

REVUE MUSICALE DE LYON

Paraissant le Dimanche du 20 Octobre au 1^{er} 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



(SUITE)

Mais Mozart est aussi l'auteur du *Requiem*. Si cet enfant joyeux a éprouvé l'amour, homme, il a connu la douleur et il l'a chantée dans ses sonates mêmes. C'est une face de leur beauté qui est trop souvent niée pour que je ne vous la présente pas avec quelque obstination. La grandeur de Mozart, la puissance de Mozart, la profondeur de Mozart : il semble, en vérité, tant ces locutions sont peu usuelles, qu'elles soient impropres et fausses. Rien de plus réel pourtant, et de plus fréquent, que cet aspect de son génie. Il s'agit seulement de ne point le méconnaître par tradition et de consentir à prendre Mozart au sérieux. On n'interprétera pas alors en gentillesse, avec de petites mignardises tortillées et des sautillements guillerets, l'Adagio si expressif de la sonate en *re* majeur 6/8. On le jouera en profondeur, avec le recueillement et la constante lenteur de l'adagio véritable et sans précipiter les traits et

les grupetti. Et l'émotion alors sera profonde.

J'en dirai autant de l'Andante en *fa* de la sonate en *ut* majeur 2/4 (*sol sol — fa mi mi ré do si do*). Il a le malheur d'être généralement connu, apprécié et exécuté. On en fait une petite chose élégante et niaise. C'est un outrage. Il faut, surtout à partir de la seconde reprise, sentir tout ce qu'il y a de douloureuse éloquence dans ce chant pathétique, respecter toutes les indications du texte et donner à chaque note la plénitude sonore et expressive qu'elle veut. Et alors c'est beau et c'est poignant.

Je ne sais si l'on peut ainsi défigurer l'Adagio à 6/8 en *fa* mineur (p. 175) de la sonate en *fa* majeur 3/4 (*do do do do — ré do si la sol fa fa*). Il est évidemment trop facile pour nos petites filles et ne les ferait pas briller.

Je crois surtout qu'elles n'y brilleraient pas... Peut-être faut-il n'avoir plus une natte dans le dos pour comprendre la haute et belle résignation qu'exprime cette longue plainte, entrecoupée de silences, posée, sans appoggiatures, sur des accords figurés d'un dessin calme et égal, qui l'accompagnent note par note, sans artifices. Peut-être aussi faut-il avoir connu d'autres chagrins que les *Petits*

chagrins (Dieu ait son âme!) pour bien sentir l'amertume de cette même phrase en *la* ♩ majeur, quand, à la page suivante, elle revient en *fa* mineur, orientée vers le registre grave, aiguillée de quelques appogiatures (1). La sérénité, d'ailleurs, reparait, une sorte de sérénité funèbre, de deuil hautain, qui achève cet adagio d'un si beau sentiment.

Un non moins bel adagio (on devrait faire attention au grand nombre et à la grande beauté des adagios dans Mozart, et considérer qu'un adagio n'est pas tout fait de grâce pimpante et de mignonne puérilité) — un non moins grand adagio forme, par une exception assez curieuse, tout le premier mouvement de la sonate en *mi* ♩ (p. 139). Le thème initial est d'une déclamation grave et large, singulièrement forte, et le développement qu'il reçoit à la page suivante, me paraît réaliser, d'aussi près que l'art peut le faire sans cesser d'être l'art, l'imitation musicale de la douleur qui se tord les bras et sanglote. C'est la grande douleur classique, la douleur de Niobé.

De même la plus décente et noble douleur inspire le beau chant qui s'élève et s'éploie dans la variation X du thème en *ré* maj. (p. 165) (2), et l'Adagio qui le suit (Var. XI) y répond comme une plainte plus lointaine et que sa tendresse même console.

Mais est-il rien qui soit à la fois plus expressif et d'une ligne plus magistrale que l'étonnante page en *sol* mineur de l'Andante de la Sonate Facile (p. 234), amplification de l'idée en *ré* maj. de la seconde reprise, laquelle déjà était issue d'un motif de la page précédente? Ampleur du souffle et force du sentiment, belle courbe d'une longue ligne mélodique

(1) Et quelles délices, ce trille si beau et si étrange sur le *sol* ♩, sanglot de rossignol dans la nuit!

(2) Sonate en *ré* maj. C. (Ré — sol fa mi ré sol fa mi ré la fa si).

toute faite de sinuosités qui, d'abord, dans la première phrase de la période, avant la cadence en *si* ♩ majeur, s'équilibrent selon les lois d'une admirable eurythmie, puis, quand nous rentrons dans le sombre mode mineur, se font plus tourmentées, affectent des intervalles plus scabreux, s'exaspèrent, mais finalement fléchissent vers l'apaisement que connaît toute douleur qui se soumet à l'Ordre. Une telle page est grande comme tout; c'est la beauté même. Et je ne vous en ai pas tout dit : il nous faudra revenir sur son admirable contexture harmonique.

Une égale ampleur dans la rectitude du développement signale la première page du Développement Thématique de la Sonate en *ré* maj. 4/4. (ré sol fa mi fa la sol fa sol la) p. 38. Observez comme peu à peu le motif générateur, présenté à découvert dans la première mesure, dégage tout ce qu'il recèle de force expressive, principalement dans la ligne où il chante (de quelle voix virile et pathétique!) à la main gauche. Ajoutez à cette ampleur mélodique croissante, à cette sorte de crescendo vocal, la croissante richesse de l'harmonie, avec ces insistances énergiquement dissonantes sur les notes de passage redoublées, ces beaux et larges retards, la pointe de polyphonie qui s'établit à la fin par l'adjonction du motif thématique dans une partie intermédiaire et sous les dernières notes de la phrase issue définitivement de ce thème. Cette page est du plus grand style. Mais quelle attendrissante douceur dans la cadence finale, quand ces deux voix, chantant en sixtes, exhalent une dernière fois, *pp*, la phrase que clamait tout à l'heure une virile souffrance!

