dernières années M. Lœffler, et après lui, MM. Kneisel, Lang, des pianistes et chanteurs locaux, MM. Longy, Paur, et surtout M. William Gericke nous ont fait connaître les compositions de cette école moderne.

Le programme d'hier soir ne contenait qu'un seul morceau inconnu aux auditions symphoniques : le fragment de *Psyché*, de César Franck, et M. Gericke annonçait ce poème symphonique pour le commencement de la saison.

Il faut dire ici que certains éditeurs parisiens empêchent une connaissance trop répandue des œuvres modernes ; soit par indifférence, soit par crainte d'être lésés dans leurs intérêts, ces éditeurs ne sont pas disposés à donner en location des œuvres, si elles ne sont protégées par de rigoureux droits d'auteur.

Parmi les maîtres qui nous étaient déjà connus, Dukas a une adresse indiscutable, mais peu d'imagination, si l'on en juge d'après *l'Apprenti Sorcier*.

Ce fut une jouissance de réentendre la charmante musique écrite par Fauré sur la tragédie de Maeterlinck, quoique le génie particulier du maître se révèle plus pleinement dans ses chants et sa musique de chambre que dans celle à grand orchestre. Le fragment de *Psyché*, de Franck, éveille en nous le désir d'entendre l'œuvre entière. Cette musique est à la fois extatique et passionnée, toujours noble dans son expression, Les motifs se fondent et s'enchaînent si bien qu'ils paraissent d'égale importance ; cependant le thème qui, vers la fin du mouvement, est redit par tout l'orchestre, est un chant superbe et sonore de l'amour triomphant.

M. d'Indy a choisi parmi ses œuvres la 2^e *Symphonie* et les variations

d'*Istar*. *Istar* a déjà été entendu deux fois à ces concerts, et là, comme hier soir, cette œuvre a excité l'admiration par la grande habileté technique de l'auteur, par sa sincérité, son imagination, par l'éclat de son orchestration et la majesté, la grandeur du motif qui revient lorsque *Istar* se trouve dans toute sa gloire finale.

La *Symphonie* inquiétait même certains chaleureux admirateurs du maître, lorsque M. Gericke-la fit exécuter ici en janvier dernier, avec un soin infini et une affection pieuse. Après une seule audition elle leur semblait n'être qu'une merveille d'adresse architecturale. Ici la musique n'a ni programme, ni titre suggestif.

Deux thèmes sont en présence au début, ils sont développés séparément, ou réunis à travers toute l'œuvre; ils sont en lutte; d'autres thèmes de moindre importance en découlent ou en jaillissent dans l'ardeur de la dispute, finalement l'un de ces deux thèmes triomphe et prend son essor au-dessus du rival vaincu et enchaîné. Voici où réside l'action dramatique de la symphonie, qui ne vise ni à la description extérieure, ni à un sujet quelconque. C'est une œuvre de valeur et d'énergie rares, je tiens à le dire, et elle contient des pensées profondes et émouvantes, des pages d'une beauté ultra-terrestre, des passages extraordinairement dramatiques.

La pensée musicale en est revêtue d'une riche et chatoyante orchestration; d'autre part le langage qui interprète la pensée lui est particulièrement bien approprié; on sent que M. d'Indy l'a façonné avec le plus grand soin, de crainte d'y introduire çà et là quelques lieux communs que n'ont pas toujours dédaigné les maîtres. Aucune émotion n'est aussi pénétrante que celle qu'on nomme « cérébrale »; mais la moyenne du public lui préfère l'émotion physique, même si elle reste à fleur de peau.

La hardiesse de certaines progressions harmoniques de M. d'Indy, l'audace de ses dissonances et rythmes choquent les oreilles de ceux qui croient que le seul but de la musique doit être de favoriser une digestion laborieuse, ou de les exciter à une gaieté de bonne compagnie.

Ces oreilles-là n'ont que faire des orgies de la muse, et M. d'Indy est un débauché d'austérité. Dans son juste mépris d'une popularité facile, il a évité délibérément tout ce qui pouvait lui gagner rapidement les faveurs de la moyenne des amateurs de musique, cette moyenne sensible surtout aux impressions prévues et de pure convention.

Certains passages de cette *Symphonie* déconcertent les musiciens exercés, ceux même qui ne demandent qu'à admirer. Nous nous rappelons le temps où le *Prélude* de *Lobengrin* était considéré dans ce pays comme une musique dangereuse, où l'*Ouverture* des *Maîtres Chanteurs* était déclarée même à Boston une « hideuse cacophonie »,

où Brahms et Tchaïkowsky étaient très mal vus par des professeurs instruits et d'assidus amateurs des concerts. Sans doute le temps viendra où la jeune génération sourira au vague souvenir de l'impression de mystère produite hier soir à la *Symphonie* sur une grande partie du public. Ses accents lui paraîtront alors simples et logiques, peut-être sa pensée musicale lui semblera-t-elle même trop clairement exprimée.

