

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 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.



De Bach à Beethoven



(SUITE ET FIN)

Nous voici arrivés au point le plus délicat de ce travail, celui où il s'agit de faire clairement saisir la nature de la chaîne intellectuelle qui, par les anneaux Rust et Emmanuel, relie Beethoven au grand ancêtre de la musique symphonique moderne, à Sébastien Bach.

Il importe, pour cela, de se bien pénétrer de la caractéristique spéciale du génie de Beethoven, alors qu'après une période de production de six années, période relativement peu intéressante où il se montra presque servile imitateur de Mozart, il entra résolument, vers 1802, dans une voie toute nouvelle qui devait le conduire quinze ans plus tard à l'édification de ces impérissables monuments : la Neuvième Symphonie, la Messe en *ré*, les derniers quatuors.

Les caractères principaux de cette époque de maturité sont au nombre de trois :

L'importance et la dramatisation de l'*idée musicale* ;

L'organisme du *développement* ;

L'établissement de la *grande variation* comme élément constitutif d'un cycle musical.

Voyons d'abord ce qui a trait à l'*idée*.

Dans les conversations rapportées par Bettina d'Arnim, qui, si elle ne fut pas toujours un truchement bien fidèle, ne peut cependant, en l'espèce, être soupçonnée d'avoir inventé de toutes pièces une genèse de l'*idée*, on trouve ces paroles qu'elle dit avoir été prononcées par Beethoven lui-même : « Du foyer de l'enthousiasme s'échappe la mélodie ; haletant, je la poursuis, j'arrive à la rejoindre, elle s'envole de nouveau, elle disparaît, elle plonge dans le gouffre profond où les passions se déchainent, je l'atteins encore, je la saisis, je l'étreins avec délire, rien ne peut plus m'en séparer, je la multiplie en modulations diverses, et me voilà enfin triomphant de l'*idée musicale* ! »

Cette citation, si les termes n'en sont pas de tous points authentiques, peut cependant servir à nous montrer quelle importance Beethoven attachait à l'*idée musicale* ; il la considérait à juste titre comme le personnage agissant, la cause finale du morceau de musique. Les phrases qui nous paraissent les plus simples dans son œuvre sont pour lui l'objet

d'une longue et laborieuse recherche. Sans parler de l'hymne final de la Symphonie avec chœurs qui le hanta pendant onze ans avant qu'il se décidât à l'écrire, je puis citer comme preuve de cette assertion le rondo de l'œuvre 53 (Sonate en *ut*, connue sous le sobriquet de l'*Aurore*), dont le thème naïf et pastoral nous paraît avoir jailli spontanément du cerveau du maître; il n'en est rien cependant, les six esquisses très différentes rythmiquement et mélodiquement de la version définitive que l'on a retrouvées dans les brouillons de Beethoven, en font foi.

A partir de 1802, la méthode beethovénienne n'a déjà presque plus rien de commun avec l'élégante phrase d'Haydn ou la strophe symétrique de Mozart. Quel courant faut-il donc remonter pour trouver la source de cette nouvelle mélodie, à quelles influences, peut-être ignorées de Beethoven lui-même, faut-il en attribuer l'éclosion? Incontestablement aux élèves et successeurs du vieux Bach.

En effet, chez les deux musiciens qui font l'objet de cette étude, non seulement on rencontre nombre d'idées musicales se prêtant à une interprétation humainement dramatique que ne réclament jamais les mélodies du maître de Salzbourg ou celles du *Capellmeister* attitré des princes Estherazy mais, ce qui surprend davantage, on trouve des dessins mélodiques et même des périodes rappelant, ou, plus exactement, présageant de façon stupéfiante certaines phrases de Beethoven, et non des moins célèbres.

C'est ainsi que nous reconnaissons dans la première page (je ne puis dire : dans les premières *mesures*, ces pièces étant écrites en rythme libre, sans barres de mesure) de la *Fantaisie en mi b* d'Emmanuel Bach, faisant partie du quatrième livre de Sonates pour les connaisseurs, tout le beau portique initial du cinquième Concerto pour piano de Beethoven, également en *mi b*, œuvre 73.

Le second thème de la *Sonate wurtembergeoise en la b* du même est bien proche parent de celui du final de la célèbre Sonate, œuvre 27, n° 2 (dénommée, on ne sait trop pourquoi, par le critico-pianiste Rellstab : *Sonate au clair de lune*).

Dans l'*andante* de cette même sonate d'Emmanuel Bach, on rencontre une réminiscence avant la lettre de la phrase plaintive dont Beethoven fit l'un des principaux thèmes de son œuvre : *Les Adieux, l'Absence et le Retour*.

Chez Rust, cette parité du contour mélodique devient si frappante que des biographes peut-être trop zélés ont pris texte de la rencontre à Vienne du fils de Rust, Wilhelm-Karl, avec Beethoven pour taxer celui-ci de quasi-plagiat, système trop fréquemment employé de nos jours par certains critiques en mal de copie qui s'ingénient à dénicher partout la fameuse *réminiscence wagnérienne* ! Pour nous qu'on nous permette de penser que de pareilles coïncidences sont toutes fortuites et dues seulement à la marche et au développement naturel de l'art.

Il n'en est pas moins vrai que, dans l'œuvre de Rust, on se heurte à chaque pas, à l'esprit, souvent même à la lettre, beethovéniens.

Dans une pièce inédite pour deux violons, c'est note pour note la seconde idée de l'ouverture de *Coriolan*.

Dans la sonate pour violon en *sol* (1791) c'est tout le commencement, et dans le même ton (*ré majeur*) du beau thème d'adagio du *trio* à l'archiduc Rodolphe, œuvre 97, qui date de 1811.

Le menuet de la Sonate pour piano en *fa # mineur*, de Rust (1784), est presque identiquement le thème de l'*andante favori* en *fa*, qui fut un instant celui du deuxième mouvement de la Sonate œuvre 53 (*l'Aurore*) composée par Beethoven dans l'année 1805.

