

REVUE MUSICALE DE LYON

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

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef

PRINCIPAUX COLLABORATEURS

L. AGUETTANT + Fernand BALDENSPERGER + Gabriel BERNARD + M.-D. CALVOCORESSI + M. DEGAUD
 FASOLT + FAFNER + Henry FELLOTT + Daniel FLEURET + 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.

CÉSAR FRANCK

(SUITE)

II

L'Artiste

Pour laisser une trace durable dans la voie artistique qui se déroule à l'infini, tout poète d'idées, de couleurs, de formes ou de sons doit joindre à l'invention et à la science, ces deux piliers de l'Art, une qualité, rare entre toutes, *la sincérité*. Pour ne prendre d'exemple que dans la musique, il est incontestable que les grandes œuvres que le temps n'a pu effacer, depuis les « Selectissimes modulations » de Vittoria jusqu'à la Messe solennelle de Beethoven, en passant par les Passions et les Chorals de J.-B. Bach, émanent toutes d'artistes sincères, exprimant leur pensée intérieure sans rechercher la gloire ou le succès immédiat. Les drames de Gluck qui restent immortels sont ceux qu'il écrivit après son évolution vers la vérité expressive. *Iphigénie en Tauride* a moins vieilli que tel opéra contemporain, tandis qu'on ne pourrait plus lire *Artamène ou la Chute des Géants* du même Gluck. Et c'est une constatation bien curieuse à faire

au point de vue de la philosophie de l'art que les quelques milliers d'opéras de l'école italienne postérieure à Scarlatti, école qui régna despotiquement tous les théâtres de l'Europe pendant la plus grande partie du XVIII^e siècle, sont tombés actuellement dans l'oubli le plus profond et le plus mérité parce que les compositeurs de ces œuvres médiocres n'avaient eu en vue que la mode, l'effet et la virtuosité. Il commence à en être de même de la pernicieuse école judaïque du commencement de ce siècle, qui visait presque exclusivement au succès de public et d'argent. Les opéras d'Halévy ne sont plus supportables à la scène, et il en sera bientôt de même de Meyerbeer.

Qu'on me pardonne cette trop longue digression, mais je tenais à prouver que *la sincérité* est la condition nécessaire de durée de toute manifestation d'art, partant la plus importante des qualités pour l'artiste créateur. Or, je ne crains pas d'être contredit en affirmant que nul musicien moderne ne fut plus honnêtement sincère en ses œuvres comme en sa vie que César Franck, que nul ne posséda à un plus haut degré la *conscience artistique*, cette pierre de touche du génie.

Nous pouvons trouver dans plusieurs œuvres du maître qui nous occupe la preuve de cette assertion ; en effet, l'artiste

vraiment digne de ce nom n'exprime bien que ce qu'il a ressenti lui-même et éprouve de grandes difficultés à rendre un sentiment étranger à son propre caractère. Il est remarquable qu'en raison même de cette disposition, dont j'ai parlé plus haut, à ne pouvoir soupçonner le mal, Franck ne réussit jamais à exprimer d'une façon satisfaisante la perversité humaine, et dans toutes celles de ses œuvres où il fut forcé de traiter des sentiments comme la haine, l'injustice, — le mal en un mot, — ces parties sont incontestablement de beaucoup les plus faibles ; il suffira, pour s'en convaincre, de lire les chœurs des injustes et des révoltés dans les *Béatitudes*, ainsi que le rôle de Satan dans le même ouvrage.

Il est donc tout naturel qu'en dehors de la musique pure, genre dans lequel il excella plus que pas un des musiciens français modernes, César Franck fut porté par un talent que sa sincérité rendait conforme à son caractère vers la peinture de scènes bibliques ou évangéliques, *Ruth*, *Rebecca*, *Rédemption*, *Les Béatitudes*, *L'Ange et l'Enfant*, *La Procession*, *La Vierge à la crèche*, dans lesquelles de radieuses théories d'anges, comme en parent rêver un Filippo Lippi ou un Angelico, viennent se mêler à d'admirables justes pour chanter les perfections du Très-Haut.

Même lorsqu'il traita des sujets profanes, Franck ne put se départir de cette conception angélique. Ainsi il est une de ses œuvres qui est en ce sens particulièrement intéressante, je veux parler de *Psyché*, où il voulut paraphraser musicalement le mythe antique. L'œuvre est divisée en parties chorales où les voix font rôle de récitant en racontant et commentant la fable, et en morceaux d'orchestre seul, petits poèmes symphoniques destinés à peindre le drame même qui se déroule entre Psyché et Eros. Or, sans parler des ravissantes parties descriptives, comme l'Enlèvement de Psyché par les

zéphyrus ou l'Enchantement des jardins d'Eros, la pièce capitale de l'œuvre, le *duo d'amour*, pourrait-on dire, entre Psyché et Eros, ne m'est jamais apparue que comme un dialogue éthéré entre l'âme, telle que la concevait le mystique auteur de l'Imitation de Jésus-Christ, et un séraphin descendu des cieux pour l'instruire.

D'autres maîtres appelés à illustrer musicalement ce même sujet n'auraient pas manqué de chercher à dépeindre les uns l'amour physiologique sous ses aspects les plus réalistes, les autres de l'érotisme discret. Je crois que Franck a su choisir la meilleure part et j'oserai même affirmer qu'en agissant ainsi presque inconsciemment, il a serré de plus près la véritable signification de l'antique histoire qui eut de si nombreux avatars dans la poésie médiévale et même dans les temps modernes, jusque et y compris *Lohengrin*. C'est peut-être en raison de cette tendance sainement mystique de son talent que les opéras du maître, tout en renfermant de la très belle musique, sont loin d'être des œuvres aussi complètes que ces pièces vocales ou instrumentales.

