

# REVUE MUSICALE DE LYON

Paraisant le Dimanche du 20 Octobre au 1<sup>er</sup> Mai

LÉON VALLAS

Directeur-Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

Louis AGUETTANT † Alexandre ARNOUX † Fernand BALDENSPERGER † Gabriel BERNARD † M.-D. CALVOCRESSI † Gabriel CONDAMIN † M. DEGAUD † Henry FELLOTT † Daniel FLEURET † Paul FOREST † Paul FRANCHET † Vincent d'INDY † André LAMBINET † Paul LERICHE † Edmond LOCARD † A. MARIOTTE † Marc MATHIEU † Edouard MILLIOZ † Antoine SALLÈS † Jules SAUERWEIN † Joseph TARDY † Georges TRICOU † Jean VALLAS † Léon VALLAS † G.-M. WITKOWSKI.



## Les Sonates pour Piano de MOZART



Pour les jeunes filles qui ne jouent plus Mozart.

« En tout temps je me suis compté au nombre des plus grands admirateurs de Mozart, et je le resterai jusqu'à mon dernier souffle. »

Ainsi s'exprimait, le 6 février 1826, le grand Beethoven, dans une lettre à l'abbé Stadler (1).

« Mozart ? voilà belle lurette que je n'en joue plus, du Mozart ! »

Ainsi s'exprimait récemment, parlant à ma personne, une alerte jeune fille dont on m'avait dit : « Elle est si musicienne ! »

Je voudrais persuader aux jeunes filles qui relèguent les sonates de Mozart dans le fatras des vieux cahiers d'enfance, qu'elles ont grand tort, qu'elles se privent des plaisirs les plus délicieux, des émotions les plus nobles et les plus séduisantes, des leçons de musique et d'art les plus exquis et que par engouement pour

(1) Correspondance de Beethoven, trad. J. Chantavoine.

des maîtres (et des maîtresses) dont la vulgarité ou la frivolité (ou pis) ne laissent pas d'être compromettantes, elles renient le maître charmant (et fort) dont la grâce semblait faite pour leur grâce, et l'idéale pureté pour leur virginale adolescence.

Qu'a-t-il donc contre lui ce charmant Mozart, qu'on l'abandonne ainsi ?

Il a d'abord qu'on s'est lassé de l'entendre appeler *le divin Mozart*, ou qu'on pense, au prix de cette pieuse épithète, lui avoir rendu un culte suffisant.

Il a contre lui encore qu'on commet couramment la folle imprudence de le mettre entre des mains enfantines. C'est comme les fables de La Fontaine et l'adorable Esther de cet autre divin, Racine. Pour les avoir à nonnés enfant, il faut attendre d'être très vieux pour les pouvoir goûter d'un goût vif et ingénu.

Il a encore contre lui, ce prodigieux Mozart, que justement il fut un prodige.

*Mes premiers vers sont d'un enfant.*

*Les seconds d'un adolescent.*

*Les derniers à peine d'un homme.*

disait Musset en manière d'excuses. Mozart n'était qu'un *bambino* quand il se mêla d'écrire pour le clavecin. Musique d'enfant pour piano en enfance ? Voilà

belle lurette que mademoiselle ne joue plus cette musique-là! Et M. de Wyzewa, polyglotte et polygraphe, opine de son bonnet de docteur *in omni re scibili*. Après avoir proscrit du recueil deux sonates (lesquelles?), qu'il déclare apocryphes (sur quelles preuves?) « sur les seize autres, dit-il, treize sont des œuvres d'enfance, composées avant que l'auteur fût encore parvenu à la maîtrise de son art. Les fines inventions y abondent, mais l'exécution en est presque toujours un peu enfantine, comme il convient à de la musique écrite par un enfant (1).

En fait, nous savons, soit par ses lettres, soit par le catalogue que Mozart lui-même prit soin d'établir de ses compositions du 9 février 1784 au 15 novembre 1791, les dates de cinq de ces Sonates et de la grande Fantaisie, dont on fait habituellement, en faveur de la tonalité, mais en dépit des dates, le prélude de la sonate en *ut* mineur. Si vous voulez bien calculer que Mozart était né en janvier 1756, vous reconnaîtrez qu'il avait 21 ans et 10 mois quand il composa, en novembre 1777, pour Mlle Cannabich, qui ne voyait point en lui un enfant, la Sonate en *la* mineur. La sonate en *ut* mineur est d'octobre 1784; la Fantaisie, de mai 1785; l'Allegro de la Sonate un *fa*, qui commence par un dessin à découvert, est de janvier 1788; la Sonate facile, de juin 1788, enfin la Sonate en *ré* majeur (6/8) date de juillet 1789. Mozart avait donc, à ces dates, de 28 à 33 ans. Pour un enfant précoce, il aurait été enfant bien tard!

Quant aux autres sonates, le père de Mozart a d'avance et fort bien répondu au reproche du puérilité. Cet excellent homme écrivait de Londres, le 8 juin 1764, avec l'orgueil paternel le plus légitime qui fut jamais : « N'est-ce pas assez que ma fille soit une des plus habiles artistes de l'Europe, quoiqu'elle n'ait que douze ans, et

que le magnanime Wolfgang sache tout ce que l'on peut exiger d'un homme de quarante ans. » Et Mozart lui-même a bien joliment écrit, dans une lettre du 30 octobre 1777, à l'occasion d'une séance chez Cannabich : « J'ai cru ne pouvoir me retenir de rire quand on m'a présenté à tout ce monde. Les uns, qui me connaissaient *par renommée* (en français dans le texte) ont été fort polis et pleins d'égards; mais les autres, qui ne savent rien de moi, m'ont regardé avec de grands yeux, d'une manière assez ridicule. Ils pensent probablement qu'étant petit et jeune, il ne peut y avoir là rien de grand ni de mûr : ils en auront bientôt des nouvelles. » Gardons-nous de ces regards — et de ces égards... Gardons-nous surtout de ce cercle vicieux : « Mozart ? Étonnant ! Un enfant prodige : à 8 ans, il écrivait comme un homme. » Et puis : « Mozart ? Eh bien ! oui, je ne dis pas non ; un enfant prodige, mais enfant : à 33 ans, il t'était encore... »

Ce poupon génial et persévérant a enfin contre lui encore autre chose, de quoi cette fois-ci je conviens : ses chefs-d'œuvre sont si merveilleusement délicats et purs que la moindre tache, gaucherie ou lourdeur déshonore aussitôt l'interprète. Ce maître des petites mains est l'effroi des plus grands virtuoses. Comptez ceux et celles qui l'osent affronter en public ! Faut-il donc, nous, chétifs amateurs, nous décourager ! que non pas ! Il faut seulement, avec cette humble tendresse qui est la plus sincère parure de l'admiration, faire effort pour bien comprendre. Il ne faut pas faire de ces sonates si riches de musique de simples exercices de doigté, ou se livrer sur elles à un perpétuel déchiffrage. Il faut les étudier, non des doigts d'abord, mais de l'esprit, les lire, les écouter, et puisque Mozart se targuait de ne jamais écrire une note de trop, entendre bien la moindre note.

(1) Théodor de Wyzewa, Beethoven et Wagner, essais d'histoire et de critique musicales, p. 249.

Je viens (avec quelle joie sans cesse avivée de délicieuses surprises!) de refaire cette étude, dans l'intention de vous en communiquer ici les résultats généraux et quelques traits caractéristiques. Si vous voulez bien prendre la peine d'aller d'abord chercher votre partition des Sonates, de l'ouvrir à côté de cette Revue et d'y chercher au fur et à mesure les passages que je signalerai, j'ose penser que nous n'aurons fait, ni vous ni moi une besogne vaine (1).

(A suivre.) ANDRÉ LAMBINET.