Quant au développement, il n'est, chez Mozart et Haydn, jamais autre chose qu'un ingénieux travail des thèmes, se rattachant au principe en usage dans la fugue et sa portée spéciale sur la construction de l'œuvre; cette sorte de développement est facile à prévoir, et qui connaît la première reprise d'une sonate ou d'une symphonie de l'un de ces deux maîtres peut, sans difficulté, reconstituer le reste. Il n'en est pas ainsi chez Beethoven et ses précurseurs; ici, le développement, tout en restant, grâce à l'observation des *lois tonales*, partie constitutive et logique de l'architecture sonore, prend un intérêt, non plus de simple travail, mais je pourrais presque dire de *psychologie musicale*.

Comme points de comparaison, qu'on lise auprès du développement de l'une des plus belles sonates de Mozart, celle en *ut mineur*, de l'année 1784, l'étrange amplification enharmonique de la *Fantaisie en la* d'Emmanuel Bach et le récit initial (sur un groupe diatonique de cinq notes) de la Sonate en *ut majeur* de Rust, et l'on s'apercevra facilement de la différence essentielle qui existe entre la méthode de composition de ces deux ancêtres de Beethoven et celle de l'auteur de *Don Giovanni*.

* * *

Si je passe maintenant à la troisième caractéristique de l'œuvre beethovénien, l'avènement de la *grande variation* et son emploi comme moyen de construction cyclique, les contrastes s'accusent encore bien plus nettement.

Nous sommes loin du système ornemental de la *variation Haydn-Mozart* où la mélodie, en dépit des rubans plus ou moins colorés, des guirlandes plus ou moins fleuries dont ses maîtres savent rehausser son ajustement, reste invariablement dans le même caractère; la variation béthovénienne, elle, est tout à fait l'opposé de celle-ci.

Provenant, peut-être, des séduisants

ornements que nous rencontrons à profusion dans les monodies liturgiques médiévales, la *variation* s'amplifie mélodiquement avec Sébastien Bach et son école (voyez les *Partitas* et surtout les admirables *chorals* pour orgue) et aboutit chez Beethoven à son application la plus haute, soit, la présentation de *thèmes-personnages* dont la manière d'être se modifie suivant les phases de l'œuvre, de telle sorte, que chaque variation nous faisant connaître le personnage sous un aspect absolument différent, sans qu'il cesse pour cela d'être lui-même, nous pouvons ainsi pénétrer bien plus intimement sa nature.

Déjà, chez Emmanuel Bach, la tendance vers cette sorte de variation est appréciable (voyez le *Rondo en si b*), mais c'est surtout avec Rust qu'elle prend corps. Je n'en veux pour exemple que la belle sonate en *ut majeur* dont je citais tout à l'heure la page initiale, sonate bâtie entièrement sur l'air *Malborough s'en va-t-en guerre*. — Comment cette chanson satirique si française est-elle venue hanter l'esprit du maître de chapelle de Dessau? — Quoi qu'il en soit, la chanson qui forme le thème principal de l'œuvre reparaît noblement variée et sensiblement modifiée dans les diverses parties. Il faut, du reste, faire la remarque que la *Sonate en ut* de Rust présente, dans sa conception générale les mêmes lignes, à peu de choses près, que quelques-uns des derniers quatuors de Beethoven: même abondance de mouvements, même enchaînement au moyen de récits, de ces mouvements aussi nombreux que différents; de plus, sans toutefois en approcher comme résultat artistique, la façon dont l'auteur y traite le thème fait penser à quelques sublimes et impérissables variations, celles du *Douzième quatuor*, par exemple, ou encore les trente-deux merveilles sur le vulgaire et insipide air de valse de Diabelli (op. 120).

Comme conclusion à ce travail, je

recommanderai la lecture de trois pièces qui résument en substance l'histoire de l'art béthovénien. La première est la *Fantaisie en ut majeur* de Philippe-Emmanuel Bach extraite du cinquième livre de Sonates pour « les connaisseurs et les amateurs », fantaisie toute empreinte d'une superbe et dramatique expression, agrémentée çà et là de traits vifs aux modulations bizarres et qui procède de Sébastien Bach par les formes de l'écriture instrumentale tout en évoquant Beethoven par le côté expressif.

La seconde pièce mérite qu'on s'y arrête un instant. C'est le *Lento*, second mouvement d'une sonate pour piano en *ré majeur* que Rust écrivit en 1795 dans des circonstances assez particulières pour être notées.

A son retour d'Italie, Goethe s'étant arrêté à Dessau, eut l'occasion d'y connaître Rust et prit assez de plaisir au commerce de celui-ci pour, une fois de retour à Weimar, charger dans plusieurs lettres son ami Behrich, qui habitait Dessau, de ses compliments pour le « *grand maître musicien* ». Rust transporté de reconnaissance, résolut d'écrire une sonate en l'honneur du grand poète et philosophe allemand.

Il en terminait le premier mouvement lorsqu'il reçut une triste nouvelle : son fils, étudiant à Halle, venait de périr accidentellement, noyé dans la Saale, au cours d'une partie de pêche. Le deuxième mouvement de la sonate en *ré* fut alors détourné de son but primitif et devint, sous le titre de : *Wehklage* (lamentation), un hommage funèbre du père à la mémoire de son enfant. Ce *largo* peut supporter la comparaison avec les thèmes les plus poignants et les plus douloureux du Maître de Bonn.

Pour terminer enfin, au point d'arrivée de cette route qui, passant par Emmanuel Bach et Rust, aboutit à la grande manière de Beethoven, je citerai la courte sonate

(œuvre 90), si dramatique en ces deux actes, de nature différente, que Beethoven offrit à son ami le comte Moritz Lichnowski.

Cette sonate, pas très connue et fort peu jouée dans les rares concerts où l'on joue du Beethoven, parce qu'elle se prête peu au *pianisme* (qu'on me passe l'expression), est l'exposé de deux sentiments très divers, l'un souffrant, l'autre joyeux. Voici, du reste, ce qu'en dit Guillaume de Lenz, ce conseiller d'Etat russe qui écrivit en français, à l'aide de tournures et de pensées allemandes, une très curieuse, très fantaisiste, mais très enthousiaste étude sur les sonates, intitulée : *Beethoven et ses trois styles*.

