

# REVUE MUSICALE DE LYON

Paraisant le Mercredi de chaque Semaine, du 15 Octobre au 1<sup>er</sup> 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 FLEURÉT \* 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.



## Le Quatuor en *Mi* de G. M. WITKOWSKI



Le quatuor Zimmer doit donner vendredi prochain, salle Philharmonique, la première audition publique à Lyon du *Quatuor en mi* pour deux violons, alto et violoncelle, de notre éminent compatriote G. M. Witkowski (1).

Sans vouloir faire une étude détaillée de cette œuvre qui a établi définitivement la réputation de M. Witkowski et a classé son auteur parmi les musiciens les plus remarquables de l'école moderne française, nous pensons utile de donner quelques indications qui peuvent en rendre la compréhension plus aisée. Nous ne porterons sur elle aucune appréciation, laissant à notre collaborateur chargé du compte-rendu de la soirée de vendredi le soin de juger cette belle œuvre dont nous avons été un des premiers admirateurs. Nous nous contenterons de donner quelques indications très sèches sur l'architecture du quatuor en *mi*, conçu d'après les principes de l'école franckiste dont

(1) Le *Quatuor* de G. M. Witkowski est édité par MM. Durand et fils qui nous ont autorisé à en reproduire les thèmes principaux.

M. Witkowski est un adepte fervent et enthousiaste.

Dans cette œuvre, comme dans la *Symphonie en ré mineur*, c'est dans la réalisation d'une *forme cyclique* poussée jusqu'à ses plus extrêmes limites, que M. Witkowski a mis tout son effort (1) : la première phrase du quatuor forme en effet la base de la composition tout entière et fournit par ses divers éléments mélodiques plus ou moins transformés le point de départ de toutes les idées de l'œuvre ; c'est en quelque sorte le tronc d'où vont pousser en se ramifiant les différentes branches de l'arbre sonore ; aucun thème ne s'y développera qui n'ait une parenté plus ou moins proche avec le thème principal.

Le quatuor en *mi* comprend deux grandes parties comportant chacune un mouvement lent et un mouvement vif qui s'enchaînent et séparées par un mouvement vif (*scherzo*) d'une allure moins sévère.

Le premier mouvement (*lent et soutenu*) n'est autre chose qu'une véritable fugue avec son exposition, sa contre-exposition,

(1) Sur la *forme cyclique* systématiquement établie par César Franck qui a tiré le premier parti des trouvailles géniales de Beethoven et rigoureusement appliquée par les continuateurs de César Franck, voir l'étude de M. Vincent d'Indy, publiée dans les derniers numéros de la *Revue musicale de Lyon* (12, 19, 26 janvier, 3, 10, 17 et 24 février)

ses développements. Le sujet en est exposé dès le début, sans préliminaires, par le second violon en une phrase très expressive qui contient, comme nous le disions plus haut, tous les éléments mélodiques dont les transformations successives seront la base de tout le quatuor (I).

I

Lent et soutenu (♩ = 60)

Cette phrase, caractéristique avec l'altération de la quarte (*la dièse*) apparaît à première vue comme formée de deux parties assez distinctes : la première composée de cinq mesures, la seconde de trois seulement que nous désignerons dans la suite par les lettres (*a*) et (*b*).

La tonalité en est quelque peu imprécise au début (les premières mesures peuvent paraître en *mi majeur* ou en *ut mineur*).

La fugue se développe librement avec une allure très audacieuse et très moderne. Peu avant le deuxième mouvement, le thème se superpose quatre fois à lui-même, chanté normalement par le premier violon, en valeurs augmentées par le violoncelle, en valeurs diminuées, dans deux rythmes différents, par le second violon et l'alto.

La tonalité de *mi majeur* qui s'affirme au courant du premier mouvement, apparaît clairement au mouvement *assez animé* qui suit.

Ce mouvement, forme ordinaire d'*allegro* à deux thèmes, développe l'idée mère d'abord dans sa deuxième phase (*b*), puis une deuxième idée qui n'est elle-même qu'une transformation de la première

phase de l'idée mère et que chantent canoniquement le premier violon et l'alto, puis le violoncelle et le second violon. L'*épisode* de cet *allegro* est formé d'un thème mélancolique, d'une nostalgie pénétrante, chanté par l'alto (II) et dont on

II

Beaucoup plus lent (♩ = 72)

découvrira facilement la parenté avec la deuxième partie de l'idée mère (*b*).

Le *Très-vif* (n° 3), dont la forme générale ne diffère pas sensiblement de la forme classique du *scherzo* a pour thème une gracieuse arabesque qui s'enroule délicatement autour du motif principal (III).

III

Très vif (♩ = 100)

Le *trio* est formé d'une mélodie, soutenue d'harmonies d'un charme particulier, qui prépare l'entrée d'un dessin caractéristique en sautillé sur lequel le violoncelle fait entendre un véritable lied (IV) d'un caractère populaire très accusé et d'une tristesse poignante.

Ce lied se développe longuement, puis s'éteint tandis que les pizzicati redisent

en la simplifiant la première partie du *scherzo* ; il revient largement chanté par le premier violon sur son accompane-

## IV



ment obstinément sautillé, et le morceau se termine par une dernière et très rapide apparition du thème.

