

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

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

LA TÉTALOGIE

L'éminente artiste qui a incarné de si admirable façon les héroïnes de Wagner sur notre scène lyrique a bien voulu écrire pour les Lecteurs de la Revue Musicale de Lyon quelques impressions sur la signification morale des personnages tétralogiques.

Nous saisissons cette occasion pour adresser une fois de plus à Mademoiselle Louise JANSSEN, l'hommage de notre profonde admiration.

La ville de Lyon est, en France, parmi celles où le goût musical est le plus développé. Avec bien des imperfections, sans doute, mais cependant d'une façon hautement satisfaisante, une partie considérable de l'œuvre de Wagner vient d'y être interprétée. Je voudrais qu'il me soit permis de noter quelques observations.

Il est certain que la Tétralogie ne peut être intégralement comprise sans une étude préalable. Il est loisible qu'elle plaise ou déplaise : on n'a pas le droit de la juger sans la connaître. Toute œuvre d'art, tableau, livre, comédie ou sculpture, nécessite, chez celui qui la prétend apprécier ou veut en jouir, d'abord une culture générale suffisante, ensuite un travail spécial d'appropriation individuelle.

La Tétralogie est comme le reste. Un

spectateur ignorant les légendes qui sont à la base de toutes les mythologies, indoue; grecque, scandinave, germanique ou chrétienne, ignorant à plus forte raison la vie et le caractère de Wagner, ses passions politiques, musicales et littéraires, son idéal; pourra sentir l'émotion nerveuse produite par les purs sons physiques d'une musique extrêmement pleine et troublante. L'homme est, de sa nature, impressionnable par le son. Mais il ne jouira pas de l'œuvre d'art.

Je me permets de reprocher à la critique lyonnaise, pourtant fort éclairée et compétente, de n'avoir pas assez vivement mis en lumière, ce qu'il était nécessaire de faire savoir. On a raconté à satiété le poème sur qui est écrite la musique. Une notable partie du public a pu trouver puérile et parfois grotesque, l'histoire de Wotan, de Siegfried et de Brunhild. On n'a presque pas pris le soin d'avertir les auditeurs que la Tétralogie n'était pas simplement l'histoire des Niebelungen mise en opéras. C'est avant tout une œuvre littéraire, philosophique, presque politique.

Wagner a publié son poème vers 1852, avant qu'une note de la partition ait été écrite. Voulait-il bavarder sur des scènes de mythologie? Non pas. Depuis 1848, il faisait de la politique socialiste. Il avait

été chassé de Saxe et banni. Son tempéramment le portait à la lutte. Il voulait faire connaître sa pensée. Musicien de profession, il choisit pour cela la forme qui lui paraissait la plus près de ses aptitudes, la poésie lyrique et le théâtre. Doué d'une imagination qui grandissait tout, comme en France Victor Hugo, il considéra que le théâtre lyrique s'accommode mieux des dieux et des héros que des hommes. D'ailleurs, en prêtant sa pensée à des êtres symboliques, au-dessus de nous, il échappait aux fluctuations de mode, même de civilisation. Eschyle, Sophocle, Euripide, Shakespeare, Goethe n'ont pas procédé autrement.

Quelle était cette pensée ? Fort simple peu nouvelle, combattue ou approuvée par les philosophes, les moralistes, les publicistes de tous les temps. L'amour est la seule loi naturelle ; — L'ambition et la soif de la puissance représentées par l'or, nous ont rendus méchants et menteurs ; — En rejetant l'or loin d'eux, ils reviendront à l'amour et seront heureux.

Pour traduire cette pensée, Wagner prit la fable des Niebelungen. Il la transforma, la défigura pour la rendre propre à sa thèse. Je ne prétends pas analyser son drame. Ce travail a été clairement fait par des écrivains distingués dans chaque journal. Je voudrais seulement essayer de mettre en relief l'idée dominante et le rôle de quelques personnages principaux.

Wotan, c'est l'image même de l'homme dans sa mélancolie douloureuse. Notre misérable volonté est toujours soumise à la volonté plus forte de la Nature, du Destin. Chaque jour à chaque minute, nous sommes contraints d'agir contre notre désir. Nous paraissions libres et maîtres ; nous sommes des poupées et des jouets dans la main du Destin impitoyable et mystérieux. C'est cette faiblesse et le désespoir qui en résulte que l'auteur représentant Wotan doit montrer au public.

Albérich a dérobé l'or, que la nature

avait fait pour être la propriété de tous. Il l'emploie à réduire en esclavage son frère Mime et tous ses compagnons. Mime, le pauvre être opprimé, a appris la ruse et le mensonge dans sa souffrance même. Il est devenu, par la souffrance, méchant et assassin. Hagen, simple et grossier instrument dans la main d'Albérich, trompe et tue aussi, toujours pour avoir l'or et la puissance. Gunther, cauteleux et peureux, ne recule devant rien pour assouvir son désir de posséder une femme. On rencontre souvent dans la vie Albérich, Mime et Hagen.

La fatalité opprime aussi la touchante Sieglinde. Elle a été livrée à un homme qu'elle n'aime pas. Un jour l'amour la saisit. Elle est transfigurée. Elle s'enfuit avec son amant. Aussitôt le malheur l'accable. Son amant meurt. Elle est presque folle, et n'a plus de vie que pour son fils. Hélas ! cette histoire est-elle si rare, et les choses ont-elles changé beaucoup depuis ces temps lointains ?