« Dédié au comte Lichnowski, la sonate op. 90 se compose de deux morceaux dont le premier peint la passion que le comte éprouva pour une actrice de l'Opéra de Vienne, ainsi que les objections qui balancèrent son désir de l'épouser, et le second, le bonheur qu'il trouva dans cette union. Beethoven n'en dit d'abord rien à son ami, mais le comte ayant cru reconnaître dans la sonate un programme, Beethoven lui dit y avoir retracé les amours du comte et que le premier morceau pourrait s'appeler : *Kampf zwischen Kopf und Herz* (combat entre la tête et le cœur), et le second : *Conversation mit der Geliebten* (entretien avec la bien-aimée). Les personnes auxquelles s'adressa cette sonate ne sont plus, leur souvenir leur survit dans cet épithalame pour piano, sur les ailes de cet hymne de bonheur auquel Beethoven ne donna pas d'autre intitulé que ces mots : *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen*. Cette sonate n'est pas une sonate, c'est une franche improvisation », ajoute Lenz — ce en quoi il a tort, car l'architecture de ces deux morceaux présente les plus formels caractères de la coupe sonate — et il continue ! « Il y a des gens qui diront : Si ce n'est pas une sonate qu'est-ce donc ?

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

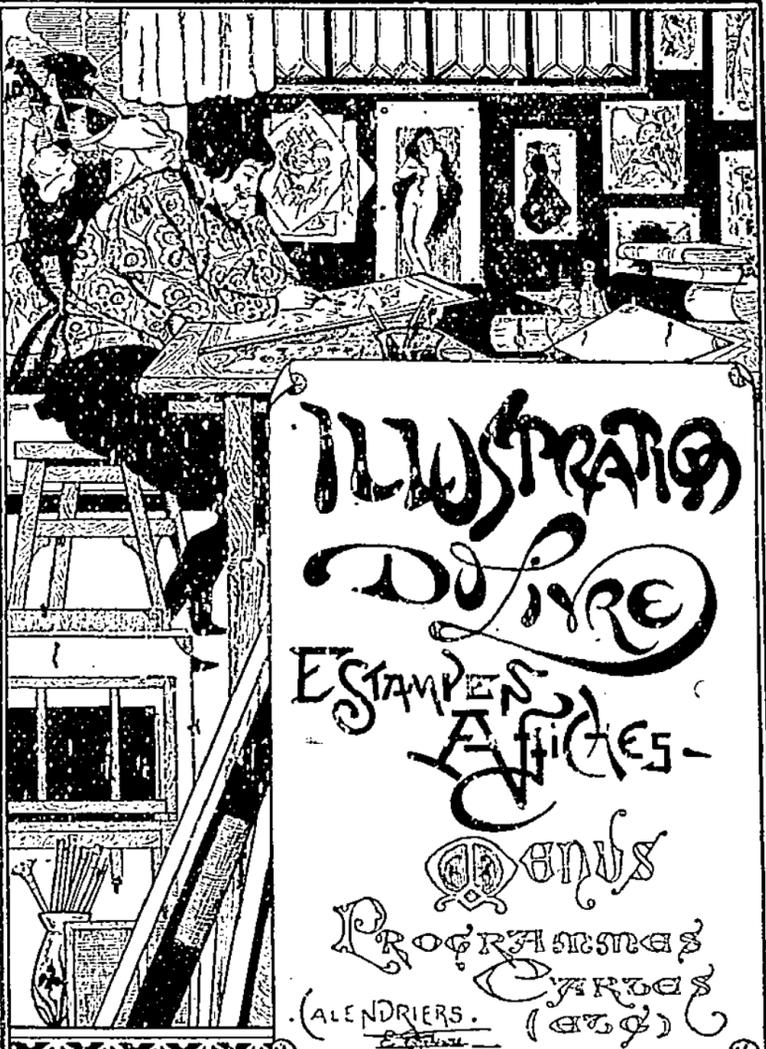


ILLUSTRATION
DU LIRE
ESTAMPES
AFFICHES
CARTES
PROGRAMMES
CALENDRIERS.
(ETC.)

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^{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^{lle} **A. RABUT**, piano, quai Saint-Antoine, 25, Lyon.
- M. **Léon ORCEL**, piano, rue de la République, 45, Lyon.
- M^{lle} **NUGUES**, piano, rue des Remparts-d'Ainay, 27.
- M. **Jules TARDY**, A. , piano, rue Alphan, 2, à Grenoble.
- M^{lle} **SCHAEFFER**, piano, à Montbéliard.

VIOLON

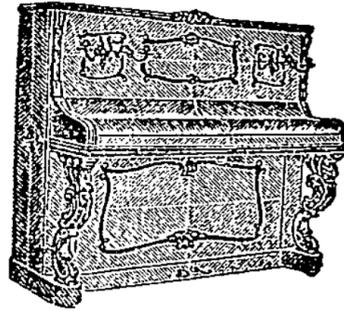
- M^{lle} **ROUSSILLON-MILLET**, violon et accompagnement, rue Octavio-Mey, 5.

CHANT

- 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. **Victor BLANC** des Concerts Lamoureux), leçons de chant, avenue de Ségur, 50, Paris.
- M^{mes} **RIBES**, rue Martin, 1, chant, piano, solfège, harmonie.
- M^{me} **de LESTANG**, chant, 128, avenue de Saxe.
- 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.

MANUFACTURE FONDÉE EN 1830

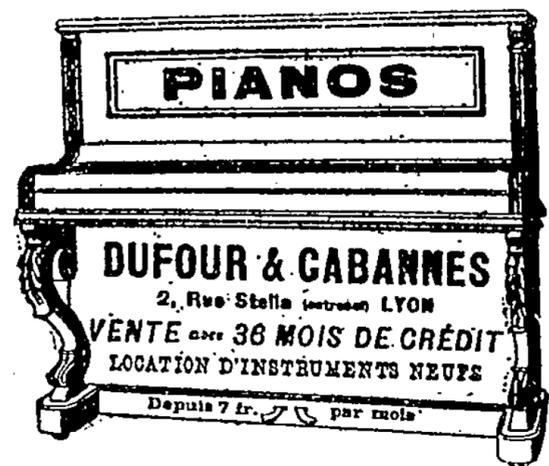
AURAND-WIRTH • AURAND & BOHL, S^{rs}
48, Rue de la République (entresol), LYON



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



A ces personnes, Beethoven a acquis le droit de répondre : C'est moi ! »

C'est sur ce mot que je terminerai, espérant avoir fait naître en votre esprit un doute sur le bien-fondé du cliché : *filiation Haydn, Mozart, Beethoven*, et vous avoir suggéré le désir de connaître les œuvres des deux grands précurseurs que furent Wilhelm Rust et Charles-Philippe-Emmanuel Bach.