Cependant celui qui connaît la pureté de la vie artistique du maître, son développement, son perfectionnement dans une carrière déjà longue et honorable, voudrait-il l'entendre tenir aujourd'hui un langage plus vulgaire, qui serait de sa part une sorte d'hypocrisie ? Il n'a pas cette soif de gloire si commune. Il peut bien dire avec Walter Savage Landor : « Je puis dîner tard, mais la salle à manger sera bien éclairée, les hôtes seront rares et choisis. »

Nous considérons cette symphonie comme l'une des œuvres les plus considérables des temps modernes.

Nous croyons que sa beauté et sa puissance s'imposeront de plus en plus aux auditeurs qui l'écouteront avec sincérité et intelligence. Nous croyons que certains passages qui maintenant paraissent obscurs et hors de propos, seront plus tard aussi clairs, aussi logiques que l'étaient hier soir le premier et le deuxième mouvement et le superbe finale.

M. d'Indy a dirigé avec calme, mais avec une réelle force et avec la parfaite intelligence de ce qu'il tenait à faire exprimer à sa vaillante phalange.

L'orchestre, pénétré de respect et d'admiration, a secondé avec succès les efforts et les désirs du maître. Il fut très cordialement salué, et les applaudissements nourris, chaleureux, ont retenti longtemps après les numéros variés du programme.

* * *

Le 7 décembre, le quatuor Kneisel avait exécuté le second quatuor de Vincent d'Indy (en *mi*, op. 45). Voici les comptes rendus assez différents publiés d'une part par M. Hale, d'autre part, dans le *Boston daily advertiser* par M. Louis Elson.

De M. Hale :

Une grande partie des œuvres françaises ultra-modernes est triste, et le plus souvent d'une tristesse sans espoir. La caractéristique traditionnelle de la musique française était celle-ci : phrases courtes, clarté

et logique dans le développement, rythme piquant, expression élégante. Mais les temps sont changés, les compositeurs et auditeurs appartiennent à une génération nouvelle, et l'expression musicale, empruntant sa couleur et sa forme à la pensée sociale, religieuse, littéraire des temps contemporains, s'est complètement modifiée. Un compositeur sérieux qui tenterait de parler la langue de Haydn ou de Weber ou de Schubert, serait accusé de prétention, d'affectation, ou d'avoir voulu exécuter un tour de force. En effet, depuis quelques années nous sommes devenus tous plus familiers avec cette langue ultra-moderne. En Allemagne, R. Strauss a proclamé un Évangile nouveau, et même à Boston il a entraîné des disciples à sa suite.

César Franck, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Gabriel Fauré, ne sont plus pour nous des noms seulement ; ils sont des influences. Leurs tendances, leurs pensées, leurs idiomes ne nous sont plus totalement étrangers et incompréhensibles. Il y a cinq ans le Quatuor Kneisel nous a fait connaître ce quatuor de V. d'Indy, et depuis ce temps l'intelligence musicale a fait chez nous un grand progrès. L'interprétation en a été plus libre, plus imposante, plus hardie, et les auditeurs ont été plus capables d'écouter, de distinguer, d'accueillir ou de repousser ce qui leur était offert. Les Kneisel ont joué admirablement : il nous semble impossible que M. d'Indy qui, dans quelques jours, doit l'entendre à New-York, ait jamais assisté à une interprétation aussi parfaite de son œuvre. Grâce à cette interprétation, le premier mouvement a paru plus clair et moins laborieusement conçu, nous avons tous senti la beauté passionnée de l'adagio, sur lequel plane l'esprit de Franck, et le finale qui autrefois nous semblait écrit dans une langue étrangère et pénible, est maintenant compréhensible : il abonde en passages d'une beauté rare et puissante ; son mouvement, éclatant de vie, touche le cœur aussi bien que l'intelligence.

De M. Louis Elson :

Ce moderne Français est l'ascète par excellence. Si on pouvait lui inoculer une parcelle du virus musical de Bizet, il serait un très grand compositeur. Tel quel, il est le plus grand travailleur cérébral du champ musical français d'aujourd'hui.

Il est le prince du développement, Brahms nous a enseigné cependant que le développement le plus subtil n'est pas incompatible avec la beauté. Nous doutons que dans le répertoire des quatuors à cordes il y ait un exemple d'un continuel développement de motifs, tel qu'il nous est révélé ici. De motifs ? non, d'un seul motif ; une figure solitaire de quatre notes fournit presque l'entière matière musicale de ce remarquable déploiement de force intellectuelle. Tous les rythmes s'y

trouvent mêlés depuis le $5/3$ jusqu'au $1/4$, inconnu jusqu'à présent et ces rythmes se heurtent, se poursuivent sans trêve ni repos.