## Le Symbolisme de Bach



Sous ce titre, la *Revue germanique* (2) publie dans son premier numéro un article dont l'auteur, M. Albert Schweitzer, prépare depuis plusieurs années un vaste travail sur l'œuvre de Bach : ce sont les idées maîtresses de la quatrième partie de cette étude d'ensemble, « le langage musical de Bach », qui se trouvent exposées dans l'article de la *Revue germanique*. Une véritable révélation s'y affirme, que beaucoup de musiciens jugeront paradoxale au premier abord, inadmissible et absurde, mais que la démonstra-

(1) Les divergences des éditions sont un grand embarras. Impossible de donner un numéro d'œuvre ni un numéro d'ordre. Je désignerai, comme Mozart dans son catalogue, les Sonates citées par la tonalité et la mesure du premier « mouvement » : Ex. Sonate en *ré* majeur 6/8. Au besoin j'écrirai les premières notes du thème initial : Ex. Sonate en *si bémol* majeur C, *sol fa mi ré do si si*. — Pour éviter tout malentendu, je rappelle qu'un premier « mouvement » ou « temps » de Sonate est composé classiquement de 3 parties, ou « groupes » : 1° Exposition des idées (*a*) thème initial ; *b*) transition, amenant la cadence à la dominante ; *c*) thème chantant ; *d*) cadence) ; 2° développement ou « travail » thématique ; 3° répétition du groupe d'Exposition, sans modulation à la dominante et avec coda finale.

Les indications de page se réfèrent à l'édition Peters.

(2) Félix Alcan, éditeur, Paris.

tion de l'auteur ne manquera pas de faire accepter aux lecteurs attentifs.

Les formes musicales dont se sert le maître saxon ne sont-elles que des combinaisons sonores, le déroulement intarissable de lignes mélodiques qui trouvent en elles-mêmes leur beauté et leur raison d'être, une sorte de géniale vivification des procédés d'écriture dont s'étaient servis les anciens contrapuntistes ? La plupart des exégètes de Bach l'ont cru et l'on dit ; et lorsqu'apparaissait visiblement, dans son œuvre, un souci descriptif, comme dans le *Capriccio*, ils passaient condamnation sur cette apparente anomalie. Spitta écrit, par exemple : « Des traits de ce genre sont des badinages d'une humeur passagère, et leur présence ou leur absence ne change rien à la valeur ou à la signification du morceau. »

Or, M. Schweitzer démontre que ce qui était réputé « puérité » ou « accident » constitue en réalité le tréfonds de l'inspiration musicale de Bach. Ce musicien est un peintre, dont les thèmes sont déterminés par une association d'idées, et « son langage musical est le plus développé et le plus précis qui existe ». Dans ses chorals, dans ses cantates, partout où son texte lui fournit une indication où puisse s'accrocher une idée descriptive, il laisse déterminer par cette indication le caractère de sa mélodie ou de son accompagnement ; quand les paroles font défaut, une suggestion analogue s'opère. grâce à des associations d'idées plus ou moins proches. Et c'est ainsi que dans son œuvre rien n'est laissé à l'arbitraire : le fleuve ondoyant, les feuilles qui tombent, l'âme qui s'élance, le Saint-Esprit qui plane, fournissent un motif *descriptif* qui communique au morceau son allure et son rythme ; et même de moins évidentes évocations, Satan qui rampe, le fiancé des vierges folles qu'accompagne un cortège dansant, la défaillance ou le soupir d'une âme accablée, doivent à d'inconscientes images la nature des thèmes qui les expriment...

Qui ne voit à quels abus dans l'ingéniosité des interprétations pourrait entraîner cette théorie, si elle était appliquée par des commentateurs maladroits ou insuffisamment préparés ? Au contraire, maniée par un mu-

sicien profondément initié à l'œuvre de Bach, elle éclaire des jours inattendus la masse des créations musicales du maître. Et l'esthétique générale ne manquera pas de faire son profit des preuves que M. Schweitzer apporte à l'appui de cette proposition, susceptible d'applications presque indéfinies : « L'art, c'est la transmission des associations d'idées. »

F. BALDENSPERGER.

\*\*\*\*\*

## La Millième de "Carmen"



Le 3 mars 1875 (1) eut lieu la première représentation : à peine quelques applaudissements. Et le rideau baissa sur une indifférence qui ne parvint à se modifier un peu que lorsque le régisseur vint à l'avant-scène, proclamer le nom des auteurs.

Bizet s'était réfugié dans le cabinet du directeur de l'Opéra-Comique, M. du Locle. Quelques-amis essayaient de le reconforter. Calme en apparence, Bizet quitta l'un des derniers le théâtre avec son ami cher entre tous, Ernest Guiraud, dont nous avons entendu jeudi l'agréable *Gretna-Green* et, errant jusqu'à l'aube à travers Paris, il déversa dans le sein de son ami toutes les amertumes de son cœur...

Trois mois après, il mourait subitement à Bougival, où il s'était retiré, sans avoir eu l'espoir ni la vision du triomphe prochain, en pleine crise de découragement.

Le 23 décembre dernier, l'Opéra-Comique a fêté la millième représentation de *Carmen*. Soirée triomphale, non exempte d'une douce mélancolie, soirée réparatrice, soirée bienfaisante (2).

(1). V. *Revue musicale de Lyon* n° du 15 décembre 1903, p. 104.

(2). Voici la distribution de la représentation du 23 décembre ; Don José, M. Ed. Clément ; Escamillo, M. Dufranne ; Moralès, M. Soulacroix ; Zuniga, M. Vieuille ; le Dancaire, Cazeneuve ; le Remendado, Mesmaëcker ; Carmen, Mme Emma Calvé ; Micaëla, Mlle Marie Thiéry ; Frasquita, Mme Tiphaine ; Mercédès, Mme Costès.

A l'occasion de cette millième, M. Gustave Charpentier a publié dans le *Figaro* un intéressant et vibrant article dont nous reproduisons ci-dessous quelques extraits et qui défend, à propos de Bizet, les idées chères au compositeur de *Louise* :

En présence du triomphe universel de *Carmen*, qui soupçonnerait l'espèce d'échec que ce chef-d'œuvre eut d'abord à subir ? Le soir de la première représentation la salle se montra de glace ; les plus belles scènes ne parvinrent pas à l'échauffer, — et le lendemain, de la part des critiques, ce ne fut qu'un chœur pour crier haro !

Que ce drame violent, cette musique ailée, toute brûlante, traversée des jets sulfureux de la plus bouillante passion, que cette fantaisie, ces cris, ses soupirs, que ces poignantes effusions ne se soient pas immédiatement ouvert une voie dans les cœurs, cela paraît incroyable. Mais songe-t-on aux opéras-comiques auxquels le public d'alors prenait son plaisir ! *Carmen* dut faire un effet bien étrange ; c'était un drame gonflé de vie, impétueux, comme une formidable éruption de lave. Comment ne se serait-on pas écrié à la vulgarité et à l'inspiration grossière !

Les pâles *Zampa* en frémirent ! Ce fut parmi les *Giralda*, les *Gisèle* et les *Galathée* une rumeur d'indignation.

C'est qu'il ne s'était rien produit jusqu'alors de comparable à *Carmen*.

Berlioz lui-même, encore trop romantique, avait conservé à son style cette sorte de majesté convulsive et farouche qui donne l'illusion de la vraie grandeur. Bizet, au contraire, venait de faire une œuvre nue, dépourvue d'aucune affectation de ce genre.

Nul n'ignore que quiconque innove en son art et s'acharne à la découverte d'une contrée obscure des âmes, le tente d'abord parmi d'injustes préventions. Que de difficultés vaincues toute victoire n'implique-t-elle pas ! Quand un artiste a conquis le laurier, l'oublie vient rapidement sur ses combats. Qui se souvient des luttes qu'il a dû surmonter contre les critiques hargneux, hérissés, et les agressives Routines, ces insatiables gardiennes des tombeaux, toujours prêtes à barrer la route aux conquérants aventureux de l'idéal ?