Siegfried, c'est la jeunesse. Il semble que chaque être, à son entrée dans la vie, va à la conquête de la nature. Siegfried s'y élance sans peur. Il n'en faut pas faire une sorte de rustre puissant et grossier. C'est un jeune homme, ni plus ni moins, avec les qualités brillantes et les défauts choquants des jeunes gens. Siegfried est poétique et charmant. Mais il a une pointe de brutalité. Il est gai, ivre de liberté, vaniteux, sans grande bonté ; il ne manque pas d'adresse. On peut dire que la journée qui porte son nom, dans la Tétralogie, est une longue description de la jeunesse. Le drame éclate quand il rencontre la Femme. Au premier jour, quel amour, quels serments éternels ! La lassitude vient vite. Siegfried a besoin de voyager. A la première pierre du chemin il oublie tout, et trahit. Puis quand vient la mort, à l'heure où la sérénité des choses nous apparaît, il se souvient de Brunhild. C'est avec elle, avec sa douce pensée qu'il

s'éteint; c'est elle qu'il va rejoindre là-bas. Cette histoire aussi est-elle nouvelle? Siegfried vit et respire à côté de nous; c'est nous-mêmes.

Mais Brunhild domine tout. Walkyrie, notre déesse, d'abord radieuse dans sa joie divine, s'émeut et s'attendrit jusqu'au sacrifice pour sauver les malheureux. Elle est déchirée par le châtiment injuste que lui inflige Wotan, la déchéance de sa virginité céleste.

Elle s'est endormie déesse, elle se réveille femme. Vierge encore, elle salue magnifiquement la nature. Puis, quelle ivresse sublime, quand l'anneau de Siegfried l'a toute pénétrée. Avec quel tranquille dédain elle repousse le pardon de Wotan. Rien n'existe plus que l'amour. Epouse trahie, elle a un moment de désespoir, elle écoute la basse vengeance; elle livre Siegfried. Mais comme elle méprise les assassins, comme elle met au-dessus d'eux son Siegfried, comme elle l'aime toujours. Je ne crois pas que rien ait été jamais écrit de plus grand, de plus noble que la mort de Brunhild. Devant le cadavre de Siegfried toute bassesse est oubliée. Il ne s'agit même pas de pardon. Brunhild a tout compris. L'amour, c'est la loi suprême. Non plus le simple amour de Siegfried, mais l'amour impersonnel et divin. Elle rejette au Rhin l'or, source des discordes et des haines. Ce que je dis n'est point une impiété; mais chaque fois que j'ai la joie de vivre et de mourir avec Brunhild, je ne peux m'empêcher de songer à Christ sur sa croix, offrant à tous l'oubli et la paix.

En résumé, il faut voir dans la Tétralogie, au-dessus du poème et de l'affabulation, la peinture émue et puissante de l'humanité: nos petites et nos grandeurs, nos joies et nos souffrances, la trahison et le dévouement, la bonté sublime et la méchanceté cauteleuse, la ruse et la naïveté, dominant tout l'oubli divin

et religieux de toutes les fautes et de toutes les misères.

Il faudrait, certes, du génie pour figurer de tels rôles comme il convient. Malgré tous les efforts, tout le travail, tout l'enthousiasme, les meilleurs se sentent faibles et impuissants. Où trouver aussi la force physique nécessaire? Le théâtre de Lyon est mal préparé pour représenter ces immortels chefs-d'œuvre. L'orchestre y est trop près des chanteurs. Il y fait trop de bruit, beaucoup trop de bruit, malgré la bonne volonté et le talent des instrumentistes et de leur chef, qu'on ne saurait trop louer, car eux ont été les meilleurs.

Quoiqu'il en soit, Lyon peut légitimement être fier. Son théâtre cesse peu à peu d'être un lieu de distraction médiocre. On s'y efforce vers l'art. La marche est pénible, sans doute. Mais la passion désintéressée du Beau élève et grandit. La seule joie des vrais artistes, c'est de contribuer à cette culture haute et noble, par laquelle seule les hommes peuvent se consoler de tout.

LOUISE JANSSEN.



L'Année Musicale à Paris

* *

La vie musicale à Paris est de jour en jour plus intense, plus variée et plus multiforme dans ses tendances et ses manifestations. Il en résulte, pour l'observateur qui veut se retourner et jeter sur une année écoulée un regard général, un premier aspect chaotique, qui d'abord le décourage. Mais peu à peu l'élimination d'un certain nombre d'œuvres et d'exécutions s'impose: et pourquoi? C'est que nous voulons, non pas donner au public Lyonnais un Kaléidoscope confus où grouillent les noms et les œuvres; mais, s'il nous est possible, quelques tendances directrices, quelques caractères neufs et

personnels par quoi la saison écoulée mérite l'attention d'une critique sérieuse. Et tout d'abord nous nous demanderons ce qu'elle nous a donné en fait d'œuvres nouvelles.

Nous essaierons ensuite de rechercher vers quelles œuvres du passé paraît s'orienter le goût du public ; et, passant ensuite du grand public de la masse à cette élite qui devance et domine, par ses jugements sûrs et précis, les jugements confus et instinctifs de la foule, nous essaierons de nous demander, avec toute la réserve et toute la modestie qui sont de mise quand on essaie de pronostiquer l'avenir, nous nous demanderons vers quelles destinées paraît marcher l'art musical en général et l'art musical français en particulier.