Si la musique n'était que jeu d'échecs ou mathématiques, nous acclamerions M. d'Indy comme un Maître. Mais nous avons donné un coup de balai à toutes ces « finesses flamandes », et nous doutons fort que son grand talent pour les subtilités médiévales arrive à les restaurer. Cependant il y eut quelques moments de charme mélodique, surfaits peut-être par le milieu où ils se trouvaient, pareils à une oasis dans le désert. Des quatre mouvements, le scherzo fut le moins antipathique. Et cependant le quatuor est plus facile à suivre que la 2^e symphonie, dirigée récemment à Boston par le compositeur.

B



Chronique Lyonnaise



Société des Grands Concerts

(Cinquième concert, 6 mars)



Un beau programme, une belle exécution.

Un beau programme par son éclectisme et l'intérêt des œuvres : l'école classique représentée par l'ouverture de la *Flûte enchantée* ; Wagner, par *Siegfried-Idyll* ; l'école russe moderne, par *Islamey* ; l'école française enfin brillamment représentée par l'ouverture du *Roi d'Ys*, les *Variations symphoniques* de Franck, une suite de Fauré, et la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy.

Une belle exécution : précise, vigoureuse, émue, donnée par un orchestre toujours en progrès sous une direction parfaite, et avec le concours d'une véritable artiste, Mlle Blanche Selva.

Il est bon d'entendre de temps en temps du Mozart ; d'abord parce que l'audition en est agréable et facile ; ensuite parce qu'il est piquant de constater que, vingt-cinq ans après la mort de Mozart, Rossini, compositeur trop fêté, ne faisait que démarquer les œuvres de son illustre prédécesseur, et que le *Barbier de Séville* est du sous-Mozart, pimenté d'intentions parodiques dont le sens et la portée nous échappent. D'ailleurs, en dehors de son agrément, l'ouverture de la *Flûte enchantée* présente un intérêt historique car, comme le remarquait la notice du programme, elle est un stade intermédiaire entre la coupe ancienne de l'ouverture (forme sonate) et celle de l'ouverture beethovénienne.

Mes confrères de la Presse quotidienne ont été en général très durs pour la Petite Suite de Fauré sur *Pelléas et Mélisande*. Ce titre est évi-

demment redoutable, et il y a loin de la musique neuve de Debussy à la composition de Gabriel Fauré qui n'est que charmante. Mais pourquoi accabler cette petite chose ? Elle est si agréable cette musique de scène pour le drame de Mæterlinck ! Dans le *Prélude*, joli thème aux cordes, doucement mélancolique, quelques pincées de harpe, un filet de hautbois, un appel discret de cor... La *Fileuse* sans originalité excessive, mais nullement banale pourtant, avec son ronron des violons et de jolis traits de harpe. Et puis, il est si bon d'entendre parfois une jolie musique sans être obligé de l'écouter, une musique peu absorbante qui permette de penser à autre chose !

Autrement vigoureuse est la Symphonie sur un chant montagnard français. Cette symphonie d'une forme très personnelle est vraiment un magnifique poème à la gloire de la montagne ; le montagnard fervent, amoureux de la nature, qu'est Vincent d'Indy a su trouver là des accents singulièrement émus qui transforment et vivifient le thème populaire exposé d'abord par le cor anglais. Ecrite en 1886, cette Symphonie se ressent de la jeunesse et de l'enthousiasme du compositeur, mais elle manifeste une maîtrise étonnante dans la science du développement, du rythme et de l'instrumentation. Et quelle heureuse innovation que cet emploi du piano comme instrument d'orchestre non soliste : certains accompagnements produisent une sonorité étoffée très nouvelle, et le finale est joliment soutenu par le rythme joyeux du piano au dessin obstiné. Noterai-je que plusieurs parties de la Symphonie cévenole me font penser, malgré moi, à certaines pages de *Sigurd* et de *Salammbô*. Cette association peut sembler bizarre, car il est difficile de comparer la maladresse insigne de Reyer à la suprême maîtrise de Vincent d'Indy. Pourtant l'impression me reste ; peut-être faut-il l'attribuer à une influence commune qui se retrouve chez les deux compositeurs : celle de Weber ; très sensible dans *Sigurd* surtout, et aussi dans les œuvres de jeunesse de d'Indy, cette influence est avouée par ce dernier puisqu'une réminiscence voulue de *Freyschütz* circule au travers du *Poème des Montagnes*.