La deuxième grande partie formée d'un *très lent* et du final (*animé*) qui s'enchaînent est d'une complexité bien plus grande que les deux parties dont nous venons d'esquisser rapidement le plan général. Elle est certainement la page capitale, le sommet de l'œuvre.

Le *très lent* expose une phrase d'adagio qui est une transposition de l'idée mère dans le mode majeur et sans altération et que soutiennent les harmonies les plus modernes et les plus osées, puis un re-

## V



tour fugué (deuxième violon, alto, violoncelle, premier violon) du thème nostalgique de l'alto (II) prépare l'entrée d'une extension du motif principal exposée

## VI



par le premier violon et qui va prendre une importance capitale dans toute la suite de l'œuvre (VI). Ce thème est du

reste caractéristique avec son accent énergique et vibrant, d'une envolée remarquable. Il est repris très en dehors par le violoncelle et une accélération progressive du mouvement aboutit à l'*Animé*.

L'*Animé* débute par une transformation rythmique du thème principal (VII)

## VII



qui amène le retour de plusieurs idées entendues déjà au cours de l'ouvrage, mais qui n'arrivent là que comme contre-sujets ou épisodes.

La deuxième idée de l'*Animé* formée par l'extension du motif principal (VI) apparue pour la première fois dans le mouvement précédent est chantée d'abord par l'alto, puis, après de courts développements l'adagio reparait sous une forme très originale de variations à 3/4 puis le final reprend et se termine sur une polyphonie des plus complexes où s'entrecroisent tous les éléments de l'œuvre.

Telle est réduite à un simple schème, dont on excusera l'aridité et l'inélégance, cette œuvre que l'excellente société Zimmer va nous faire entendre et dont nous essaierons de dire dans notre prochain numéro le charme et la puissance.

\* \* \*

Il me semble intéressant en terminant cette notice de rappeler en deux mots la carrière musicale de M. G. M. Witkowski.

Né en 1867, il fut destiné de bonne heure au métier militaire par sa famille, malgré le réel penchant qu'il manifesta toujours pour la musique ; menant de front ses études musicales et la préparation de ses examens, il entra à Saint-Cyr en 1887.



de notre étude, nous ne pourrions mieux faire que de prendre comme guide la lettre et surtout l'esprit de l'ordonnance pontificale. Aussi bien, les indications qu'elle renferme ne sont point d'une observation facultative : « Afin que désormais, écrit Pie X, personne ne puisse invoquer l'excuse de ne pas connaître clairement son devoir et, pour écarter toute indécision sur l'interprétation de plusieurs choses déjà ordonnées, nous avons jugé expédient d'indiquer brièvement les principes qui règlent la musique sacrée dans les fonctions du culte et de rassembler dans un cadre général les principales prescriptions de l'Eglise contre les abus les plus communs en cette matière. Et c'est pourquoi, de Notre propre mouvement et de science certaine, Nous publions Notre présente instruction à laquelle, comme au code juridique de la musique sacrée, nous voulons, par la plénitude de notre autorité apostolique, qu'il soit donné force de loi, et nous en imposons à tous, par notre présent acte authentique, l'accomplissement le plus scrupuleux. »

Le texte est clair; d'ailleurs, le Pape, dans une lettre au Cardinal Vicaire Mgr Respighi, a insisté sur l'obligation qu'il entendait imposer à tous par sa lettre.

Dans notre premier article, nous parlions successivement des abus concernant le plain-chant et des abus concernant la musique figurée; adoptant la même division pour ceux qui vont suivre, nous indiquerons les principes généraux qui doivent régir la musique d'Eglise, musique grégorienne ou plain-chant d'abord, musique figurée en second lieu.

Tous les musiciens doivent suffisamment connaître ce que j'appellerais la technique musicale pour qu'il soit inutile d'y insister : pour le plain-chant, forme d'art strictement ecclésiastique et, par suite, ignorée des laïcs, il sera bon et même nécessaire de consacrer quelques

développements aux questions de sa nature, de ses origines, de son histoire et à une étude sommaire de sa technique.

Qu'appelle-t-on plain-chant? Le nom de plain-chant (*planus cantus*, chant « plan », simple, par opposition avec la musique, *complexe* à cause de l'harmonie) est le chant officiel de l'Eglise catholique, destiné à accompagner l'office divin. Pour constituer cet office, qui comprend comme point central le sacrifice de la messe, avec les prières qui s'y rattachent, et le Bréviaire, l'Eglise a emprunté les paroles des saints Livres et y a ajouté ses propres commentaires. Mais, puisque, selon l'expression du comte de Maistre, « la raison ne peut que parler et que, seul, l'amour chante » l'Eglise, qui aime Celui qu'elle se plaît à appeler son époux, devait chanter sa prière, et ce chant, c'est le plain-chant.

D'où vient le plain-chant? (1) L'Eglise, par ses pontifes et ses savants, l'a-t-elle créé de toutes pièces, ou bien, provient-il de plusieurs sources qu'on a utilisées, de chants religieux déjà existants qu'on a transformés? La question est difficile à résoudre, car les documents nous manquent sur la musique religieuse des Juifs et sur la musique religieuse des Grecs et des Romains qui toutes deux ont dû influencer sur le chant de l'Eglise primitive.

