

# REVUE MUSICALE DE LYON

Paraissant 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



(SUITE ET FIN) (1)

J'avais projeté de vous parler de l'arabesque, parfois si curieuse, de la mélodie de Mozart, et aussi de son rythme. J'avais noté (P. 22, en bas) un effet d'accélération mêlé d'alanguissement; p. 68, des rythmes chevaleresques et fantasques de Polonaise de Chopin; p. 208, une bien jolie danse chantante et la courbe si souple de l'immense vocalise de la p. 102, et pareillement pp. 106 et 107 et p. 185. J'avais même repéré (P. 46, en haut) « des montagnes russes! » Vive la Russie! mais nous n'avons pas le temps... Je ne veux plus vous parler que de la Sonorité chez Mozart.

Elle est délicieuse et merveilleusement variée: clarté légère, rondeur copieuse, émouvante gravité, fine grisaille, âpreté mordante; et toujours si musicale, charme intense de l'ouïe! Depuis quelques années, sous l'influence, semble-t-il, des musi-

(1) Allegro final de la Sonate en *mi* b, 4<sup>e</sup> ligne de la 2<sup>e</sup> reprise.

ciens russes et des vieux contrapontistes exhumés par Ch. Bordes, on s'est mis à accorder plus d'attention à la qualité sonore des musiques. C'est bien naturel! Il y a sans doute un matérialisme puéril à rechercher l'euphonie pour l'euphonie. Mais n'étions-nous pas devenus un peu insensibles à la cacophonie, qui n'est pas essentiellement dissonnante et se fait sentir dans l'insipide correction de certains maîtres conservatoriaux. Disposé de certaines façons, un accord parfait navre l'oreille. Le retour à Mozart, dont Cl. Debussy a été le principal initiateur, peut avoir, entre autres motifs, celui-ci justement que la sonorité de Mozart est toujours exquise.

Il a particulièrement des clartés cristallines qui sont ravissantes. Voyez par exemple P. 23, ligne 4, groupe de cadence de l'*Allegro* de la Sonate en *ut* majeur: *Sol sol — fa mi mi ré do si do*; — P. 45, en bas (Rondo de la Sonate en *Ré*: *Ré — sol fa mi fa la sol fa sol la*); éclaircie qui se fait par passage du registre moyen à l'aigu et l'ascension d'une quinte dans l'échelle des tonalités (de *Ré* en *la*); — P. 120 (Sonate en *ut*: *Do — sol — mi — fa ré do*) le trait qui file, crescendo et piqué, dans le clair. Dans la même œuvre (p. 121) le thème chantant, en *sol*, a une

sonorité cristalline qui est très « Flûte Enchantée ». De même, encore en *sol* comme la clochette de Papageno, le thème chantant de la Sonate Facile (p. 228).

Mais j'appelle particulièrement votre attention sur la page 149, en haut (1), après les deux mesures dont j'ai parlé plus haut, et où l'harmonie est si serrée et dissonnante, l'espace soudain s'élargit, la clarté se fait, la batterie de la main gauche s'arrête sur la tenue d'un simple accord de 7<sup>e</sup> de dominante réduit à ses deux notes extrêmes (fondamentale et septième) et le chant s'envole dans une sonorité fraîche comme le matin.

Il y a, dans la sonate en *la* mineur (thème chantant, 3<sup>e</sup> mesure; p. 102, 1<sup>re</sup> ligne) un papillotement bien séduisant de la 9<sup>e</sup> et de la 11<sup>e</sup>.

Ces sonorités ont parfois quelque chose de si haut, de si pur, de si éthéré qu'on ne peut mieux les nommer que du nom de sonorités idéales. J'en propose deux exemples : P. 150, ligne 3 (2) et p. 175, lignes 4 et 5 de l'*Adagio* de la sonate en *Fa* : (*Do do do do*).

D'autres fois le ciel se brouille et la sonorité se satine d'une teinte grise imperceptiblement irisée.

P. 25 (3), après la clarté du reste, les dissonances multipliées de cette dernière ligne ont une grâce triste délicieuse. Ecoutez aussi tous ces crissements de la dernière ligne de la p. 263.

P. 184, toute la variation II de la sonate en *la* majeur est du gris le plus fin. Dans la même œuvre, variation I, observez les jeux sonores de lumière produits par la disparition momentanée du chromatisme, qui caractérise cette variation, à la cadence de la 1<sup>re</sup> reprise, à la 3<sup>e</sup> mesure et à la fin de la seconde reprise.

J'ai signalé, à propos de l'harmonie,

(1) Sonate en *Ré* : *Ré — sol fa mi ré sol fa mi ré la*.

(2) Ibid., 3<sup>e</sup> ligne du développement.

(3) Sonate en *ut* : *sol sol — fa mi mi ré do si do*, fin de l'*Allegro*.

certaines frottements complaisamment admis ou recherchés par Mozart. Ils donnent à la sonorité un caractère mordant qu'il faut sentir. Je signale encore dans ce genre p. 131 (1). Ecoutez bien l'amertume des appoggiatures de la basse contre l'*ut* intermédiaire; ou encore la rudesse sous le *si* ♭ du chant du *si* ♯ de broderie (*do ♯, si ♯, do ♯*) p. 56, ligne 2. Voyez p. 202 (2) dans le dialogue en imitation les attaques sur des 7<sup>es</sup> ou des 2<sup>es</sup>.

Mais nulle part je ne trouve plus accusé ce sentiment de la sonorité âpre et mordante que dans le *Rondo* de la Sonate en *Ré* 4/4 (*Ré — sol fa mi fa la sol fa sol la*), une page avant la Cadenza Andante, lorsque le chant passe, avec ses « battements » si expressifs, du 1<sup>er</sup> violon (indubitablement) et de sa sonorité aimable à la rugueuse et amère sonorité de l'Alto. Il y a là un frappant effet d'orchestration.

Plus souvent ce sont des effets vocaux. Mozart avait le goût des voix et fut amoureux d'une contralto... C'est évidemment une voix de femme qui chante le second thème de la sonate en *si* ♭ (*sol fa mi ré do si si*), p. 55, lignes 3 et surtout 5. Entendez-vous ces ports de voix, ces effets si particuliers que produit dans un gosier de femme l'intervalle de 7<sup>e</sup>. Dans la même œuvre, p. 54, ligne 3, de la tessiture initiale, qui est celle du soprano, comme il est sensible que le thème passe au contralto ! De même, p. 141, ligne 1 (3), entendez le grave accent que prend, en *mi* ♭, chantée par la voix de prédilection le chant seulement aimable et candide qu'on avait entendu en *si* ♭ dans la 1<sup>re</sup> reprise ? Ce n'est pas long d'ailleurs, et le chant mobile repart, très haut, chanté par quelque flûte.