Nous pouvons passer rapidement sur les œuvres qui n'apportent rien de nouveau, ni dans l'écriture, ni dans la pensée, ni dans la conception du drame lyrique. De ce nombre est *la Tosca* que l'Opéra-Comique a donnée en octobre dernier. Certes il ne faudrait point méconnaître chez Puccini une certaine habileté dans l'art de ménager les effets scéniques : il était par là très digne de devenir le collaborateur de Victorien Sardou. Il a aussi de l'école italienne cette richesse mélodique tant vantée que, pour notre part, nous trouvons très au-dessous de celle de M. Rodolphe Berger. Il ne faut pas lui refuser non plus une connaissance des gros effets orchestraux, des formidables contrastes de timbres : mais cet art ne lui est pas personnel, et pour quiconque a entendu les *Pirates de la Savane*, il est évident qu'il appartient également à des musiciens de la plus contestable valeur. Il nous reste donc à nous demander ce qui distingue Puccini des autres Italiens dont nous eûmes à subir les œuvres ces dernières années : rien, absolument rien, si ce n'est une sorte de pudeur, qui l'empêche de se laisser glisser jusqu'au fond de l'abîme de vulgarité, où se complait

un Léoncavallo. Différence de degré, et c'est tout.

Nous passons sur la reprise d'*Hérodiade* que l'on ne saurait considérer comme une première, et nous dirons un mot seulement de la *Flamenca*. M. Lucien Lambert a prétendu y faire œuvre de pittoresque vérité. Pour y mettre la couleur locale, il y a introduit de force une riche collection de thèmes espagnols, créoles et américains. Le résultat en fut une salade indigeste, une piteuse arlequinade. C'est un peu ce qui se passerait si un auteur dramatique pensait faire revivre une époque dans sa vérité historique, par le seul fait qu'il louerait quelques centaines de costumes et d'oripeaux authentiquement anciens. Derrière le vêtement il y a le corps humain : derrière l'Espagnol ou le Yankee, l'homme, avec ses passions et ses douleurs : c'est là la matière de tout drame, lyrique ou autre. Bizet le savait ; M. Lambert ne s'en est pas douté.

Brisons l'ordre chronologique et venons à la *Fille de Roland*. Sur un livret tiré du drame de Henri de Bornier, M. Rabaud, auteur estimé de la *Procession Nocturne*, a écrit une musique sage et bien faite, telle que pouvait l'inspirer l'ombre vénérable du vieil académicien. Si l'on peut reprocher quelque chose à M. Rabaud c'est une certaine mollesse dans le sentiment dramatique. Son œuvre est plutôt une suite de morceaux excellents qu'une musique directement issue de l'action scénique, mais il faut louer les qualités techniques de premier ordre dont il a fait preuve.

M. Xavier Leroux l'auteur de la *Reine Fiammette*, a, lui, l'avantage d'un tempérament. C'est-à-dire qu'il y a dans son œuvre ce je ne sais quoi de spontané et de vivant, qui caractérise le vrai dramaturge lyrique, mais son écriture est un peu inégale ; il y a dans son style des disparates et des trous fâcheux. Il y

manque une maîtrise suffisante de l'orchestre. Toutefois, telle qu'elle est, sa partition est fort bien adaptée au charmant libretto de Catulle Mendès, et il en émane une séduction incontestable, à laquelle il est bien difficile et point du tout nécessaire de se soustraire. Si nous faisons une petite escapade hors Paris, mentionnons deux œuvres nouvelles : le *Roi Arthur*, de Chausson, à Bruxelles, et *Hélène*, de Saint-Saëns, à Monte-Carlo. Ceux qui ont vibré à l'intense mélancolie des lieder de Chausson, aux beautés nobles de sa musique de chambre, s'en sont allés, en un pieux pèlerinage, écouter son *Roi Arthur*. Ils ont été déçus. Ce triste et concentré rêveur, qui n'a jamais été plus sublime que quand il chante les détresses les plus profondes de l'âme humaine, n'avait pas, pour employer un mot bien laid, la dose d'*objectivation* nécessaire pour faire un drame.

C'est Chausson seul que nous aimons dans l'œuvre. Les personnages y sont peu vivants et nous laissent froids. Dans *Hélène* nous avons retrouvé un Saint-Saëns toujours jeune, toujours épris de belle clarté attique, toujours aussi sûr dans le maniement des ressources orchestrales.

Enfin, dominant la saison lyrique, nous avons eu, en décembre, la première à Paris de *l'Etranger*. Je n'insisterai pas sur cette œuvre que vous connaissez dès longtemps dans tous ses détails. Je n'en goûte pas beaucoup le symbolisme mi-chrétien et mi-kantien ; mais la partition musicale seule nous intéresse ici, et il faut reconnaître qu'il y a dans le deuxième acte toute une partie où la critique perd ses droits. Ici, impossible d'analyser, de dissenter, de discuter. Vous êtes sous la domination du génie, un puissant courant vous emporte et vous soulève. L'art est si parfait que vous l'oubliez, il n'est plus qu'un instrument au service d'une volonté supérieure qui vous domine et vous dirige à sa guise.

(A suivre)

J. SAUEPWEIN



LIEDER FRANÇAIS

(SUITE)

Charles BORDES



(SUITE)

Tristesse (1885) est d'une excellente écriture mélodique, quoique la facture en soit très simple, sur des accords tenus, d'une expression intense et d'un caractère enveloppant. *Green* (encore inédit 1887) et *Spleen* (1886) traduisent remarquablement les vagues et mélancoliques rêveries de Verlaine. J'aime surtout *Spleen*, dont la cantilène tendre de l'accompagnement s'oppose, de façon intéressante, aux flottantes harmonies qui soulignent les vers descriptifs du poète (1).