L'opinion la plus commune parmi les musicographes qui se sont occupés des origines du plain-chant, et d'ailleurs la plus vraisemblable, puisqu'il n'est guère admissible que les premiers chrétiens se soient fait de toutes pièces un système musical, est que l'Eglise se servit des éléments de la musique hébraïque et surtout de la musique grecque. Il faut entendre par éléments tout au moins les modes et gammes des Héliènes, ce que confirment les noms donnés aux modes du plain-

(1) Pour cette étude sommaire des origines du plain-chant et de ses transformations successives, nous nous sommes aidé surtout de l'ouvrage de Dom Pothier, *Les mélodies grégoriennes*.



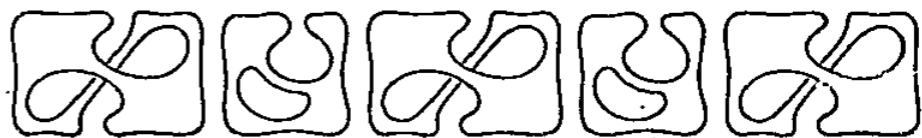
chant : modes dorien, hypodorien, ionien, etc.

En adoptant les éléments grecs, l'Eglise adopta-t-elle les airs grecs eux-mêmes, ce qu'on appelle les *nomes* en en changeant, bien entendu, les paroles ? Quelques-uns l'ont affirmé, mais Dom Mocquereau soutient la thèse contraire.

En admettant que les airs du plainchant aient été composés par l'Eglise même, quels en furent les auteurs ? Remarquons le mot *auteurs*, et non *compilateurs*. Vraisemblablement, ce furent des chantres très versés en leur art, encouragés par les premiers Pères qui favorisaient beaucoup la musique, et dont le nom ne nous est pas parvenu. Saint Ambroise, au IV<sup>e</sup> siècle, a, pense-t-on, le premier ordonné un système musical et composé beaucoup d'antennes conservées dans la liturgie ambrosienne de Milan. Une fois composées ces antennes et mélodies primitives, qui les réunit en un seul livre ? La tradition indique, comme auteur de ce travail, le Pape Saint Grégoire le Grand (590-604). Saint Grégoire réunit dans son *Sacramentarium* et son *Liber antiphonarius*, réforma et compléta les chants jusqu'alors usités ; il inventa les neumes, notation composée d'accents qui fixait les mélodies. Le chant ainsi collationné ou composé par saint Grégoire se répandit universellement et supplanta le chant ambrosien qui avait perdu de sa simplicité primitive. Une autre opinion, due à M. F. Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles, attribue la compilation des chants de l'Eglise aux papes Helléniques de la fin du VII<sup>e</sup> et du commencement du VIII<sup>e</sup> siècle, saint Agathon, saint Léon II, Sergius I<sup>er</sup>, et Jean VI ; mais cette opinion est loin d'être la plus commune.

(A suivre).

JEAN VALLAS.



## Chronique Lyonnaise



### GRAND-THÉÂTRE

#### *Le Caïd*

Il y a deux façons de comprendre le *Caïd* : ou bien c'est la quintessence du genre italien, ou bien c'en est la parodie. Comme il est probable que les lecteurs de la *Revue Musicale* ont quelque peu perdu de vue le sujet dont est cas, nous allons leur rappeler brièvement les éléments du problème.

Le livret qui est de Sauvage peut s'analyser ainsi : un coiffeur nommé Birotteau voisine chastement avec une modiste intitulée Virginie. Comme, tout en voisinant, ils mouraient de faim, ils ont quitté leur patrie c'est à dire la rue Vivienne, pour aller s'établir en Algérie. Là, ils continuent, comme dans la *Péridole*, à ne pas trouver assez d'argent pour payer le maire et le curé, mais Birotteau malin et gascon comme d'Artagnan, a une idée de génie. Son voisin le caïd chargé des rondes de nuit dans la ville, est abreuvé d'amertume et de coups de bâton par ses administrés. Il a promis 20.000 boudjous à qui lui donnerait un procédé pour savoir quels sont les misérables qui lui manquaient ainsi de respect. L'idée de Birotteau est simple comme tout ce qui est grand. Le caïd lui remettra publiquement la somme en déclarant qu'il l'échange contre une recette infailible, et les Arabes ayant peur d'être reconnus se tiendront cois désormais. L'idée est bonne, mais le caïd la trouve un peu chère : il combine une transaction. Au lieu de 20.000 boudjous, il donnera sa fille en mariage, et Birotteau n'aura qu'à attendre l'heure d'hériter. Par malheur, Virginie est jalouse, et d'autre part, Fatma est éperduement éprise d'un tambour-major. Le second acte se passe en pourparlers au cours desquels le Caïd est quelque peu bâtonné, et tout finit par deux mariages.

C'est, comme on le voit, moins compliqué que le *Trouvère* ou même que le *Crépuscule des Dieux*, mais enfin ça pourrait suffire pour

un acte de trois quarts d'heure ; pour deux actes plutôt pas courts, c'est un tantinet insuffisant.

La musique annexée au susdit livret, ne le dépare pas ; exceptons l'ouverture qui est gaie et assez lestement troussée, rappelons les couplets de Virginie : « Il faut parer sa personne autant que son magasin », qui, convenablement chantés, n'auraient peut-être pas déplu ; l'air classique « Le tambour major tout galonné d'or est un sibel homme », le quintette pour voix seules puis pour voix et orchestre, qui sert de conclusion au premier acte ; citons encore les couplets « O ma gazelle, ma tourterelle » et la romance de la belle Fathma en *mi* majeur : mais ne parlons pas de la diane : « L'Amour ce dieu profane », ni de l'intolérable cantilène « Plaignez la pauvre demoiselle », ni de la cacophonie du final.