Enfin, p. 202, ligne 5 (4), le chant

(1) Sonate en *ut* : *do — sol — mi — fa ré do*, 35<sup>e</sup> mesure.

(2) Sonate en *ré* majeur 6/8, *Allegro*, 2 pages avant la fin.

(3) Sonate en *mi* ♭, 2<sup>e</sup> reprise.

(4) Sonate en *ré* majeur 6/8, *allegro*, avant-dernière page.

entendu à découvert dans la 2<sup>e</sup> page (*do ré — mi fa — mi ré do si la*), passant de *la* en *ré*, du soprano à l'alto, prend dans ce registre un caractère tout nouveau de noblesse et de gravité.

De tels déplacements de tonalité sont usuels. Ce qui me semble très personnel à Mozart, c'est l'intérêt de sonorité qu'il leur donne par ces allusions vocales.

\* \* \*

Et mille choses encore qu'il faudrait dire, — qu'il faudrait savoir dire, — que le texte de Mozart dit si divinement ! Puisse le peu que j'en ai mal dit, vous aider à bien entendre le reste !

L'an prochain, j'aimerais revenir à Mozart, et alors, au lieu de vous balloter de Sonate en Sonate, prendre tel *Allegro* et tel *Rondo*, essayer de les interpréter dans leur suite et d'en exprimer avec des mots,

*Par un travail exquis, plein de crainte et de charme,  
la grâce et la vie.*

ANDRÉ LAMBINET.



## Armide à l'Opéra



Gluck, jusqu'à ces dernières années, avait été tout à fait négligé à l'Opéra. *Iphigénie en Aulide* a disparu du répertoire en 1824; *Iphigénie en Tauride*, en 1829; *Armide*, en 1825 ou 1831 (1); *Orphée*, en 1848 et *Alceste*, en 1866. Cet ostracisme absolu, aussi déplacé et inconvenant que celui dont ferait preuve le conservateur du Louvre en reléguant dans un grenier les meilleures toiles de notre école française, a eu pour résultat l'actuelle renaissance gluckiste qui, par une réaction violente, nous a valu la remise à la scène, à

(1) *Armide* dans sa forme primitive a été jouée pour la dernière fois en 1825; remaniée, très réduite et servant de lever de rideau à un grand ballet, l'œuvre fut encore jouée en 1831.

Paris et à Lyon, et le succès de toutes les œuvres de Gluck.

La reprise d'*Armide*, annoncée depuis 25 ans par tous les directeurs successifs de l'Opéra, a été enfin donnée mercredi dernier; les études en furent longues et durèrent plus de six mois (à Lyon, grâce à la compétente activité de Broussan, notre étonnant directeur, tout fut « mis au point » en quatorze jours!!); le succès semble avoir été très vif; l'interprétation, que nous avons indiquée dans notre avant-dernier numéro, est satisfaisante, mais tout à fait conforme aux traditions de l'Académie nationale de musique, nous voulons dire que les duos se chantent aux deux extrémités de la scène par des interlocuteurs qui semblent n'avoir jamais été présentés l'un à l'autre; chacun choisit la place la plus commode, à 50 centimètres de la rampe pour raconter au public ses affaires personnelles. Rien, paraît-il, de déconcertant, à ce point de vue, comme M. Affre, alors qu'il s'avance vers le trou du souffleur, parcourt du regard les fauteuils d'orchestre et s'écrie: « Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire ». On aurait pu le croire blasé sur cet horizon-là!

La mise en scène a été très soignée, par M. Gailhard, mais un peu à la mode de Toulouse, c'est-à-dire qu'elle ne décèle pas ce bon goût qu'on ne rencontre guère qu'à l'Opéra-Comique.

Nos confrères de la Presse parisienne ne se sont, en général, pas mis en frais pour rendre compte de cette sensationnelle reprise du chef-d'œuvre de Gluck; la plupart se contentent des habituels lieux communs, ou délayent, à l'usage de leurs lecteurs, la copieuse préface dont Gevaert a enrichi la grande édition d'*Armide*. Pourtant l'Ouvreuse (Willy), qui écrit depuis quinze ans tant de pages définitives, a retrouvé la bonne plume des anciens jours et, sous la grave signature du docte Gauthier-Villars, publie, dans l'*Echo de Paris*, un article qu'il faudrait reproduire

tout entier et dont nous citons les passages essentiels :

Au sortir de cette représentation d'*Armide*, que l'Académie nationale de musique nous promettait depuis si longtemps et vient enfin de nous donner, le Dilettante, celui de qui les avis font autorité dans les dîners de mélomanes, entre le beurré gris et le chester, peut choisir entre deux attitudes.

L'une consiste à hocher admirativement la tête et à découvrir dans le chevalier Gluck le Père de tout Drame musical, le Patriarche de l'Opéra, la cellule primordiale d'où est sorti tout le théâtre lyrique. *Armide* est protoplasmaire !

L'autre attitude ne se traduit pas par des formules. Elle est discrète, presque honteuse, et ne s'avoue qu'à demi-voix. Une exclamation la résume : « Hélas ! » que chuchotaient, hier, nombre d'auditeurs déçus surtout par la faute du principal interprète, M. Affre-au-menton-fâcheusement-pileux.

Ces deux opinions, l'extase et le débinage, peuvent se soutenir avec agrément.

I. — En dépit des protestations nigaudes risquées par certains contemporains (Marmontel, qui déclarait l'œuvre de Gluck « une criailerie fatigante » et quelques autres critiques dont on trouvera les ineptes jugements colligés dans le *Goût musical en France*, par M. Lionet de la Laurencie), il est indéniable qu'*Armide* exerça une influence prodigieuse sur toute l'œuvre lyrique de son époque et même sur celle du siècle suivant. En effet, elle contient, au moins en puissance, les formules les plus caractéristiques de Mozart, les procédés que s'appropriera Beethoven, les touches discrètes qu'amplifiera Wagner, et les effets scéniques qu'encanaillera cet israélite trop adroit, légitimement honni par les d'Indystes de la Schola : Meyerbeer. L'audition d'*Armide* est donc extrêmement féconde pour les historiens de la musique qui constituent un premier groupe, peu nombreux, mais choisi, d'auditeurs satisfaits.