Plusieurs mélodies de Charles Bordes ont été écrites, pour chant et orchestre, puis réduites au piano. Ce sont : *Promenade matinale* (1896), *Sur un vieil air* (1895), *La Ronde des Prisonniers* (1900), *Epithalme* (1888), sur des poésies de Verlaine, enfin une pièce inspirée de Camille Mauclair : *Mes cheveux dorment sur mon front* (1901). Ainsi que le merveilleux Lied : *Dansons la Gigue!* (Verlaine) — plein d'humour et de sentiments, au rythme approprié, sur un thème incisif et verveux, qui commente tour à tour les souvenirs attristés et délicats de l'amant et les bruyants éclats du refrain sonore (2) — ces œuvres présentent de belles qualités de spontanéité et de franchise, dans l'inspiration. L'orchestre de Bordes est souple et vigoureux, réduit au piano, il conserve une sincérité louable de rythmes et d'accents.

Notamment, la *Promenade Malinale*, idylle d'une élégante simplicité, me plaît par d'heureux détails d'accompagnement et une légèreté charmante, dans l'atmosphère rustique,

(1) Signalons seulement, parmi les œuvres de la même époque, le Lied inédit, *J'allais par les chemins perdus*, chanté à la Société Nationale, le 16 mars 1889.

(2) « Au concert avec orchestre, donné par la Société Nationale, le 21 août 1890 — raconte M. Servières — fut chanté *Dansons la Gigue!* sur les vers de Verlaine. Ce fut le premier succès franc de Bordes... Deux ans plus tard, la Société Nationale s'offrit le luxe d'un concert à orchestre, dans la salle du Conservatoire. On avait réuni, sur le programme, les œuvres les plus marquantes, des membres les plus en vue de la Société. Le ténor Engel y fit acclamer et bisser par tout l'auditoire la pièce vocale et symphonique de Bordes ».

que trouble à peine le clair gazouillement des flûtes et des clarinettes, auquel répondent les cors mélancoliques et les timbres exquisement mariés du hautbois et du violon solo. Cette page est peut-être une des plus parfumées, qu'ait inspirées à Charles Bordes son amour profond et contemplatif de la nature, dont il goûte vivement, en vrai fils de la Touraine, et sans puérile sentimentalité, les fêtes radieuses et les crépuscules empourprés,

La Ronde des Prisonniers est écrite dans le style de *Dansons la Gigue!* Ces deux Lieder se ressemblent par le même souci du pittoresque et du réalisme, dans la notation du détail. Ainsi, nous remarquerons l'originalité de l'accent, qui souligne la monotone promenade des malheureux prisonniers, sur que s'attendrit la bonhomie railleuse de Verlaine :

*Ils vont! et leurs pauvres souliers
Font un bruit sec,
Humiliés,
La pipe au bec.*

De même, s'opposant au chromatisme obstiné du rythme lourd et plaintif qui scande l'interminable ronde, la ponctuation est caractéristique, dans la voix ou dans l'orchestre du parlé brusque et réaliste.

Pas un mot ou bien le cachot!

Après les furieuses déclamations contre la société, le retour du thème de la ronde, dans le ton initial de *fa dièze mineur*, exprime, de pittoresque façon, la résignation du vieux bohème à la fainéantise des prisons.

On peut critiquer, dans *Epithalame* (tiré de la *Bonne Chanson*), certain manque d'aisance et de naturel, qu'explique la simple constatation de l'ancienneté de ce Lied, écrit par Charles Bordes, en 1888, Notons cependant le charme indéniable de la mélodie qui commence à ces mots :

Et quand le soir viendra, l'air sera doux...

et les gracieux dessins d'orchestre, qui accompagnent la voix.

L'année 1889 vit naître un heureux essai de collaboration entre Charles Bordes, abandonnant momentanément Verlaine et le poète Henri Cazalis (Jean Lahor), dont le caractère de parnassien, épris d'exotisme, séduisit l'imagination ardente et la fantaisie orientale du jeune musicien. A cette époque,

se rapportent trois mélodies chantées, le 1^{er} mars 1890, à la Société Nationale : *Chanson triste, Sérénade mélancolique, Fantaisie Persane* (1). Ces pièces présentent une nostalgie exotique et de pittoresques harmonies, analogues du style général, que nous avons noté, en certain duo de Henri Duparc. D'un caractère semblable, sont les originales *Pensées Orientales*, écrites pour Tasse, aux environs de 1889, publiées seulement en 1901.

Le 11 janvier de cette même année, fut chanté à la Société Nationale, le délicieux Lied : *Petites fées, bonnettes gnomes* (Jean Moréas), qui devait aussi inspirer la muse d'Ernest Chausson. Cette mélodie est construite sur deux mouvements, caractérisés, le premier, par un rythme sautillant (6/4 *fa dièze majeur*), très descriptif, d'une rare originalité, le second, par un mélancolique rappel d'une fanfare de *Siviane*, l'œuvre captivante d'Ernest Chausson, l'ami regretté de Charles Bordes. Plus anciennes sont la tendre et si frêle variation, pour chant et orchestre, sur le thème célèbre de Martini : *Plaisir d'amour* (1895), intitulée : *Sur un vieil air* (Verlaine), et le délicieux *Paysage Vert* (1893), plein d'une fraîcheur harmonieuse et d'une grande liberté rythmique, permettant de souligner adroitement les divers détails du tableau champêtre. Dans cette dernière mélodie, où se déroulent les images les plus exquis qui aient impressionné la rêveuse fantaisie de Verlaine, nous retrouvons, chez Bordes, les qualités de paysagiste et de peintre ému des beautés naturelles, que nous signalions, à propos de la *Promenade matinale*, postérieure, au surplus de trois années, au charmant *Paysage Vert*. Ces mêmes qualités qui me paraissent caractéristiques, du talent de Charles Bordes, se rencontrent encore dans la pièce de Verlaine *Le Son du Cor s'afflige vers les bois* (1893), où une mélodie très simple sur un dessin continu de l'accompagnement rend avec le plus grand bonheur l'impression du

soir monotone,

Où se dorlotte un paysage lent

dont parle le poète. Il y faut aussi remarquer un ingénieux essai de rimes musicales entre les demi-cadences des vers.