Un développement de la Sonate en *la* mineur (1^{er} mouvement, groupe de répétition, p. 106) est très sensiblement analogue à celui-ci : chant large et fort à la basse, accompagnement de la main droite offrant des retards dissonnants alterna-

tivement au soprano et à l'alto. C'est très vigoureux et très en dehors.

Plus en dehors encore, dans la même pièce (p. 104), par la vertu de sa magnificence harmonique et de la force du rythme qui équilibre les jeux alternés des deux voix supérieures, la triple et splendide progression fondée successivement sur les 3 dominantes *Si*, *Mi* et *La*, formant pédale de basse et dramatisées par un trille mineur mesuré. L'architecture de ces douze mesures est aussi grandiose que simple : 4 mesures en *Mi* mineur sur pédale de dominante (*Si*). Cadence sur la tonique (*Mi*) qui aussitôt rebondit et se transforme en dominante. Sur cette nouvelle pédale, 4 mesures en *La* mineur. Cadence sur la tonique (*La*). Même rebondissement et sur la pédale de *la*, 4 mesures en *ré* mineur. « Rosalie », si vous voulez ! Mais pas du moins la « pâle rosalie », car cette marche harmonique est d'une sonorité somptueuse et possède comme une magnificence de danse sacrée.

Que d'autres grandes et fortes inspirations je pourrais proposer à votre admiration dans ces Sonates ? Mais il faut se borner, et il me reste à triompher de ceux qui ne veulent voir dans les Sonates de Mozart que « de charmants chefs-d'œuvre de demi-caractère », en ouvrant devant eux la grande Fantaisie en *Ut* mineur. Là, ils sont bien forcés de s'incliner, et ceux mêmes qu'une longue familiarité avec Beethoven a rendus plus sensibles à la puissance grandiose, sont ici subjugués par la souveraine grandeur de cet Adagio. Je n'en dirais donc rien de plus, si je n'avais été maintes fois affligé de l'indifférence des interprètes pour un des plus beaux endroits. Je vise la seizième mesure, où, sur une modulation enharmonique, s'interrompt le long développement du motif initial. Il y a là, mélodiquement et harmoniquement, une espèce de brisure, qui est poignante et exquise.

Enfin, toute beethovénienne avant

Beethoven est la Sonate de 1784, en *Ut* mineur : véhémence un peu tumultueuse, vigueur nerveuse, saccadée ; déplacements de tonalité simples et de large effet ; écroulements de notes vers les plus graves profondeurs du clavier, puis escalade impétueuse des hauteurs ; intervalles franchis à larges enjambées ; enfin, dans l'ensemble, quelque chose de volontaire et de dramatique, qui n'est pas du tout petite fille ni petit garçon...

Nous voici loin de notre point de départ, loin de l'enfant trop petit pour son âge, de l'enfantelet inamovible, du bénin petit prodige, juché, les jambes ballantes, sur un trop haut tabouret, devant un clavecin trop large ; loin de la frêle et mignarde figurine de Saxe, munie, en guise de cœur, d'une boîte à musique qui moude, moude encore et remoude : « Ah ! vous dirai-je, Maman »...

Convient-il cependant de laisser des Sonates de Mozart, cette impression dernière de grandeur, de force et de profondeur ? Je le crois si peu, et me plais si peu à jouer au paradoxe, que j'ai réservé (astuce dont nos jeunes lectrices vont goûter toute la délicatesse) un autre caractère par où, plus que par nulle gentillesse accorte ou rêveuse douceur, le génie de Mozart est tout proche du leur, et j'espère achever par là de les persuader. C'est qu'en effet, Mozart leur serait, convenons-en, par trop étranger, s'il n'avait eu, assez fréquemment, des caprices... J'ai relevé un certain nombre de ces petits caprices imprévus, où se joue la fantaisie, la nervosité fine du gracieux maître. C'est chose, en un sens, accessoire et qu'il convenait de marquer à part, comme on fait les « notes d'agrément ». Mais, d'autre part, ces traits de fantaisie sont à noter. On fait si souvent la petite équation mentale : Mozart = classique = régularité monotone = ennui ! Rien de plus classique que le Mozart, et nulle part on ne trouve davantage, dans la joie de l'or-

dre, la vive gaieté du jeu. Ici (p. 208) (1), c'est une petite réplique agile, qui pique, à l'improviste, un bout de contrepoint badin. Là (p. 279) (2), c'est au contraire un joli motif chantant qui paraît et disparaît. Ailleurs, une reprise d'élégant menuet s'achève sur une pirouette, non sans décence, certes, mais sans dignité (p. 143) (3); ou c'est un dessin de doubles croches variant le motif qui le précède (p. 121) (4), qui, sur la sévère répétition de la basse, voltige capricieusement d'une octave à l'autre. Quand d'ailleurs, dans le groupe de Répétition, le même dessin reviendra, il se tiendra sagement dans l'octave, et de n'avoir plus la surprise de tout à l'heure, ce sera une surprise nouvelle.

Prenez maintenant la p. 35 (5). Regardez cette Coda bâtie sur une longue pédale de tonique. Elle affirme bien, en partant, qu'elle chantera toujours en descendant de la dominante à la tonique : *sol fa mi ré do*. Elle l'affirme, vous la croyez; elle le répète, vous n'en doutez plus, mais la gamine vous rit au nez et, prestement, file vers la tonique supérieure : *sol... la si do!* Et quel joli caprice encore dans le contraste des toutes dernières mesures! Mozart semble se plaire à poser, avant de finir, une dernière et vive touche d'originalité. Voyez, par exemple, p. 138 (6), après une page de Final très brillante, le Thème qui reparaît dans le grave, et, alors que la tonalité d'*ut* a été affirmée avec la plus forte insistance, cette fuyante allusion au ton de *fa* avant de conclure en *ut*. — Observation analogue à faire sur l'avant-dernière me-

(1) Allegretto de la Sonate en *ré* maj. 6/8.

(2) Sonate en *ut* min. Allegro, groupe de Répétition (après la répétition du Thème).

(3) Sonate en *mi* \flat maj. Menuetto II.

(4) Sonate en *ut* maj. C (*do — sol — mi — fa ré do*).

(5) Sonate en *ut* maj. 2/4 (*sol sol — fa mi mi ré do si do*). Allegretto, fin.