Si je passe maintenant à un point de vue plus spécialement musical, je dirai que la véritable caractéristique du talent de Franck consiste en trois notes bien tranchées : la noblesse expressive de la phrase mélodique, la nouveauté de l'harmonie et l'inattaquable solidité de l'architecture musicale.

César Franck était un mélodiste dans la plus haute acception du terme. Chez lui, tout chante et chante constamment. Il ne faudrait pas plus concevoir sa musique sans une ligne mélodique très nette et aux contours très choisis qu'Ingres aurait pu concevoir la peinture sans un impeccable dessin. Et cette mélodie emprunte une grande partie de son charme expressif à l'entente de la grande variation telle que seuls Bach en ses chorals d'orgue, et Beethoven en ses derniers

quatuors surent la comprendre. C'est aussi à l'abondance de la veine mélodique que l'harmonie de Franck doit son originalité; car, considérant la musique horizontalement, suivant les principes féconds des polyphonistes médiévaux, et non point verticalement comme les compositeurs de l'époque harmonique, les contours de ses phrases mélodiques donnent par leur superposition des agrégations de notes qui produisent un style autrement intéressant et séduisant que les banales ou incohérentes suites d'accords de ceux qui n'ont que l'harmonie pour objectif.

Mais c'est principalement dans le domaine de l'architecture musicale, base de toute composition, que l'esprit novateur de Franck sut se créer une place absolument à part. Il fut, en effet, le premier à tirer parti des trouvailles de Beethoven au point de vue du style cyclique, trouvailles qu'aucun successeur du génie de la forme symphonique n'avait su s'assimiler, et à employer cette forme nouvelle selon des principes logiques et ordonnés.

Dès 1841, à l'âge de dix-neuf ans, il bâtit sa première œuvre, le trio en *fa* dièse, sur deux thèmes générateurs qui, se combinant avec les thèmes spéciaux à chaque morceau, grandissent au fur et à mesure de leurs expositions successives et servent ainsi d'assises solidement établies à tout le cycle musical.

Au surplus, la préoccupation de toute sa carrière fut de trouver des formes nouvelles, tout en respectant à un haut degré les immuables principes de construction tonale posés par ses prédécesseurs.

Il est au reste presque impossible d'expliquer d'une façon claire et satisfaisante par des termes littéraires en quoi consistent ces innovations, et l'on se convaincra plus facilement des progrès que le maître de Liège fit faire à l'Art musical par la lecture que par la description. Néanmoins, en terminant ce chapi-

tre, je voudrais m'arrêter un instant sur certaines pièces qui méritent une étude et une mention particulière.

(A suivre). VINCENT D'INDY.



Les Sonates de Beethoven

POUR PIANO ET VIOLON



Les sonates de Beethoven pour piano et violon sont au nombre de 10. Mozart seul a dépassé ce chiffre. Sans parler des 35 sonatines, œuvres d'enfance, qu'il commença à composer dès l'âge de 8 ans, Mozart a écrit 18 sonates pour piano et violon. Ce sont aussi des modèles du genre. Elles sont toutes élégantes, gracieuses, spirituelles. Quelques-unes sont très belles. Elles ne sauraient toutefois soutenir la comparaison avec les sonates pour piano et violon de Beethoven, réels chefs-d'œuvre d'une beauté comparable à celle des autres œuvres du Maître composées pendant les mêmes années. On y découvre toute la variété des sentiments de l'âme humaine, de la joie, de la mélancolie, de la douleur, de la passion. N'est-il pas superflu d'affirmer qu'elles sont d'une forme impeccable et d'une construction architecturale admirable ?

Beethoven a composé la première de ces sonates à 28 ans, la dernière à 42 ans. Les trois premières sonates sont l'œuvre 12, la dixième l'œuvre 96. Elles appartiennent donc toutes à ce qu'on est convenu d'appeler la première et la deuxième manière du Maître. Les œuvres de la première manière se ressentent incontestablement de l'influence de Haydn et de Mozart ; mais dans toutes se révèle nettement la puissante personnalité de Beethoven ; dans les œuvres de la seconde manière son tempérament fougueux, passionné se donne plus ample et libre carrière. Pour certaines personnes cette deuxième période serait la meilleure, la plus belle, celle de

l'apogée du génie. Il n'en est rien. La troisième manière est encore plus admirable. C'est la période d'éclosion des œuvres de musicalité pure les plus sublimes qui existent ; les dernières sonates pour piano, les derniers quatuors à cordes, la Messe solennelle en *ré*, la neuvième symphonie avec chœurs !

Les trois premières sonates pour piano et violon constituent la 12^e œuvre de Beethoven. Elles sont par conséquent postérieures en date à ces œuvres admirables : le trio (œuvre n^o 3) en *ut mineur* la sonate pour violoncelle et piano (œuvre 5 n^o 2) l'exquise sérénade pour trio d'instruments à cordes (œuvre 8) etc...

Ces trois sonates sont dédiées à Salieri, personnalité musicale considérable, chef d'orchestre du théâtre italien, de Vienne. Les nombreux opéras qu'il écrivit, eurent à l'époque une grande vogue. Ils sont aujourd'hui profondément ignorés. Beethoven étudia la composition dramatique sous la direction de Salieri qui compta aussi Franz Schubert parmi ses élèves.

* * *

La première de ces sonates (œuvre 12 n^o 1) se compose de trois parties : un *allegro con brio*, un *andante avec variations* et un *rondo* final.

L'*allegro* à quatre temps et en *ré majeur* débute par un véritable appel de trompettes lancé *fortissimo* par les deux instruments. Ce n'est point une fanfare guerrière. C'est tout simplement une sonnerie joyeuse.

Le thème que le violon chante *piano* subitement après la bruyante claironnée, rayonne d'une vive allégresse. Le piano redit ensuite avec quelques modifications ce thème, tandis que le violon se charge à son tour de l'accompagnement en croches liées confié précédemment à la main droite du piano.