(1) Editées chez Bruneau, le père de l'actuel compositeur.

Avant d'arriver aux *Quatre Poèmes de Francis Jammes*, qui représentent à mon sens, la partie capitale et péremptoire de l'œuvre de Charles Bordes, je dois signaler un charmant *Duetto*, pour soprano et ténor. *L'Hiver*, sur une poésie de Maurice Bouchor, (1), ainsi qu'un *Madrigal à la musique*, du même auteur. Cette dernière pièce est écrite pour 4 voix sans accompagnement, en style ancien, destinée aux Chanteurs de Saint-Gervais, et fut chantée par eux à la Salle Pleyel en 1896 et publiée aussitôt chez Bandoux ; elle offre, dans le genre profane du madrigal, les mêmes qualités que les motets, composés par Bordes dans le genre sacré.

Chaque numéro des *Quatre Poèmes de Francis Jammes* (2), est dédié à l'un des membres du quatuor vocal de la *Schola*. On peut immédiatement les répartir en deux groupes : le premier Lied *La poussière des tamis chante au soleil*, pour soprano, avec un rythme d'accompagnement enjoué et comme volatil, qu'interrompent parfois une mesure de silence ou un joyeux carillon — jolies trouvailles qui excitent la surprise et retiennent l'intérêt — le troisième, *Oh ! ce parfum d'enfance dans la prairie !* d'une forme libre et absolument franche, sur un rythme frais et pimpant, que traverse ingénieusement le thème du *Lauda Sion salvatorem*, exposé par le piano — expriment l'un et l'autre des sentiments de bonheur et apportent une suave impression de calme et de fraîcheur. Les deux autres mélodies, au contraire, pour mezzo et pour basse, présentent un caractère accentué de tristesse et de désespoir.

La Paix est dans le bois silencieux débute par un paysage contemplatif, aux sonorités lentes et très-expresives, sur lesquelles se pose la déclamation purement descriptive. Au piano, se dessine un thème douloureux en *ré mineur* que vient égayer, par instants, la fantaisie de notations pittoresques, telles que :

*Une grive se posait haut
C'était tout.*

ou la paraphrase musicale d'observations réalistes, analogues à celle-ci :

(1) Chanté à une séance de la Société Nationale, le 10 janvier 1891, par Mlle E. Blanc et M. Imbart de la Tour.

(2) Edition Mutuelle de la *Schola Cantorum*.

Pendant que ma chienne et mon chien fixaient une mouche, qui volait et qu'ils auraient voulu happer, je faisais moins cas de ma douleur.

Et aussitôt le trait significatif délicatement ajouté au tableau, dont il rehausse le coloris, l'impression du début s'affirme, de nouveau, calme et noble, dans la sérénité d'un beau jour d'été.

Il y avait parfois, dans les premières mélodies de Charles Bordes, quelque « décousu ». Et cela provenait sans doute du souci constant, pour ce musicien, de suivre vers à vers le poète. Nous avons noté, à propos du second des *Quatre Poèmes*, le goût de Francis Jammes pour les idées incidentes, qui viennent accessoirement se mêler à l'impression générale : cette tendance aurait pu nuire au compositeur, amoureux du détail et de l'adéquation de la parure musicale aux subtilités de la pensée poétique. Il n'en est rien : quand une incidente, semblable à celles que nous citons, se présente, peu propice aux développements musicaux, adroitement Charles Bordes conserve l'unité par la persistance du rythme de l'accompagnement, et le chant léger ne fait que présenter une sorte de délicat divertissement.

Il serait plus utile de mettre en garde M. Bordes contre certains hiatus et vocables qui en musique, *ne font pas bien*, tels que : *échelonnement* — *chals-huants* — *houx* — *boucux* — *chère*, pour peu que tu te bouges et autres expressions tout au moins singulières, qui gagneraient à ne pas être translataées sous forme musicale.

La dernière mélodie de la série : *Du courage ? Mon âme éclate de douleur*, pour basse, en *fa mineur*, est d'une facture générale très coupée et très dramatique, où de violents cris de passion interrompent à plusieurs reprises un *cantabile*, large et expressif, sur un rythme obstiné.

« Ces quatre poèmes, selon M. Servières, furent dits dans la salle de la *Schola*, le 13 décembre 1901, par Mmes de la Rouvière, Joly de la Mare, MM. David et Gébelin. C'est là que, l'hiver précédent, avait été chanté le dialogue spirituel : *Domine, puer meus jacet*, sur la guérison du serviteur du centurion. Bordes montra, dans ce genre si difficile, ce qu'on peut obtenir, comme intensité dramatique, du système de la polyphonie vocale.

C'est dans une période de maladie qu'il écrivit cette partition, car le loisir seul des repos forcés ou des vacances qu'il passe chaque été au pays basque, donne à Charles Bordes, l'occasion d'écouter l'inspiration qui chante en lui ».