Tout cela forme-t-il un opéra-comique du type français classique, genre *Mousquetaires de la Reine*, *Châlet* ou *Domino noir*, ou une opérette bouffe à tendance satirique. *That is the question*.

La première hypothèse semble assez vraisemblable, en ce sens que le *Caïd* correspond nettement à la définition de l'opéra-comique : ce n'est pas un opéra, et ce n'est pas comique. Ce qui ferait pencher pour une *buffa*, c'est l'intensité et la fréquence des roulades en gargarisme, et les suspensions coupant le sens des mots, au point de laisser pressentir parfois comme une vague intention de « Bu qui s'avance ». Mais les bonnes plaisanteries sont courtes, et celle-là dure vraiment trop longtemps : on pouvait parodier d'une façon plus sobre, plus vive et plus spirituelle la mélodie italienne (la mélodie seule, bien entendu ; je ne parle ni de l'harmonisation, ni de la combinaison des timbres, on ne parodie pas le néant), et il y a dans ce genre un chef-d'œuvre qui est un bijou exquis : le second acte du *Maître de Chapelle*, sans parler des deux opérettes d'Offenbach : *Pomme d'Api* et *Monsieur Choufleuri*, écrites dans le même style ; mais le *Caïd* a contre lui l'ineptie et surtout la lourdeur triviale de sa donnée scénique, bête à pleurer, sans un mot drôle, sans une saillie qu'on puisse citer, avec des scènes parlées écrites en vers de mirliton, et des couplets qui ne font ni rire ni sourire,

parce qu'ils ne sont ni bouffons ni spirituels. Or qu'est-ce qu'une parodie qui n'est pas amusante ?

On en arrive à se poser la question de savoir si cette pseudo-parodie de l'italianisme, était voulue ou si elle n'était pas la manière même d'Ambroise Thomas, et, quand on songe aux récitatifs de *Mignon* (qui contient d'ailleurs des choses charmantes), quand on songe surtout aux chœurs inénarrables du premier acte d'*Hamlet*, aux lamento, aux *arioso* et aux romances de cet opéra de pacotille, on est tenté de croire que Thomas fut un joyeux fumiste et qu'il ne fut créé et mis au monde que pour dégoûter le public de l'opéra italien. Quelle dissertation vaudrait en satirisme aigu l'ensemble « ...des palmes et des fleurs » si nettement *Belle Hélène*, ou les variations chromatiques d'Ophélie dans la Fête du Printemps, si regrettablement Donizetti. Ce Français a tué les Italiens en les imitant, et telle page d'*Angélique et Médor*, ou du *Carnaval de Venise* a plus fait pour l'éducation du public que toutes les conférences ou les articles possibles.

Les tenants des anciennes écoles objecteront que nous sommes mal placés pour juger l'opéra-comique, et qu'il n'existe plus actuellement de troupe capable de le jouer avec la verve, l'entrain, et les qualités vocales et scéniques nécessaires. Je concède très volontiers que les reprises que nous subissons sont en effet déplorables, que M. Boulo chante du nez, que Mlle Davray est intolérablement mignarde et maniérée, et qu'elle est absolument insuffisante au point de vue vocal, que M. Merle Forest a chargé son rôle plus qu'il n'était convenable de le faire, même un samedi, que Mlle de Véry enfin, ne donne qu'exceptionnellement des notes à peu près justes, mais il n'en reste pas moins que si cette même troupe jouait des œuvres qui eussent quelque valeur par elles-mêmes, la soirée eût paru moins mortellement soporifique, et que, même avec ces interprètes, nous eussions consciencieusement applaudi les bijoux délicats et charmants que sont la *Dame Blanche*, le *Domino Noir*, *Fra Diavolo*, ou *Crispino e la Comare*. Mais le *Caïd* n'appartient point à cette catégorie. Il mérite d'occuper une place brillante dans l'œuvre du maître vénéré qui honora l'École française

par d'immortelles productions telles que *Carlina*, le *Comte de Carmagnola*, le *Guerillero*, *Gille* et *Gillotin*, et autres *Hamlet* de bas étage.

EDMOND LOCARD.

\* \* \*

Notre excellent confrère L. de l'*Express* fait au sujet du *répertoire* les observations suivantes auxquelles nous nous associons entièrement :

« Un vieil amateur de théâtre me demande pourquoi l'on ne joue plus les opéras du « répertoire » et pourquoi l'on a rayé de l'affiche du spectacle des œuvres telles que le *Prophète*, *Hamlet*, la *Juive*, *Sigurd*, *Guillaume Tell*, les *Huguenots*, etc.

« Mon aimable correspondant ne me pose évidemment cette question que pour la forme. Car il y répond lui-même avec beaucoup d'apropos en constatant que nous n'avons aujourd'hui ni ténor, ni baryton, ni contralto, ni chanteuse légère, pour interpréter ce répertoire.