Il serait curieux d'entendre, dans une même séance, cette première Symphonie et la Symphonie en *si* ♭ écrite il y a deux ans : il est difficile d'imaginer deux œuvres d'un même auteur, plus différentes ; l'une très claire, très facilement compréhensible, presque spontanée malgré le métier remarquable qu'elle dénote, chantant sans intention profondément philosophique la beauté de la nature et la joie de vivre ; l'autre, austère, très complexe, très réfléchie, mettant en œuvre des matériaux longuement mûris, et exposant au cours de ses développements magistraux la lutte de deux thèmes opposés, représentatifs de deux éléments antagonistes. La distance est grande de l'une à l'autre, et ce n'est pas d'ailleurs un des côtés les moins intéressants de l'œuvre de

Vincent d'Indy que cette progression constante, cette évolution indéfinie vers un art plus intellectuel et plus raffiné.

L'expansion, l'exubérance, qui font un peu défaut parfois dans les œuvres actuelles de Vincent d'Indy, sont au contraire les caractéristiques de *Siegfried-Idyll*, composition écrite par Wagner à l'âge de cinquante-six ans, — c'est à peu près l'âge de Vincent d'Indy — et dont j'indique plus haut une rapide analyse.

Les *Variations symphoniques* sont bien caractéristiques de César Franck : des idées remarquables développées avec un art merveilleux, mais orchestrées d'une main peu experte ; en somme un dessin admirable jusque dans les moindres détails, mais colorié lourdement. Et ce défaut de couleur instrumentale était rendu très sensible par les orchestrations diversement habiles de la Suite pour *Pelléas*, de la *Symphonie cévenole* et de *Siegfried-Idyll*, et aussi par la vigueur étonnante de la belle ouverture du *Roi d'Ys* qui clôturait le concert. *Islamey* de Balakirew, que l'on entendait pour la première fois à Lyon, n'a pas été, en général, favorablement apprécié. Les œuvres russes, très sonores, très brillantes, mais nullement sentimentales (il nous faut, à nous Français aussi, un peu de cette *gemüthlichkeit* dont je parlais l'autre jour) sont d'un intérêt indiscutable à l'orchestre (1), mais, au piano, le pittoresque a des limites, la gamme de coloris est peu étendue, et un thème peu varié en soi, mais seulement surchargé de sonorités différentes, paraît bien vite fastidieux quel que soit l'ingéniosité du compositeur. C'est ce qui se produit dans *Islamey* et cette fantaisie orientale, bâtie sur deux thèmes, paraît singulièrement longue et semble n'être qu'un morceau de virtuosité, d'une difficulté peu commune.



De Mlle Blanche Selva, il y aurait beaucoup à dire ; mais tous les éloges qu'on peut lui adresser se résument dans une seule appréciation : c'est une Artiste.

Oui, une Artiste — avec un grand A — qui mérite vraiment ce nom décerné à tort et à travers à tant de cabotins. C'est-à-dire une virtuose qui ne cherche pas avant tout à se mettre soi-même en vedette, et qui estime que la mise en valeur parfaite de l'œuvre d'art doit être préférée au succès immédiat de l'interprète.

Et cette indifférence pour le succès personnel est apparente dès l'entrée de l'artiste sur la scène : une arrivée sans effet ; elle est visible aussi au travers de la simplicité extérieure du jeu ; elle se traduit encore

(1) On pourra remarquer, à ce propos, le peu d'agrément que procure l'audition au piano des meilleures œuvres de Rimsky-Korsakow : *Antar*, *Sadko*, *Schéhérazade*, si brillantes à l'orchestre.

dans le choix du programme que peu de virtuoses auraient accepté tant il était peu fait pour provoquer les applaudissements et l'enthousiasme du public ; elle éclate enfin dans l'interprétation des œuvres de d'Indy, de Franck et de Balakirew : la symphonie jouée telle qu'elle est écrite, sans intention de soliste ; les *Variations* interprétées sans nuances excessives et sans pâmoisons, mais avec une intelligence et une émotion rares ; *Islamey*, un des morceaux les plus difficiles qui existent, exécuté sans les grands gestes chers aux virtuoses.

A ces qualités artistiques, Mlle Blanche Selva joint un mécanisme, une technique parfaite, une puissance d'exécution et une maîtrise surprenantes chez une jeune fille. Elève de Vincent d'Indy, actuellement professeur à la Schola Cantorum et pianiste attitrée de bien des concerts, Mlle Selva, que nous réentendrons certainement à Lyon, s'est spécialisée dans l'interprétation des œuvres de Franck et surtout de Bach, dont, l'hiver dernier, en une série de concerts, elle a fait entendre toutes les compositions pour clavier.

LÉON VALLAS.