Nous avons indiqué les caractéristiques du talent de Bordes : spontanéité, liberté de l'inspiration, dédain des formules toutes faites et des élégances, qui plairont aux snobs de la musique. Chez ce compositeur loyal et sincère, il ne faut pas chercher les raffinements subtils, les harmonies torturées, le style alambiqué, qui sont l'apanage de nombre de « jeunes », intéressants par la facture étonnante parfois, dont ils entourent d'insupportables élucubrations. A la différence de ces esthètes décadents et moroses — Charles Bordes ne craint pas de chanter, d'exprimer la joie, d'avoir des idées claires : sans doute, la nostalgie vague de Verlaine, la tristesse sans cause de la *Bonne Chanson* lui ont inspiré et lui inspireront encore ses plus belles pages ; mais cette rêveuse mélancolie n'est pas l'indice d'une âme découragée, d'un tempérament de neurasthénique désabusé. En dehors de son œuvre — où flottent un sain parfum rustique, un amour ingénu et profond pour les animaux, les bois et le ciel bleu, qu'on aperçoit dans ses Lieder, comme au milieu de verts et épais feuillages — toute la vie de Charles Bordes indique l'activité robuste d'un esprit énergique, le dévouement désintéressé et sans bornes à la musique, qu'il aime exclusivement et pour elle-même, à la façon de son maître, le bon et modeste César Franck.

L'art de Bordes est original, bien à lui, fait de naturel, de santé, de franchise primesautière : au seul point de vue musical, il doit peu à l'auteur des *Béatitudes*, dont l'influence morale, par contre, fut considérable sur le chanter de Verlaine. Souhaitons que Ch. Bordes n'oublie pas, dans son rare dédain du succès personnel, que ses contemporains réclament, à juste titre, l'utilisation de qualités si précieuses de naturel, d'invention mélodique et rythmique : à quand donc, alors, la publication impatiemment attendue, du drame chanté : *Les Trois Vagues*, dont l'orchestration, croyons-nous, est à peu près ter-

minée, et qui consacrera définitivement la réputation artistique du jeune directeur de la *Schola* ?

(A suivre).

HENRI FELLOU.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

Deuxième cycle de la « Tétralogie »

Le deuxième cycle de l'*Anneau du Nibelung* nous a procuré le plaisir d'entendre M. Rouard dans le rôle de Wotan de l'*Or du Rhin*. Ce fut vraiment une révélation, et jamais le mot de *parodie*, prononcé plus d'une fois au cours des représentations de la Tétralogie par des grincheux ou « mauvais bergers », ne fut mieux justifié. Le baryton ordinaire de notre troupe lyrique nous a donné un Wotan d'opérette qui, avec la Fricka de Mme de Marsan, forme ce qu'on est convenu d'appeler « un ménage bien assorti ». Il nous semble impossible d'être, plus que M. Rouard, dépourvu de style, de goût et d'intelligence dramatique. Alberich, de *Siegfried*, fut du reste aussi mauvais que Wotan de *Rheingold* et la dispute du gnôme avec son frère Mime fit naître, chez les auditeurs, suivant leur tempérament, une douce hilarité, ou une vive indignation qui se traduisit par quelques coups de sifflet.

Mme Domenech fut remplacée par Mlle Pierriek tout à fait remarquable dans l'évocation d'Erda de la première journée.

Dans la *Walkyrie* Mlle Janssen et M. Seguin furent admirables, M. Gauthier très médiocre avec son masque inexpressif et sa voix souvent incertaine, Mlle Claessen d'une froideur déconcertante à rendre jaloux M. Flon lui-même, qui conduisit toute la scène d'amour du premier acte dans un mouvement d'une lenteur exagérée.

M. Seguin, dans *Siegfried*, chanta le rôle du Voyageur et n'eut pas de peine à faire oublier son prédécesseur ; c'est à lui sans doute que nous devons au premier acte, le rétablissement des réponses du Mime que l'on avait coupées pour le premier cycle.

Cette seconde série de représentations fut très suivie par un public nombreux, et généralement assez enthousiaste.

LÉON VALLAS.

LES CONCERTS

* *

Concert Risler

Tout a été dit sur Edouard Risler et depuis plusieurs années déjà, on le considère généralement comme le premier pianiste actuel.

Chez cet artiste, qui est un virtuose merveilleux, la virtuosité semble disparaître, on la remarque à peine, on l'oublie et l'on est pris tout entier par la puissance incomparable de compréhension que manifestent ses interprétations des différents maîtres. La sonate en *fa* de Mozart fut délicieusement chantée, par M. Risler et la sonate en *la bémol* (op. 160) de Beethoven traduite avec une intensité admirable. Nous regretterons seulement que le grand artiste, qui est l'interprète rêvé de Beethoven, n'ait pas joué d'autres œuvres du maître de Bonn au lieu de nous faire entendre trois piécettes de M. Gabriel Fauré (6^e Nocturne) en *si bémol*; d'impromptu en *la bémol*, et 3^e Valse-caprice), d'une insignifiance rare.

Le public était très clairsemé dans la salle Philharmonique; ce peu d'empressement s'explique peut-être par le choix du programme de M. Risler, mais certainement par la surabondance des concerts annoncés pour cette fin de mois et par les représentations de la *Tetralogie*; Wagner est un voisin bien encombrant.

L. V.



Concert des Artistes Musiciens

Le 25 avril aura lieu un grand concert donné par la Société des Artistes musiciens de Lyon, orchestre de 120 musiciens sous la direction de M. Flon.