Ces vingt premières mesures permettent de constater :

1^o Un unisson de deux instruments.

De semblables unissons ou plus exactement *tutti*, la main gauche faisant entendre l'octave inférieur, sont exceptionnels ;

2^o Un thème chanté une première fois par le violon, tandis que le piano accompagne, puis chanté à son tour par le piano tandis que le violon accompagne. Ce changement de rôle entre les deux instruments est la caractéristique de toutes ces sonates. Le piano et le violon ne cessent de dialoguer entre eux. Parfois, ils ne se répondent qu'après une phrase complète de huit mesures. Souvent les réparties sont beaucoup plus promptes. Par exemple le piano frappe deux accords sur les deux premières noires d'une mesure à quatre temps, puis laisse la parole au violon qui réplique en frappant une note simple ou un accord en double ou triple corde sur les deux derniers temps de la mesure.

La sonate piano et violon tire son grand attrait de cette alternance de phrases ou de simples réponses chantées tour à tour par deux instruments d'un caractère et d'un timbre si différents.

L'audition successive de trois sonates piano et violon ne laisse qu'une impression de charme exempte de toute lassitude. Un récital de piano se composant de trois sonates de beauté comparable, ne manquerait pas, quelque soit le talent du virtuose, d'engendrer un réel sentiment de fatigue.

Cette digression imposée par l'analyse des vingt premières mesures de la sonate en *ré* n'aura pas été inutile. Elle permettra de ne souligner dorénavant que ceux de ces passages incessants de fragments mélodiques d'un instrument à l'autre qui offrent un intérêt véritablement essentiel.

Le sentiment qui anime le premier morceau de cette sonate est la joie.

Tantôt elle s'épanche en accents doux et contenus, par exemple dans la charmante phrase que le violon dit d'abord seul, et qu'il accompagne ensuite, quand

le piano la redit, en accentuant les deuxième et quatrième temps. Il est à remarquer que dans cet *allegro* le temps fort, ou mieux le temps lourd, est fréquemment frappé sur le deuxième et le quatrième temps de la mesure.

Tantôt cette joie éclate par la série de quatre accords plaqués *fortissimo* en blanches et revenant trois fois.

Le ravissant thème en *la* avec variations est tout à fait dans le style de Mozart. Il en est de même de la première variation confiée au piano. La seconde variation excessivement brillante pour le violon est soutenue au piano par un rythme léger bien personnel au Maître. La troisième variation en mineur est d'une grande largeur de style : elle donne la note grave et sérieuse de la sonate. En revanche la quatrième variation est tout ce qu'on peut imaginer de plus suave, de plus céleste ; le babillage entre le piano et le violon qui la termine est exquis.

Le *rondo* final en 6/8 et en *ré majeur*, c'est encore de la gaité pure. Peut-être dans le retour en mineur du motif du début sent-on poindre une teinte de mélancolie. Le caressant chant de violon en *fa* qui lui fait suite, ramène promptement et victorieusement les idées riantes,

En résumé en écrivant cette charmante sonate Beethoven était dans toute l'ardeur de sa jeunesse et sous l'impression d'une joie sans mélange.

* * *

La deuxième sonate comprend trois parties.

L'*allegro vivace* en 6/8 et en *la majeur* débute par une succession de groupes de deux croches séparées par un demi soupir. L'assemblage de ces groupes réalise une mélodie vive et alerte. Mais bientôt s'élève un chant pénétrant et expressif du violon commençant par un *ut dièze* sur la quatrième corde. C'est la personnalité du Maître qui se révèle. Elle s'affirme encore plus fortement dans une phrase liée dite

piano à l'unisson par les deux instruments. Un sentiment de douleur concentrée a inspiré cette mélodie reprise par trois fois.

Dans le passage intermédiaire entre les deux mélodies si caractéristiques dont il vient d'être question, des noires fortement accentuées sont attaquées sur la deuxième croche du temps. Une suspension d'une mesure entière se trouve intercalée. Ces effets rythmiques contribuent à l'expression d'un sentiment de souffrance. Elle se dissipe cependant à la fin de cette première partie. La mélodie pétulante en groupes de deux croches reparait. Ces groupes s'enchevêtrent entre la main droite et le violon. Ils se désenlacent, s'espacent et s'éteignent doucement.

L'*andante piu tosto allegretto* est de temps en temps joué à l'Offertoire par l'éminent organiste de notre Primatiale : il est bien à sa place à l'Eglise. N'est-ce pas en effet la prière d'une âme affligée qu'exhalent tout d'abord le piano puis le violon ? La phrase suivante dite en canon est-elle autre chose que le suave murmure de deux voix d'en haut ? L'invocation plaintive initiale se fait entendre à nouveau, mais enrichie de réponses dialoguées. La terminaison par une nouvelle phrase angélique en canon procure la douce sensation de la consolation et de l'apaisement.

L'*allegro piacevole* terminal est en 3/4 et en *la majeur*.

La première phrase ne reflète que des sentiments aimables. Peu après le violon vient délicieusement chanter en *ré majeur* la parfaite félicité. Dans son ensemble cet *allegro piacevole* célèbre la paix de l'âme reconquise.

Cette sonate est en somme un petit drame intime. Les sentiments les plus opposés s'y trouvent successivement et merveilleusement exprimés.