Cours de HARPE Chromatique PLEYEL  
M<sup>lle</sup> MORETTON

HARPE d'ETUDE à la disposition des Elèves  
Place des Jacobins, 9, LYON

**P**IANOS  
Ch. MORETTON & C<sup>ie</sup>  
Place des Jacobins, 9, LYON  
Envoi franco du Catalogue illustré

VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES Anciens et Modernes  
Fabrication, Réparation

**PAUL BLANCHARD**

Luthier du Conservatoire National de Lyon  
Médaille d'Argent, Paris 1889. — Grand Prix, Lyon 1894. — Médaille d'Or, Paris 1900  
77, Rue de la République, LYON

Accessoires de Lutherie, Cordes, Colophanes, Archets, Étuis, etc.  
VIOLONS DEPUIS 15 FRANCS

**M<sup>on</sup> DULIEUX**

98, Rue de l'Hôtel-de-Ville, LYON  
Près la Nouvelle Poste de Bellecour  
MAGASIN DE PIANO — MAGASIN DE MUSIQUE

**COURS DE HARPE CHROMATIQUE**  
Vente et Location de Harpe chromatique

\*\*\*\*\*

Enseignement du Chant

MÉTHODE NOUVELLE

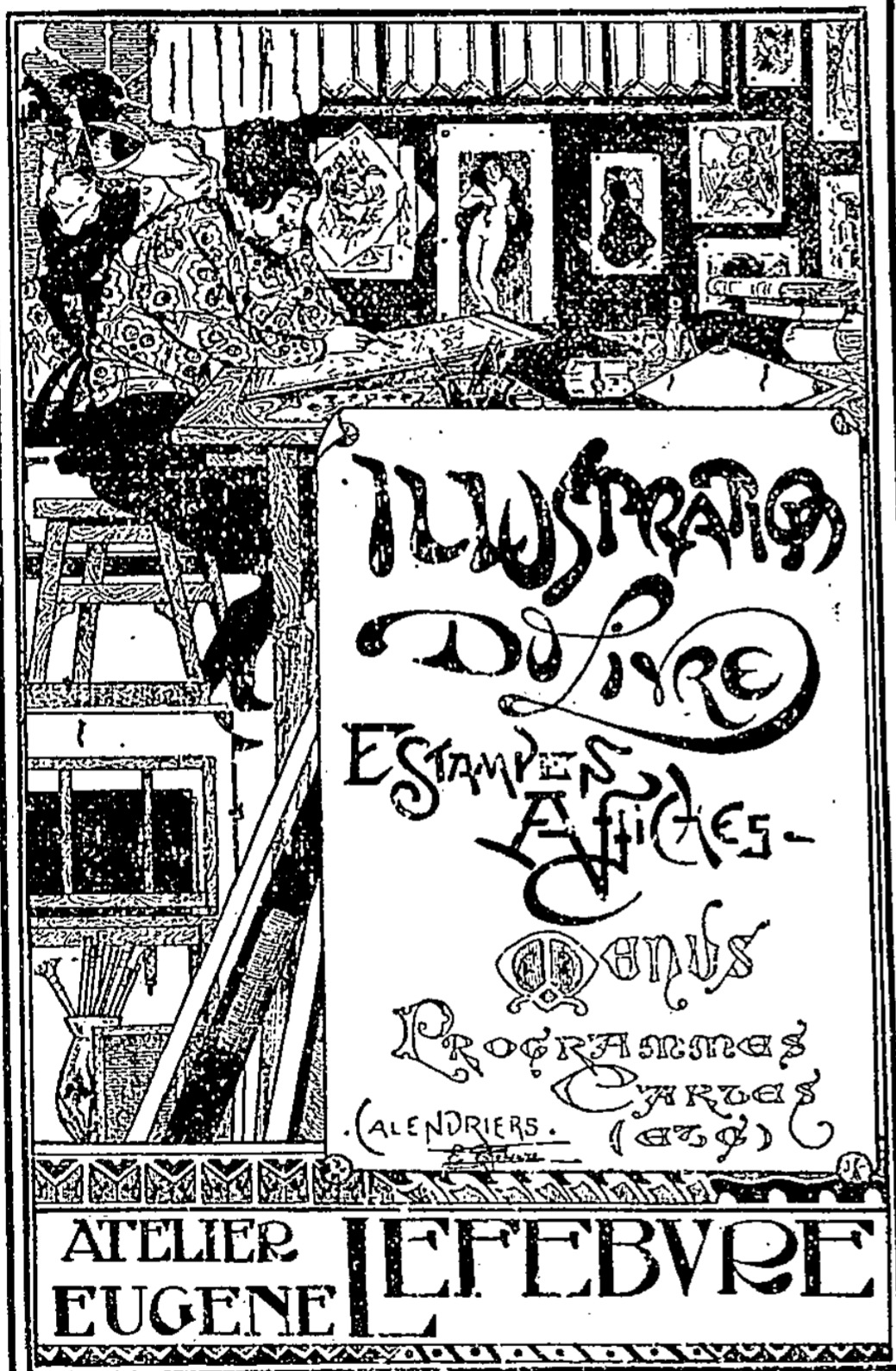


J.-L. de Liviane

Ge

Pour tous renseignements, s'adresser provisoirement  
à la RÉDACTION de la "REVUE MUSICALE"  
Mercredi et Jeudi, de 4 heures à 6 heures.


\*\*\*\*\*



11, Rue Molière

## Cours et Leçons

### PIANO

- M<sup>me</sup> FRAUD, pianiste accompagnateur, du Conservatoire, piano, solfège, cours de lecture à vue, rue Vendôme, 90, Lyon.
- M<sup>me</sup> de LESTANG, piano, 128, avenue de Saxe, Lyon.
- M<sup>me</sup> NUGUES, piano, rue des Remparts-d'Ainay, 27.
- M. Léon ORCEL, piano, rue de la République, 45, Lyon.
- M<sup>me</sup> A. RABUT, piano, quai Saint-Antoine, 25, Lyon.
- M<sup>me</sup> J. SOUVIGNET, piano, rue Emile-Zola, 6.
- M<sup>me</sup> SCHAEFFER, piano, à Montbéliard.
- M. Jules TARDY, A. , piano, rue Alphan, 2, à Grenoble.

### VIOLON

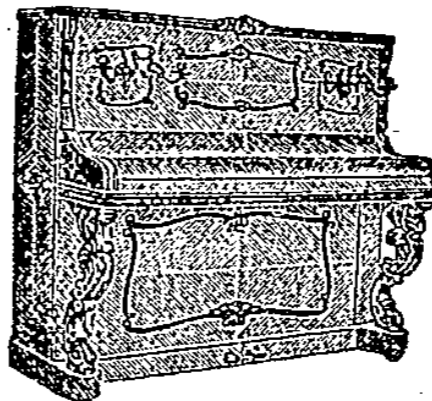
- M<sup>me</sup> ROUSSILLON-MILLET, violon et accompagnement, rue Octavio-Mey, 5.
- M<sup>me</sup> J. SOUVIGNET, violon et accompagnement, alto, rue Emile-Zola, 6.

### CHANT

- M<sup>me</sup> de LESTANG, chant, 128, avenue de Saxe.
- M. J. L. de LIVIANE, méthode nouvelle d'enseignement du chant. Pour tous renseignements s'adresser momentanément à la Rédaction de la *Revue Musicale de Lyon* (mercredi et jeudi de 4 h. à 6 h.).
- M<sup>me</sup> MAUVERNAY et M. FLON, chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Cours de musique vocale d'ensemble. Le mercredi à 4 h. 1/2, du 15 Novembre au 15 Mai, 27, place Tolozan. Inscription : 50 francs.
- M<sup>me</sup> RIBES, rue Martin, 1, chant, piano, solfège, harmonie.
- M. Victor BLANC des Concerts Lamoureux), leçons de chant, avenue de Ségur, 50, Paris.