Au programme: *Sonate* de Franck, par MM. Jacques Thibaud et Raoul Pugno, *Préludes* de l'*Ouragan* de Bruneau, 4^e *Concerto* pour piano et orchestre de Saint-Saëns. Diverses autres œuvres pour orchestre ou piano.



Concerts Symphoniques Municipaux

Nous avons déjà annoncé, au mois de décembre dernier, le projet qu'avait formé l'administration municipale, de donner en fin de saison quelques concerts symphoniques.

Le premier concert sera donné le 30 avril sous la direction de M. Flon, et avec le concours du célèbre violoniste Jan Kubelick.

Nous rendrons compte dans notre prochain numéro du concert donné lundi par l'UNION DES FEMMES DE FRANCE.



Nous annoncerons toutes les œuvres musicales et les ouvrages se rapportant à la musique adressés à la Rédaction et nous rendrons compte des plus importants.



A TRAVERS LA PRESSE

* *

La Musique Française

Les opinions paradoxales de M. Debussy sont toujours d'un intérêt piquant. Voici son appréciation sur la musique française, telle qu'il l'a exprimée au cours d'un interview demandé par M. Paul Landormy qui vient de terminer une enquête sur l'état actuel de la musique française.

La musique française, c'est la clarté, l'élégance, la déclamation simple et naturelle; la musique française veut, avant tout, *faire plaisir*. Couperin, Rameau, voilà de vrais Français! Cet animal de Gluck a tout gâté. A-t-il été assez ennuyeux! assez pédant! assez bourgeois! Son succès me paraît inconcevable. Et on l'a pris pour modèle, on a voulu l'imiter! Quelle aberration! Jamais il n'est aimable, cet homme! Je ne connais qu'un autre musicien aussi insupportable que lui: c'est Wagner! Oui, ce Wagner qui nous a infligé Wotan, le majestueux, le vide, l'insipide Wotan!.....

Berlioz est une exception, un monstre. Il n'est pas du tout musicien; il donne l'illusion de la musique avec des procédés empruntés à la littérature et à la peinture. D'ailleurs, je ne vois pas grand chose de particulièrement

français en lui. Le génie musical de la France c'est quelque chose comme la fantaisie dans la sensibilité... César Franck n'est pas français, il est belge. Mais oui, il y a une école belge ; après Franck, Lekeu en est un des plus remarquables représentant, ce Lekeu, le seul musicien, à ma connaissance qui ait subi l'influence de Beethoven. L'action de César Franck sur les compositeurs français se réduit à peu de chose ; il leur a enseigné certains procédés d'écriture, mais leur inspiration n'a aucun rapport avec la sienne...

J'aime beaucoup Massenet, Massenet a compris le vrai rôle de l'art musical. Il faut débarrasser la musique de tout appareil scientifique. La musique doit humblement chercher à *faire plaisir* ; il y a peut-être une grande beauté possible dans ces limites. L'extrême complication est le contraire de l'art. Il faut que la beauté soit *sensible* ; qu'elle nous procure une jouissance immédiate, qu'elle s'impose ou s'insinue en nous sans que nous ayons aucun effort pour la saisir. Voyez Léonard de Vinci, voyez Mozart. Voilà les grands artistes !

CLAUDE DEBUSSY.



La Mise en Scène

Naturellement, les théâtres de l'Etat donnent l'exemple, à de trop rares exceptions près, de la plus parfaite incurie et du plus profond mépris pour la vérité. Sous ce rapport, l'Opéra détient le record, les contribuables paient une grasse subvention, les billets de mille coulent à flot et les résultats restent lamentables. A moins de souffrir d'une hypocondrie incurable, il est impossible de tenir son sérieux devant l'entrée des choristes qui se rangent militairement en deux compagnies, côté des hommes, côté des femmes, sans jamais se mêler, et qui conservent la même attitude, qu'ils représentent soit de nobles seigneurs de la Renaissance ou de farouches barbares du Nord, soit de pieux pèlerins ou de dévergondés soudars. Les vêtements de ces braves gens valent leurs comportements ; un aimable éclectisme règne en maître dans la maison et, dans le Cid, par exemple, la robe carlovingienne fraternise

avec le pourpoint de Charles V. Il est juste d'ajouter que Rodrigue qui vécut, je crois, au XI^e siècle, chante dans un décor dont la toile du fond montre deux flèches gothiques, et va pour fendre les Sarrazins en maillot de soie et nu-tête ! A une époque ou un coup d'épée fendait un homme en deux, je ne vois pas un chevalier allant guerroyer en si galant ajustement. Mais à notre Académie nationale de musique, la tradition est de ne jamais se couvrir, et on la respecte la tradition, c'est cette même tradition qui exige qu'à un acte, généralement le dernier, la première chanteuse paraisse vêtue en blanc. Robert le Diable, les Huguenots, Aïda, Sigurd et tant d'autres ont suivi cette règle auguste ; peu importe la date et le pays. L'héroïne s'enveloppe toujours d'un peignoir immaculé dont les manches laissent passer les bras, nus comme la tête du ténor. C'est immuable.