* * *

La troisième sonate qui complète la trilogie de l'œuvre 12 est assurément la

plus belle des trois. Le début de l'*allegro con spirito* est superbe, d'une allure fière et majestueuse. Sous une délicieuse broderie en doubles croches liées se distingue ensuite un intéressant *marcato* de la basse. Dans trois autres passages de cette première partie, un trait en croches détachées confié à la main gauche est le chant principal. Plus fréquents chez Mozart que chez Haydn, les chants de la basse se retrouvent couramment dans les œuvres de Beethoven qui a su en tirer des effets prodigieux. Peu après, s'élève un chant en *si bémol* d'une fière envolée, chaque instrument le dit et l'accompagne successivement en doubles croches. Pour le violon cette succession de groupes de quatre doubles croches, dont deux sont liées et deux détachées, est d'une exécution peu facile en raison de la nécessité presque constante d'attaquer chaque double croche sur une corde différente. Le piano et le violon commencent aussitôt à se renvoyer des traits en sextolets liés d'une fougue débordante. Des accords *fortissimo* de violon sur le premier et le troisième temps, impriment au début de la deuxième reprise un caractère de grande énergie. Au cours de cet *allegro con spirito* si vigoureusement traité, se trouve enchâssé un bijou de l'essence la plus délicate. Un chant de huit mesures en *ut bémol majeur* est dit à l'unisson par le violon et la main droite du piano, soutenu par une batterie en doubles croches de la main gauche. Il n'est rien de plus idéalement tendre et douloureux à la fois. Cette courte pensée — sans doute une plainte amoureuse de notre grand homme qui eut toute sa vie dans le cœur une passion le plus souvent malheureuse — émeut profondément. Cette fois Beethoven s'empresse de dissiper cet accès de sensibilité, il fait un puissant effort et attaque brusquement le thème fier et énergique du début.

L'*adagio con moll' espressione* en 3/4 et en *ut majeur* et d'une beauté de premier

ordre. Quelle largeur de style, quelle admirable élévation de sentiments dans la phrase initiale ! Un autre chant de violon débute en *ut majeur*, module en *la bémol*, puis en *ré bémol*, etc..., un murmure en triples croches du piano l'accompagne. Ce simple chant produit une émotion profonde. Il remue les fibres les plus intimes de notre cœur au point de faire couler les larmes. Cet *adagio* est une page sublime. La musique pure, à l'aide de deux seuls instruments, atteint à une prodigieuse puissance d'expression.

Le *rondo allegro molto* d'un rythme carré est gai et plein d'entrain. Un trait de piano en *sol bémol* puis en *si bémol mineur* séduit par sa délicatesse et sa légèreté. Ce final alerte succédant à l'*adagio* si expressif, c'est du rire après les larmes.

* * *

En résumé ces trois sonates (œuvre 12) peuvent rivaliser avec toutes les autres œuvres écrites par Beethoven à la même époque. La première est un joyeux rayon de soleil. La seconde traduit éloquemment les sentiments les plus divers. La troisième est de tout premier ordre.

Leur mérite ne fut guère apprécié par les critiques contemporains. Rochlitz avait fondé en 1798 à Leipzig une gazette musicale, publiée par la maison Breitkopf et Härtel ; Beethoven y fut éreinté à l'occasion de ces trois sonates. « C'est, « disait la docte gazette, un fouillis « inextricable d'où l'on ne sort qu'au « prix des plus — épouvantables fati- « gues. » Elle ajoutait plus loin : « Il est « incontestable que M. Beethoven suit « une route qu'il s'est frayée lui-même, « mais quel chemin rempli de ronces et « d'épines ! de la science ! de la science ! « toujours de la science ! et pas l'ombre « de naturel ou de mélodie. Encore cette « science dont on fait parade est-elle « un véritable chaos où les clartés de la « méthode n'ont pu glisser un rayon de « lumière. C'est un effort perpétuel auquel

« on ne peut s'intéresser, une recherche incessante de modulations bizarres, une aversion systématique pour les transitions naturelles et un si formidablement entassement de difficultés qu'il faut bon gré, mal gré, perdre patience et renoncer à la lutte. » Breitkopf ne tarda pas à s'excuser auprès du Maître et sollicita l'honneur d'éditer ses œuvres.

Beethoven avait conscience de son génie. Il ne s'émut pas de ces critiques. Dans une lettre à l'éditeur Hofmeister se trouve le passage suivant : « Pour ce qui regarde les bœufs de Leipzig — Die Leipsiger Ochsen — laissez-les périr à leur aise, tous leurs radotages ne donneront pas l'immortalité à ceux qu'ils vantent et n'enlèveront pas le génie aux élus d'Apollon. »

Les bœufs de Leipzig — chose surprenante — ont fait souche. Certaines critiques écrites de nos jours à l'occasion d'œuvres modernes paraissent calquées sur celles adressées à Beethoven il y a 105 ans.

La vie est un perpétuel recommencement.

(A suivre).

PAUL FRANCHET

Chronique Lyonnaise

LES CONCERTS

La Schola Cantorum Lyonnaise

Nous arrivons un peu tard après tous nos confrères de la presse quotidienne et hebdomadaire pour parler du concert donné mercredi dernier par la *Schola Cantorum Lyonnaise* sous la direction de M. Georges Marty, chef d'orchestre de la Société des concerts du Conservatoire de Paris. Nous sommes du reste tout particulièrement heureux de constater le succès magnifique remporté par cette jeune société. Ce succès, dû aux bonnes volontés de tous, combinées par l'ardente énergie de notre ami et collaborateur

G. M. Witkowski, fut du reste bien justifié : Tout le monde a reconnu la belle tenue des chœurs d'amateurs, leur vaillance, leur solidité jointe à un juste souci de l'expression, leur courage et leur homogénéité, en même temps que les qualités vraiment remarquables de l'orchestre de la *Schola*.

Car la *Schola* a depuis cette année un orchestre — et aussi un orgue — à elle ; celui-là est composé de professionnels et d'amateurs et parmi eux se trouvent des artistes de tout premier ordre comme M. Fargues, Mlle Roussillon-Millet, MM. Mariotte, Faudray et bien d'autres.