(6) Sonate en *ut* maj. C (*do — sol — mi — fa ré do*). Allegretto.

sure de l'Andante de la Sonate en *sol* (p. 220).

Autres caprices de nature harmonique : une alternance du majeur et du mineur brusquement rompue, p. 132 (1). Le motif en *sol* majeur : *si do si*, varié d'abord en : *si si do do si*, puis devenu en mineur : *si \flat do si \flat* , est varié, non point par : *si \flat si \flat do do si \flat* , comme on l'attend mais par : *si \natural si do do si*, ce qui est d'un piquant effet. M. de Wyzewa avait raison de dire que dans les Sonates de Mozart « les fines inventions abondent ».

P. 142, dans le Menuet I de la Sonate en *mi* \flat , comme la traditionnelle modulation de la première reprise (ici de *si \flat* en *fa*) se fait insidieusement, au cours d'un dessin à découvert qui n'a pas l'air d'y toucher! Et comme, une fois faite, elle s'affirme! Les danseurs, aux mesures suivantes, en ont l'air tout ébahis... — Modulation assez analogue p. 216, à la 2^{me} ligne du travail thématique de la Sonate en *sol*.

Ailleurs, au contraire, un brusque déplacement tonal nous surprend. C'est dans la Sonate en *ut* majeur C (*Do — do si ré do mi ré fa*, etc.) premier mouvement. Après le thème initial, la cadence à la dominante s'est faite, nous n'attendons plus, en *sol* majeur, que le thème chantant. Un double appel sur le *Ré* semble l'amorcer. Point! Un vif arpège fait sonner le *Sol* \sharp de l'accord de septième de dominante du ton de *la* mineur, qui s'établit fortement à la basse. Nous voilà jetés hors de gamme, et il faudra l'artifice de la même modulation pour nous ramener, avec la plus brillante dextérité, de *La* mineur en *Sol* majeur. Pourquoi cet intempestif déplacement tonal, ce détour, cette escapade?

Pour rien, pour le plaisir!

Ainsi encore Mozart en prend parfois à son aise avec la traditionnelle ordon-

(1) Ibid.

Cours de HARPE Chromatique PLEYEL
M^{lle} MORETTON

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

PIANOS
 Ch. MORETTON & C^{ie}
 Place des Jacobins, 9, LYON
 Envoi franco du Catalogue illustré



**ILLUSTRATIONS
 DU LIRE**
 ESTAMPES
 AFFICHES -
 CARDS
 PROGRAMMES
 (CALENDRIERS. (ETC.))

**ATELIER
 EUGENE L'EBVRE**

11, Rue Molière

VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES Anciens et Modernes
 Fabrication, Réparation

PAUL BLANCHARD

Luthier du Conservatoire National de Lyon
 Médaille d'Argent, Paris 1880. — 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^{on} 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

Be

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

Cours et Leçons

PIANO

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

VIOLON

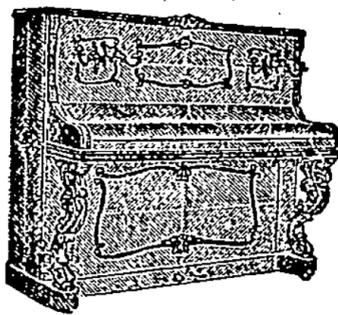
- M^{lle} **ROUSSILLON-MILLET**, violon et accompagnement, rue Octavio-Mey, 5.
- M^{lle} **J. SOUVIGNET**, violon et accompagnement, alto, rue Emile-Zola, 6.

CHANT

- M^{me} 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^{me} **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^{mes} **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^{rs}
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

nance de la Sonate. Dans le 1^{er} temps de la Sonate en *ré* majeur 4/4 (*Ré — sol fa mi fa la sol fa sol la*), arrivé à la répétition, il intervertit l'ordre des groupes de l'Exposition et fait réentendre successivement Chant, Cadence et Thème.

Dans le premier temps de la sonate en *ré* majeur 6/8, entre la cadence à la dominante et le thème chantant, il intercale une variation sur les deux premiers groupes du Thème et de la Transition.

Ces jolies insolences remettent en mémoire la délicieuse malice de ces lignes qu'il écrivait à propos des méchants poètes : « Si nous autres, compositeurs, nous voulions toujours suivre scrupuleusement nos règles, qui étaient fort bonnes quand on ne savait rien de mieux (est-ce pas exquis ?), nous ferions d'aussi mauvaise musique qu'ils font de mauvais livres (1). » Que cela exprime bien l'esprit de créatrice liberté qui est celui des vrais classiques ! Molière, en plus de mots, n'a rien dit de plus, dans la célèbre tirade de la *Critique de l'École des Femmes*.

* * *

Naïveté enfantine, gaieté fraîche et jeune, amabilité, grâce pimpante, brio, fugace mobilité, charme languide, haute et pure tristesse, poésie, profondeur, grandeur, force, et le grain de folie ; que manque-t-il donc à ces divines sonates pour n'être point exilées de la faveur de nos jeunes filles ?

* * *

A tant d'agrément, à des émotions d'espèce si rare, à cette fertilité d'invention, à une telle inspiration en un mot, les sonates de Mozart joignent, dans l'ingénieuse perfection de leur forme, les plus claires et charmantes leçons de musique et d'art.

Ici, ce n'est point un article de revue qu'il faudrait, mais une édition accompa-

gnée d'un commentaire attentif. Quand aurons-nous pour les classiques de la musique ce que les classiques de la littérature et un peu les classiques de la peinture ont obtenu ? Mais la musique a la disgrâce d'être un « art d'agrément ! » Leçons de musique, leçons de danse et de maintien : la maman ordonnée les consigne de pair sur son livre de ménage, et « sa demoiselle », quand elle s'est assise trois demi-heures par semaine sur un siège mal confortable, pour agiter ses doigts, plus ou moins en cadence sur un clavier plus ou moins faux, pense avoir étudié ce langage, le plus mystérieux et le plus savant, le plus expressif et le plus impénétrable, par où l'âme humaine ait jamais révélé ses plus divins secrets. C'est une navrante dérision.