MANUFACTURE FONDÉE EN 1830

**AURAND-WIRTH • AURAND & BOHL, S<sup>rs</sup>**  
48, Rue de la République (entresol), LYON



IMMENSE CHOIX  
de  
**PIANOS**  
Pour **VENTE**  
et **LOCATION**  
**Prix de Fabrique**

Nombreuses occasions garanties :  
Pleyel, Erard, Gaveau  
etc. etc.

Echanges, Accords - Ateliers spéciaux de Réparations

**PIANOS**  
**PLEYEL • GAVEAU**

VENTE, ACCORDS, LOCATION

**Dufour & Cabannes**

2, Rue Stella, 2 (entresol)

SALLE D'AUDITIONS

assez hardis pour vouloir vivre libres et découvrir un monde inexploré?

\* \* \*

Voilà déjà longtemps que les magnificences quelques peu plébéiennes de l'œuvre immortelle de Bizet ont enchanté toutes les âmes. Mais l'unanime admiration qui fleurit maintenant autour de *Carmen* manque encore à l'esprit de vie qui l'a produit. On admet l'un sans avoir compris l'autre. Tant nos théoriciens à courte vue répugneront toujours aux manifestations nouvelles de l'art libre et vraiment humain!

Pourquoi refuser d'écouter la grande leçon de fantaisie et de tragique sincérité qui se dégage de *Carmen*? Éternellement nous y trouverons un réconfort pour nous engager plus avant dans la voie d'une inspiration plus fraternelle, et toujours plus proche du peuple. Ce n'est pas faussement que nous revendiquerons Bizet parmi les prophètes ingénus de notre action vers la beauté enfin charitable.

Pour éveiller la joie, la plainte et la crainte dans nos cœurs, il n'a pas eu besoin d'évoquer de grandes choses et des événements étranges; il ne lui a pas été nécessaire de recourir à des prodiges, ni d'exposer à nos regards des apparitions sanglantes de fantômes ni de faire rougeoyer des tonnerres dans la nuit. Il ne s'est pas non plus soucié d'attirer sur la scène des héros merveilleux — casqués de fer blanc! — parmi des paysages d'Olympe ou de Vénusberg perçant les ténèbres de leurs sommets enchantés. Il lui a suffi d'animer le conte — assurément bien trivial? — d'une femme un peu fantasque et d'un homme un peu fou, que séduit misérablement l'amour de leur corps, et qui vont aveuglés pour tout, sauf pour eux-mêmes.

Rien de plus banal, n'est-ce pas? pourtant un tel drame répond entièrement à notre soif de beauté. Au lieu d'écraser l'homme d'un spectacle héroïque il le révèle dans la misère de ses instincts chavirants; il le montre agité des orages intérieurs, sous l'empire des passions qu'il nourrit de son propre sang, comme un esclave qui se voue à son maître et périt pour lui, en le louant quand même. Il le peint enfin tel qu'il est, noble et lamentable, vantard, débile, ingrat,

sans constance, brutal, sans énergie et surtout toujours mobile. Voilà pourquoi il nous émeut, nous charme, sans nous laisser comme d'autres œuvres terrassés ou étonnés.

Irons-nous jamais assez loin dans la recherche du naturel et de la simplicité! Ce qui subsiste encore dans la splendide *Carmen* du faux brillant romantique il importe que le drame moderne parvienne à l'éliminer. Les moindres événements de la vie journalière, si on les éclaire d'une lumière profonde, sont d'une beauté naïve, conseillère de tendresse. Deux amants malheureux que sépare la destinée: éternel sujet des poèmes les plus parfaits! Dans le futur théâtre du peuple, dont rêvent depuis cent ans tous les esprits noblement généreux — et que peut-être Albert Carré avec l'aide de M. Chautard va pouvoir offrir à nos espérances, — il faudra des tragédies pures de ligne, grouillante de vie, et se déroulant sans aucun miracle entre des personnages vrais, comme l'homme qui passe le long de la route, ou le pêcheur que j'aperçois poussant sa barque près de la plage, vers les rochers rouges de l'île d'Or.

GUSTAVE CHARPENTIER.



## Concerts de la Revue Musicale



Comme nous l'avons déjà annoncé, nous organiserons, dans le courant de la saison, plusieurs concerts sur invitation réservés aux abonnés de la *Revue Musicale de Lyon*. Ces concerts seront consacrés principalement à l'audition d'œuvres modernes inédites ou peu connues.

Le premier concert aura lieu à la fin du mois de janvier.





## L'ÉTRANGER



Annoncé par M. Mondaud en 1902, dès la première année de la régie municipale des théâtres, *l'Etranger* de Vincent d'Indy vient enfin, le 29 décembre, de faire son apparition sur notre scène lyonnaise.

Nous arrivons un peu tard, deux années après sa création à la Monnaie de Bruxelles (7 janvier 1903), pour découvrir *l'Etranger* qui fut, comme toutes les œuvres nouvelles et neuves, l'objet de commentaires innombrables et de discussions passionnées. Aussi ne dirai-je rien du drame, imaginé par Vincent d'Indy, drame que je ne comprends guère, ni de l'idée philosophique qui s'en dégage ; l'étude parue ici même a résumé suffisamment la question et d'autre part, je crois un peu inutile et vaine l'exégèse à laquelle d'excellents musicographes se sont livrés (1)

Pourtant il est difficile de ne pas noter, après tant d'autres, l'impression pénible que produit sur la majorité des auditeurs le choc incessant dans le drame entre la légende et la réalité. La précieuse émeraude qui brille au bonnet de *l'Etranger* et qui, d'après certains commentateurs serait, en quelque sorte, la cristallisation de la grâce sanctifiante (?), détonne dans le milieu contemporain des pêcheurs français où l'on paraît se soucier moins de questions métaphysiques que du prix du poisson et de l'avancement d'un sous-officier gabelou. Et aussi cette intervention bien inutile de la pierre miraculeuse paraît enfantine et même un peu ridicule à ceux qui ne possèdent pas la mentalité catholique de Vincent d'Indy.

Ces considérations ne nous empêchent pas d'admirer la vie intense que le compositeur librettiste a su insuffler à ses héros, la net-

(1) C. f. articles de M. de la Laurencie et de notre collaborateur Calvocoressi parus dans différentes revues belges : *Durendal*, *Art moderne*...

M. Vincent d'Indy me confiait dernièrement l'intérêt avec lequel il avait lu telle étude sur son œuvre dans laquelle un commentateur avait trouvé, disait-il, des choses fort curieuses auxquelles lui-même n'avait jamais songé.

teté du dessin de leurs caractères et le relie<sup>f</sup> avec lequel il a campé ses personnages ; débarrassé de sa partie symbolique, le drame reste très vécu, très humain, et est heureusement traduit dans une prose rythmée étonnamment vigoureuse.

Si le drame a été, sur plus d'un point, fortement critiqué, chacun a reconnu la beauté souveraine de la nouvelle partition de Vincent d'Indy. J'ai parcouru une bonne partie des articles consacrés à *l'Etranger* lors des représentations à Bruxelles et à Paris et j'ai pu constater que, sauf dans la *Fédération artistique* de Bruxelles, organe de toutes les réactions et dans le *Ménestrel* dont le rédacteur en chef, M. Arthur Pougin, n'a voulu voir dans la musique de d'Indy autre chose que « le triomphe de l'enharmonie », tous les critiques ont constaté la maîtrise du compositeur et les progrès réalisés par lui depuis sa dernière œuvre dramatique, *Fervaal*.