« Vous figurez-vous, par exemple, *Hamlet* avec M. Rouard et Mme Davray comme protagonistes ? Et, dans *Guillaume Tell*, serait-ce M. Verdier ou M. Gauthier, M. Boulo ou M. Viviany qui se chargerait du rôle d'Arnold ?... Je ne parle pas des opéras de Meyerbeer qui exigent un ensemble d'artistes vraiment solides et nombreux.

« Mon correspondant regrette mélancoliquement l'époque de la direction Poncet, où toutes ces œuvres étaient supérieurement interprétées par M. et Mme Escalais, Mmes Fiérens et Bossy, MM. Boudouresque, Noté Berlhomme, Mondaud, Cossira, etc... Et il me demande de réclamer en faveur de l'opéra français.

« Réclamer !... Mais je ne fais que cela du matin au soir. Voilà bientôt trente ans que je réclame... A ce métier de « réclameur » endurci, j'ai même gagné une déplorable réputation de grincheux et de dyspeptique très préjudiciable à mon établissement.

« Ne serait-ce pas maintenant au tour du public à réclamer un peu ? Pourquoi les braves amateurs qui se contentaient à peine autrefois des belles interprétations que rappelle mon correspondant, pourquoi subissent-ils aujourd'hui sans protester, veules et rési-

gnés, les piteuses représentations de la régie municipale ?...

« C'est au public à sortir de son apathie s'il veut obtenir des artistes capables d'assurer à notre première scène des spectacles suffisamment variés et d'une tenue irréprochable. Les moyens ne lui manquent pas pour cela, chacun pouvant recourir à la grève, aux pétitions, ou même au sifflet à roulette.

« Affaire de tempérament. »



## LES CONCERTS

\* \*

### Concert Colonne

Mardi dernier (23 février), avait lieu au cirque Rancy un concert donné sous la direction de M. Edouard Colonne, par l'orchestre Colonne, ou plutôt, selon le joli mot d'un de nos confrères, par la « section de voyage » de cette illustre Société.

Nous ne nous arrêtons pas à remarquer la différence existant entre l'orchestre normal du Châtelet qui compte plus de cent exécutants et cette section de voyage qui en comprend soixante-dix à peine, ni à constater que certains pupitres étaient incomplets (clarinettes, bassons) et nous nous contenterons, tout en rendant hommage au grand intérêt d'une exécution presque toujours excellente, de critiquer un peu la composition du programme de cette soirée.

Tout d'abord, M. Colonne et son orchestre arrivent peut-être un peu tard — en 1904 — pour nous révéler la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Elle a été bien souvent entendue depuis 1845, époque à laquelle Berlioz lui-même la fit jouer par l'orchestre du Grand-Théâtre dans un concert dont il nous a laissé une spirituelle relation (1) et au cours duquel, le fameux Georges Hainl, chef de l'orchestre lyonnais, tint successivement les parties de violoncelle, de cymbales, de timbales et de harpe.

Du reste, puisque l'époque du centenaire de Berlioz et des panégyriques de circonstance est passée, il est bien permis d'avouer que la *Symphonie fantastique*, dont on a assez vanté les beautés, apparaît aujourd'hui comme une œuvre trop uniquement exté-

(1) V. *Revue Musicale de Lyon* n° du 20 octobre 1903.



rieure, bien vieillottes romantique avec son pittoresque de pacotille, son ingéniosité passée qui, après soixante-dix ans, nous semble souvent enfantine et bien « ficelle », et son incohérence qu'excuse à peine l'argument du programme, cette navrante histoire, — si 1830 — de désespoir d'amour et d'empoisonnement par l'opium.

Mieux vaut cette jolie *Valse des Sylphes*, délicatement aérienne, sur laquelle, si nous en croyons un de nos confrères politiques, l'orchestre « s'est déchainé (1)... »

Il n'était peut-être pas non plus bien opportun de nous révéler les charmes incontestables de l'*Arlésienne* que nous avons eu l'occasion d'entendre bien souvent à Lyon, et l'an dernier encore, dans des conditions déplorable du reste, au Grand-Théâtre, sous la direction de M. Rey.

Et surtout il était tout à fait contre-indiqué de jouer la *Marche Hongroise* puisque, un mois avant l'annonce du concert Colonne, M. Chevillard avait porté sur son affiche du concert d'hier cette même *Marche* de Berlioz. Il y a là une recherche bien inutile de concurrence, car si ces concours entre chefs d'orchestre sont, sinon intéressants, du moins amusants et piquants à Paris, où fleurissent les concerts dominicaux, ils sont tout à fait inutiles à Lyon où nous n'avons qu'exceptionnellement des concerts d'orchestre et où, par suite, nous serions très désireux d'entendre des œuvres nouvelles, ou du moins, peu connues.

Le programme était complété par trois parties des *Impressions d'Italie*, de Charpentier : *Sérénade*, *Amulettes* et *Sur les cimes*.