« Mais si l'on *sent* la musique ? N'est-ce pas assez ? Le sentiment en musique n'est-il pas tout ? » — L'art n'est donc rien ? Et où l'intelligence est-elle jamais inutile ? « L'amour, a écrit Léonard de Vinci, est d'autant plus ardent que la connaissance est plus certaine. » Il faut donc encore étudier laborieusement la technique de ces sonates, dont aussi bien nous n'avons pu, maintes fois, définir le caractère et l'inspiration sans toucher à des considérations d'ordre technique. Nous le ferons prochainement.

(A suivre) ANDRÉ LAMBINET.

Nous publierons dimanche prochain la suite de l'article de M. J. TARDY sur Mathilde Wesendonck et Richard Wagner.

R

(1) Lettre du 27 septembre 1781.



CARMEN



A l'occasion de la 1000^e de *Carmen* à l'Opéra-Comique, voici, d'après *l'Art du Théâtre*, l'opinion de quelques compositeurs sur l'œuvre de Bizet :

« Je considère *Carmen* comme le point de départ de l'évolution actuelle de la musique dramatique en France.

« Après les stériles productions de la période judaïque qui encombrèrent la scène française depuis 1830 jusqu'après la guerre franco-allemande, l'œuvre de Bizet pleine de sève, de vigueur, de mouvement, sacrifiant à l'expression le morceau de musique lui-même, parut une nouveauté sans précédent. Elle était, en effet, une tentative nouvelle, audacieuse, c'est pourquoi (et c'est dans l'ordre) elle n'obtint alors aucun succès.

« On sait combien justice lui fut rendue plus tard, lors qu'elle nous revint consacrée par les acclamations de Bruxelles et de Vienne. »

Vincent d'INDY.

« *Carmen*, l'ouvrage le plus musical, le plus « théâtre » de notre rayonnante Ecole française. »

Gabriel PIERNÉ.

« Adoro Bizet, e *Carmen* è l'Opera più organica e più sentita che sia stata scritta in questi ultimi anni (1). »

Giacomo PUCCINI.

« L'apparition de *Carmen*, comme on sait, fut tout le contraire d'un succès; mais ce qu'on sait moins, c'est que le mauvais accueil fait à l'ouvrage avait été préparé, au rebours de tout bon sens, par ceux-là même qui avaient tout intérêt à le voir réussir.

(1) J'adore Bizet, et *Carmen* est l'opéra le plus complet et le plus vibrant qui ait été écrit pendant ces dernières années.

« Camille du Locle, le plus fantaisiste directeur qui fut jamais, avait un plan : tuer l'ancien répertoire par de mauvaises exécutions, décourager la jeune Ecole par des insuccès; puis, le terrain déblayé, ne plus connaître que deux auteurs : Gounod et Verdi.

« Il monta donc *Carmen*, avec l'intention bien arrêtée de la faire tomber; et, comme il ne voulait pas qu'on eût rien à lui reprocher, il monta l'œuvre en perfection : distribution, mise en scène, tout fut irréprochable. Du Locle était un artiste, et ce qu'il faisait était bien fait.

« Mais il démolissait de la main gauche ce qu'il édifiait de la main droite. A tous ceux qui venaient lui parler de l'œuvre nouvelle, il répondait de sa voix moqueuse et aigrette : « C'est de la musique cochinchinoise, on n'y comprend rien! »

« Préparée de cette manière, la critique, d'ailleurs entièrement réactionnaire à cette époque, fut exécrable; la pièce même était dénoncée comme indécente, d'une révoltante immoralité. Les exigences de la vie m'ayant empêché d'assister aux deux premières représentations de l'ouvrage, j'eus, avant de la connaître, le temps de l'entendre bêcher par tout le monde : on traitait de musique d'opérette ce qu'on ne qualifiait pas de musique impossible.

« Je pus voir enfin la troisième représentation. En sortant du théâtre, je me jetai dans un café pour écrire à Bizet : « Je trouve cela merveilleux et je ne te l'envoie pas dire. »

« L'œuvre était merveilleusement rendue. Le contraste était parfait entre la crânerie savoureuse de M^{me} Galli-Marié et la grâce si chaste, le talent si pur de la future générale André (1). La musique était chantée telle qu'elle est écrite dans son caractère rythmique. Aujourd'hui, les traditions sont venues; les chanteurs, pour qui chant et musique sont deux

(1) M^{me} Chapuy.

choses différentes, ont détruit le rythme, qui est l'âme de cette musique espagnole, ont détruit jusqu'à la « mesure » ; et le public, ayant adopté l'ouvrage, est enchanté... il le serait plus encore si on lui rendait la vraie *Carmen*, celle dont il ne voulait pas autrefois. »

C. SAINT-SAENS.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THEATRE



La Favorite.

« Je vous assure, écrivait naguère dans le *Temps* M. Pierre Lalo, que ce chef-d'œuvre est une chose tout à fait extraordinaire. Sans doute, mes souvenirs me le montraient bien quatorze fois vulgaire, quatorze fois vide et quatorze fois mal écrit. Mais je ne me rappelais pas qu'il fût à ce point comique ni qu'on pût y goûter avec tant de suite et d'agrément l'ironie de voir un homme dire tout justement le contraire de ce qu'il veut. Car enfin, je ne pense pas trop hasarder en avançant que la *Favorite* a l'intention d'être un opéra, un véritable opéra, un opéra sérieux, et du plus grand sérieux : il n'y est question que de patrie, de vaillance et d'honneur ; ce ne sont point là des plaisanteries, et le livret ne contient pas le moindre mot pour rire. Le malheur est que la musique soit d'un bout à l'autre, hormis quelques exceptions au début du quatrième acte, de la musique pour rire, de la musique d'opérette, et qu'elle ne soit pas seulement réjouissante avec mesure et discrétion ; mais burlesque avec éclat, avec énormité, avec impudence. Je ne veux pas même ici parler de l'illustre : *Qu'il reste seul... avec son déshonneur*, qui est manifestement le premier modèle, et non le moins achevé d'ailleurs, de cette forme rythmique du comique musical dont Offenbach a donné depuis d'inoubliables exemples dans : *Le roi barbu qui s'avance, bu qui s'avance*, ou : *Son habit a craqué dans le dos, dans le dos...* ; ni de cet invraisemblable air de pavane : *Oui, ta voix m'inspire*, dont l'ahurissante trivialité serait