A côté de ces musicographes, les fervents du chant trouvent d'incomparables allégresses dans cette œuvre qui semble entièrement écrite pour eux. Voici revenir une de ces

partitions où il faut « de la voix » et où la voix suffit. Nous voici, un instant, délivrés de ces drames lyriques à prétentions psychologiques où les interprètes doivent donner de leur personnage une silhouette d'une précision étudiée, et jouer la comédie comme Réjane ou Tarride, sans cesser de chanter en mesure ! Ici, rien de semblable. Trois ou quatre gestes suffisent amplement pour mener à bien ces cinq actes... Aucun souci n'existant, hors celui de pousser sa note avec adresse, la joie de l'auditoire est sans mélange. L'amateur de chant, friand de records et de comparaisons, guette au coin des « grands airs » les *la* courageux de Mlle Bréval, sur la phrase « Volez, conduisez-nous au fond de l'univers ! » et les « Sagesse à son temps » de la Naiade-Verlet, à la voix cristalline. Il attend leur retour, il cligne de l'œil, il fait du pointage... Attention aux *la* ! Ils vont venir, ils viennent, ils sont venus ! Ouf ! L'amateur de chant et ses collègues applaudissent, et voilà un second groupe de gens heureux.

Enfin, la clientèle sérieuse de l'Opéra se congratule d'avoir à lorgner, pendant cette soirée, un ballet par acte, trois changements à vue, un lot de monstres horribles, une vraie cascade avec de la vraie eau en toile verte, sans préjudice d'un oiseau mécanique de forte taille, destiné à enlever Mlle Bréval. Et ce groupe d'abonnés, le plus important par le nombre, est aussi le plus heureux des trois !

II. — Mais l'opposition fait valoir ses arguments. Sans méconnaître l'influence décisive de Gluck sur la musique dramatique, je sais de bons esprits qui souffrent actuellement des défauts, très explicables, de son œuvre de précurseur. Telle qualité artistique prise au dix-huitième siècle ne nous cause plus aujourd'hui que du malaise et de l'énervement. Parlons net. Pourquoi ne pas reconnaître le peu d'intérêt que présente l'action d'*Armide* ? Pourquoi dissimuler que ses personnages, inexistants, parlent le plus ridicule des langages ? Quel intérêt prendre, en particulier, à cet interminable quatrième acte, où le chevalier Danois et Ubald tombent l'un après l'autre dans deux pièges semblables et profitent de cette similitude pour échanger des répliques d'un parallélisme

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




ILLUSTRATION  
DU LIRE  
ESTAMPES  
ARTICLES-  
CARTES  
PROGRAMMES  
CALENDRIERS.  
(etc.)

ATELIER  
EUGENE L'EFEBVRE

11, Rue Molière

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

Be

Pour tous renseignements, s'adresser chez M.M.  
JANIN FRÈRES. Éditeurs de musique, 10, Rue  
Président-Carnot, les Mardi et Vendredi de 2 h.  
à 4 heures.

## 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.

### 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.

### VIOLONCELLE

M. Gustave FELLOU, violoncelle et accompagnement, 45, rue de la République.

### CHANT

M<sup>me</sup> de LESTANG, chant, 128, avenue de Saxe.

M. J. L. de LIVIANE, Pour tous renseignements s'adresser chez M.M. Janin, éditeur de musique, 10, rue Président-Carnot, mardi et vendredi de 2 h. 4 heures.

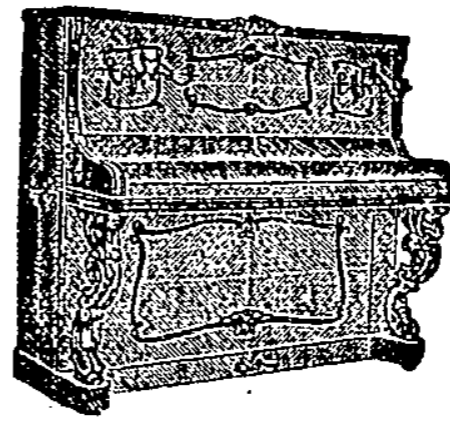
M<sup>me</sup> MAUVERNAY et M. FLON, chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Cours de musique vocale d'ensemble. Le mercredi à 4 h. 1/2, du 15 Novembre au 15 Mai, 27, place Tolozan. Inscription : 50 francs.

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

**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**

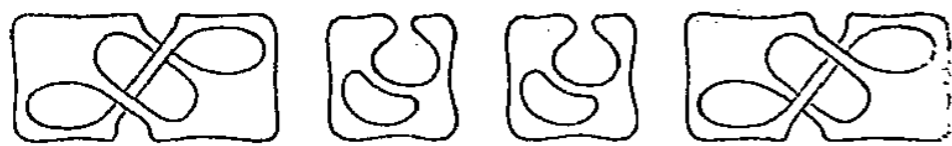
2, Rue Stella, 2 (entresol)

SALLE D'AUDITIONS

sans merci et d'une symétrie impitoyable? Pourquoi railler les cocasseries des opéras italiens, si l'on hésite à s'éjouir des compatriotes d'Hidraot, clamant quatorze fois, avec fureur : « Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense ! » sans se départir de leur extravagante immobilité ?

Que dire de ce terrible abus de formules sans lesquelles il n'était pas loisible, jadis, de faire entendre la moindre phrase musicale? Sans parler de la convention choquante qui assigne à deux récitatifs de sentiments contraires la même ligne mélodique et la même harmonie, ne peut-on pas supporter impatiemment le balancement implacablement monotone de la partition entière, qui oscille, si lourde, entre 6.000 toniques et 6.000 dominantes? Douze mille accords parfaits sont plus déprimants pour une oreille moderne que toutes les neuvièmes de *Pelléas et Mélisande*, voire que les appogiatures sans résolutions des petits poussifs hypo-debussystes.

Faut-il écarter délibérément ces considérations maussades, pour ne voir dans *Armide* que le triomphe de la belle écriture vocale? Hélas! autre sujet d'amertume : cultiver le chant pour le chant, c'est pousser vers la stérile virtuosité la voix humaine, qui ne doit être qu'une noble ressource de l'instrumentation. Les classiques peuvent revendiquer leur part de responsabilité dans l'invasion de l'italianisme qui retarda si longuement l'évolution de la composition musicale! (Mais il est minuit vingt-cinq, je développerai un autre jour ce petit blasphème...)



## Chronique Lyonnaise



### GRAND-THEATRE



#### *Sigurd*

Salle superbe pour la dernière représentation de *Sigurd*, donnée le 8 avril. C'est que l'œuvre de Reyer, si maltraitée cette année au Grand-Théâtre, était interprétée exceptionnellement ce soir-là par Mlle Janssen et M. Verdier.