Après tant d'articles et surtout après le remarquable compte rendu que vient de publier dans *l'Express républicain*, mon ami, le Dr Mathieu, il reste peu de choses à dire. Pourtant, il est un fait curieux et paradoxal qui n'a pas, je crois, été noté jusqu'à présent : Je veux dire que la nouveauté de *l'Etranger*, constatée et célébrée par tous, est caractérisée essentiellement par un retour en arrière de près de trois siècles, retour très net, très accentué et très intentionnel.

Vincent d'Indy, dans sa nouvelle œuvre, semble vouloir oublier les réformes de la Renaissance tant fêtée et qui fut, pour la musique, regrettable à plus d'un point de vue, faire table rase des faux principes érigés par les théoriciens du xvii<sup>e</sup> siècle et continuer directement, après 300 ans, sans négliger pourtant les progrès apportés par les génies intermédiaires, la tradition des Goudimel, des Vittoria, des Roland de Lassus et des Palestrina, maîtres incomparables de cette merveilleuse école polyphonique de xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles à qui nous devons tant de chefs-d'œuvre longtemps oubliés.

Nous trouvons, en effet, dans la musique de *l'Etranger* tous les éléments tonaux, rythmiques et harmoniques qui caractérisent le motet de l'école Palestrinienne.

Tout d'abord, nous remarquons ici l'aban-



don progressif de la gamme mineure moderne, instaurée artificiellement, créée de toutes pièces par les théoriciens de la Renaissance, gamme essentiellement hybride et irrégulière à qui nous devons ce besoin obsédant de la note sensible dont nos oreilles ont tant de peine à perdre l'habitude ; celle-ci tend à être remplacée par la vraie gamme mineure basée sur les phénomènes de résonance inférieure et qui comprend, sans altération aucune, les éléments mêmes de la gamme majeure correspondante.

Le rythme carré inauguré lors de la Renaissance par suite de l'établissement de la barre de mesure et des formes symétriques, bases de toute la musique pendant trois siècles, ce rythme est aussi remplacé par le vrai rythme musical médiéval que rien n'emprisonne et qui, malgré la persistance matérielle de la barre de mesure, se développe et se modifie librement et sans contrainte : il faudrait des pages pour noter tous les exemples de cette étonnante souplesse rythmique et de cette prodigieuse richesse métrique caractéristique de l'œuvre de d'Indy. Au lieu des mesures simples à deux, trois ou quatre temps presque exclusivement employées par tant de compositeurs, nous trouvons dans *l'Etranger*, les mesures les plus flexibles à  $6/4$ ,  $4/4$ ,  $3/2$ ,  $8/4$  (alternance de  $5/4$  et de  $3/4$ ) des mesures à  $6/8$  qui tendent au rythme binaire et des  $2/4$  qui deviennent des  $6/8$ , des  $7/4$  formés de deux mesures à  $2/4$  et d'une à  $3/4$ , des  $2/2$  qui se transforment en rythme ternaire ou autre, par l'emploi des sextolets ou des quintolets... Et, d'autre part, toutes ces mesures se fondent, se combinent, se transforment les unes en les autres, les rythmes différents se superposent ; les syncopes abondent, empiètent sur les barres de mesure, débordant le cadre étroit qui les resserre, et l'on voit, en feuilletant la partition, quelle richesse et quelle variété de mouvements peut être ainsi obtenue.

Enfin, Vincent d'Indy, à la manière médiévale, traite la musique mélodiquement et non harmoniquement selon les errements de la Renaissance ; il fait marcher les instruments de l'orchestre comme les voix dans un motet, établissant ainsi une véritable architecture sonore dont les lignes mouvantes se

croisent et s'entrecroisent sans tenir compte des règles désuètes de l'harmonie classique, péniblement échafaudées au XVIII<sup>e</sup> siècle : ainsi toutes les parties sont égales devant la mélodie et se développent sans remplissage ; c'est le triomphe de la musique horizontale.

C'est la coutume, à propos de Vincent d'Indy, de parler de Wagner et d'obsession wagnérienne.

N'a-t-on pas dit que *l'Etranger* n'est qu'une nouvelle version à peine modifiée du *Vaisseau Fantôme* ?... Ce reproche ne résiste guère à l'analyse : Si on prétend que *l'Etranger* ressemble au Hollandais volant parce qu'il n'est pas de première jeunesse et qu'il aime une jeune fille, ne peut-on pas dire aussi que *Faust* rappelle *Tristan* parce que, dans les deux œuvres, un homme et une femme s'aiment et se le disent... dans un jardin ? Je reconnais volontiers d'ailleurs que les œuvres de jeunesse de d'Indy rappellent souvent de façon frappante les drames wagnériens, qu'elles contiennent beaucoup de réminiscences et que, dans *Fervaal* même, plus d'un passage fleure la *Tétralogie* ou *Parsifal* ; mais, dans *l'Etranger*, le Maître s'est pleinement libéré de la hantise de Bayreuth. Sans doute, il conserve le système dramatique wagnérien et emploie systématiquement le leit-motiv, mais maintenant que, les conquêtes de Wagner sont tombées dans le domaine public, quel compositeur ne s'est pas rallié à une telle esthétique et d'autre part, à quoi bon s'obstiner à rechercher l'imitation partout, dans les œuvres les plus originales et les plus personnelles ? N'est-ce pas imiter quelqu'un que de planter des choux (1) ?

On a aussi reproché à la musique de Vincent d'Indy d'être un art aristocratique. Cela est vrai si l'on veut dire que le Maître ne tient guère compte de la préférence des foules pour les mélodies vulgaires et les gros effets, il

(1) Je ne vois guère à noter dans *l'Etranger*, qu'une réminiscence wagnérienne bien nette : c'est un thème des *Nibelungen* (*Or du Rhin*, partition de piano, p. 164-165) qui reparaît presque textuellement exposé par les violoncelles, contre-basses et trombone contre-basse sous le thème de la mer (partition d'orchestre, p. 203, p. de piano p. 121).

Aux amateurs de comparaisons, je signalerai la ressemblance des chœurs à bouche fermée qui apportent leur appoint à l'orchestre dans la tempête du deuxième acte avec les chœurs analogues du dernier acte de *Rigoletto*. Verdi inspirateur de d'Indy !

préfère à la banalité claire l'originalité recherchée et imprévue parfois même un peu déconcertante. Bien différent de tel compositeur adulé il évite soigneusement les effets faciles et n'oppose pas, sans cesse, les *forte* aux *piano*, ne fait pas, à tout propos et hors de propos, les cordes se pâmer sous les arpèges des harpes; il ne cherche pas en un mot à procurer à ses auditeurs ce petit frisson sensuel qui, pour tant de gens, constitue tout le plaisir esthétique. La haute et fière personnalité de d'Indy méprise cet art inférieur; pour lui, la musique doit être uniquement expressive de sentiments. Et si sa pensée musicale est parfois austère, dans l'enchevêtrement si clair des thèmes qui constituent la trame de l'œuvre, transparait toujours une émotion intense encore que contenue, et cette émotion que magnifie la richesse d'un coloris orchestral incomparable, les auditeurs de notre ville l'ont nettement et manifestement perçue et ressentie dès la première représentation et surtout au deuxième acte. Elle éclate d'ailleurs dans la conversation de l'Étranger et de Vita, d'abord empreinte de cette mélancolie profonde qui se dégage de toute notre musique moderne tourmentée par le mystère de notre destinée, puis, s'exaltant jusqu'à la passion la plus violente, jusqu'au désir amoureux que proclament tour à tour les deux héros. Et cette émotion est déjà latente dès le début du premier acte quand chante la grande voix de la mer, aux caresses mortelles, voix sublime que, selon le mot de Schelley, tous ne comprennent pas, mais que les sages, les grands et les bons interprètent, font sentir ou sentent profondément. Et le Maître comme son héroïne est de ceux qui savent causer avec la nature. Enfin, cette émotion profonde, manifeste à chaque page, étreint l'auditeur dans le magnifique prélude du 2<sup>e</sup> acte qu'un spectateur facétieux assimilait ironiquement, jeudi, à l'intermezzo des opéras italiens modernes.