excessive et monstrueuse même pour les guerriers du général Boum ; ni du petit chœur : *Déjà dans la chapelle*, qui passerait aisément pour un « piquant hors-d'œuvre » aux Folies-Dramatiques ou bien aux Bouffes-Parisiens. Non, sans avoir recours à des exemples choisis, considérez la partition tout entière, dans son ensemble et dans ses détails ; écoutez ces rythmes saugrenus de pas redoublé par lesquels Donizetti se plaît à exprimer les sentiments les plus tragiques et les situations les plus poignantes ; ces trilles débordant d'allégresse canaille qui lui servent indifféremment à ridiculiser l'héroïsme ou la douleur ; ces niaiseries ritournelles qui suffiraient à rendre immédiatement joyeuses des inspirations graves et dramatiques, si, par aventure il s'en rencontrait dans la *Favorite* ; ces romances sentimentales, dont la qualité mélodique correspond avec tant d'exactitude à ce qu'on nomme, en effet, la « romance » dans le répertoire des théâtres de genre et des cafés-concerts. Écoutez les sonorités incomparées de cet orchestre qui tantôt ressemble, tantôt il est insignifiant et faible, à la guitare d'un musicien ambulancier, et tantôt, tellement il devient tout à coup grossier, criard et cuivré, à quelque charivari de village, et dites s'il est possible de concevoir une opérette plus insolentement extravagante, une bouffonnerie plus audacieusement réussie. Tout cela est peut-être encore accusé par la grandeur et la solennité du cadre de l'Opéra ; et l'étonnant contraste entre les intentions du musicien et ses actes, entre l'effet cherché et l'effet produit, en devient plus violent encore. C'est fort dommage que Donizetti ait fait de l'opérette sans le savoir : s'il l'eût faite exprès, il passerait de loin l'auteur de la *Belle Hélène* et l'auteur de *Chilpéric*. Mais du moins il est un mérite qu'on ne lui peut refuser. Comme Flaubert le disait de je ne sais plus quel écrivain, on ne va pas plus loin dans le grotesque involontaire.

« Mes autres impressions sont d'ordre plus technique ; aussi n'y insisterai-je pas. Je n'en parlerais même point du tout, si je n'avais reconnu par divers entretiens, le crédit que la *Favorite* garde encore auprès de fort honnêtes gens. Il faut bien que ce crédit soit établi sur quelque chose ; mais je cherche vainement sur quoi. Il n'est pas d'œuvre où l'art et le génie me semblent plus parfaitement absents que dans celle-là. Je défie que l'on y trouve une modulation ingénieuse, une suite d'accords qui sorte de la plus

lamentable banalité. La composition des morceaux y est d'une faiblesse déconcertante ; il n'est rien de plus mal bâti que les chœurs et les finales de la *Favorite*. J'ai dit tout à l'heure quelques mots de l'orchestre, et vraiment je ne sais ce qu'on peut en dire de plus... Sans doute, il est aisé de répondre que ces choses n'ont point d'importance, que le métier n'est rien, que l'inspiration est tout. Il n'est pourtant pas superflu, pour qui veut écrire, d'avoir quelques notions du français et de la grammaire ; l'inspiration qui n'est point servie par un peu de savoir ne peut jamais se soutenir et ne parvient que rarement à s'exprimer ; et l'on ne connaît guère de chefs-d'œuvre créés par des illettrés. Mais l'inspiration elle-même me paraît, chez Donizetti, du prix le plus médiocre. Cet homme, à qui les dieux infligèrent une facilité immodérée, composa, si j'ai bonne mémoire, soixante-cinq opéras, sans compter d'autres œuvres ; et c'est un fatras d'idées vulgaires et de tournures rebattues. Il n'est, cela va sans dire, pas comparable à l'auteur du *Barbier* ; même il n'a rien de l'élégance mélodique qui se rencontre parfois chez Bellini, non plus que de la force par laquelle M. Verdi rachète son éclatante trivialité. Les pensées n'ont aucune marque personnelle ; rarement compositeur fut plus absolument dénué d'originalité. S'il vous est arrivé, au cours de vos promenades, de chanter en vous-même pour rythmer votre marche, les « mélodies » que vous imaginez ainsi ne diffèrent que fort peu de celles de Donizetti. Si vous entendez en quelque chef-lieu de canton la fanfare exécuter successivement un pot-pourri sur *Lucie* et une *fantaisie* d'un amateur de l'endroit, si vous êtes de bonne foi, si vous dégagez de toutes les influences, souvenirs et traditions qui peuvent vous solliciter à la partialité, vous reconnaîtrez que les idées de l'amateur et celles du maestro italien sont à peu près de même valeur et que celles-ci comme celles-là ont précisément la valeur qui convient à l'usage des orphéons. M. Saint-Saëns, en un jour de gaieté, écrivit naguère une parodie des opéras italiens où l'on voyait l'héroïne tenter de s'empoisonner avec des allumettes. Cela était fort divertissant, mais non pas davantage, en vérité, que la *Favorite* ou *Linda di Chamouny* ; cela semblait être de Donizetti lui-même. Et la seule chose qui nuisit à l'illusion, c'est que la musique, étant de M. Saint-Saëns, se trouvait naturellement être bien écrite : Donizetti n'en aurait pu faire autant... Bref, l'attrait qu'exerce la

Favorite sur nombre de mes contemporains me demeure impénétrable. Je le constate, je le regrette, et je ne l'explique pas... »

* * *

Il n'y a rien à ajouter à ce jugement de M. Pierre Lalo qui, en dépit des apparences et quoi qu'en puissent penser d'irréductibles mais estimables défenseurs du vieux répertoire, n'a rien d'outrancier et d'excessif.