On attendait avec impatience les débuts de M. Verdier, dans le rôle redoutable de Sigurd, qui exige une vraie voix de fort ténor, et l'on sait que quelques amateurs ont l'habitude de prétendre que l'excellent artiste n'a pas de voix. M. Verdier leur a donné un éclatant démenti dès son entrée en scène en lançant avec un éclat étonnant et une voix superbe les *la z* et les *si* qui émaillent les déclarations solennelles du guerrier. Et dans tout le cours de la soirée, il se dépensa avec une vaillance peut-être excessive, dont le récompensèrent bruyamment les enthousiastes acclamations d'un public en délire.

Mlle Janssen, avec son talent et sa conscience habituels, donna une interprétation très fouillée, très personnelle et très intime du rôle de Brunehilde, que la maladresse des librettistes a rendu parfois bien incompréhensible. Et son association avec M. Verdier, dans l'œuvre du compositeur méchamment surnommé « le Wagner du pauvre », rappelait parfois agréablement les représentations du *Crépuscule des Dieux*, de l'année dernière.

Ces deux artistes étaient assez médiocrement entourés; sans doute, M. Roselli est un intéressant Gunther, mais Mlle Milcamps est une glaciale Hilda; Mme Georgiadès une Uta sans ampleur et M. Galinier un Hagen sans autorité. La mise en scène, surtout au deuxième acte, a causé l'hilarité générale d'un public peu grincheux, qui préfère s'éjouir que s'indigner des fantaisies de M. Lorant (de l'Opéra) et de ses machinistes. L. V.



La saison théâtrale se termine demain, 17 avril, et sera clôturée par un spectacle coupé dont voici le programme :

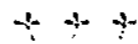
4<sup>e</sup> acte d'*Hamlet* (Mlle Milcamps et le ballet).

3<sup>e</sup> acte d'*Armide* (tableau de la Haine : Mlles Janssen et Claessen).

2<sup>e</sup> acte du *Jongleur de Notre-Dame* (MM. Verdier, Dangès et Roselli).

4<sup>e</sup> tableau de *Salammbô* (Mme Charles Mazarin).

1<sup>er</sup> acte de *Sigurd* (MM. Verdier, Roselli, Galinier, Mmes Milcamps et Georgiadès...)



### Les Recettes du Grand-Théâtre

Le *Bulletin municipal* a publié cette semaine le tableau comparatif du produit du droit des pauvres pendant les mois de mars 1905 et 1904. Voici ces chiffres pour le Grand-Théâtre.

En 1905, 6.990 fr. 43 ; en 1904, 4.076 fr. 79.

Dans la période du 1<sup>er</sup> janvier au 31 mars, il a été perçu :

En 1905, 17.882 fr. 21, en 1904, 14.116 fr. 79.

Il y a donc une plus-value sensible à l'avantage de cette année.



### LES CONCERTS



#### Symphonie classique

Dimanche dernier, la jeune Symphonie classique se produisait pour la troisième fois en public dans le grand amphithéâtre de la Faculté de médecine. Ce concert marque un réel progrès sur les séances précédentes. Au programme, la charmante *Symphonie inachevée* de Schubert, des extraits de *Prométhée* de Beethoven, l'ouverture de *Preciosa* de Weber qui furent exécutés, dans un bon style et avec une satisfaisante précision, sous la direction du jeune chef d'orchestre Daumas.

M. Chanel, violon-solo de la Société, fut très applaudi après la romance en *fa* de Beethoven et diverses autres pièces dans lesquelles il fit apprécier une très jolie sonorité, un bon mécanisme et une certaine indépendance tonale.



#### 3<sup>e</sup> Concert de Stefi Geyer

Pendant que les Parisiens acclament un jeune prodige de treize ans, le violoniste Mischa Elman, nos compatriotes ont la possibilité d'applaudir, moyennant des prix très élevés, Mlle Stefi Geyer « célèbre violoniste » qui donnait, mercredi, son troisième concert au Grand-Théâtre.

Le morceau de résistance était, cette fois, le concerto de Beethoven, dont les interprétations diversement remarquables d'Ysaye et

de Kubelik, en 1903 et 1904, n'avaient pu nous dissimuler la longueur démesurée (je veux dire : l'ampleur magnifique) et le réel ennui (lisez : la merveilleuse tenue). L'exécution impeccable et gentille qu'en donna Mlle Stefi Geyer fut très goûtée. L'aimable virtuose joua encore, avec un égal succès, un fragment du concerto de Tchaïkowski, compositeur dont le nom est plus slave que l'inspiration, une romance de Rubinstein, une Polonaise de Wienawski, et l'inévitable *Aria* que Bach n'écrivit peut-être pas pour une seule corde de violon.

L'orchestre du Grand-Théâtre, sous la direction de M. Flon, accompagnait la violoniste et donna une interprétation très soignée de l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* et de l'admirable prélude du 3<sup>e</sup> acte de *Tristan* si impressionnant dès son premier accord et dont le solo de cor anglais fut « dit » à merveille par M. Bridet.

A titre documentaire, ajoutons que Mlle Stefi Geyer est de nationalité hongroise, et fut, au Conservatoire de Budapest, sa ville natale, élève de Jenő Hubay.



### Concerts annoncés



*Pugno et Thibaud à Lyon.* — La Direction de concerts Paul Boquel annonce pour les premiers jours de mai un seul concert de Raoul Pugno et Jacques Thibaud.



### Revue des Revues



#### Wagner. — Lettres de Paris et de Vienne

(Revue de Paris, 1<sup>er</sup> et 15 mars 1905)

La *Revue de Paris* continue l'inépuisable série des lettres de Richard Wagner à Mathilde Wesendonck (1859 à 1862). Il est entendu, avéré, — et toute opinion contraire semblait jusqu'à maintenant un paradoxe — que Wagner fut incompris, lors de son premier voyage à Paris et qu'il le demeura longtemps. Ses lettres sont la preuve de la faus-



seté de cette affirmation. Depuis Edmond Roche, l'employé des douanes, admirateur de la musique de l'avenir, jusqu'à Baudelaire, en passant par Gustave Doré, Gasperini, Berlioz (qui, du reste, changea d'avis), Gounod, le « bon, tendre, pur et mal doué » Gounod, jusqu'aux dilettanti qui étouffèrent sous les applaudissements un sifflet malencontreux, tous s'efforcent de créer une atmosphère de sympathie autour du compositeur allemand. Celui-ci se montre du reste d'une ingratitude choquante et les méprise avec sérénité. C'est une pose, un parti-pris, ou plutôt, dirons-nous, pour contenter les wagnériens candides et convaincus que ces mots vulgaires pourraient choquer dans leur culte de thuriféraires idolâtres, la seule attitude hautaine qui convînt à son génie.