* * *

Concert Péronnet

Une œuvre nouvelle d'un jeune compositeur servait de début au deuxième concert Péronnet (4 mars) : une Suite inédite de M. Canteloube de Malaret.

Cette suite, écrite pour piano et violon, comprend quatre mouvements : *En plein vent*. — *Le Soir*. — *Jour de fête*. — *Dans les Bois au Printemps, vers l'Absente*. Il est bien difficile de juger une telle œuvre après une seule audition. On peut, semble-t-il, reprocher au compositeur d'avoir voulu écrire, pour deux instruments, une œuvre d'intention très descriptive. La description est de mise à l'orchestre en raison des mille ressources imitatives des instruments, mais le pittoresque orchestral réduit à un piano et à un violon est chose bien misérable.

Et aussi cette œuvre qui se complique de sentimentalité manque un peu de lyrisme et d'exubérance ; le Plein vent, le Jour de fête, la pensée vers l'Absente, tout se traduit par des thèmes monotones et que traversent des réminiscences de Franck, de Fauré, de Debussy, voire de Gounod ; ces thèmes s'enchaînent selon des lois difficiles à saisir et traversent les tonalités les moins proches sans que rien — sauf un programme que nous ignorons — ne justifie leur développement. Dans la première partie notamment, les thèmes passent de *ré*

en *fa* \sharp , en *sol*, en *si* \flat , en *ré*, en *mi* avec une indépendance vraiment remarquable.

Pourtant, dans ce début d'un jeune compositeur, peuvent être notées bien des qualités réelles qui prendront toute leur valeur quand le musicien se sera débarrassé des influences de l'école et aura pris pleine conscience de sa personnalité.

L. V.



Concerts annoncés



Mardi 13 mars, Salle Philharmonique, troisième Concert de la Société de musique classique : Récital de M. Ed. Risler (Sonates de Beethoven).

Lundi 19 mars, aux Folies-Bergère, récital de piano de M. Paderewski.

Bc



HORS LYON

* * *

CORRESPONDANCE DE SAINT-ÉTIENNE

Le lendemain du jour où il se fit entendre à Lyon, M. Arthur de Greef, attiré par M. Perrachio, venait à Saint-Etienne; échappé du cadre d'un Franz Hals ou d'un Rubens, avec sa barbiche en pointe, son teint frais et ses yeux calmes, ce gentilhomme flamand tient sous le charme d'un jeu parfaitement net, gracieux et distingué, puissant à l'occasion; après tant et tant de pianistes, il interprète la sonate *Clair de lune*; il l'interprète excellemment, c'est son honneur, je serais presque tenté d'ajouter: et son excuse... Avec MM. Perrachio et Gillardini, superbe exécution du superbe trio dit *de l'Archiduc*; et M. Gillardini, violoniste exquis, enchante par de petites pièces, telles que la *Berceuse* de sa composition.

La réputation de M. de Greef est universelle; quant à M. Herberhold, organiste éminent, il possède bien certainement un talent de pianiste estimable; pourquoi ne puis-je me dégager en l'écoutant d'une sensation pénible, de l'impression toute personnelle et sans doute imaginaire qu'il n'est pas en communion avec son instrument, que loin de faire corps, pour ainsi dire, avec le piano, il frappe parfois les innocentes touches comme les dents d'un monstre mal dompté qui le dévorerait avec plaisir!

Puis que m'importent une *Berceuse* de Grieg, bruyante à réveiller les enfants sages, ou une *Etude de Concert* de Gotschalk, beaucoup plus propre à développer le mécanisme de l'exécutant que les connaissances artistiques des auditeurs? — Un instant plus tard, heureusement, un simple air de Bach pour violoncelle et piano, non porté sur le programme, procurait une minute de jouissance.

Après les aimables et agréables vieilleries de Haydn (un quatuor) et de Mozart (quintette avec clarinette), la sonate pour piano et violon de Charles René donne une sympathique note moderne; ce n'est certes ni du d'Indy ni du Magnard, mais de jolies idées y sont exprimées sous une forme claire et élégante, les traits ont des enlacements de lianes, l'allegro initial a un charme incontestable, et je me fais un plai-

sir de reconnaître l'excellence de l'exécution par MM. Herberhold et Lardon.

Pour finir, le quatrième quatuor de Beethoven. Programme chargé, n'est-il pas vrai ?