VINCENT D'INDY.

La Suite Instrumentale



(SUITE ET FIN)

La Suite fut détrônée par la Sonate. On sait que Philippe-Emmanuel Bach était destiné au Droit par son père, et que, pour cette raison, on lui laissa faire en musique ce qu'il voulait. Il abandonna l'écriture à parties obligées, pour se servir du style « galant »; il renonça aux formes en usage, fugues, suites, et fixa la *forme-sonate*. La musique, d'un fait domestique, avait changé de direction.

Mais si la Suite disparaît presque totalement, elle n'en est pas moins l'origine de la forme symphonique, (Sonate, symphonie, trio, quatuor, etc.) Elle a donc eu, sans parler des chefs d'œuvres qu'elle a manifestés, une importance capitale, bien plus que la fugue qui n'a pas évolué.

La Suite a influé sur l'évolution des formes musicales modernes, soit par son plan général, soit par la forme des morceaux qui la composent : nous allons examiner successivement ces deux points.

* * *

Du plan général de la Suite est né le plan de la Sonate et des autres formes symphoniques. Voyons, pour comprendre ce fait d'évolution, l'op. 5 de Corelli : douze sonates pour violon et basse. Les numéros que l'on trouvera après l'indica-

tion de la tonalité de chaque sonate correspondent à ceux de l'édition Novello de Londres.

La Sonate dite « Follia » (XII) comprend l'exposé d'un thème et quatorze variations. Ce titre de Sonate est-il bien authentique ? Le mot sonate n'ayant primitivement d'autre sens que celui qui lui vient de « suonare » par opposition à « cantare » d'où est venu Cantate, peut s'appliquer et s'est appliqué en fait à toute pièce *instrumentale* quelle que soit sa forme et sa destination.

Sonate en *mi* (VIII). Prélude. Allemande. Sarabande. Gigue.

Sonate en *fa* (X). Prélude. Allemande. Sarabande. Gavotte. Gigue.

Sonate en *ré* (VII). Prélude. Corrente. Sarabande. Gigue.

Ces trois œuvres ne sont que des suites.

Sonate en *la* (IX). Largo. Gigue. Adagio. (huit mesures), tempo di gavotta.

C'est bien encore une suite mais déjà les pièces n'en sont plus les mêmes et exposées dans un ordre différent. La gavotte est reliée à la gigue par huit mesures d'adagio.

Sonate (XI). Prélude. Allegro molto. Adagio. Vivace. Gavotte.

Malgré la gavotte qui termine, ce n'est plus une suite du tout. Et encore l'allegro molto est-il composé comme une allemande, la vivace comme un menuet, l'adagio est plus important déjà qu'à la sonate IX. En vérité, les parties constitutives de la Sonate moderne sont là quoique à l'état embryonnaire.

Sonate en *sol* (V). Adagio. Vivace. Adagio. Vivace. Gigue.

Sonate en *si bémol* (II). Grave. Fuga allegro. Vivace. Adagio. Vivace.

Le vivace de cette dernière sonate a exactement la même importance constitutive dans le plan général que le scherzo

chez Beethoven ; aussi son mouvement et son allure. La Sonate est définitivement constituée (Introduction, morceau fondamental, divertissement, morceau lent, final allègre), et le quatuor en *mi* de d'Indy, architecture de chaque morceau mise à part, n'a pas d'autre plan général.

Sonate en *fa* (IV). Adagio. Allegro. Vivace. Adagio. Allegro.

Sonate en *ut* (III). Adagio. Allegro. Adagio. Allegro. Allegro moderato.

La seconde partie de chacune de ces deux dernières œuvres se libère de plus en plus de la fugue ; elle reste cependant fuguée, mais sans rigueur. Le final montre bien son origine (Gigue), par sa tendance à être écrit en mesure composée.

Sonate en *la* (VI). Grave Allegro fugato. Allegro. Adagio. Allegro fugato.

Sonate en *ré* (I). Grave. Allegro. Allegro. Adagio. Allegro.

Dans cette dernière œuvre le thème du final n'est qu'une modification agogique du thème du premier morceau.

Il semble que, parti de la suite de pièces de danse, Corelli s'affranchit peu à peu de cette formule. Traditionnaliste, puisqu'il utilise la *forme suite* (deux reprises, repos à la dominante ; la seconde reprise, conséquence mélodique et harmonique de la première), il est novateur aussi, abandonne peu à peu les titres, l'ordre traditionnel selon lequel sont présentés les morceaux. S'arrête aux quatre parties précédées d'une introduction, conservées par les modernes ; découvre enfin l'unité nécessaire à l'œuvre d'art autre que l'unité tonale, engendrant seulement le calme sentimental, et la réalise, deux siècles et demi avant C. Franck, par l'emploi d'un thème unique transformé.

Que l'on se souvienne aussi du plan ordinaire de la Suite et l'on comprendra sa similitude avec le plan de la forme symphonique telle que Beethoven l'a presque toujours conçue et auquel ses successeurs,

même ceux qui ont apporté le plus de modifications à cette forme symphonique, le conçoivent encore.

SUITE	SONATE
<i>Allemande</i> :	<i>Allegro</i> :
Allegro modéré.	Sérieux.
Sérieux.	<i>Scherzo</i> ou Menuet :
<i>Courante</i> :	Enjoué, gracieux.
Doux, enjoué.	<i>Partie lente</i> :
<i>Sarabande</i> :	Grave.
Grave.	<i>Final</i> :
<i>Gigue</i> :	Rapide.
Rapide.	Vigoureux, gai ou
Vigoureuse, gaie.	trionphal.

* * *

La Suite a encore influé sur la forme symphonique par la structure des morceaux qui la composent.

Comme la *forme Suite* la *forme Sonate* a deux reprises ; cette limite est marquée par l'affirmation du ton de la dominante du ton principal ; sa direction tonale est aussi tonique \Rightarrow dominante \Leftarrow tonique.

La différence essentielle de la *forme Sonate*, c'est qu'elle comprend deux thèmes, d'essences musicales et sentimentales opposées ; et une partie, bien plus développée que dans la suite, pendant laquelle ces thèmes se développent.