Il y a, dans cette correspondance, des phrases d'une ingénuité charmante : par exemple : « Chez Berlioz, l'estomac est affecté au dernier degré et — si trivial que cela soit — Schopenhauer a pourtant bien raison quand il énonce parmi les conditions physiologiques du génie, entre autres, un bon estomac. Grâce à mon extraordinaire sobriété, je me suis assez bien conservé cet organe indispensable. Cependant, dans le mal de Berlioz, je prévis le mien propre, et j'étais fort effrayé quand je quittais le pauvre homme : » — Mélange de vanité puérile et de grandeur, il nous apparaît bien, comme nous l'attendions, tempérament nerveux et combatif avant même d'être artiste, homme de théâtre jusqu'au fond de l'âme, et, tel que Nietzsche le définit avec quelque exagération, *charlatan* autant que le fut Victor Hugo et qu'on peut l'être avec génie.

\* \* \*

### Le Prix d'un Génie. La Folie de Schumann

(Grande Revue, 15 mars 1905)

Il me semble que M. Martial Douël exagère un peu, pour les besoins de la cause, l'influence de Schumann sur la musique actuelle. S'il est presque incontestable que la névrose sentimentale de celui-ci se prolonge dans *Tristan et Isolde*, et si la concordance des dates (Schumann est perdu pour l'art en 1854 et Wagner commence son drame en 1857) tend à le démontrer; il n'en est pas

moins vrai qu'il faut savoir laisser une part suffisante au hasard dans toute histoire *logique* de l'art et surtout de la musique. L'idée me semble plus juste d'un retour de certains Franckistes à Schumann, encore que l'œuvre de d'Indy soit trop exactement équilibrée et trop dénuée de romantisme, pour que l'exemple puisse nous convaincre. Quant à Debussy, il a introduit des modes d'expression qui sont, ou qui nous paraissent si neufs que nous ne saurions le juger équitablement. Nous manquons de perspective, et l'avenir seul distinguera les conceptions vraiment nouvelles et les tendances directrices de la musique moderne.

\* \* \*

### « Chérubin », par Ch. Formentin

(Grande Revue, 15 mars 1905)

La Côte d'azur porte bonheur à M. Massenet. Ah ! l'auteur de *Manon* et de *Thaïs* s'est largement rattrapé de la continence que lui imposa le *Jongleur* ! Après ses moines gourmands et naïfs, comme il a orné à plaisir de musiquettes pimpantes et sensuelles la silhouette de Chérubin. Et M. Formentin résume l'impression qu'il a rapportée en ces quelques mots que Beaumarchais fait soupirer à son adolescent si ingénument tendre (un flirt pour vieilles demoiselles, dirions-nous aujourd'hui) : « Le besoin de dire à quelqu'un : je vous aime, est devenu pour moi si pressant que je le dis tout seul, en courant dans le pré, au vent qui l'emporte avec mes paroles perdues ». Les hanches d'une interprète, « plus souples que sa voix » prétend l'auteur de l'article, contribuèrent au succès.

\* \* \*

### Alfred Bruneau, par Camille Mauclair

(La Revue du 15 mars 1905)

M. Mauclair tresse des couronnes à Bruneau et à son collaborateur, dont la verve posthume est intarissable. Pendant une bonne partie de sa vie, Zola méprisa les librettistes, le lyrisme et le symbolisme, musical ou autre. Mais le sort a des ironies (cruelles pour nous, insinuerait Willy) : et il prend sa revanche, après sa mort — Au fond, M. Mauclair a raison : la lutte entre le devoir et

l'amour (le *Cid*), entre l'or et le blé (*Messidor*), entre l'or et l'amour (la *Tétralogie*), toutes les idées de génie sont des idées banales. Une œuvre ne vaut que par l'exécution. Mais, malheureusement toutes les idées banales ne sont pas des idées de génie.

\* \* \*

### L'Enfant Roi, par R. Bouyer

(Nouvelle Revue du 15 mars 1905)

M. Raymond Boyer n'aime pas Zola « dont la prose évoque le Diderot larmoyant du drame bourgeois, le père naturel et sensible du *Neveu de Rameau*, l'aïeul du *Déserteur*. Ce langage déclamatoire évoque un des aspects de la tradition française ; et la blague parisienne n'est que la pudeur de nos larmes ». Il considère *L'Enfant Roi* comme une date dans l'évolution de la musique française.

Alexandre ARNOUX.

\*\*\*\*\*

## A TRAVERS LA PRESSE



### BRUCKNER

et la musique allemande

\* \*

Dans une des intéressantes lettres bi-mensuelles adressées de Munich au *Courrier musical* par notre confrère Paul de Stœcklin, nous trouvons ces remarquables aperçus sur Bruckner, compositeur très fêté en Allemagne et dont les neuf symphonies sont totalement ignorées en France :

Bruckner est un de ces nombreux saints locaux dont le culte remonte à une des fraudes pieuses dont parle Renan. Son histoire est d'autant plus intéressante qu'elle nous montre les dessous curieux d'enthousiasmes raisonnés et nous les explique. La réputation de Bruckner est récente. C'est un tard venu pour qui la gloire (posthume) fut une tard venue.

Né en 1824 à Ansfelden, dans la haute Autriche, il mourut en 1896 à Vienne, professeur de composition au Conservatoire et organiste de la Chapelle impériale. Son œuvre, outre neuf symphonies, ni plus ni moins, dont la dernière, qu'on oppose à la neuvième

de Beethoven est dédiée au Père éternel, comprend un *Te Deum*, plusieurs messes, des psaumes, des chœurs, et le *Quintette* pour instruments à cordes dont je vous parlais dans une de mes précédentes lettres.

Bruckner est évidemment quelqu'un et quelqu'un de point banal, le type du professeur allemand dont la fantastique érudition est la coquetterie, qui emploie un volume de 1,200 pages à délayer une pensée originale dans un flot de paradoxes profonds et d'arguments obscurs, source à leur tour d'innombrables et volumineux in-folios de commentaires. Cela ne suffit, hélas, pas à faire un grand artiste et à amener les populations.