Dans cet interlude, page symphonique merveilleusement traitée, se manifeste, avec un caractère de mélancolie intense et de tristesse profonde, le douloureux combat qui se livre dans l'âme de l'Étranger entre son amour pour Vita et son désir de quitter le pays où il a trouvé, pour la première fois, un cœur compatissant à sa peine et compre-

nant sa haute mission. Et cette lutte entre l'amour respectueux et les idées du devoir produit une impression noble, grave, presque religieuse qui empoigne l'esprit le moins prévenu.

La musique de l'Étranger est accessible à tous, par son extrême simplicité et sa clarté remarquable. L'œuvre est construite tout entière sur un petit nombre de motifs simples et clairs aux développements infinis mais toujours lumineux; d'autre part le Maître a écrit sa partition de façon à ce que pas une des paroles du drame ne soit perdue pour l'auditeur; le plus souvent l'orchestre interrompt son commentaire symphonique pour laisser la voix des chanteurs à découvert (1)...

\* \* \*

Forcé d'abrégé ce compte-rendu, écrit hâtivement au sortir de la première de l'Étranger, car les nécessités de la typographie m'obligent à livrer le vendredi à la première heure la copie de la *Revue* datée du dimanche, je ne dirai rien de la merveilleuse orchestration de l'œuvre de Vincent d'Indy ni de son caractère religieux (2) et me contenterai de passer rapidement en revue l'interprétation lyonnaise de l'œuvre.

Il faut mettre à part Mlle Claessen qui, dans le rôle très difficile et vocalement très dur de Vita, fut excellente d'un bout à l'autre: sa voix solide donna une grande intensité aux invocations à la mer et sut aussi se plier en les inflexions les plus douces. Sa compréhension du rôle fut très intéressante et il nous

(1) Les chœurs et les instrumentistes de la Schola lyonnaise ont pu se rendre compte dernièrement des soins qu'apporte M. V. d'Indy à faire ressortir la voix des chanteurs lorsqu'il dirige un orchestre.

(2) Le thème principal de l'œuvre est extrait d'une antienne de l'office du Jeudi-Saint « Ubi caritas et amor » Nos lecteurs chercheraient vainement ce texte dans les livres de plain-chant lyonnais; la liturgie de notre diocèse, différant, comme on sait, de la liturgie romaine, ne comporte pas cette antienne chantée à la cérémonie du lavement des pieds (*Ad mandatum*). Ce thème, représentatif de la mission de l'Étranger, est exposé intégralement au 2<sup>e</sup> acte comme commentaire aux paroles: « Je suis celui qui rêve... » (partition de piano, p. 119). Il est chanté par les trompettes et les altos tel qu'il est dans l'office catholique, c'est-à-dire dans le mode antique lydien (ton ecclésiastique: tritus plagal VI<sup>e</sup>). Sa première modification après les mots: « Je suis celui qui rêve » (en *la* bémol) est la reproduction à peu près exacte du 5<sup>e</sup> verset de cette même antienne: « Et ex corde... » Cf. *Liber usualis* des bénédictins de Solesmes, p. 321.

THE  
**BERLITZ SCHOOL**  
*of Languages*

Rue de la République, 13, LYON

TÉLÉPHONE 28-77

SAINT-ETIENNE, Place Mi-Carême, 4

*Enseignement spécial*

**DES LANGUES VIVANTES** ➤

➤ **PAR LA MÉTHODE BERLITZ**

Professeurs Nationaux — Professeurs Dames

**Leçons à domicile et dans la région**

*Conversations pratiques et lectures littéraires. Préparation aux examens et concours*

TRADUCTIONS SCIENTIFIQUES ET LITTÉRAIRES

Traductions Musicales

**Pianos Steinway**

SUCCURSALE :

**JANIN FRÈRES**

10, Rue Président-Carnot, LYON

PIANOS DE TOUS LES GRANDS FACTEURS FRANÇAIS

*Envoi franco sur demande du Catalogue des  
Pianos STEINWAY et de tous Facteurs*

**Revue Musicale de Lyon**

HEBDOMADAIRE DU 20 OCTOBRE AU 1<sup>er</sup> MAI

RÉDACTION : Rue Pierre-Corneille, 117, LYON

ADMINISTRATION : Rue Stella, 3

—❖—  
**BULLETIN D'ABONNEMENT**

*Je désire m'abonner pour un an à la REVUE MUSICALE  
DE LYON, moyennant la somme de cinq francs payable à présentation  
de la quittance.*

....., le .....

SIGNATURE :

Nom .....

Adresse .....

NOTA. — Prière de détacher et de retourner ce bulletin, revêtu de votre signature, à M. l'Administrateur  
de la REVUE MUSICALE DE LYON, rue Stella, 3.

**PIANOS ERARD**

SUCCURSALE :

**E. CLOT Fils**

15, Rue de la République, 15

**LYON**

**PIANOS DES PRINCIPALES MANUFACTURES**

Vente et Location

**MUSIQUE FRANÇAISE et ÉTRANGÈRE**

Grand abonnement à la Lecture Musicale

**Le Courrier**

Bi-Mensuel

**Musical**



2, Rue de Louvois, 2 ☞ PARIS



**SALLE DE MUSIQUE CLASSIQUE**

CONCERTS DE MUSIQUE DE CHAMBRE — AUDITIONS D'ÉLÈVES

✦ 200 Places ✦

Pour la location s'adresser :

à MM. DUFOUR et CABANNES

2, Rue Stella, à l'entresol.



Rue Stella, 2

est agréable d'adresser sans restriction des éloges sincères à cette artiste dont nous avons toujours loué la correction parfaite, mais chez qui nous n'avions pas remarqué, jusqu'à présent, cette note vécue, d'émotion profonde et simple qui caractérise sa création du personnage de Vita.

J'ai, par contre, peu goûté M. Dangès; notre baryton n'a pas la simplicité sereine et grave qui conviendrait à *l'Etranger* et semble n'avoir pas bien saisi le caractère de son rôle; mais sa voix est toujours jolie, sa diction très nette.

J'excuse parfaitement Vita-Claessen de manifester peu d'inclination pour son fiancé André-Servais (il aurait fallu, pour chanter le douanier, un ténor et non pas un ténorino d'opérette à la voix usée), et je l'excuse bien aussi de préférer converser avec l'Océan qu'avec sa mère, Mme Hendrick dont la diction n'est pas parfaite. Dans de petits rôles, Mlle Pierrick rappelle agréablement Mme Bressler-Gianoli, Mlle Streletski est naïve à souhait et Mme Lenté-Maitre fait admirer son sourire et sa voix fraîche. Les chœurs sont suffisants, mais les choristes femmes exagèrent la vulgarité : ces marchandes de poissons ont des allures de poissardes.

La mise en scène est réglée par M. Lorant (de l'Opéra). Ce nom seul suffit à en indiquer le caractère folâtre. Notre incomparable régisseur rendrait, je crois, des points à M. Broussan, son gendre et directeur, pour la richesse de l'imagination et le caractère personnel des conceptions. Entre deux rochers de la *Walkyrie* et une vieille toile de fond mobile, nous avons eu jeudi une tempête peu banale. Tout Lyon voudra voir le féérique et réjouissant orage réalisé avec quelques rideaux de gaze et surtout grâce à l'aide de deux cantonniers municipaux chargés d'arroser rythmiquement la scène avec la projection très verticale de leurs lances. Enfoncé le truc ingénieux et réussi des boulettes de papier d'argent inventé par le directeur de l'Opéra ! M. Broussan doit être fier ; M. Lorant doit être heureux !