A un concert de charité nous avons entendu la *Marche à l'Etoile*, de Fragerolles, et une œuvre inédite, une scène biblique due à M. Léon Paliard. La *Marche à l'Etoile* est une gentille partitionnette genre Chat-Noir qui ne peut pas gagner beaucoup à être exécutée à grand orchestre dans une grande salle ; enfin, cela ne l'empêche pas d'être gentille. On sait que la compagnie instrumentale remplaçant la défunte Association symphonique, morte de ruptures intestines, est composée uniquement d'amateurs réunis sous la baguette de M. Perrachio, et l'on sait également que si la cohésion et « l'allant » ne sont pas encore parfaits, la jeune société et son chef n'en méritent pas moins encouragements et remerciements. Un essaim de jeunes beautés chante à ravir deux jolis chœurs de M. Vincent ; un autre groupe choral, exclusivement masculin celui-ci et beaucoup moins aristocratique, étonne l'assistance par la sûreté des attaques et la plénitude des sonorités dans un *Hymne aux sapins* de M. Paliard, compositeur qui porte déjà l'un des noms les plus connus des orphéons et chorales de France et dont les *Hébreux captifs* constituent la seconde partie du concert.

Pendant la pause, je rêve à l'attrait des scènes de l'Écriture sur les auteurs d'oratorios, de Haendel à Saint-Saëns et César Franck, à part quelques exceptions comme les romantiques Schumann et Berlioz, alors que les livrets des œuvres musicales de théâtre sont empruntés à l'histoire ou à la légende de tous les temps et tous les pays. En vue peut-être d'exécutions éventuelles à l'église, ou conduits à choisir, en harmonie avec l'austérité de ce genre de compositions, des sujets empreints d'une poésie grave et religieuse, les musiciens ont trouvé dans la Bible une inépuisable source d'inspiration ; de quelle magique splendeur ou de quelle suavité se parent pour nos imaginations les figures imposantes des patriarches, les profils des jeunes Orientales allant puiser l'eau aux fontaines ! Et ce cachet de grandeur surhumaine n'enlève rien à l'humanité des personnages : par leurs croyances religieuses, leur mentalité, leurs fautes, leurs remords, un David ou un Samson nous sont moins étrangers qu'un Agamemnon ou tout autre héros des littératures antiques dont la nôtre est issue. Quant aux figurants des drames modernes, ils ne bénéficient pas de ce relief, de ce dépouillement des contingences banales que donne le recul dans le fond des âges ; Schumann pourtant projeta un oratorio intitulé *Luther*, et pourquoi notre *Jeanne d'Arc* n'a-t-elle inspiré jusqu'à présent que les sculpteurs ?

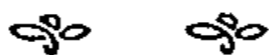
Quelles que soient les raisons qui aient fait prendre comme sujet à M. Paliard la captivité des Hébreux, son choix l'a heureusement

inspiré ; cette œuvre, d'ailleurs fort courte, ne présente à vrai dire aucune originalité, même aucune nouveauté, ce qui n'est pas la même chose ; mais l'allure grave et noble de l'ensemble, la mélancolie du prélude orchestral, la solidité des chœurs, ont valu à cette honnête composition la faveur du public, et, si les danses lascives des filles idolâtres ne sont pas figurées par des rythmes ou des sonorités bien orgiaques, qui de nous serait assez libertin pour oser s'en plaindre ?

Pour finir, signalons la belle initiative de la *Revue Forézienne* qui organise des conférences musicales ; la première était consacrée à Berlioz ; la seconde vient de l'être à Beethoven, en concordance avec le réveil beethovénien de ces dernières années, thème pour les philosophes musicographes de subtils développements, réveil marqué par le culte rendu au dieu dans les chapelles grandes et petites en les principales desquelles officient Risler et Parent, par l'exécution fréquente du cycle des symphonies dans les basiliques du Châtelet et du Nouveau-Théâtre, par la venue de Weingartner et de Joachim l'an dernier. A Saint-Etienne, la voix convaincue de M. Antoine Balay nous reedit les misères du grand homme, puis Mlle Beauvert, au piano, illustre la conférence de magistrale façon, par la puissance et la netteté de son jeu et par sa parfaite compréhension musicale. Ce fut un régal.

Février 1906.

P.





ÉCHOS

* * *

A L'OPÉRA

M. Rousselière, qui avait obtenu un congé pour aller en représentations à Monte-Carlo, devait faire sa rentrée mercredi à l'Académie de musique dans le rôle de Max, de *Freischütz*. L'artiste n'ayant pas paru au théâtre à l'heure du spectacle, son rôle a été confié à M. Gaston Dubois.

M. Gaillard a vu dans l'absence de M. Rousselière un manque aux termes de son engagement. Il intente contre son pensionnaire une action judiciaire et lui réclame le paiement du dédit prévu par son contrat, soit 40.000 francs.

❧ ❧ ❧

WAGNER MINSTREL

La démolition du Saint-James Hall, à Londres, l'immense salle de concert de Piccadilly, remet en mémoire une anecdote racontée par le célèbre pianiste Reisenauer dans ses mémoires.