Cette musiquette (1) que ni ses thèmes vulgaires, ni ses harmonies insipides, ni son orchestration en grande guitare, ni son développement inexistant, ne saurait différencier des plus plates productions des « beuglants » (et encore celles-ci ont-elles parfois des rythmes déhanchés qui surprennent et amusent !) cette musiquette a été assez mal interprétée par notre troupe lyrique. Le ténor Abonil chantait le rôle de Fernand et tous les biens de la terre, s'il nous les offrait, ne sauraient nous faire dire que sa voix est douce et ses intonations assurées. Mme Hendrickx qui jouait Léonor « la maîtresse... la maîtresse du roi » et dont on ne peut que louer le goût, l'aisance scénique et les qualités de musicienne, possède une voix étranglée insuffisante pour le Répertoire. Quant à l'artiste chargé du rôle de Balthazar, et dont la voix usée passe, sans transition, des sonorités grêles et nasillardes du cor anglais aux tonitruances excessives des plus vigoureux

(1) Nous trouvons par hasard en feuilletant la quatrième année (1830) de la *Revue musicale* de Fétis une lettre envoyée à cette Revue par un jeune compositeur français habitant Naples et dont nous extrayons le passage suivant :

« Donizetti est un jeune bergamasque qui a plus de mérite qu'on ne croit et qu'il n'en montre. Il a étudié à Bologne sous Mattei et Pilotti ; il a reçu en outre des leçons du vieux Mayr. On trouve dans son *Esule di Roma* un trio fort beau qui suffit pour commencer une réputation. La coupe en est tout à fait neuve, la conduite très dramatique ; aussi produit-il beaucoup d'effet. J'ai entendu de cet auteur plusieurs airs, couplets, duos, romances qui font l'éloge de son goût ; mais il a une facilité qui le perd. Croiriez-vous qu'il instrumente une partition de grand opéra en moins de trente heures ! Au reste, c'est l'usage ici, on y travaille sans conscience et sans conviction, uniquement occupé de gagner de quoi manger. On a joué samedi dernier : *Il Pazzi per Progetto* (*La visite à Bedlam*) ; c'est une des meilleures productions de Donizetti. On y trouve deux jolis duos bouffes. Le sort de ce compositeur n'est point à envier ; il est engagé avec Barbaya pour 500 ducats par an, et pour ce prix, il doit écrire trois opéras sérieux et deux bouffes ! »

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^{er} 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

tubas, il possède une grande « autorité », qualité rare mais malheureusement aussi insuffisante pour les opéras à voix.

L'orchestre de M. Flon est toujours excellent et la mise en scène (signée Lorant), est aussi bouffonne que certaines parties de l'opéra; on a tout spécialement goûté le curieux défilé du début du premier acte, qui nous a permis d'admirer, en même temps que les voix agréablement timbrées des choristes, la gravité des moines aussi imperturbables que la tonalité d'*ut* majeur de leur chant, leurs fières et laïques moustaches, leurs souliers jaunes et leurs maillots rouges imprévus.

* * *

Vendredi, 6, a repris, avec *Samson*, la série des représentations dites populaires à prix réduits (1), dont l'insuccès fut si marqué l'hiver dernier. La soirée fut charmante: nous ne nommerons pas, de peur de les chagriner, les titulaires des principaux rôles et nous dirons seulement que, sous la direction du second chef d'orchestre, l'exécution du chef-d'œuvre de Saint-Saëns, fut l'occasion d'une course continuelle, handicapée et pleine d'intérêt entre les chanteurs et l'orchestre (« Archaimbaud conduit le deuil! » chantonnait tristement, sur l'air de la Ronde du Veau d'Or, de *Faust*, un des plus sympathiques abonnés du théâtre).

Notons encore que, le 10, dans une bonne représentation de *Lobengrin*, M. Roselli, remplaçant M. Dangès, interpréta de façon fort intéressante le rôle de Frédéric, et que Mme Mazarin reprit, dimanche dernier, le rôle de Carmen dont elle a fait une de ses créations les plus détestablement personnelles.

L. V.



Concerts annoncés

Le concert Colonne annoncé pour le 23 janvier n'aura pas lieu,

Lundi, 16 janvier, salle Philharmonique, deuxième concert de la Société lyonnaise de musique classique avec le concours de Mmes Clotilde Kleeberg, pianiste, Elsa Ruegger, violoncelliste et M. Crickboom, violoniste.

(1) Le prix des places n'est pas très réduit, mais le nombre des musiciens de l'orchestre l'est considérablement (violons: 14 au lieu de 18; violoncelles: 4 au lieu de 6, etc...)

" L'ARLÉSIENNE "

au Nouveau-Théâtre



Ce petit chef-d'œuvre de grâce, de fraîcheur et d'inspiration (je ne parle que de la musique, car le drame, en dehors de quelques scènes, est bien long et bien ennuyeux!) fut exécuté le 9 janvier au Nouveau-Théâtre par une nouvelle société, la Symphonie classique, orchestre d'amateurs dirigé par un très jeune homme M. Daumas. (Nous voici donc dotés à Lyon de deux « symphonies » d'amateurs: une seule suffit pourvu qu'elle soit bonne.)

Cette soirée était organisée au profit d'une œuvre charitable de notre ville; elle obtint un vif succès bien mérité par le dévouement et la bonne volonté de tous les jeunes artistes, musiciens et comédiens, qui avaient prêté leur gracieux concours à la « Croix-Rouge ».

Et, une fois de plus, bien des amateurs se sont demandés quel est l'auteur de la célèbre *Marcho di Rei* utilisée par Bizet et que chanta, l'autre jour, dans un mouvement désespérément lent, la chorale Perraud, une des dernières partisans de l'illogique système de la musique chiffrée.

On a prétendu longtemps que Lulli l'avait composée pour le triomphe de Turenne; cette opinion était peu vraisemblable, car les Parisiens auraient gardé le souvenir de cette belle marche qu'ils ignoraient complètement lorsque l'*Arlésienne* la rendit célèbre.