L'histoire de la musique en Allemagne dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est singulièrement féconde en enseignements de toute sorte. De loin, nimbée par des effets de perspective soutenue par la hardiesse de ses revendications et la vigueur des individualités, nous voyons l'école Jeune Allemagne, l'école de Weimar, Liszt, Ritter, Bülow, Wagner triompher bruyamment, fonder une église particulière en dehors de laquelle il n'y a point de salut et étouffer ou jeter dans l'ombre tous les éléments dont l'assimilation était impossible ou trop lente.

Liszt était une nature plastique et réceptive subissant rapidement toutes sortes d'influences s'adaptant à toutes les nouveautés et les dirigeant. En les faisant passer par son admirable tempérament, il les organisait et leur donnait l'élan dynamique nécessaire pour les rendre viables. En s'établissant à Weimar en 1847, il devint le noyau d'un groupe ultraromantique, très remuant, apportant au monde un idéal nouveau à l'expression duquel les vieilles formes ne suffisaient plus. Le rêve de la « Jeune Allemagne » fut la réalisation de la grande chimère romantique, un art fait de la collaboration de tous les arts ou mieux, la suppression des barrières qui en limitent nettement les différents domaines. (Notre Berlioz dont c'était un peu le programme eut naturellement droit de cité à Weimar). Il en sortit le drame wagnérien, la musique à programme, c'est-à-dire une transposition (la musique devenant non plus même l'auxiliaire de la littérature, mais de la littérature) en harmonie, l'ordre omnitonique et l'instrumentation moderne qui développait Beetho-

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

ven, Schubert, Weber et Spohr. Listz est un vrai prisme sans vertu propre, mais au travers duquel la lumière plus intense se réfracte en rayons multicolores et brillants. Wagner dont l'étonnante faculté créatrice sut trouver la forme des aspirations éparses fut le soleil fécondant et chaud où s'allumèrent toutes les imaginations.

Restaient deux grandes individualités. Mendelssohn et Schumann. Le premier devint le centre, le point de départ d'une cristallisation nouvelle, Joachim, Rheinberger, Bruck, gardienne de la tradition, réagissant et protestant contre les audaces révolutionnaires. De Schumann, l'homme de la musique intérieure, sans grandes phrases ni prétentions, l'homme du *gemüth* qui a donné un corps exquis aux qualités touchantes et délicieusement ridicules de l'âme allemande, la sentimentalité et la rêverie, sortit le mouvement brahmsien. A Mendelssohn, la Jeune Allemagne reprochait d'être superficiel, vulgairement facile, vieillot, banal, Schumann et Brahms qui le développent, sont d'une originalité, d'une audace de pensée et d'harmonie rares. Leur orchestration manque de souplesse, d'air, elle est gauche, parfois maladroitement mais l'idée demeure malgré tout d'une vigoureuse ampleur. Avec eux les anciens moulés se transforment sans se briser, sans heurt. Le flot large et profond de la musique allemande coule, des vastes canaux des grands maîtres dans les lacs pittoresques de leur fantaisie.

Ce fut l'ennemi. Pour mieux les combattre on les dissocia. Schumann tôt disparu, fut placé dans un olympe poussiéreux où, avec respect, on l'oublia. Tout l'effort porta sur Brahms. En dehors des vieilles perruques qui ne voulaient rien savoir de rien il y eut deux camps : Brahmsiens et Wagnériens. La lutte fut vive et dure encore. On sait comment, en un jour mémorable, Bülow passa bruyamment à l'ennemi, enchanté d'avoir une vengeance à son amour-propre froissé, on sait également les colères de Wagner quand Nietzsche lui mettait sous les yeux, reliées en rouge les partitions de son rival. Le Maître de Bayreuth et ses fervents eurent pour eux le nombre, la gloire sonore, le succès de la scène, l'éclat qui auréole, les audacieux et les prophètes. Les Brahmsiens

avaient entretenu pieusement la flamme claire de l'âme nationale. « Qu'avez-vous fait, disaient-ils aux protagonistes des théories nouvelles tout enivrés de leur triomphe. Qu'avez-vous fait de notre art? Où est notre grandeur passée? La musique pure, notre création, notre orgueil devant l'Europe, dont la source jaillissait abondante depuis deux siècles, qu'est-elle devenue entre vos mains? Vos poèmes symphoniques sont un mélange baroque, malsain, barbare! votre drame lyrique, quel que soit le génie de Wagner, conduit dans un impasse où l'on étouffe! »

De même que les organes poussent et se développent au fur et à mesure des besoins, ainsi, au plus fort de la lutte apparut Bruckner, un musicien pur celui-là, qui se réclamait de Wagner. Il versa le vin nouveau dans des vieux fûts qui tinrent bon (peut-être parce que le vin nouveau avait manqué de soleil pour mûrir). Son œuvre fut l'adaptation à la symphonie, à la musique de chambre, à la musique religieuse, des théories wagnériennes. Vivant à Vienne à l'ombre de Brahms il lui fut opposé : « Ne dites plus que nous avons étouffé le germe vital de l'idéal national. Nous l'avons transplanté, au contraire pour lui redonner la jeunesse alors que vous le laissez pourrir dans l'ornière. Bruckner est la preuve de la généralité et de la fécondité de notre révolution. Bruckner dont nous allons forcer l'univers à admirer les neuf symphonies! » C'est la phase actuelle de la lutte. A Munich on est Brahmsien ou Brucknérien. Bruckner a pour lui la « Haute Musique » et le nombre, et, entre nous le nombre a tort ce dont la « Haute Musique » n'est pas dupe. L'officine de Bayreuth avait besoin de consolider sa réputation menacée. Elle composa l'élixir Bruckner d'après les précieuses recettes de la maison. Hélas ces recettes se trouvèrent n'avoir de vertu qu'entre les mains de leur inventeur et l'élixir fut fade et sans parfum. Qu'importe! On l'enferma en un flacon superbe de forme nouvelle, on fit une large et savante réclame. Le public goûta à la liqueur, il y retrouva le souvenir des produits auxquels il était habitué. On lui persuada que l'ivresse lourde qu'il y buvait n'était qu'une forme des enthousiasmes d'antan. Il acheta l'élixir! Le tour était joué. La maison continua à dominer le

marché. Hélas! Bruckner payera cher plus tard cette gloire posthume qu'on lui fabrique et à laquelle il ne prétendait, je crois, qu'à demi.

Paul de STÖCKLIN.