M. Sardou m'a raconté les luttes homériques et radicalement inutiles qu'il eut à soutenir avec le directeur de l'Opéra quand on joua *Patrie*. Au défilé des troupes espagnoles qui exécutent, par pelotons, des conversions savantes devant le trou du souffleur il demanda, il supplia qu'on laissât marcher à la diable ces bandes mal disciplinées, qu'on les habillât de vêtements fripés et rapiécés, qu'on leur distribuât des drapeaux décolorés et fanés. On haïssa les épaules, et les figurants, fraîchement pomponnés, continuèrent à pivoter comme des grenadiers poméranien. Sous ce rapport, la musique des lansquenets, dans *Faust*, marquant le pas et paradant coude à coude, ne manque pas non plus d'originalité, pas plus que l'*Arnold*, de *Guillaume-Tell*, qui se promène avec des manches de mousseline, une chemisette de batiste et un treillis de minces bandelettes de velours sur la poitrine. Les farouches montagnards, caparaçonnés de buffle et de peaux de chèvre qui chassèrent l'étranger de leur patrie, seraient bien étonnés de voir un de leurs chefs ainsi accoutré.

Généralement les décors valent les costumes, et sans m'étendre longuement sur le sujet, je citerai, comme exemple typique, la Cathédrale de l'Or dans *Messidor*, une sorte de caverne sans proportions, sans caractères, sans style, sans goût, qui rappelait les

exaspérantes et crapuleuses fantaisies des féeries jouées au Châtelet ou à la Porte-Saint-Martin d'antan.

Les Arts de la Vie.



Der Kobold, de Siegfried Wagner

Le 11 avril a été donné au théâtre municipal de Cologne, la première représentation du *Kobold*, de M. Siegfried Wagner. M. Maurice Kuffrath, ancien rédacteur en chef du *Guide musical* et directeur actuel du théâtre de la Monnaie, porte sur cette œuvre nouvelle l'appréciation suivante :

« Il y a du talent dans tout cela, et même de la personnalité, tant au point de vue scénique que musical. Mais ce talent a besoin de mûrir encore et de se concentrer. Les idées mélodiques sont heureuses ; il y a notamment deux gentilles romances — oui, des romances — au premier et au second acte ; une bonne marche des invités qui semble une parodie sérieuse de l'entrée des invités à la Wartburg de *Tannhäuser*, un bon trio de buveurs au troisième acte, qui débute d'ailleurs par un prélude symphonique de jolie sonorité et bien développé.

En général l'instrumentation n'est pas maladroite et sonne bien. L'ensemble est d'une honnête moyenne ; il ne commande ni l'enthousiasme exubérant des fidèles sujets de la petite cour de Bayreuth, ni l'indifférence méprisante de la critique hostile.

« Le malheur est que cela soit signé du nom de Wagner. La public, fatalement, s'attend à quelque chose de supérieur. Songez donc, de la musique du fils d'un tel père ! On lui offre beaucoup moins que cela. C'est la destinée tragique du jeune compositeur Siegfried Wagner, d'avoir à compter avec ces espérances illusives et n'y pouvoir donner satisfaction. Avec de la persévérance, il pourrait arriver à nous donner un pendant à *Mignon*. Dans son *Kobold*, il nous offre déjà un Lothario qui, sous le nom d'Ekhart, ne laisse rien à envier à son prototype ambrosien. Et sa petite héroïne Verana, a les vertus touchantes, la douce sentimentalité de l'héroïne de l'opéra-comique. Il ne faut désespérer de rien, Ambroise Thomas réhabilité par l'héritier de Bayreuth, spectacle peu banal. »

Le prochain numéro de la REVUE MUSICALE DE LYON paraîtra seulement le Mercredi 4 Mai.



Nouvelles Diverses



On prépare actuellement la publication de cent cinquante lettres adressées par Richard Wagner à Mme Mathilde Wesendonck et d'un certain nombre de feuillets d'un journal quotidien de la même époque. Tout serait encore inédit, La correspondance renferme des renseignements artistiques sur *Tristan et Isolde*, sur *les Maîtres chanteurs*, sur les représentations de *Tannhäuser* à Paris et sur *Parsifal* ; quant à son attrait particulier au point de vue de la psychologie passionnelle chez Wagner, il ne peut manquer d'être très grand si l'on se souvient que pendant de longues années aucun cœur ne fut plus rapproché de celui du maître que le cœur de Mathilde Wesendonck. Elle était née le 23 décembre 1828, à Elberfeld, avait épousé M. Otto Wesendonck, représentant d'une maison industrielle de New-York, et habitait Zurich avec son mari. Wagner la connut dès 1852. Il s'établit, en 1857, dans une petite maison voisine de la sienne et qu'il appelait l'Asile. Il y resta jusqu'en août 1858. Mais après son départ, il conserva des relations fréquentes avec Mme Wesendonck et lui écrivait sur un ton affectueux. « Ecoutez-moi comme Brunehilde écoutait Wotan », lui mandait-il un jour. Au mois de juillet 1865, il réclamait à M. Otto Wesendonck la partition autographe de *l'Or du Rhin* donnée précédemment et dont il désirait reprendre possession pour en faire présent au roi de Bavière. « Votre femme conserve pour toujours ce qui est bien plus précieux que cette partition », disait-il, faisant allusion à toute une série d'esquisses musicales pour *Tristan* ou pour ses autres ouvrages. « Si j'ai composé *Tristan*, écrivait-il à Mathilde, je vous le dois de toute mon âme et pour toute l'éternité. » Les esquisses comprennent deux *Etudes pour Tristan*, dont les paroles sont de Mathilde : *Trume* et *Treibhvaus*. La première est bien connue sous le titre *Rêves* et a été chantée souvent par Mlle Janssen dans les concerts lyonnais. Trois autres fragments de ces mêmes esquisses sont notés sur des poésies de Mathilde. Wagner envoyait à la jeune