En outre on trouve dans son intégrité la *forme Suite* dans la forme symphonique :

Les *menuets*, *scherzi* et les pièces qui tiennent leur place sans en avoir les noms, sont composés, comme dans la suite les menuets, gavottes, bourrées avec une alternative. Ils ont les caractères de la *forme suite*, et le *trio*, *mineur* ou autre, y est comme la pièce 2 dans la suite.

* * *

Les modernes ont écrit des Suites.

Plusieurs ont pastiché le genre avec bonheur en y apportant leur tempérament personnel, les procédés d'écriture de l'époque, des ressources harmoniques et mélodiques nouvelles. Il y a dans ce sens les Suites de Saint-Saëns, une suite de

Borodine pour piano, la suite de d'Indy pour quatuor, flûte et trompette, *Quelques danses* de Chausson.

Des ouvrages écrits pour le théâtre en la forme de mélodrames, ont été organisés en Suites pour le concert. Les Suites de l'*Arlésienne* de Bizet, la Suite de *Médée*, de d'Indy.

Enfin, les *Tableaux de voyage*, le *Poème des montagnes* de d'Indy, quelques œuvres de Debussy : *Pour le piano*, *Suite bergamasque*, *Petite suite* sont dénommées Suites, mais, sauf que ce sont des Suites de morceaux de mouvements, de coupes et de caractères différents, écrits en une forme autre que la *forme-sonate*, ces œuvres n'ont qu'un fort lointain rapport avec les suites des Maîtres classiques.

GABRIEL CONDAMIN.



La Noblesse de Beethoven



On sait que le nom du Maître de Bonn est précédé du préfixe *van*, ce qui indique chez Beethoven, viennois de naissance, une origine flamande non contestée et dont certains écrivains allemands ont même cru retrouver des traces caractéristiques dans l'art génial du musicien. Et à ce sujet se pose une question intéressante que vient de traiter M. von Frimmel, de Vienne, dans ses *Nouvelles études sur Beethoven*.

Beethoven a-t-il songé, à un moment donné, à traduire le *van* flamand de son nom, indiquant l'origine, en le *von* allemand, signe constant de noblesse ?

« L'accueil de la haute noblesse autrichienne, dit M. von Frimmel, n'a pas eu une mince importance pour la position de Beethoven à Vienne. Lorsqu'en 1792 il alla habiter cette ville afin de travailler avec Haydn et de développer plus complètement son talent dans ce large mouvement musical du vieux Vienne, il avait déjà atteint de significatifs degrés de perfection dans son art. Il fut bientôt reconnu par tous comme un

excellent pianiste, mais l'artiste créateur avait encore à frayer sa route graduellement avant d'arriver au but.

« Au début, c'étaient exclusivement les cercles aristocratiques privés qui reconnurent son talent, lui témoignèrent de l'admiration et contribuèrent à le faire connaître. On pourrait dresser une longue liste de maisons nobiliaires fréquentées par Beethoven : on le croyait noble et cela seul suffisait pour qu'on l'attirât dans la société aristocratique. C'est probablement par malentendu qu'il y avait été introduit comme Herr *von* Beethoven : ceci s'explique facilement par l'abréviation du *von* en *v*, ce qui se faisait également par le *van* néerlandais dont on ignorait en général la signification, qui indique simplement l'origine, pas toujours la noblesse. Le fait que Beethoven fut pendant longtemps considéré à Vienne comme noble, est certain ; Schindler en parle avec précision.

« Rien ne prouve pourtant que le maître se considérait lui-même comme tel ; on ne sait non plus s'il était obligé de supporter le malentendu où s'il s'efforçait à l'entretenir. Je n'ose encore donner des réponses catégoriques à ces questions, mais je ne puis m'empêcher d'attirer l'attention sur une circonstance qui, jusqu'ici, n'a pas été remarquée : quand Beethoven put enfin songer à publier ses *Trios* avec piano, op. 1, il conclut avec Artaria et Cie, de Vienne, un contrat qui, en outre des signatures, fut revêtu des cachets du compositeur et de l'éditeur. La teneur de ce contrat du 19 mars 1795 est connue, elle est reproduite dans le *Beethoven* de Thayer. Une particularité du cachet employé à cette occasion consiste en ce que, au-dessus du monogramme *L. V. B.* se trouve une couronne. Ceci est la preuve irréfutable qu'en 1795 Beethoven était persuadé de sa noblesse ou qu'il voulait maintenir l'erreur répandue à ce sujet. Cette couronne ne figure plus sur les cachets dont j'ai pu prendre connaissance plus tard ; on aura sans doute fait comprendre à l'artiste qu'il n'avait pas le droit d'en faire usage.

« La question de la noblesse de Beethoven a été soulevée dans une autre circonstance de sa vie, et cela à l'occasion du fameux procès avec sa belle-sœur Johanna, concernant la tutelle de son neveu Karl.

« Ainsi que le raconte Schindler (d'après les actes du tribunal) ce procès fut renvoyé par le *Tribunal supérieur* — qui ne jugeait que les causes de la noblesse et du clergé — devant le simple Magistrat. Cet acte dégradant a vivement froissé l'artiste, comme il appert d'une source très sûre, les écrits de Mlle Del Rio, utilisés par Schindler, qui font comprendre que Beethoven avait beaucoup perdu dans l'estime des Viennois, par suite de cette négation juridique de sa noblesse. Il ne manque pas d'asséner, à cette occasion, un coup bien mérité à l'état de culture des bourgeois de Vienne d'alors, et montre ainsi pourquoi le maître prenait l'affaire au tragique. »

A l'occasion du Concert que la SCHOLA CANTORUM LYONNAISE donnera le 7 Décembre, le prochain numéro de la "Revue Musicale de Lyon" sera consacré en grande partie à VINCENT D'INDY et à son œuvre.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE

* *

La régie du Grand Théâtre

Lundi dernier, au conseil municipal, à l'occasion d'une question posée par M. Lavigne, ancien adjoint aux Beaux-Arts, sur la question des théâtres, s'est élevée une discussion au cours de laquelle M. Augagneur a annoncé formellement son intention de demander et d'obtenir la suppression de la subvention accordée au Grand-Théâtre par la Ville dans le cas où le système de la régie municipale des théâtres ne serait pas maintenu. La question ainsi posée est des plus intéressantes pour les musiciens lyonnais : nous en parlerons dimanche prochain, après avoir pris connaissance dans le *Bulletin municipal officiel*, du compte-rendu sténographique de la séance du conseil municipal.