Comme toujours, on a vivement goûté l'impressionisme, le pittoresque tout extérieur de cette œuvre charmante, dont on ne peut nier l'adresse, la délicatesse de timbres, d'harmonies, la luxuriante débauche de couleurs et de rythmes et dans laquelle Gustave Charpentier a employé tous les

(1) Cette appréciation imprévue (oh ! le déchainement de l'orchestre sur la *Valse des Sylphes*) nous la devons à un de nos plus puissants confrères, coutumier du reste, de sensationnelles informations artistiques ; n'est-ce pas ce même journal qui, en octobre 1902, en annonçant officieusement les projets de M. Mondaud pour la saison théâtrale 1902-1903, écrivait : « On sait que l'*Or du Rhin* est le premier ouvrage de la trilogie wagnérienne ; les autres sont la *Juunesse de Siegfried* et la *Mort de Siegfried*. On prête à M. Mondaud l'intention de monter ces trois ouvrages... »

effets orchestraux possibles : soli d'instruments, pamoisons des violoncelles, étincellement des harpes, coda où la mélodie s'éteint, semble s'évanouir en des pianissimi exquis que des échos prolongent... Le tout agencé avec une adresse, une roublardise étonnante, et disons le mot, *truqué* de la façon la plus ingénieuse.

Cette musique tant « en dehors » convient du reste admirablement au talent de M. Colonne dont la direction est tout à fait... berliozienne dans toute l'acceptation de ce mot, c'est-à-dire essentiellement extérieure. Il paraît difficile de critiquer le plus connu de nos chefs d'orchestre français qui jouit en France et surtout à l'étranger d'une véritable célébrité justifiée du reste par ses voyages, son activité et son dévouement à la cause de Berlioz, dieu dont il s'est fait le prophète, et qu'il soutient avec une ardeur, une vaillance, une ténacité et un entêtement admirables. Mais nous avouons préférer de beaucoup à sa direction très extérieure et trop adroite avec ses oppositions perpétuellement exagérées de *fortissimi* assourdissants et de *pianissimi*, celle plus intime, plus émue, plus humaine en un mot et, par suite, plus vraiment musicale, de M. Camille Chevillard que nous avons entendu hier au soir (1).

LÉON VALLAS.



### Concert Rinuccini-Geloso

MM. Rinuccini et Geloso ont brillamment achevé lundi soir 22 février leur cycle des dix sonates de Beethoven pour piano et violon.

Leur interprétation des trois dernières sonates a été absolument remarquable. Elle eût été parfaite si M. Rinuccini n'eût paru dans certains passages du *presto* de la sonate à Kreutzer quelque peu parcimonieux de l'amplitude de son coup d'archet. A être joué plus largement le morceau eût gagné en grandeur sans rien perdre de sa fougue, C'est la seule restriction, bien légère, à faire aux éloges hautement mérités par MM. Rinuccini et Geloso. Tout le reste du programme a été magistralement rendu. Ces deux

(1) Le compte-rendu du concert Lamoureux paraîtra dans notre prochain numéro.

excellents artistes ont déployé une étonnante habileté technique dans le final de la huitième sonate, les variations et le final de la sonate à Kreutzer admirablement enlevés. Ils ont chanté avec charme et émotion le *tempo di minuetto* de la huitième sonate et interprété avec un style large et noble le superbe *adagio* de la dixième sonate.

Quelle merveille que cette dixième sonate jamais entendue auparavant dans « la superbe cité que féconde le Rhône ! » (Cette poétique définition de notre bonne ville est empruntée à une cantate qu'Emile Guimet composa jadis, paroles et musique, pour l'orphéon de Neuville).

Applaudissements unanimes, nombreux rappels, chaleureuse ovation à la fin de la séance sont venus récompenser les méritants virtuoses. Il est pourtant certain que l'assistance ne représentait nullement une réalisation, bien difficile hélas ! en ce bas monde, de la maison rêvée par Socrate...

S.



La Fanfare Lyonnaise a offert vendredi soir 26 février à ses membres, à leurs familles et à leurs invités une très intéressante soirée musicale. L'assistance que l'élégante salle du quai Saint-Antoine avait peine à contenir, a eu la bonne fortune d'entendre deux artistes de tout premier ordre.

Mme Himbert-Kiemlé a joué à ravir les belles variations écrites pour le piano par Hændel sur le thème du « Joyeux Forgeron ». Elle a détaillé avec infiniment de délicatesse et de charme la chanson de Guillot Martin de Périllhou, un exquis bijou archaïque. Dans l'Étude-valse de Saint-Saëns elle s'est affirmée virtuose accomplie.

Mlle Roussillon-Millet, premier prix de violon du Conservatoire de Paris, donnait chaque hiver un concert très couru. Elle y a renoncé cette année. La *Légende* de Wieniawski et une *Suite concertante* de Ries jouée avec Mme Himbert-Kiemlé ont fait vivement regretter que les occasions d'entendre cette éminente violoniste ne soient pas plus fréquentes. Mlle Roussillon-Millet a idéalement joué la poétique *Légende*, largement et splendidement interprété la *Suite*. Elle possède au complet toutes les qualités des grands virtuoses. A la douceur, à la grâce, à la sen-

sibilité féminines, elle sait allier une puissance de son, une énergie, une autorité vraiment masculines.

Mlle Chirat a chanté avec goût et sentiment un air de Grétry. On a bissé *le Nil* de Leroux, chanté par elle avec un accompagnement de violoncelle supérieurement joué par le docteur R... un violoncelliste amateur dont plus d'un professionnel envie le talent.

Les deux pièces de résistance ont été les quintettes de Schumann et les quintettes de César Franck. Avec des chefs de file comme Mme Himbert-Kiemlé, Mlle Roussillon-Millet, le docteur R... et le vaillant concours de deux solides amateurs : MM. B... et F... l'interprétation de ces deux admirables œuvres a été très bonne. Elles ont produit sur le public une forte impression.