Une autre paternité est beaucoup plus vraisemblable. Dans la plupart des vieux recueils provençaux, la *Marcho di Rei* est signée: *Domergue, Decan d'Aramoun*. Des recherches d'un de mes presque homonymes, l'abbé L. Valla, il résulte que ce Domergue (Jean-François) fut curé du village d'Aramon de 1724 à 1728 et c'est à ce doyen d'Aramon du XVIII^e siècle qu'il faut sans doute attribuer la paternité de la savoureuse Marche... de Lulli.

L. V.



Concert Consolo-Maria Gay

Le concert donné, lundi dernier, le jour même de la représentation de *l'Arlésienne* dont nous parlons plus haut, avait attiré peu de monde. Le pianiste Consolo, qui vient d'être très fêté à Paris, mal satisfait sans doute par le peu d'affluence du public joua sans caractère, avec monotonie et avec un constant abus de la pédale douce, des œuvres de Chopin, de Schumann et de son maître Sgambali.

Mme Maria Gay, fort belle espagnole, dont la voix, en dehors de quelques notes éclatantes, est assez sourde, chanta avec un art parfait des mélodies italiennes des vieux maîtres Scarlatti, Bononcini et Durante. Son interprétation en français de deux mélodies de Grieg (*Je l'aime* et *Dans les Bois*) et de deux de Schumann (*Elle est à toi* et *les Deux Grenadiers*) fut beaucoup moins intéressante.

M. Consolo fut un médiocre accompagnateur surtout dans les *Deux Grenadiers* dont il rubatisa de façon singulière la vigoureuse *Marseillaise* finale.



Le Répertoire du G^d-Théâtre de 1832 à 1904



(SUITE ET FIN)

1872-1873 (Direction Danguin)

Hamlet, de A. Thomas (1^{er} février 1873).
Le Bal Masqué, de Verdi; *l'Ombre*, de Flotow.

1873-1874 (Société d'Artistes)

Pétrarque, de Duprat (21 mars 1874).

1874-1875 (Direction d'Herbley)

Coppélia, de Delibes.

1875-1876 (Direction Senterre)

Le Médecin malgré lui, de Gounod.

1876-1877 (Direction Senterre)

Carmen, de Bizet (11 avril 1877).
Caprice de Margot, un acte de Luigini (6 avril).

1877-1878 (Direction Aimé Gros)

Cinq-Mars, de Gounod (1^{er} décembre 1877).

Paul et Virginie, de Victor Massé (23 janvier 1878).

1878-1879 (Direction A. Gros)

Piccolino, de Guiraud (15 janvier 1878);
Etienne Marcel, de Saint-Saëns (8 février).
Malalesla, de Morins-Pons (24 Mai).

1879-1880 (Direction Marck)

Aïda, de Verdi (17 décembre 1879), qui obtint 34 représentations.

Papillotes de M. Benoit, de Reber.
La Courte Echelle, de Membrée.

1880-1881 (Société d'Artistes)

Jean de Nivelle, de Léo Delibes (2 représentations).

1881-1882 (Direction Campocasso)

Mireille de Gounod (3 novembre).
Le Tribut de Zamora de Gounod.
Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach.

1882-1883 (Direction Campocasso)

Pas de subvention ni d'opéra.

1883-1884 (Direction Dufour)

Les Noces de Figaro de Mozart.

1884-1885 (Direction Dufour)

Lakmé de Delibes, *Sigurd* de Reyer.

1885-1886 (Direction Dufour)

Hérodiade et *Manon* de Massenet.
L'Arlésienne de Bizet.

1886-1887 (Direction Campocasso)

Philémon et Baucis de Gounod.

1887-1888 (Direction Campocasso)

Patrie de Paladilhe (26 novembre 1887).
La Jolie fille de Perth de Bizet (15 mars 1888).

1888-1889 (Direction Campocasso)

Le Roi d'Ys, de Lalo (12 représentations).
La Korrigane, de Widor (1 représentation).
Les Pêcheurs de Perles, de Bizet (2 représentations).
Le Bois.

1889-1890 (Direction Poncet)

Joli Gilles, de Poise.
Esclarmonde, de Massenet (19 représentations).
Don César de Bazan, de Massenet (2 représentations).

1890-1891 (Direction Poncet)

Lohengrin, de Wagner (26 février 1891).
Samson et Dalila, de Saint-Saëns.
Callistra.
La Basoche, de Messenger.

1891-1892 (Direction Poncet)

Tannhäuser, de Wagner (4 avril 1892).

1892-1893 (Direction Poncet)

Werther, de Massenet.
Tancrède de Roban, de de Courcelles.
Sylvia, de Delibes.
Gwendoline, de Chabrier.

1893-1894 (Direction Poncet)

La Walkyrie, de Wagner.
Pierrot puni.
Phryné, de Saint-Saëns.

1894-1895 (Direction Campocasso)

L'Attaque du Moulin, de Bruneau.
Cavalleria Rusticana, de Mascagni.
Pailleasse, de Léoncavallo.
Le Portrait de Manon, de Massenet.

1895-1896 (Direction Vizentini)

Le Cid, de Massenet.
La Jacquerie, de Lalo et Coquard.
Le Rêve, de Bruenau.
La Vivandière, de Godard.
L'Amour médecin, de Poise.
La Statue, de Reyer.
La Navarraise, de Massenet.
Le Carillon, de Massenet et Amy Robsart de Lara.

1896-1897 (Direction Vizentini)

Proserpine et Javotte, de Saint-Saëns.
Les Maîtres Chanteurs, de Wagner.
La Femme de Claude, de Cahen.
L'Hôte, de Missa.
Vendée, de Pierné.

1897-1898 (Direction Vizentini, puis Société d'artistes)

La Reine de Saba, de Gounod.
André Chénier, de Giordano.
Le Roi l'a dit, de Delibes.
La Flûte enchantée, de Mozart.

1898-1899 (Direction Tournié)

Méphistophélès, de Boïto.
La Bohème, de Puccini.
Henri VIII, de Saint-Saëns.
Thaïs, de Massenet.

1899-1900 (Direction Tournié)

Cendrillon, de Massenet.
Tristan et Isolde, de Wagner.
Jabel, de Coquard.

1900-1901 (Direction Tournié)

Hänsel et Gretel, de Humperdinck.
Siegfried, de Wagner.
Princesse d'Auberge, de Blockx.