Lorsque Wagner, déjà renommé, vint à Londres diriger pour la première fois un grand concert de ses œuvres, ses amis le présentèrent à lord Pitkin, qui, à cette époque, était une des plus hautes personnalités de la société londonienne en même temps que le plus grand ignorant musical des trois royaumes.

— Et où aura lieu votre représentation ? demanda le noble lord.

— A Saint-James Hall, répondit Wagner, et j'espère que Votre Excellence me fera l'honneur d'y assister.

Huit jours après le concert, lord Pitkin rencontrant le maître au cours d'une soirée donnée en son honneur, s'empressa de le complimenter.

— J'ai été à votre représentation, fit-il de son ton le plus affable, et je ne me suis jamais tant amusé. Vous êtes vraiment drôle, Herr Wagner.

Le bruit des conversations s'arrêta et une stupéfaction profonde se peignit sur le visage du compositeur.

— Je vous avouerai, continua le noble lord, qu'il m'a fallu plus

d'une demi-heure pour vous reconnaître, avec votre face noire et vos cheveux crépus !

Il fallut expliquer à Wagner qu'il y avait, sous la salle de concert, une salle plus petite occupée par une troupe de « minstrels », et que lord Pitkin avait été passer la soirée chez ces derniers.



L'ORGUE DE BARBARIE

Le richissime américain qu'on a surnommé « le roi de l'acier », M. Carnegie, est un mélomane d'un genre particulier : M. Carnegie, quand il est à New-York, s'éveille chaque matin, à huit heures, aux sons d'un grand orgue électrique semblable à ceux qu'on voit dans les foires, et qui, établi dans la plus grande salle de son palais, est mis en mouvement et lui joue les morceaux d'un répertoire soigneusement choisi par lui. En Ecosse, son pays d'origine, où il possède le grand château de Skibo, dans lequel il va résider une partie de l'année, la scène change et la cérémonie est un peu plus compliquée. A huit heures moins un quart, trois joueurs de cornemuse, l'instrument national, viennent sous les fenêtres du château faire entendre d'abord quelques-unes de ces vieilles ballades écossaises, si curieuses et si originales, après quoi, à 8 heures précises, ils s'éloignent pour laisser le champ libre à un autre orgue électrique, frère jumeau de celui de New-York, qui à son tour déroule ses puissantes harmonies.



UN QUATUOR VOCAL MASCULIN

Il vient de se constituer à Florence un quatuor vocal d'un genre particulier, c'est-à-dire formé de quatre voix masculines, premier et second ténor, baryton et basse, sous la direction du maestro Pieracini. Sur l'initiative du secrétaire de cette petite association, M. Amerigo Parrini, un concours vient d'être ouvert pour une composition musicale de modestes proportions, en style polyphonique, sur texte italien, de sujet profane et de quelque genre que ce soit,



REFERENDUM

La compagnie d'opéra Carl Rosa a pris l'habitude de faire apposer, dans les villes de provinces où elle se propose de donner des représentations, des affiches demandant au public de vouloir bien indiquer les ouvrages qui seraient préférés dans chaque localité. Ce genre de publicité a provoqué, paraît-il, des réponses très éclectiques, car, à côté de *Faust*, *Mignon*, *Carmen*, *Tannhäuser*, on a réclamé aussi *les Noces de Figaro* et *Fidelio*.

JOYEUSE FUMISTERIE

L'an dernier, au cours d'une tournée aux Etats-Unis, le célèbre pianiste Paderewski, que nous entendrons prochainement, organisa un concours exclusivement réservé aux compositeurs américains et qu'il dota de plusieurs prix assez importants en argent.

Il institua un jury de quatre musiciens et chefs d'orchestres américains.

Les concurrents furent nombreux. Parmi les envois, un surtout réunit à la première lecture tous les suffrages et il aurait certainement obtenu le premier prix si un des membres du jury n'avait découvert à temps que le morceau de concours n'avait d'original que le titre, *les Palissades*, tandis que la partition était la copie exacte d'une ouverture de... Berlioz.

On est à la recherche du plagiaire qui a failli faire enlever par Berlioz un premier prix de composition pour piano, trente-sept ans après sa mort.



A BAYREUTH

Il ne reste, paraît-il, plus de place pour les représentations de la Tétralogie à Bayreuth. Les deux *Anneaux* sont « ausverkauft ». Il ne reste de place que pour les représentations de *Parsifal* des 4, 7 et 8 août et pour celle de *Tristan* du 5 août.



JURISPRUDENCE THÉÂTRALE

Qu'est-ce au juste que la recette brute d'un théâtre ? La question était posée à la troisième chambre de la cour par M. Richemond, directeur des Folies-Dramatiques, à propos d'une clause de son bail lui faisant obligation de verser à son propriétaire une somme de tant pour cent sur la recette brute, au delà d'un certain chiffre.