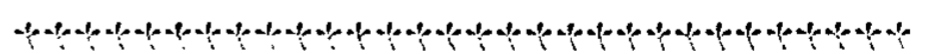
Mlle Fraud a été comme toujours une accompagnatrice sûre et impeccable. S.



Nous recommandons vivement à nos lecteurs les représentations de *la Passion* organisées dans la paroisse de N.-D. des Anges (chemin des Culattes). Elles comportent une partie musicale très importante exécutée par des chœurs mixtes et un orchestre complet. La partition comprend la presque totalité de *la Passion selon St. Matthieu* de J. S. Bach et différentes pièces extraites des œuvres de Victoria, Hændel et Alex. Georges. Nous rendrons compte dans notre prochain numéro de ces représentations qui auront lieu les dimanches 6, 13 et 20 mars.



C'est le mercredi, 23 mars, qu'aura lieu le troisième concert de la *Schola Cantorum Lyonnaise*. Il sera dirigé, comme nous l'avons annoncé, par le Maître Vincent d'Indy. Au programme : un acte d'*Alceste* de Gluck et la première partie du *Chant de la Cloche*, ce concert sera donné avec le concours de Mme Mauvernay, professeur au Conservatoire et de Mlle M. de la Rouvière et M. Bourgeois, solistes de la *Schola* de Paris.



MM. les Artistes et Organisateurs de Concerts qui désirent qu'il soit rendu compte de leurs auditions sont priés d'adresser un double service à la Rédaction de la Revue Musicale de Lyon, 117, rue Pierre-Corneille.



## A TRAVERS LA PRESSE



## La Musique à Programme

A propos de " Roméo et Juliette ", de Berlioz



*La Renaissance latine* publie dans son dernier numéro (15 février) la traduction française due à notre collaborateur, M. D. Calvocoressi, d'une lettre de Wagner, sur les Poèmes symphoniques, de Franz Liszt. Nous y trouvons sur *Roméo et Juliette*, de Berlioz, l'intéressante opinion suivante :

« Même lorsque j'écoutais une des belles œuvres de cette catégorie — musiques à programme — (il en est de véritablement géniales), il m'arrivait toujours de perdre absolument le fil de la musique ; pour le conserver comme pour le retrouver, tout effort était vain. Tel fut le cas, encore tout récemment, lorsque j'entendis la scène d'amour de la symphonie *Roméo et Juliette*, de notre ami Berlioz, scène dont les idées musicales sont d'une beauté si saisissante. Le ravissement où m'avait jeté le développement du motif principal disparut pendant que j'écoutais la suite, et ce fut un désenchantement, un franc déplaisir. Je compris que le fil de la musique (c'est-à-dire l'alternance claire et logique de motifs déterminés) une fois perdu, je devais me contenter de motifs scéniques dont aucune circonstance effective ni aucun programme ne me fournissaient la désignation. Ces motifs, on pouvait incontestablement en trouver l'origine dans la célèbre « scène du balcon », de Shakespeare ; mais les avoir fidèlement traités d'après la disposition que le dramaturge avait adoptée, c'était, de la part du compositeur, une erreur grave. Lorsqu'il voulut tirer de cette scène la matière d'un poème symphonique, ce dernier en effet aurait dû sentir que, pour exprimer une idée à peu près semblable, le dramaturge et le musicien ne sauraient employer les mêmes moyens. Le dramaturge s'éloigne moins de la vie ordinaire ; il ne se fait comprendre que s'il manifeste son idée par une action dont toutes les parties constituantes réunies donnent l'impression de cette vie même, de façon que tout spectateur croie participer à cette action. Au contraire, le musicien néglige absolument les circonstances matérielles de la vie, en laisse de côté les contingences, les cas particuliers, pour n'en extraire que

les éléments essentiels, selon sa propre sensibilité intime, laquelle précisément ne peut se manifester de façon concrète que par la musique. Un poète véritablement doué de sens musical aurait donc fourni à Berlioz cette même scène sous une forme idéale parfaitement concrète ; un Shakespeare la livrant à un Berlioz, afin qu'il la reproduise en musique, aurait fait subir à sa réalisation poétique des modifications. Et ces modifications seraient équivalentes à celles qui, introduites par Berlioz dans son œuvre, rendraient celle-ci pleinement intelligible. Mais nous venons de considérer ici une des plus heureuses inspirations du génial compositeur. Mon opinion sur d'autres pages moins heureuses me ferait volontiers réprover de pareilles tendances, si nous ne devions à ces tendances, encore, la *Scène aux champs*, la *Marche des Pèlerins*, etc., scènes de moindre envergure, il est vrai, mais qui nous étonnent et montrent ce qu'il est possible de réaliser dans cet ordre de matières. »



## Musiques d'Eglise



(Extrait d'une des dernières *Lettres de l'Ouvreuse de l'Echo de Paris*).