Armide

Mlle Janssen a pris à son tour, vendredi, le rôle d'Armide et en a fait une création admirable. Nous avons eu trop souvent l'occasion de parler de notre grande artiste pour avoir besoin de dire encore les qualités de sa voix si pure, la haute compréhension avec laquelle elle compose ses personnages et la vie intense dont elle les anime. Ce rôle redoutable d'Armide, dont plus d'un de ses admirateurs redoutait pour elle l'écrasant fardeau, a été l'occasion d'un nouveau triomphe. Elle s'y manifesta comme dans les œuvres wagnériennes, cantatrice très sûre et tragédienne lyrique incomparable, et, grâce à elle, le drame du bon Quinault et la musique de Gluck ont pris une vie, une intensité et un intérêt que n'avait guère fait soupçonner la créatrice lyonnaise du rôle, artiste typique d'opéra, à la tenue conventionnelle et aux gestes banals.

La distribution d'*Armide*, déjà bien médiocre à la première représentation, a été complètement remaniée, chacun des quatorze artistes étant remplacé actuellement par une doublure : le résultat de ces modifications, dont une seule est heureuse, est profondément navrant, ou réjouissant, suivant le tempérament des spectateurs, et donne lieu, chez les habitués et les abonnés du théâtre, à des commentaires d'une indignation réelle encore que contenue. L. V.



LES CONCERTS

* *

Concert Thibaud

Le concert donné le 21 par Jacques et Joseph Thibaud avait attiré à la Salle Philharmonique, d'ordinaire si calme, une affluence inusitée que justifie bien le talent des deux frères. Malheureusement, la soirée perdit beaucoup de son intérêt par suite d'une indisposition de Jacques Thibaud, occasionnant une importante modification du programme.

La seule œuvre inédite annoncée, une sonate pour piano et violon, de Hans Huber, directeur du Conservatoire de Bâle, fut remplacée par une sonate de Grieg. Et l'excellente interprétation de cette dernière œuvre

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

—φ—
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

agréable sans doute, mais trop superficielle avec ses thèmes populaires, ses petits trucs et ses petites roueries de métier, procédés un peu usés dont abuse le Maître norvégien, nous fit vivement regretter la sonate de Huber, le musicien bâlois bien connu, dont les œuvres que nous avons eu l'occasion d'étudier ont plus de sérieux et plus de fonds.

M. Jacques Thibaud obtint son habituel succès dans la Romance en *sol*, de Beethoven, et la célèbre *Aria*, de Bach, œuvres trop connues qui auraient pu céder la place sur le programme à d'autres compositions inédites ou plus nouvelles et qu'il nous avait déjà fait entendre, il y a six mois à peine, au concert des Artistes Musiciens : Inutile de dire qu'elles furent interprétées avec le plus grand style et surtout avec ce charme infini, caractéristique du talent du virtuose.

Dans la sonate *appassionata*, M. Joseph Thibaud fit admirer une technique très sûre jointe à une grande compréhension de l'œuvre beethovénienne, heureusement dépourvue de ces abus de recherches, sinon de trouvailles, et de ces outrances trop personnelles, chère à plus d'un pianiste célèbre. Il se fit entendre encore dans le *Nocturne en ré bémol* de Chopin et une *Tarentelle* de Moszkowski et partagea justement le succès de son frère.



Cours mixte de musique d'ensemble.

Sous la direction de M. Charles Fargues, professeur au Conservatoire.

Ce cours aura lieu le vendredi de 3 à 6 heures, dans le local de la Fanfare lyonnaise, quai Saint-Antoine, 27. Prix des cours : 15 fr. par mois et 60 fr. pour la saison entière, du 2 décembre à fin mai. Pour les inscriptions et renseignements, s'adresser à MM. les éditeurs de musique et à M. Fargues, 2, rue d'Oran, tous les jours de 4 à 6 heures.



Cours sur la littérature de l'Orgue

M. Daniel Fleuret, professeur au Conservatoire, organiste de la Rédemption, reprendra son cours sur la littérature de l'Orgue, destiné à répandre les Œuvres ignorées ou peu connues des Maîtres de l'orgue.

Ce cours aura lieu une fois par mois, le jeudi soir à 8 h. 1/4 très précises, rue Childebert, 34, au 3^e.

Il aura lieu aux dates suivantes :

1^{er} décembre : Deux musiciens lyonnais au XVIII^e siècle : Marchand et Leclair. — 21 décembre : Le Choral allemand. — 26 janvier : Le

Plain Chant. — 23 février : la famille de J.-S. Bach. — 30 mars : Listz organiste, Merkel. — 27 avril : Un successeur de Bach : Ludwig Krebs.

Prix du Cours, payable d'avance : 15 francs. — On s'inscrit tous les jours chez M. Fleuret, 59, avenue de Noailles, ou chez MM. Dufour et Cabannes, facteurs de piano, 2, rue Stella.

A TRAVERS LA PRESSE

* *

Chopin et George Sand

A propos d'une publication récente, en langue polonaise, de lettres et papiers posthumes de Chopin, recueillis par le compositeur Mieczyslaw Karlowicz, son compatriote, les journaux russes ont parlé des relations de l'auteur élégiaque des valse et des mazurkas avec George Sand. *L'Histoire de ma vie*, les biographies de Chopin et celles de Liszt on fixé suffisamment ce qu'il faut retenir, au point de vue artistique, des incidents ou faits divers produits par le contact de ces deux existences. Quant au voyage à Majorque, pendant l'automne de 1838 et l'hiver 1839, il a été raconté dans un ouvrage intitulé *les Trois Romains de Chopin*. Ce que les documents restés ignorés du public permettent de discuter de nouveau, c'est le caractère qu'a réellement présenté l'amitié survenue entre les deux maîtres pianistes ; Liszt et Chopin. La défiance, mêlée peut-être d'un peu de jalousie, de l'entourage de Chopin vis-à-vis de Liszt, ne doit pas nous influencer *a priori* contre celui-ci, ni nous faire oublier qu'il a, le premier, consacré la gloire du génial musicien polonais dans une esquisse biographique écrite en 1849-1850 et dans laquelle il se montre d'un enthousiasme et d'une chaleur extrêmes. L'ouvrage n'était pas du reste sans présenter des inexactitudes. Une amie de Chopin, Miss Jane W. Stirling, souhaitait que l'un des intimes de Chopin publiât une sorte de commentaire destiné à en rectifier certains détails et certaines appréciations : elle disait que Liszt n'avait pris la plume en cette circonstance que pour plaire à George Sand, et que George Sand s'était montrée froissée de l'impression produite sur la famille de Chopin par le livre dont elle avait été l'inspiratrice, Liszt avait adressé quelques questions à la sœur de Chopin,