Nous n'avons pas à revenir sur les œuvres exécutées mercredi dernier. Nous avons, dans le précédent numéro de notre *Revue*, analysé les principales et il y a peu de choses à dire de l'air d'*Orphée*, bien connu et consciencieusement rendu par la belle voix de Mme Marty et des cantiques de Bach, si intensément expressifs et de lignes si pures, très bien chantés par Mlle Eléonore Blanc.

Dans le concert presque unanime d'éloges, adressés à la *Schola*, nous relèverons pourtant une note discordante. Un journal spécial se plaint amèrement de l'insuffisance des voix d'hommes. Bien qu'il ne soit pas dans nos habitudes de faire la critique des critiques de nos confrères, nous nous permettrons, pour une fois, de discuter cette opinion en raison de l'importance considérable et de la diffusion énorme du journal « organe du mouvement artistique et orphéonique de la région lyonnaise » qui s'en fait l'écho. Notre confrère, dans un compte rendu d'une bienveillance d'ailleurs très marquée, affirme que les chœurs comptaient mercredi « une douzaine de ténors (dont quelques-uns ne semblent être que des barytons) et quinze basses à peu près pour lutter contre une centaine de dames. » Oserons-nous remarquer que ce bilan n'est pas tout à fait exact ? Il y avait sur l'estrade — très exactement — vingt et un ténors et trente et une basses.

En se basant uniquement sur le nombre des voix, il est facile de constater que l'équilibre est très satisfaisant, si l'on admet avec notre confrère — ce qui d'ailleurs est discutable — que « sur les 100 choristes dames, il n'y en ait guère que la moitié qui chantent, le reste se contentant de faire, devant

l'orchestre, un rideau très gracieux assurément, mais peu acoustique. »

Du reste, de l'avis général, le grand progrès que marque le concert de mercredi sur le premier donné par la *Schola* réside précisément dans l'obtention de cet équilibre qui avait fait quelque peu défaut l'an dernier dans l'exécution de la cantate « Bleib bei uns » et des fragments d'*Hippolyte et Aricie*. Peut-être les ténors pourraient-ils faire preuve de plus de vaillance, mais leur partie se perçoit pourtant sans peine; quant à la partie de basse, elle est solidement tenue et n'est à aucun moment couverte par celles des soprani et des alti.

Notre confrère fait un autre reproche à la *Schola* : c'est d'avoir choisi, parmi les nombreux oratorios de Haendel, *Samson*, œuvre relativement peu connue, au lieu du célèbre *Messie* ou d'*Israël en Egypte*. Nous estimons, au contraire, ce choix excellent, et la *Schola*, à notre avis, a eu grandement raison de ne pas suivre les errements habituels aux musiciens qui nous révèlent toujours les mêmes œuvres et à qui nous devons, par exemple, d'avoir entendu cent fois la *Sonate à Kreutzer*, alors que, à Lyon, nous n'avons jamais vu, sur un programme de musique de chambre telle autre sonate (la dixième) de Beethoven...

M. Georges Marty s'est, en deux répétitions, rendu complètement maître de l'orchestre et des chœurs sérieusement exercés depuis plusieurs semaines par M. Witkowski, l'éminent directeur de la *Schola* à qui sa profession ne permet pas malheureusement de prendre part officiellement aux concerts de la Société. M. Marty, dans sa direction, a été d'une précision et d'une netteté admirables et il ne saurait être rendu responsable des seuls défauts reprochés à l'orchestre : la lourdeur des contrebasses, et les couacs des trompettes, cette dernière imperfection, à vrai dire, étant imputable moins aux instrumentistes eux-mêmes qu'à la difficulté extrême des parties écrites par Haendel.

La présence de M. Marty est d'autre part une victorieuse réponse aux très rares adversaires de la *Schola* qui prétendaient l'an dernier que la nouvelle société était dirigée contre le Conservatoire.

On a tout particulièrement admiré l'excellente exécution de l'ouverture d'*Idoménée* et de la *Pastorale* de l'oratorio de Noël de

J. S. Bach avec ses alternances si curieuses et si belles du quatuor et des hautbois.

Comme l'ont remarqué tous nos confrères, le concert de mercredi dernier consacre en somme définitivement la *Schola* dont la vitalité s'affirmera de nouveau aux deux prochains concerts : le premier dirigé par le Maître Vincent d'Indy et dont le programme comportera des fragments d'*Alceste* de Gluck et une partie du *Chant de la Cloche* ; le second dirigé par M. Guy-Ropartz, l'éminent compositeur et chef d'orchestre qui a donné au Conservatoire de Nancy une si forte et si moderne impulsion.

LÉON VALLAS.



Quatuor Bolonais

Le célèbre quatuor bolonais, attendu l'hiver dernier et empêché au dernier moment par une maladie du premier violon, s'est fait entendre vendredi soir. Programme excellemment choisi ; une œuvre de haute valeur de l'école russe moderne précédant deux chefs-d'œuvre classiques.

Le quatuor en *la* (op. 10) de Glazounow n'avait pas encore été joué à Lyon. Il s'est imposé par le charme et le pittoresque des thèmes, le coloris et la richesse harmonique, la variété et l'originalité des rythmes. Le *scherzo* et l'*adagio mollo* ont été particulièrement goûtés. Cette œuvre d'intense couleur locale et de parfaite clarté mérite de prendre place dans le répertoire de nos quartettistes amateurs.

Le quatuor en *la mineur* de Schuman (op. 11 n° 1) et le quatuor en *ut majeur* de Beethoven (op. 59, n° 3), sont universellement connus et admirés.

Comment le quatuor bolonais a-t-il interprété ces trois œuvres ?