### Un Musicien nouveau.



La musique des plus audacieux de nos debussystes serait-elle déjà sur le point de se démoder ou du moins d'être surpassée en audace? M. Jacques-Emile Blanche, le peintre bien connu, nous l'affirme dans le dernier numéro de *l'Ermitage*, où il publie une amusante chronique musicale :

Je vous prie, dit-il, de retenir un nom, Percy Grainger, celui d'un tout jeune homme né en Australie. Vous ne connaîtrez pas sa musique avant peut-être de longues années, car il n'a pas vingt ans encore et ne compte rien faire exécuter avant la trentaine. Il lui faut, d'ici là, dresser des exécutants, chœurs et orchestre, capables de l'interpréter, et des chefs d'orchestre exceptionnels pour conduire l'armée de ses exécutants, dans des morceaux d'une si folle complication de mouvements simultanés et contraires, qu'il tente, pour remplacer les bras du chef, de faire établir par quelque Edison un conducteur automatique, capable de mener à l'assaut des bandes tonitrueuses. Pour Percy Grainger, toutes les musiques de tous les pays ont le même intérêt. Sa tête est pleine de ce qu'il a entendu au Japon, en Chine, dans les différentes parties de l'Orient et de l'Occident. Il sait Bach par cœur, méprise l'entière production du siècle passé, tolère à peine Wagner, et quand je lui apportai „Pelleas et Mélisande” : „Voilà, s'écria-t-il enfin, qui contient les germes de toutes les essences d'arbres que je veux cultiver intensivement dans mon énorme forêt.”

On me ménagea, certain jour, un étrange régal. Enfermé entre deux portes, sans qu'il en sût rien, il me fut donné de l'entendre jouer, hurler, siffler deux choses : „Danses anglaises” (orchestre); „Sur la montagne” (orchestre et chœurs), Jamais je n'oublierai

ces minutes... et depuis lors j'ai vu les partitions aux innombrables parties et je vous puis assurer que je n'ai pas été le jouet d'une illusion. Ce sont là deux pièces inouïes d'une forme aussi décidée que celle de Bach, d'un rythme britannique qu'on ne saurait confondre avec rien d'autre, d'une conception thématique inconnue jusqu'ici, populaire, grossière, violente ou ingénument touchante.

L'été dernier, je retrouvai Percy dans l'atelier de Sargent, à Londres, où il consentit à „blesser” un piano, devant quelques admirateurs conviés à cette lutte. Quelques musiciens de là-bas vous diraient que je n'exagère pas. Ce qui vous donnerait la meilleure idée de l'allure générale de ses morceaux, ce serait le milieu du prélude de Tristan, quand les gammes ascendantes jaillissent l'une après l'autre, comme dans une poursuite ou comme les vagues qui semblent dans leur course toutes vouloir arriver la première sur la plage, quitte à s'écraser en route. Cyril Scott et Percy Grainger ne veulent pas de trous ni d'arrêts dans le jet de leur musique; c'est plus que la mélodie infinie, c'est, disent-ils, le „flow”.

La „danse” anglaise est thématiquement simple et d'allure populaire, mais le travail harmonique et le contrepoint en sont stupéfiants, par le retour et la superposition, en formes de canon, de deux figures sur quoi elles sont bâties et qui se magnifient, vont se multipliant, brisées et resoudées de mille façons. Il est impossible d'écouter cela immobile. On se prend à frapper du pied et à s'agiter; l'auteur chante et parfois siffle pour détacher le thème des broussailles qui l'enserrent. Je sais pourtant des mélodies du même Grainger, simples et majestueuses, on dirait primitives.

Le piquant et la saveur acide de certaine musique des „burlesques” anglais, se retrouvent dans d'autres pages violentes, de mouvement persistant et endiablé, qui s'élèvent jusqu'au plus haut pathétique. Dans tel chœur, la donnée est la suivante : des hommes de différents âges et de tailles diverses, des enfants marchent à différents plans d'une scène; chaque partie est écrite dans un temps opposé qui correspond à la

grandeur du pas que marque chaque groupe. Chaque motif, car ce n'est plus, à proprement parler, une mélodie, se distingue dans la trame enchevêtrée de cette partition surchargée. Attendez, attendez !... Percy Grainger a une tête de jeune archange, aux cheveux d'or, blanc et rose, avec des yeux bleus d'un acier si froid qu'on craint de les fixer : terrible petit bonhomme, qui va peut-être bouleverser le monde musical.

\*\*\*\*\*

## Nouvelles Diverses



Bethoven au Ranelagh.

Le comité qui a ouvert une souscription publique pour élever un monument à la mémoire du grand musicien avait sollicité, comme emplacement, la place du Trocadéro, mais le conseil municipal ne put y consentir.

Aujourd'hui, ce comité — qui a pour président M. Camille Saint-Saëns — revient à la charge en demandant qu'on lui attribue un autre emplacement au parc du Ranelagh, en pendant de la statue de La Fontaine.

Le projet du monument est terminé ; Bethoven est représenté étendu sur un socle de pierre posé sur un dôme soutenu par quatre sujets ailés.

Chacun de ces sujets constitue une figure allégorique représentant : le premier, la « Symphonie héroïque » ; le deuxième, la « Pathétique » ; la troisième, la « Symphonie avec chœurs » ; le quatrième, la sonate « Au clair de lune ».

L'ensemble du monument est du plus heureux effet.



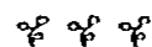
C'est à Dusseldorf qu'aura lieu le prochain festival rhénan fixé aux 11, 12 et 13 juin. En voici le programme :

Première journée : I. Suite pour deux orchestres (Gabrielli). — II. *Israël en Égypte* (Hændel).

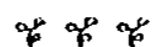
Deuxième journée : I. Pièce pour orchestre de Friedman Bach. — II. Solo de violon par M. Kreisler. — III. Cantate de la Pentecôte : *Also hat Gott die Welt* (J.-S. Bach). — IV. Concerto de piano n° 2, par M. Dohnaty (Brahms). — V. Symphonie n° 2 avec soli et chœur (Mahler).

Troisième journée : 1. *Appalachia*, poème

symphonique, orchestre et chœur (Délius). — II. — *Canzone di Ricordi*, pour alto (Martucci). — III. Concerto de violon (Mozart). — IV. *Eulenspiegel* (R. Strauss). — V. Morceaux de chant. — VI. Fantaisie pour piano et chœur (Beethoven).