M^{me} Jedrzejewicz, et celle-ci les avait communiquées immédiatement à miss Stirling, Elle se résumait ainsi : « Quel caractère ont pris, dans les dernières années, les rapports affectueux qui ont existé entre Chopin et George Sand ? Peut-on croire que le roman de Lucrezia Floriani avec le prince représente l'histoire vraie de leurs 'amours ? Chopin avait-il rompu avec George Sand en février 1848 ; était-ce une rupture violente ou amiable ; en souffrit-il, ou parvint-il à supporter facilement la chose ? Revint-il souvent et volontiers à Nohan ? Quand a-t-il vu George Sand pour la première fois ; a-t-il voulu la revoir après leur séparation ? A-t-il, et, dans quel sentiment, parlé d'elle vers la fin de sa vie ? » Miss Stirling répondit aux questions avec beaucoup de tact, mais sans profit pour nous. « La vie intime de Chopin, écrivit-elle, était pour lui un sanctuaire. Il attachait trop peu de prix aux menus détails de l'existence quotidienne pour désirer qu'ils entrassent dans le cadre de sa biographie ». En somme, la compilation de M. Mieczyslaw Karłowicz ne manque pas d'intérêt, et si elle ne nous révèle rien de nouveau, elle place sous un jour intéressant l'épisode un peu confus des relations de Chopin avec George Sand, « l'insondable créature ».

Nouvelles Diverses



Bordeaux. — Mardi, en l'église Notre-Dame, la société Sainte-Cécile a chanté, *motu proprio* et avec l'approbation de M. le Vicaire-Général Berbignier, sa messe annuelle. A l'autel M. l'abbé X^{***}, du clergé paroissial ; au pupitre de Kappelmeister le maestro Pennequin, entouré des dames solistes, du brillant ténor de notre Grand-Théâtre, de tout l'orchestre (cordes, bois, cuivres, batterie) de la Société. [Au programme (programme-réclame « parfumé aux parfums de Davir » et préconisant, par une suggestive vignette, la *Vie Bordelaise*) la *Messe en Ré* de Beethoven. Remarqué, dans la nef, parmi les brillantes et bruisantes toilettes, un bon nombre de fidèles des concerts de la Société suivant dévotement l'office divin sur la partition.

Le *Credo* a été intégralement supprimé, l'*Agnus* abrégé de moitié. C'est ce qui peut s'appeler une belle manifestation religieuse et artistique.

A. L.

Pan Wojewoda, le nouvel opéra de M. Rimsky Korsakoff, a été joué pour la première fois à Saint-Petersbourg, au nouveau théâtre du Prince Zereteli. Le sujet, dédié à la mémoire de Chopin, est des plus sombres ; l'action se passe dans la vieille aristocratie polonaise ; elle est pleine d'enlèvements, de meurtres, d'empoisonnements et d'horreur. Le compositeur a utilisé un grand nombre de thèmes nationaux dont il a tiré un parti assez habile. A la fin de la représentation, les admirateurs de M. Rimsky-Korsakoff lui ont remis une couronne de laurier en argent.

☞ ☞ ☞

La cantatrice Antoinette Sterling a laissé des souvenirs autobiographiques intéressants, que vient de publier le *Stand Magazine*. Antoinette Sterling était née le 23 janvier 1850 à Sterlingville (New-York) ; elle possédait une superbe voix de contralto. Après avoir commencé ses études dans son pays natal, elle vint en Europe, acquit tout ce qu'elle pouvait acquérir par un travail sérieux, étant donné son tempérament, et retourna bientôt à New-York. C'est là qu'elle fut présentée à Rubinstein dans un dîner :

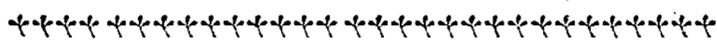
« Après que Rubinstein, raconte-t-elle, eût consommé une grande quantité d'huitres fraîches et fumé de nombreuses cigarettes, il dit que je devais chanter et se mit au piano pour m'accompagner. Quand j'eus fini de chanter, il s'arrêta, me regarda longuement et dit : « Vous n'avez jamais aimé ». Il ajouta ensuite que je n'avais pas de cœur. Je n'oublierai jamais son jeu. Liszt était puissant, sauvage, passionné, mais il ne se livrait pas sans réserve comme Rubinstein. Celui-ci était un titan, une âme gigantesque, il semblait avoir été modelé dans un bloc primitif ; celui-là possédait une intelligence vaste et forte, il avait à dire au monde des choses de l'infini et tout ce que renfermait son être se révélait par la musique. En Angleterre, je chantai devant Liszt, chez la baronne Buret-Coutts. Le maestro avait prévenu que l'on ne devait pas lui demander de toucher au piano et qu'il ne voulait pas même le regarder. Il venait de donner son dernier concert et allait partir le surlendemain. Néanmoins, lorsque l'on passa de la salle à manger au salon, le piano était ouvert. On dit à Liszt que j'allais chanter un de ses lieder et, pendant que je commençais le *Roi de Thulé*, il s'assit tout près et demeura comme absorbé sans faire aucun mouvement. Après la der-

nière note, il leva la tête et murmura seulement ces mots : « Ah! Dieu! Ah! Dieu! » Le jour suivant, je reçus, pour mon mari et moi, une invitation à dîner chez Mme Littelton, dont Liszt était l'hôte; on me disait qu'il désirait m'entendre encore une fois avant son départ. Pendant la soirée, quand arriva le moment de chanter, Liszt me demanda qui devait m'accompagner. Je lui aurais volontiers répondu : « Vous-même, Maestro, si vous le voulez bien », mais je n'osai pas. Après que j'eus interprété deux de ses lieder, il se mit au piano et joua d'une façon tellement saisissante que le souvenir m'en restera toujours présent; c'était une suite d'évocations, de visions poétiques d'une intensité d'accent extraordinaire... Quand je lui eus chanté de nouveau le *Roi de Thulé*, il improvisa divinement sur le piano et me dit ensuite mille choses flatteuses. Le lendemain il partait pour Bayreuth où il mourut bien peu de temps après. »