Dans les deux premiers mouvements du quatuor de Glazounow la justesse ne fut pas irréprochable. Un *la* consciencieux fut repris par les quatre instrumentistes et cette légère imperfection ne fut plus sensible. Malgré cette petite anicroche, le quatuor de Glazounow fut rendu de fort satisfaisante façon. Le public fit un chaud accueil à l'œuvre et applaudit ses interprètes.

L'exécution du quatuor de Schumann a

été excellente. Peut-être l'*adagio* n'a-t-il pas été dit avec toute la largeur requise. Le *presto* final a été magnifiquement enlevé. Vif succès.

Le quatuor de Beethoven — *Helden quartett* — a été encore mieux interprété. Le plaintif, *andante con moto quasi allegretto* a été rendu avec l'émotion voulue. La gigantesque fugue terminale, jouée avec une fougue endiablée a produit, malgré une sonorité insuffisamment généreuse, une impression colossale. Les quatre artistes bolonais ont été applaudis, rappelés et c'était justice.

On s'attendait généralement à rencontrer dans un quatuor italien une sonorité plus ample et plus moëlleuse. A de très rares moments une réelle sécheresse de jeu, notamment chez le premier violon, a causé quelque étonnement. N'est-il pas probable que ces quatre consciencieux artistes, dans leur désir d'acquiescer la correction, la précision exigées par la musique classique, ont fait des efforts énergiques et persévérants pour se dépouiller des deux principaux défauts habituellement reprochés aux virtuoses de leur pays : le *bel canto* trop langoureux, d'une part, et une exubérance trop fantaisiste dans les traits vifs et rapides, d'autre part ? Ils ont un peu dépassé le but. Tels qu'ils sont, ils constituent une phalange artistique d'un grand mérite. Qu'ils compriment un peu moins l'essor de leur tempérament expansif et ardent, ils seront parfaits.

* * *

Nous rendrons compte dans notre prochain numéro de la première SÉANCE DE SONATES donnée hier soir par MM. RINUCCINI et GELOSO.



A TRAVERS LA PRESSE

* *

La Première de « Tristan » à Rome

La presse italienne ne cesse, depuis quelque temps, d'exalter la première représentation, à Rome, de *Tristan et Isolde*, qui aurait été un véritable triomphe musical. Un correspondant du *Guide Musical* relate quelques incidents de cette première, qui donnent une haute idée du goût italien :

« Le vieux Mancinelli avait, pour cette circonstance, secoué son orchestre, ordinai-

rement si nonchalant, et il dirigea l'œuvre entière avec une ardeur toute juvénile ; toutefois, il ne put empêcher les violoncelles, pendant le discours du roi Marke, de transformer leur partie en une charmante cantilène italienne. Le jeune matelot, que l'on apercevait suspendu dans les cordages, entama sa chanson un quart de ton trop bas, et, pour bien montrer la délicatesse de son oreille musicale, descendit progressivement jusqu'à un bon demi-ton. Tristan eut, à plusieurs reprises, quelque velléité de suivre cet exemple, pendant que Brangœne et Isolde se contentaient d'ajouter à leur partie de ravissants trémolos, et que Kurwenal changeait la rudesse voulue de son air du premier acte en un *legato* tout à fait délicieux et joli.

« Mais ce qui compléta le caractère éminemment artistique de cet première sensationnelle et tant admirée au delà des Alpes, ce fut l'entrée des souverains dans la loge royale. Isolde venait de réclamer le philtre et Brangœne s'agitait autour d'elle quand, sur un signe de Mancinelli, elles s'avancèrent dans une attitude toute militaire vers la rampe, tandis que l'orchestre, debout, exécutait la *Marcia reale* aux applaudissements de toute la salle. Le public cria *bis* ! et l'orchestre allait la reprendre, quand d'énergiques *silenzio* ! le rappelèrent à sa partition... »

Ces anecdotes ne manquent pas de saveur, surtout si l'on se rappelle que Wagner voulait confier aux Italiens la création de Tristan !



Les Pelléastres

Dans un article publié récemment par *le Journal*, M. Jean Lorrain parle de ce qu'il appelle les *Pelléastres*, adorateurs des musiques exquises de Debussy et qui, par opposition aux simples wagnériens, lui semblent être généralement des snobs prétentieux et nigauds, alors que, parmi eux, se trouve assurément un grand nombre de vrais et sincères musiciens.

Voici un extrait de ce très intéressant article :

« Ce public légendaire des premières de Ligné-Poé, vous le retrouverez Salle Favart, fidèle à toutes les reprises de *Pelléas et Mélisande*. Fervents des nostalgiques mélodies dont Grieg a souligné le texte de *Peer Gynt* ; enthousiastes aussi des orchestrations savantes de *Fervial*, ils ont tous adopté, d'un unanime accord, la musique de M. Claude

Debussy. Convulsés d'admiration aux pizzicati soleilleux du petit chef-d'œuvre qu'est l'*Après-midi d'un faune*, ils ont décrété l'obligation de se pâmer aux dissonances voulues des longs récitatifs de *Pelléas*. L'énervement de ces accords prolongés et de ces interminables débuts d'une phrase cent fois annoncée ; cette titillation jouisseuse, exaspérante et à la fin cruelle, imposée à l'oreille de l'auditoire par la montée, cent fois interrompue, d'un thème qui n'aboutit pas, toute cette œuvre de Limbes et de petites secousses, artiste, ô combien ! quintessenciée... tu parles ! et détraquante... tu l'imagines ! devait réunir les suffrages d'un public de snobs et de poseurs. Grâce à ces Messieurs et à ces dames, M. Claude Debussy devenait le chef d'une religion nouvelle et ce fut, dans la salle Favart, pendant chaque représentation de *Pelléas*, une atmosphère de sanctuaire. On ne vint plus là qu'avec des mines de componction, des clins d'yeux complices et des regards entendus ; après les préludes écoutés dans un religieux silence, ce furent, dans les couloirs, des saluts d'initiés, le doigt sur les lèvres, et d'étranges poignées de mains hâtivement échangées dans le clair-obscur des loges, des faces crucifiées et des prunelles d'au delà.