Je ne m'amuserai pas à relever les mille détails ridicules de la mise en scène, me réservant de consacrer, à la fin de la saison, un article tout entier à la gloire de notre régisseur général parlant au public, et il

vaut mieux adresser des félicitations à M. Flon qui a conduit son orchestre avec sa maîtrise habituelle. Tout n'était pas bien au point sans doute, mais M. Flon n'est pas responsable des inconséquences et de l'incapacité d'un directeur qui ne sait jamais au commencement d'une semaine ce qu'il jouera la semaine suivante. *L'Etranger* aurait eu besoin de huit jours au moins de répétitions supplémentaires ; malheureusement M. Broussan est pressé : il tarde à M. Jules Massenet de venir se faire acclamer dans notre bonne ville le jour de la création de sa dernière œuvre et, dans quinze jours nous aurons pour alterner avec de mauvaises exécutions de *l'Etranger*, de mauvaises représentations du *Jongleur de Notre-Dame*.

\* \* \*

#### *Gretna-Green*

Il n'y a rien à dire du ballet de Guiraud qui accompagnait *l'Etranger* sur l'affiche et qui n'avait d'autre raison d'être joué que celle de faire prendre l'air aux costumes écossais d'Henri VIII ensevelis depuis de longues années dans les coffres du Grand-Théâtre. Il fut fort bien dansé par l'exquise Joséfa Cerny, la belle Saint-Cygne, la charmante Ganetta, la pétulante Edoarda, la sculpturale Aubert, Arado aux bandeaux virginaux, Generali au nez plein de menaces, la blonde Colombo II, la timide Smarazzo et un certain nombre d'autres jolies femmes que nous ne nommons pas, notre excellent confrère, L..., de *l'Express*, ayant négligé de nous donner leur signalement.

LÉON VALLAS.

\*\*\*\*\*

## Une lettre de M. A. Pougin



A propos d'une des *Nouvelles diverses* parues dans notre dernier numéro, nous recevons de notre éminent confrère M. Arthur Pougin la lettre suivante :

Monsieur et cher Confrère,

Ma défense est assez difficile au sujet d'une sottise que vous me prêtez, en la reproduisant avec empressement d'après un journal étranger, avec toute l'apparence de raison d'ailleurs. Elle ne sera pourtant que celle de la

vérité. Je n'ai pas lu, je le confesse, les quelques milliers d'articles que j'ai fournis sur la musique et les musiciens du *Nouveau Larousse illustré*, par conséquent pas plus celui sur la *Critique musicale* que tous les autres. Mais j'affirme, et j'ai le droit d'être cru parce que je n'ai jamais menti, que je ne m'étais pas cité parmi les critiques qui « aient pu acquérir l'autorité nécessaire pour exercer une véritable influence ». Je vous assure que je me suis pas encore à ce point ramolli. Je ne puis croire qu'une chose, et cela je le saurai bientôt, c'est que c'est la direction du *Nouveau Larousse* qui, dans le but de m'être agréable et ne songeant pas que l'article porterait ma signature, aura ajouté mon nom à celui des confrères que j'avais cru devoir citer.

Ceci dit, je constate avec plaisir l'attention avec laquelle vous voulez bien me lire et le soin que vous prenez de me railler à l'occasion sur tel ou tel sujet. Mon Dieu, nous ne pensons pas de la même manière, cela est certain, et notre façon de sentir diffère en quelque point; reste à savoir qui a raison, de vous ou de moi. En matière d'art comme en toute autre, chacun a ses idées et ses opinions qui ne sont pas toujours celles du voisin. Je défends les miennes, parce qu'évidemment je les crois bonnes, avec toute l'énergie dont je suis capable. Est-ce que je suis plus ridicule que vous en défendant les vôtres ?

Ne prenez point ceci, toutefois, pour une réclamation, et croyez à mes meilleurs sentiments de confraternité,

Arthur POUGIN.

Paris, le 28 Décembre 1904.

Nous prenons bien volontiers acte de la déclaration de M. Pougin, et reconnaissons avec plaisir qu'il n'y a dans toute cette affaire qu'une sottise de la direction du *Larousse* d'autant plus regrettable que l'article incriminé, s'il n'était pas signé, ne donnerait pas de prétexte à la discussion. Personne, en effet, ne songe à prétendre que M. Pougin n'est pas, en dépit de ses opinions réactionnaires, un de nos meilleurs critiques et historiens musicaux et nous trouvons très juste l'hommage, malheureusement gâté par une maladresse, qu'a voulu rendre le *Nouveau Larousse* au sympathique doyen de la presse musicale française.

L. V.



\*\*\*\*\*

## Correspondance de Paris

\* \*

M. Enesco, élève roumain du Conservatoire de Paris, se présente pour la seconde fois devant le public parisien avec une nouvelle *Suite d'orchestre*; le *Prélude* est une sorte de de chant populaire nerveux, assez décousu d'ailleurs, joué à l'unisson par tout le quatuor ce qui ne tarde pas à donner une impression de nudité; la mélodie, libre et large, n'est pas pourtant assez extraordinaire pour qu'aucune harmonie n'en soutienne les contours sinueux coupés de brusques ressauts. Le *Menuet* ne manque pas de noblesse, ni l'*Intermède* d'agitation contenue, qui déborde dans le fougueux *Finale*, tarentelle fantasque et violente; en somme, des idées claires et une facture correcte.

Si les sonorités de la *Suite* sont constamment très franches, on n'en peut dire autant de celles de l'*Etude symphonique* où M. Kœchlin prétend noter l'extase d'un amoureux, en mer, la nuit; le canevas de cette pièce purement orchestrale est une poésie de Heine, pleine de tendresse rêveuse et de charme, qualités que la traduction en langage symphonique ne conserve qu'en partie; par l'absence de thèmes bien définis, le vague et l'imprécision des harmonies, la surabondance des dissonances chromatiques, cette œuvre exprime bien une douceur plaintive et de flottantes aspirations, mais les contours en sont tellement estompés que si l'auteur a voulu donner aux auditeurs une impression de monotonie et d'ensommeillement, il n'a pas trop mal réussi.

Pour en finir avec les premières auditions, citons pêle-mêle des *Préludes* seulement bizarres de Mme Rita Stroh, l'*Ouverture, Variations et Finale* pour piano de Guy Ropartz, des mélodies de Gaubert, joli accompagnement d'orchestre, et de poignantes complaints de Moussorgsky; une seconde exécution du *Prélude, Choral et Fugue* de Franck a permis de bien constater que certains passages, notamment les premières mesures du *Prélude*, sont défigurés par l'orchestration de M. Pierné, qui partage d'ailleurs

l'avis général; le puissant choral fait naturellement un grand effet.

Une page symphonique singulièrement robuste, c'est le Prélude du dernier acte de *Messidor*, donné à l'Opéra en 1897; d'abord faibles et épars, les sons s'affermissent bientôt, montent et s'élargissent en des chants simples et vigoureux; en entendant ce morceau, où Alfred Bruneau évoque des scènes rustiques, il semble que l'on respire la forte senteur de la campagne au printemps; ce n'est pas un pittoresque descriptif quelconque qui fait le charme de ce choral de la terre, superbe et un peu lourd, solennisant la fécondité de la nature et le labeur du paysan. Œuvre conçue avec sincérité et fortement charpentée.

Les mêmes qualités font la valeur de la troisième symphonie de Johannès Brahms, datée de 1883, et que Hans de Bulow admirait au point de composer ainsi le programme d'un concert: 1<sup>o</sup> partie, symphonie en *la* de Brahms; 2<sup>o</sup> partie, symphonie en *la* de Brahms.