« On me demande, astucieusement, mes opinions « définitives » sur la différence d'expression qui sépare la musique et le plain-chant, le vrai, « celui qui vient des Grecs » (comme le jeu de l'Oie). Définitives ! Je n'ai jamais eu d'opinions définitives ! J'espère bien n'en avoir jamais ! Pour le moment, je trouve un peu nigaud (soyons polie), un peu arbitraire, le *distinguo* qu'on veut établir dans certaines publications plus prétentieuses que compétentes. Au fond, il n'y a qu'une musique, messieurs et mesdames, une seule, qui a revêtu plusieurs formes, dont l'une est le chant grégorien, une autre la polyphonie païenne, une autre encore le récitatif du dix-septième siècle, etc., etc. L'excitation sensorielle résultant de la musique me semble en raison directe de la complexité des moyens employés par le compositeur. Donc, la polyphonie vocale et la monodie doivent nous apporter la sensation de calme requise, celle que l'Eglise recherche particulièrement pour ses fidèles. Donc... Pie X a raison quand il recommande comme « convenant au degré suprême », le grégorien (monodie), « ensuite à un très bon

degré la polyphonie classique », enfin la musique plus moderne qu'il n'a jamais été question de chasser des églises, mais que le pape, auquel je persiste à reconnaître quelque compétence, déclare « d'autant plus digne du temple qu'elle se rapprochera du modèle suprême ».

## Nouvelles Diverses

M. Georges Marty a été désigné par l'Institut comme le musicien, ancien prix de Rome, dont une œuvre serait représentée à l'Opéra pendant la saison 1904-1905.

Il a écrit sa partition sur un livret de M. Adolphe Aderer, *Daria*, drame en deux actes, tiré d'un conte russe.

Un rédacteur du journal italien *Natura ed Arte* annonce qu'il a découvert à Terranova, en Sicile, des souvenirs intéressants relatifs à Bellini. Parmi divers objets, il y aurait une romance « incomplète, mais d'une valeur artistique inestimable » (?); un médaillon avec un portrait extrêmement ressemblant, le meilleur peut-être que l'on connaisse de l'auteur de *Norma*, et enfin trois lettres qui ont été données tout récemment par le municipal de Terranova à celui de Catane pour le musée bellinien. Ces lettres sont, comme toute la correspondance du chantré sicilien, terriblement en délicatesse avec la grammaire, mais néanmoins intéressantes. Dans la première, qui est sans date, mais qui doit avoir été écrite de Côme vers 1831, le maestro informe Vincenzo Feriiti qu'il est en train de traiter avec la Scala pour un engagement par lequel il s'obligerait à écrire pour ce théâtre deux opéras, un pour l'automne de 1831 et l'autre pour le printemps de 1832, en échange d'une somme de 4.600 ducats (20.000 fr.); la direction voudrait n'en donner que 4.000. Une autre lettre, de Paris, 20 février 1835, annonce à son ami Francesco Florimo le grand succès des *Puritains*, « qui chaque soir sont davantage fanatisme », et lui fait part ensuite de sa joie d'avoir reçu du Roi la croix de chevalier de la Légion d'honneur : « Tous mes amis et parents doivent jouir de mon triomphe. » Enfin, dans la troisième, aussi de Paris et au même, il donne des détails sur un concert qui a eu lieu à la cour, dans lequel il accompagnait des morceaux de *Norma* et des *Puritains*. « Leurs Majestés

ont été très satisfaites, dit-il, et à plusieurs reprises le Roi et la Reine se sont approchés du piano pour me complimenter. »

☞ ☞ ☞

Dans la correspondance d'Adolphe Adam publiée récemment par la *Revue de Paris*, nous trouvons une lettre où est exprimée l'opinion qu'avait sur Berlioz le compositeur du *Chalet* :

Paris, le 11 décembre 1837.

Mon excellent ami,

Nous avons eu une chose curieuse, c'est une messe des morts de Berlioz, qu'on a exécutée aux Invalides pour le général Damrémont, tué devant Constantine. Il y avait quatre cents musiciens et on lui avait alloué pour cela vingt-huit mille francs. Vous ne pouvez vous figurer rien de pareil à cette musique, qui, outre un orchestre considérable dans les proportions ordinaires, comprenait l'adjonction de vingt trombones, dix trompettes et quatorze timbales. Eh bien ! tout cela n'a pas fait le moindre effet, et pourtant vous allez voir tous les journaux, à bien peu d'exceptions près, proclamer cette messe comme un chef-d'œuvre. Cela vient de ce que Berlioz est lui-même journaliste : il écrit dans le *Journal des Débats*, le plus influent de tous, et tous les journalistes se soutiennent, il faut dire que, s'il est détestable musicien, en revanche il écrit fort élégamment ; mais vous pensez que les idées d'un pareil homme doivent être fort singulières en musique. Il nie tous les musiciens, excepté Beethoven et Meyerbeer, et ce qu'il admire chez le premier, ce sont les défauts que nous sommes obligés de reconnaître ; il n'admet pas la mélodie, et ce qu'il admire le plus dans Meyerbeer, c'est un roulement de timbales d'une finale des *Huguenots*. Il admire et ne cherche que les combinaisons bizarres d'instruments ; ainsi, dans sa messe, un des passages qu'il affectionnait était ainsi conçu : c'étaient deux flûtes tenant une tierce à l'aigu, pendant que les trombones faisaient entendre des notes graves de pédale inusitées sur cet instrument, et puis rien du tout dans l'intervalle...

On ne peut imaginer rien de plus niais, si ce n'est ceux qui admirent de telles platitudes. Il paraît que Schlesinger va graver la messe, et, par curiosité, je vous engage à vous la procurer.

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS.

Imp. WALTENER & C<sup>ie</sup>, rue Stella, 3, Lyon.