« La musique est la dernière religion de ces siècles sans foi ; les auditions de *Tristan* et *Parsifal* entassent, au Châtelet, dans les places supérieures, une population ardente et figée d'hypnosme en tout point pareille à celle des premiers chrétiens assemblés dans les Catacombes ; mais, au moins, les adeptes de Wagner sont-ils sincères. Ils se recrutent dans toutes les classes sociales et l'humilité de vêtements, la laideur parfois sublime des visages contractés, témoignent de la ferveur et de la violence de leur foi : la religion de M. Claude Debussy a plus d'élégance ; les néophytes en peuplent surtout les fauteuils d'orchestres et les premières loges, les stalles d'orchestre, aussi parfois, à côté de la blonde jeune fille, trop frêle, trop blanche et trop blonde à la ressemblance évidemment travaillée d'après le type de Mlle Garden.

Je regardais Lucie, elle était pâle et blonde

... et feuilletant d'une indolente main la partition posée sur le rebord de la loge, il y a tout le clan des beaux jeunes hommes (presque tous les débussystes sont jeunes, très jeunes), éphèbes aux longs cheveux savamment ramenés en bandeaux sur le front, visages mats et pleins aux prunelles profondes,

habits aux collets de velours, aux manches un peu bouffantes, redingotes un peu trop pincées à la taille, grosses cravates de satin engonçant le cou ou flottantes lavallières, négligemment nouées sur le col rabattu quand le débussyste est en veston, et tous portant au petit doigt (car ils ont tous la main belle) quelques bagues précieuses d'Égypte ou de Byzance, scarabée de turquoise ou caducée d'or vert, et tous appareillés par couple. Oreste et Pylade, communiant sous les espèces de *Pelléas* ou fils modèles aux paupières baissées accompagnant leur mère, et tous, tous buvant les gestes de Mlle Garden, les décors de Jusseaume et les éclairages de Carré, archanges aux yeux de visionnaire, et, au moment des impressions, se chuchotant dans l'oreille jusqu'au fin fond de l'âme... Les Pelléastres ! »



*Sur la nécessité d'entendre plusieurs fois
la même œuvre
pour la bien comprendre (1)*

Les impressions de la musique sont fugitives et s'effacent promptement. Or, quand une musique est vraiment neuve, il lui faut plus de temps qu'à toute autre, pour exercer une action puissante sur les organes de certains auditeurs, et pour laisser dans leur esprit une perception claire de cette action. Elle n'y parvient qu'à force d'agir sur eux de la même façon, à force de frapper et de refrapper au même endroit. Les opéras écrits dans un nouveau style sont plus vite appréciés que les compositions de concert, quelles que soient l'originalité, l'excentricité même du style de ces opéras, et malgré les distractions que les accessoires dramatiques causent à l'auditeur ; la raison en est simple : un opéra qui ne tombe pas à plat à la première représentation est toujours donné plusieurs fois de suite dans le théâtre qui vient de le produire ; il l'est aussi, bientôt après, dans vingt,

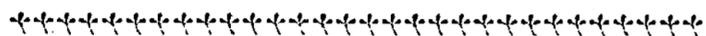
(1) Nous trouvons dans les œuvres d'Hector Berlioz ce passage qui nous semble tout-à-fait d'actualité au moment où est représenté à Lyon le *Crépuscule des Dieux* dont la complexité effraie plus d'un amateur à la première audition.

trente, quarante autres théâtres, s'il a obtenu du succès. L'auditeur, qui une première fois n'y a rien compris, se familiarise avec lui à la seconde représentation ; il l'aime davantage à la troisième, et finit surtout par se passionner tout à fait pour l'œuvre qui l'avait choqué de prime abord.

Il n'en peut être ainsi pour des symphonies qui ne se sont exécutées qu'à de longs intervalles, et qui, au lieu d'effacer les mauvaises impressions qu'elles ont produites à leur apparition, laissent à ces impressions le temps de se fixer et de devenir des doctrines, des théories écrites, auxquelles le talent de l'écrivain qui les professe donne plus au moins d'autorité, selon le degré d'impartialité qu'il semble mettre dans sa critique et l'apparente sagesse des avis qu'il donne à l'auteur.

La fréquence des exécutions est donc une condition essentielle pour le redressement des erreurs de l'opinion, lorsqu'il s'agit d'œuvres conçues, comme celles de Beethoven, en dehors des habitudes musicales de ceux qui les écoutent.

Mais si fréquentes, si entraînant qu'on les suppose, ces exécutions même ne changeront l'opinion ni des hommes de mauvaise foi, ni des honnêtes gens à qui la nature a formellement refusé le sens nécessaire à la perception de certaines sensations, à l'intelligence d'un certain nombre d'idées. Vous aurez beau dire à ceux-là : « Admirez ce soleil levant ! — Quel soleil ? diront-ils tous ; nous ne voyons rien. » Et ils ne verront rien en effet, les uns parce qu'ils sont aveugles, les autres parce qu'ils regardent à l'occident.



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.

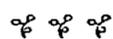


Nouvelles Diverses

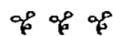


Le *Berliner Lokal Anzeiger* a fait une enquête sur ce qu'un certain nombre de personnalités éminentes espèrent de l'année 1904. Parmi les réponses des musiciens nous trouvons l'opinion — qui nous semble très juste — du célèbre Joachim sur Berlioz :

« Hector Berlioz fut certainement un tempérament poétique, plein d'imprévu qui voulait montrer sa nature et ses tendances dans ses compositions, et notamment par l'éclat brillant de son orchestration. Mais son invention mélodique est si pauvre, ses combinaisons d'harmonie et de contrepoint si recherchées qu'on est forcé de dire de lui : « Jamais la musique ne fut sa langue maternelle ! » Richard Wagner l'a d'ailleurs caractérisé en l'appelant une caricature de Beethoven. »



Un comité vient de se former à Vienne pour élever un monument à la gloire de Johann Strauss, l'auteur du *Bau Danube bleu* et d'un grand nombre d'aimables valse qui ont fait le tour du monde.