Les trois accords du début forment comme un lien entre les parties de cette œuvre solide; les deux thèmes du premier morceau s'opposent. l'un grave et pur, l'autre ardent; l'*Andante* est d'une exquise douceur, l'*Allergretto* d'un curieux travail, et le *Finale* se développe avec une force triomphale; pourquoi le public français est-il si lent à goûter les œuvres sereines du maître hambourgeois?

Tandis que Lyon accueille la personne et les œuvres de Vincent d'Indy, on acclame à Paris la musique tour à tour bigarrée, tendre, mélancolique, héroïque, funèbre de la vivante trilogie de *Wallenstein*.

Des fragments des *Indes galantes* de J.-P. Rameau, vieux de 170 ans et très populaires au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont vérifié la prophétie d'un critique de l'époque: « La musique de cet acte, pleine de force, d'harmonie et de caractère, fera toujours le plaisir des amateurs. » Le fameux *Air des Sauvages* est une jolie danse au rythme ferme, qui devient l'accompagnement d'un duo entre le héros et l'héroïne de cette bergerie américaine; la chaconne qui termine l'entrée, de noble ordonnance et de grâce pompeuse, avec des trompettes sonnantes clair, inspire le désir de faire plus ample connaissance avec le vieux maître français, et surtout

de comparer, sans dénigrer l'une au profit de l'autre, sa musique tragique à celle de Gluck.

Les vieux maîtres saxons sont également honorés; la *Cantate pour tous les temps*, c'est-à-dire pouvant convenir à tous les jours de l'année, composée par Jean-Sébastien Bach en 1714 a excité un vif intérêt, tant par la force des chœurs et le style expressif des soli que par le finale polyphonique grandiose; un duo d'une superbe élévation entre le Christ et une âme affligée est un véritable dialogue de l'imitation. Récemment à Versailles on exécutait des œuvres de Rameau, Corelli, Hændel, Bach, et à Paris un concerto pour deux violons empreint de cette bonhomie majestueuse, de ce mélange de pompe et d'honnête simplicité qui caractérisent la statue de Hændel érigée sur la vieille place si pittoresque de Halle.

PAUL FOREST.

\*\*\*\*\*

## Le Répertoire du G<sup>d</sup>-Théâtre de 1832 à 1904



Au cours de ses recherches en vue de l'*Histoire de la musique à Lyon* qu'il prépare, notre distingué collaborateur Antonine Sallès a établi la liste complète des œuvres nouvelles montées au Grand-Théâtre depuis 1832.

Nous reproduisons ci-dessus cette liste dont nos lecteurs apprécieront l'importance et l'intérêt.

1832-1833 (artistes en Société sous direction Boucher. — Crémont, chef d'orchestre)

*Le Pré aux Clercs*, d'Hérold.

1833-1834 (direction Lecomte)

*La Juive*, d'Halévy (31 octobre).

*Taocrède*, de Rossini (31 janvier).

*Robert le Diable*, de Meyerbeer (10 mars).

1834-1835 (direction Provence)

*L'Estocq*, d'Auber (1<sup>er</sup> janvier 1835).

*Le Châlet*, d'Adam (16 janvier).

*Le Pirate*, de Bellini (25 février).

*La Prison d'Édimbourg*, de Carafa (26 mars).

1835-1836 (direction Provence. — Verdelet, chef d'orchestre)

*Gustave III*, d'Auber (24 septembre).

*La Marquise*, d'Auber (11 octobre).

*Le Cheval de Bronze*, d'Auber (8 avril).

1836-1837 (direction Provence. — Joseph Hainl, chef d'orchestre)

*L'Éclair*, d'Halévy (5 novembre).

*Le Chambellan*, de Maniquet (29 janvier).

*Les Huguenots*, de Meyerbeer (4 avril).

1837-1838 (direction Provence)

*La Double Échelle*, d'Ambroise Thomas (22 novembre).

1838-1839 (direction Provence. — Boverly, chef d'orchestre)

*Anne de Boleyn*, de Donizetti (12 février).

*Le Giaour*, de Boverly (3 avril).

1839-1840 (direction Provence, — Esse, chef d'orchestre)

Pas d'ouvrage nouveau.

1840-1841 (direction Kisiliewski. — Esse, puis Georges Hainl, chef d'orchestre)

*Guido et Ginevra*, d'Halévy (21 octobre).

*Guise et les États de Blois*, d'Onslow (26 décembre).

*Le Mauvais Œil*, de Loïsa Puget (2 janvier).

*Les Puritains*, de Bellini (en français) (2 mars).

1841-1842 (direction Adam Kisiliewski jusqu'au 21 février, puis artistes en société sous la gérance de Provence).

*La Chaste Suzanne*, de Monpou (5 août).

*Les Diamants de la Couronne*, d'Auber (6 octobre).

*La Norma*, de Bellini (en français) (17 décembre).

*La Favorite*, de Donizetti (3 février).

*Zanetta*, d'Auber (12 mars).

1842-1843 (direction Siran jusqu'au 26 novembre, direction Duplan à partir de cette date).

*Nizka de Grenade*, de Donizetti (30 mars).

1843-1844 (direction Duplan)

*La Part du Diable*, d'Auber (9 août).

*Les Martyrs* de Donizetti (4 octobre).

*Le Puits d'Amour*, de Donizetti (2 novembre).

*Don Pasquale*, de Donizetti (29 décembre).

*Mina*, d'Ambroise Thomas (30 janvier).

*Don Sébastien*, de Donizetti (19 mars).

1844-1845 (direction Fleury)

*La Sirène*, d'Auber (24 octobre).

*Atim et Azora*, ballet, de Joseph Luigini (24 octobre).

*Le Planteur*, de Monpou (6 novembre).

*Le Roi d'Yvetot*, d'Adam (3 décembre).

*Sémiramis*, de Rossini (en français) (13 décembre).

*La Fille du Régiment*, de Donizetti (11 mars).

1845-1846 (direction Fleury)

*La Jeunesse de Charles XII*, de Rozet (28 août).

*Le Diable à Quatre*, ballet, d'Adam (25 novembre).

*Charles VI*, d'Halévy (9 décembre).

*Les Amants de Castille*, ballet, de Rozet (15 mars).

*La Reine de Chypre*, d'Halévy (25 mars).

1846-1847 (direction Fleury)

*Les Mousquetaires de la Reine*, d'Halévy (11 novembre).

*L'Ame en peine*, de Flotow (11 janvier).

*Marie-Thérèse*, de Louis (19 février).

*Le Trompette de Monsieur le Prince*, de Bazin (25 février).

1847-1848 (direction Fleury jusqu'au 19 février; puis artistes en société)

*Ne touchez pas à la Reine*, de Xavier Boisselot (17 novembre).

*Gibby la Cornemuse*, de Clapisson (7 mars).

1848-1849 (artistes en société sous la gérance de Legault; puis direction Bigé à partir du 1<sup>er</sup> septembre, et de nouveaux artistes en société sous la gérance de Tony et Fournier, à dater du 14 novembre).

*Jérusalem*, de Verdi (13 mars).

1849-1850 (direction Delestang)

*Haydée ou le Secret*, d'Auber (15 septembre).

*Gilles ravisseur*, de Grisar (16 octobre).

*Le Caïd*, d'Ambroise Thomas (19 novembre).

*Le Val d'Andorre*, d'Halévy (18 janvier).

*La Fée aux roses*, d'Halévy (10 avril).

*La Statue équestre de Napoléon*, à-propos lyrique de Clapisson (3 mai).

1850-1851 (direction Delestang)

*Les Monténégrins*, de Limnander (22 novembre).

*Giralda*, d'Adam (18 mars).

(A suivre).

---

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS

---

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