La cour vient de décider que dans la « recette brute » doivent être comptés les produits des billets d'auteur, de faveur, de publicité, et même de droit des pauvres.



ANTOINE ARENSKY

On annonce la mort à Saint-Petersbourg du compositeur russe Antonin Arensky. Il était né en 1861. Il était professeur de contrepoint au Conservatoire de Moscou.



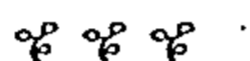
NOS ANCIENS ARTISTES

Un journal théâtral publie l'entrefilet suivant :

« Vendredi dernier brillante soirée dans les salons de l'*Intransigeant* et grand succès pour M. Valdor qui a chanté de sa voix puissante *Patrie* et la *Marseillaise*.

« M. Henri Rochefort, qui présidait cette réunion artistique, a félicité le sympathique baryton. »

M. Valdor fit partie cet hiver, pendant quelques jours, de la troupe du Grand-Théâtre. Il chanta notamment la *Voix d'Armor*.



GÉNÉALOGIE

La revue *Musikalisches Wochenblatt* annonce que des recherches faites il y a seulement quelques jours dans les archives de la petite ville de Saint-Gilgen, près d'Ischl, dans la Haute-Autriche ont permis d'établir que le lieu et la date de naissance de la mère de Mozart ne sont ni Salzbourg, ni l'année 1723, ainsi qu'on l'a souvent écrit jusqu'à présent, et doivent être rectifiés d'après les données suivantes. Le grand père maternel du célèbre compositeur, Wolfgang-Nicolas Pertl, était curateur du monastère archiépiscopal de Saint-Gilgen. Son épouse, Eva Rosina, née Altmann, habitant comme lui Saint-Gilgen, mit au monde, le jour de Noël 1720, une fille qui reçut au baptême les prénoms de Anna-Maria-Walburga. Cette dernière épousa Léopold Mozart le 21 novembre 1747. Le premier enfant né de cette union fut nommé Maria-Anna, plus familièrement Nannerl; le second a été Wolfgang-Amédée Mozart. On sait que la mère de Mozart mourut à Paris le 3 juillet 1778.



UN MONUMENT A GLINKA

On vient d'inaugurer à Saint-Petersbourg, le monument du compositeur Glinka, l'auteur de l'opéra célèbre *La Vie pour le Tsar*. Ont assisté à la cérémonie : le grand-duc Constantin, la grande-duchesse Miliza Nicolaïevna, de hauts fonctionnaires de l'Etat, de nombreuses députations de Sociétés artistiques et un certain nombre de personnalités éminentes du monde musical. Le grand-duc Constantin a prononcé un discours qui a été accueilli avec enthousiasme. Certains passages ont produit une impression profonde.



TOURNÉE AMÉRICAINE

La Metropolitan Opéra Company, sous la direction de M. Conried, entreprendra, vers le milieu de mars, une tournée monstre transcontinentale. La première station sera Baltimore, où auront lieu quatre représentations, de même qu'à Washington, tandis qu'à Pittsburg, où habitent les rois de l'acier, et à Chicago, le pays des multimillionnaires, la troupe s'arrêtera une semaine entière. Après quatre représentations à Saint-Louis et deux à Kansas-City, l'ensemble se rendra à San-Francisco, couvrant d'une traite la distance de deux mille milles.

Pour se faire une idée des frais d'une tournée pareille, il suffit de savoir que la troupe se composera de trois cents personnes, y compris les chœurs, le ballet et le personnel technique, et que tout le voyage se fera par train spécial.

Parmi les artistes qui font partie de la tournée se trouvent Mmes Eames, Sembrich ; MM. Caruso, Burgstaller, Van Rooy, Blan, Journets, Plançon, etc.



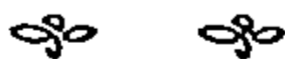
BIBLIOGRAPHIE



L'Art du Théâtre. — Le sommaire du nouveau numéro de *L'Art du Théâtre* est extrêmement varié. Ainsi, à côté de la reproduction des principales scènes de la nouvelle féerie du Châtelet *les Quat' cents coups du Diable*, se trouve un compte rendu illustré de *la Mort de Tintagiles*, le petit drame de M. Maurice Maeterlinck, représenté sur le petit théâtre des Mathurins par Mme Georgette Leblanc avec un goût remarquable.

Signalons aussi un article intitulé *Musique et Danses Orientales* accompagné de pittoresques gravures.

Parmi les planches hors texte, citons surtout le portrait en couleur de Mlle Berthe Cerny, d'après un dessin de Maurice de Lambert.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.