M. Georges Moore, le romancier anglais bien connu, vient de poursuivre devant la justice deux joueurs d'orgue dont les concerts trop répétés troublaient son travail. Les magistrats lui ont donné raison, estimant que ces musiciens ambulants imposent en quelque sorte la générosité du public par une véritable persécution.



On parle beaucoup en ce moment de l'ouverture d'un quatrième théâtre lyrique qui serait exploité l'hiver prochain avec le double concours d'une troupe allemande et d'une troupe italienne,



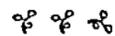
M. Camille Saint-Saëns vient de terminer un *Hymne à la France*, sur des paroles de M. Combarieu, destiné à être chanté dans les établissements d'enseignement secondaire dépendant de l'Université de France.

C'est M. Liard, directeur de l'enseignement, qui avait demandé cette œuvre à M. Saint-Saëns.

A la suite du terrible désastre du théâtre Iroquois, à Chicago le directeur de l'Opéra de New-York M. Conried, le même qui s'est attiré les foudres de M^{me} Wagner pour avoir monté *Parsifal*, a imaginé une mesure assez ingénieuse pour réduire les conséquences éventuelles d'un incendie dans son théâtre. Il a fait imprimer au revers de chaque coupon l'indication de l'issue la plus proche de la place représentée par ledit coupon. Le porteur du coupon sera invité à ne pas quitter, même en temps ordinaire, le théâtre par la sortie générale, mais par celle indiquée sur son billet, de façon à en prendre l'habitude. M. Conried affirme que cette combinaison préviendra les paniques ou leur enlèvera tout caractère dangereux.



Le Théâtre royal de Munich a donné la première représentation du nouvel opéra de Humperdinck : *Dornroschen (La Belle au Bois dormant)*, et en automne il montera un opéra populaire du même maître : *Mariage contre volonté*.



Dernièrement, on a représenté *Messaline* au théâtre de Nantes. Les étudiants de la ville ont cru devoir, à cette occasion, offrir au compositeur un « punch d'honneur », — ce qui fait que M. Isidore de Laray est allé de son petit discours ainsi terminé : « Artiste sincère, je n'ai qu'un but : écrire et chanter ce que je ressens. » Nous n'en voyons nullement la nécessité.

Nous doutons fort que M. Isidore Cohen de Lara reçoive jamais un tel accueil des étudiants lyonnais.



M. Malherbe, bibliothécaire de l'Opéra de Paris, vient de retrouver une partition inédite de Bizet, intitulée *Don Procopio*; elle fut écrite alors que l'auteur de *Carmen* était pensionnaire de la Villa Médicis et lui avait servi d'envoi de Rome.

Le livret, d'un auteur italien, met en scène l'éternel oncle avare qui veut marier sa nièce avec un barbon, encore plus harpagon que lui. C'est de *Don Procopio*, ouvrage de jeunesse, que Georges Bizet a extrait la sérénade des *Pêcheurs de Perles* et un air de la *Jolie Fille de Perth*.



On est aujourd'hui pleinement rassuré sur la santé de M. Gustave Charpentier. Sa convalescence est à ce point confirmée qu'il a consenti à aller à Nice présider toute une

série de représentations de ses œuvres, du 1^{er} au 10 avril. Ce sera la semaine Charpentier.

Au Casino municipal, on donnera le *Couronnement de la Muse* et l'*Apothéose de Victor Hugo*, avec le concours de toutes les musiques et fanfares, des sociétés chorales, de tous les orchestres de la ville, des artistes et du personnel de danse des théâtres. Cette représentation sera donnée au bénéfice d'un sanatorium pour les malades de l'œuvre de « Mimi Pinson », dont M. Charpentier va entreprendre la création dans un des plus beaux sites de la Côte d'Azur.

Le *Couronnement de la Muse* et l'*Apothéose de Victor Hugo* seront ensuite représentés, en plein air, sur la place Masséna.

Puis M. Charpentier dirigera un concert de ses œuvres à l'Opéra, au bénéfice de l'Association des musiciens de Nice, dont il est président d'honneur.

Enfin, ces fêtes seront clôturées par une grande représentation de gala : *Louise*, dirigée par le maître ; comme protagonistes, M. Jérôme et Mlle Garden, de l'Opéra-Comique.



Les fonctions de directeur de la nouvelle Académie de musique que l'on va créer à New-York, ont été récemment offertes à M. Fuchs, qui a dirigé la mise en scène de *Parsifal* à l'Opéra métropolitain.

M. Fuchs est l'ancien régisseur des théâtres de Bayreuth et de Munich.



BIBLIOGRAPHIE



L'ART DU THÉÂTRE

La Sorcière, le drame de Sardou représenté au Théâtre Sarah-Bernhardt ; *l'Absent* à l'Odéon, et *le Retour de Jérusalem*, la dernière œuvre de Maurice Donnay, le triomphal succès du Gymnase, remplissent surabondamment la partie illustrée du nouveau numéro de *l'Art du Théâtre*.

Il faut signaler, dans le Supplément, le commencement d'une étude de M. Paul Ginisty sur Louise Fusil, une actrice du siècle dernier, une des rares femmes qui accompagna la Grande-Armée dans la retraite de Russie, puis un article du peintre Louis-Edouard Fournier, et enfin le début d'une série de « figures de théâtre » de M. Michel Marcille.

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS.

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