Comme en Europe, les entreprises artistiques ne font pas, en Amérique, de bonnes affaires financières ; elles ont besoin pour vivre d'importantes ressources en dehors des recettes prévues. On mande en effet de New-York que la société par actions qui administre le journal de musique *Musical Courier*, a réservé une somme de 100.000 dollars (500.000 francs) pour servir de première mise à une fondation dont le but serait de constituer, pour la ville, une société symphonique stable et permanente. Boston et Chicago sont sous ce rapport plus favorisées que New-York, car les musiciens de l'orchestre philharmonique sont constamment employés à des services autres que ceux qu'exigerait l'association à laquelle ils appartiennent. On considère que la somme de 1 million de dollars serait nécessaire pour organiser sur des bases durables une grande entreprise de concerts à New-York. Le *Musical Courier* a offert une partie de cette somme dans l'espoir que de généreux capitalistes, passionnés pour la musique, suivront son exemple.



Une lettre de Wagner à Franz von Lenbach.

Dans cette lettre, restée inconnue jusqu'ici, du moins à ce que l'on assure, Wagner s'occupe d'un portrait du philosophe Schopenhauer, peint par Lenbach. En voici la traduction, d'après le texte allemand publié par le *Berliner Tageblatt* :

« Cher Lenbach ! Je trouve que vous autres peintres, vous êtes des hommes heureux. Si, à l'époque présente, il est question d'art, c'est — dans le sens strict du mot, — toujours et, à proprement parler, seulement de la peinture qu'il s'agit. Les poètes... on les appelle simplement des poètes. Les musiciens... ce sont des fabricants de musique. Mais les artistes, ce sont toujours et seulement des peintres. Cela m'a souvent mis en rage. A la fin pourtant il faut bien que j'admette que l'on a peut-être raison. Considérons maintenant cet être remarquable, cette pure insaisissabilité, le vieux Schopenhauer. *L'idée d'un Schopenhauer est dans ce portrait pleinement*

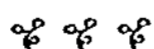
*réalisée*. Ce portrait est la source de pensées profondes et pénétrantes; nous avons devant nous l'homme en propre personne. Je n'ai qu'une espérance pour la culture du génie allemand, c'est qu'un temps viendra dans lequel Schopenhauer fera loi pour ce qui a rapport à notre manière de penser et d'approfondir. Ce temps, vous nous le montrez en ce sens que vous avez dessiné pour nous la tête dans laquelle cette loi a trouvé sa noble harmonie. Elle nous regarde, austère et triste. Ainsi, ceux qui la voient semblent-ils attendre d'elle ce sourire que, poussé par vos pressentiments, vous avez imprimé d'avance sur ses traits. Bayreuth, 13 janvier 1875. »



Un wagnérien parodiste de son dieu.

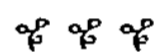
La mort de Bittong, directeur du Théâtre municipal de Hambourg, a évoqué l'aventure à laquelle il fut mêlé, il y a quelques années, et qui fit le tour de la presse allemande. Bittong assistait à la première des *Maîtres Chanteurs*, en 1870, à Mannheim. Ses amis et lui suivaient l'œuvre avec une émotion d'autant plus vive, qu'ils sentaient autour d'eux gronder la cabale des antiwagnériens. Après le deuxième acte, ce fut un tonnerre d'applaudissements, immédiatement suivi d'une explosion furieuse de cris et de coups de sifflet. Alors Bittong, furieux, se leva et cria : « Bravo ! Bravo ! A la porte, les siffleurs ! » La bagarre fut épouvantable et se termina par la victoire des wagnériens.

Chose curieuse, Bittong écrivit plus tard une parodie des *Maîtres Chanteurs*, dont la première représentation ne put s'achever au Théâtre d'Été de Mayence, la tombée de la nuit ayant plongé acteurs et spectateurs dans une complète obscurité. Plus tard, l'œuvre fut montée avec succès au Théâtre de Mayence. Le titre portait : *Les Maîtres Chanteurs et la juiverie dans la musique*. Richard Wagner y apparaissait en Walther de Stolzing, Hans Sachs était une sorte d'arbitre comique entre lui et les autres maîtres chanteurs qui représentaient Verdi, Flotow, Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach.

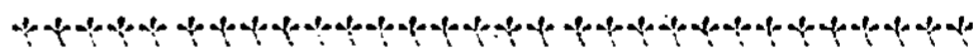


Nous avons parlé, en son temps, de la découverte des restes de Jean-Sébastien Bach, par le sculpteur Charles Seffner. Celui-ci, aidé de l'anatomiste Ludwig His, reconstitua la tête et la figure du grand cantor suivant strictement dans son modelage les formes osseuses du crâne que l'on possédait et en

répartissant l'épaisseur des chairs d'après des mesurages faits sur plus de trente hommes de cinquante à soixante-dix ans. La ressemblance fut frappante avec les portraits de Bach que l'on possédait. Maintenant, la ville de Leipzig voulant avoir, au front sud de l'église Saint-Thomas, un monument digne du vieux maître, a confié le soin de reproduire les traits et la personne du grand artiste au sculpteur qui réussit, autant que cela pouvait se faire, à identifier les ossements retrouvés. Bach sera représenté sur un piédestal en granit; sa statue, coulée en bronze, aura environ trois mètres de haut; il sera debout, légèrement incliné en avant et tenant dans sa main droite un rouleau de musique; le costume sera simple presque négligé, mais on s'efforcera de faire exprimer par le port de la tête et par les traits du visage tout ce qu'il y eut de grandeur, d'élévation, de noblesse, dans son caractère et dans son génie.



*Le Walballa en détresse*, tel est le titre d'une opérette de M. Otto Neitzel qui vient d'être jouée avec succès au théâtre municipal de Brême. Le libretto n'est qu'un amusant persiflage de certains épisodes des *Eddas* et la musique un pastiche divertissant de celle de Wagner. Le compositeur est connu pour avoir écrit plusieurs opéras, *Angela*, *Dido*, etc.; il s'est occupé aussi de critique musicale et a signé quelques ouvrages biographiques, des guides analytiques à la Wolzogen pour suivre les représentations au théâtre et d'excellentes traductions, celle de *Louise*, notamment.



### Petite Correspondance

G. S. — Il y a deux Hubay. Le premier, mort en 1885, était professeur de violon au Conservatoire de Budapest; le second, fils du précédent, est le virtuose et compositeur bien connu; il a succédé à son père comme professeur de violon au Conservatoire de Budapest.

Louis V. — C'est M. A. Savard, directeur de notre Conservatoire, qui a été choisi par le Ministre de l'Instruction publique pour composer l'œuvre que l'Opéra doit représenter en 1906.

Plusieurs lecteurs. — Le bruit a en effet couru que nous aurions au Grand-Théâtre une saison d'opérette; on parlait même de la reprise de la *Belle Hélène* pour pièce de début. Nous ne pouvons confirmer cette nouvelle, M. Broussan ayant négligé de nous confier ses projets.

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS

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