1901-1902 (Direction Tournié)

Louise, de Charpentier.
Les Barbares, de Saint-Saëns.
Grisélidis, de Massenet.
Orphée, de Gluck.

1902-1903 (Régie municipale, Direction artistique Mondaud)

Sapho, de Massenet.
Iphigénie en Tauride, de Gluck.
La Belle au Bois Dormant, de Silver.
La Vendéenne, de Garnier.
L'Or du Rhin, de Wagner.

1903-1904 (Régie municipale ; direction artistique Broussan)

Salammbo, de Reyer.
La Bohème, de Léoncavallo.
Le Crépuscule des Dieux, de Wagner.
Le Légataire Universel, de Pfeiffer.
La tétralogie de l'Anneau du Nibelung, de Wagner.

Nouvelles Diverses

Le ministre des Beaux-Arts, qui avait déjà imposé aux Concerts Colonne et Chevillard l'obligation, en échange de la subvention qu'ils reçoivent, d'exécuter chaque année, trois heures de musique française inédite, poursuit la tâche qu'il s'est proposée de favoriser par tous les moyens possibles l'essor de la musique française. Il vient dans ce but de décider que le concours Crescent, consacré jusqu'ici aux œuvres lyriques, serait réservé, cette année, aux œuvres symphoniques. Les termes du testament et de l'acte de délivrance du legs ont rendu possible cette modification, qui a, d'ailleurs, obtenu l'assentiment des représentants actuels des héritiers Crescent. D'autre part, une somme fort importante restant disponible, par suite de l'insuccès de concours antérieurs, le ministre a décidé d'employer cet excédent de ressources en

instituant pour le nouveau concours un prix et des avantages pécuniaires exceptionnels.

L'auteur de la partition couronnée recevra une somme de 20.000 francs, plus 1.500 francs de copie. En outre, une somme de 4.000 ou 10.000 francs sera mise à la disposition du chef d'orchestre qui exécutera l'œuvre, suivant que celle-ci sera soit une symphonie proprement dite ou une suite d'orchestre, soit un poème symphonique avec soli et chœurs. D'autres combinaisons de prix ou de mentions pourront également être adoptées par le jury : les concurrents en trouveront l'énumération, ainsi que les autres détails du concours, dans le règlement qui paraîtra ces jours-ci à l'*Officiel* et dont un exemplaire sera envoyé à tous ceux qui en feront la demande à la direction des Beaux Arts, bureau des Théâtres, rue de Valois, 3. Le concours, ouvert le 1^{er} janvier 1905, sera clos le 31 mars 1906.

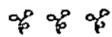


Le *Musical World* de Londres rendait compte, dernièrement, d'un procès intenté par un artiste à un journaliste, qu'il accusait de l'avoir attaqué dans des termes calomnieux, au sujet d'une « théorie sur les quintes cachées ».

— Mais, qu'appellez-vous quinte cachée ? fit le juge, désireux de se rendre compte de l'importance du cas.

— Ceci, répond l'artiste, rentre dans l'harmonie, c'est-à-dire dans ce que j'enseigne. Je ne puis pas donner cette explication à moins que M. le Juge ne veuille me payer une guinée.

Il n'en voulut pas démordre et préféra perdre sa cause plutôt que de *travailler gratis*.

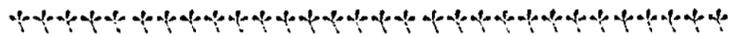


On vient de représenter au théâtre de la Monnaie, de Bruxelles, deux œuvres du compositeur espagnol Albeniz : *Pépita Jimenez* et *l'Ermitage fleuri*. Ces deux œuvres qui, comme *Hänsel et Gretel*, s'inspirent des sources populaires, comportent une musique originale, très mélodique, et d'une trame symphonique très expressive et très nourrie ; elles ont obtenu un vif succès.



Le Wagner-Verein d'Amsterdam se propose de jouer prochainement *Parsifal*, malgré l'interdiction des héritiers de Wagner. Abstraction faite de la situation exceptionnelle de la

Hollande qui n'a pas adhéré à la convention de Berne, le Wagner-Verein néerlandais conteste absolument aux héritiers de Wagner à Bayreuth le droit de s'opposer à la représentation de *Parsifal* à Amsterdam. Le Wagner-Verein néerlandais est une Société privée et les représentations qu'elle donne quatre fois par an au Théâtre communal d'Amsterdam ne sont ouvertes qu'aux seuls membres de la Société. Le Wagner-Verein est uniquement fondé dans un but artistique sans préoccupation de bénéfices financiers, bien au contraire, car cette Société s'impose tous les sacrifices nécessaires, et ses membres comblent souvent des déficits assez considérables. Il n'y aura donc à Amsterdam, au mois de juin prochain que deux représentations de *Parsifal*, entièrement réservées aux membres de la Société. M. Viotta, le directeur du Wagner-Verein, en faisant représenter *Parsifal* à Amsterdam, ne croit pas agir contre les dernières volontés de Wagner, et s'il s'est décidé à monter ce chef-d'œuvre, c'est parce qu'il a appris que M. Conried, directeur de l'Opéra de New-York, avait l'intention de faire représenter prochainement *Parsifal* en Europe, dans tous les pays qui n'ont pas adhéré à la convention de Berne.



Petite Correspondance



D. B. — Oui, on a, au Grand-Théâtre, modifié l'orchestre de Vincent d'Indy pour *l'Etranger*.

Les trombones à six pistons qui, dans la tempête, donnent des gammes chromatiques ascendantes en tierces, ont été remplacés par des saxhorns ; la partie de trombone contre-basse est jouée par un tuba ; et celle de la petite trompette en ré, par une trompette ordinaire. Le Grand-Théâtre ne possédant pas de timbales chromatiques, celles-ci sont remplacées par des timbales ordinaires.

A plusieurs « artistes ». — « Il est permis, disait jadis Chamfort, de ne pas monter sur les tréteaux, mais, quand on y fait figure de saltimbanque, on ne doit point s'étonner de voir le peuple vous y jeter des pommes cuites. »

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS

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