La ville de Salzbourg, une des plus favorisées de l'Autriche et de l'Allemagne pour la beauté de son site et de ses environs, renferme, comme on le sait, la « Maison natale de Mozart » où se trouve le Musée Mozart, et la « Maison d'habitation de Mozart », place Makart. La fondation internationale Mozarteum, qui remonte à 1841, a fait placer, il n'y a pas encore bien longtemps, sur le penchant de la montagne dite Kapuzinerberg, au milieu du feuillage, une sorte de pavillon de jardin en bois nommé la « Petite maison de Mozart », devant lequel on voit aujourd'hui un buste du maître élevé sur un assez haut piédestal. Si étrange que cela puisse paraître, cette construction légère, qui n'a qu'un rez-de-chaussée, une porte et deux fenêtres, a été transportée là d'une distance de 314 kilomètres. Le directeur d'un théâtre de Vienne, Schikaneder, pour lequel fut composée la *Flûte enchantée*, avait installé Mozart dans cette maisonnette, toute voisine de son théâtre; il comptait bien, de cette façon, suivre, jour par jour, les progrès de l'ouvrage et veiller à ce que la partition fût « suffisamment compréhensible et bien dans le sentiment populaire ». Ce personnage avait quelques prétentions, ayant écrit des ariettes et des petites pièces dont le succès n'avait pu soutenir sa fortune; il se croyait capable de donner des conseils et des indications à Mozart. On a prétendu, sans preuves et contrairement à toute vraisemblance, que la

petite maisonnette avait été le témoin de fêtes intimes et d'orgies qui auraient eu lieu avec le personnel du théâtre. Elle a vu mieux que cela, puisque la *Flûte enchantée*, que Beethoven préférait à tous les autres opéras du maître, y fut terminée en juillet 1791. La première représentation, suivie consécutivement de 119 autres, fut donnée le 30 septembre, à Vienne. Mozart mourut le 5 décembre suivant.



BIBLIOGRAPHIE



Vient de paraître, chez Alphonse Leduc, éditeur, 3, rue de Grammont, à Paris :

Manuscrits autographes

Premier volume des *Auteurs Français Contemporains*

Cette splendide publication constitue une Collection d'Autographes, absolument unique, des Musiciens classiques et modernes, français et étrangers, et en particulier, des Auteurs contemporains les plus en vue.

Le *portrait* et la *signature* de l'Auteur sont joints à chaque autographe et permettent ainsi à tous ceux qui s'intéressent au mouvement musical, de pénétrer un peu dans l'intimité de musiciens illustres dont les noms seuls leur sont jusqu'ici familiers.

Au sujet de la lecture manuscrite à vue, tous les pianistes pourront s'initier aux diverses singularités graphiques et se préparer à éviter toutes les surprises que l'écriture manuscrite de la musique est susceptible de présenter. Ils auront, en outre, le grand avantage de pouvoir s'exercer à lire directement les manuscrits des meilleurs auteurs, particulièrement de ceux qui sont appelés le plus fréquemment à écrire les morceaux de déchiffrement pour les Concours d'admission et de fin d'année des Conservatoires.

D'autre part, la diffusion de ces diverses pièces, réunies en un volume vendu 8 francs, est facilitée par la publication en morceaux séparés, à un prix modique qui les met à la portée de tous (0 fr. 75 chaque).

Chez le même éditeur :

A. Borodine. — *Intermezzi* (Prix net; 1 fr. 75)

Parmi les huit morceaux qui composent cette « Petite Suite » de Borodine, « bijoux finement ciselés par la main de l'un des plus grands Maîtres de l'Ecole Russe moderne », suivant l'expression d'un critique qui affectionne particulièrement cette Ecole,

tous sont d'un intérêt et d'une valeur artistique égale et rare,

Au Couvent, Nocturne, Sérénade; les Deux Mazurkas, etc., autant de petits chefs-d'œuvre que devraient toujours avoir sous les doigts les pianistes soucieux de se constituer un répertoire qui sera toujours apprécié.

(Demander le fascicule spécial de l'*Ecole Russe Moderne* envoyé franco).



M. Jacques Bonzon, qui défendit le 8 juin dernier, MM. Trotrot, Leprince et Blétry, inculpés dans le fameux procès des Concertos (du Concert Colonne), vient de publier, en une élégante plaquette, sa spirituelle plaidoirie, *Le Sifflet au Concert*, prononcée devant le Tribunal de simple police de Paris (Imprimerie Lafalye, à Vannes).

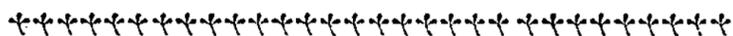


L'Art du Théâtre

Le numéro de novembre de *L'Art du Théâtre* est en grande partie consacré à *l'Embarquement pour Cythère*. On y voit la reproduction des principales scènes, les esquisses des jolis décors de Paquereau, de superbes portraits de Mlle Yahne, des dessins de Maurice de Lambert, etc. Puis, *L'Art du Théâtre* étudie l'œuvre allemande de M. de Conring, *Discipline*, puis le *Grillon du Foyer* de Dickens. Une étude sur les « Comédiens peintres et sculpteurs » nous montre les œuvres de MM. Mounet-Sully, Alb. Lambert, Baillet, Delaunay, Boudouresque, Dorival, etc.

Dans son supplément, *L'Art du Théâtre* publie : « Le théâtre de caractère » par Edmond Sée, « Le fait-divers au théâtre » par Seché et Berthaut, « Artistes et Fabricants » par Paul Acker.

L'Art du Théâtre est la moins coûteuse des publications théâtrales : le prix de l'abonnement annuel est de 20 francs.



PARTIE DOCUMENTAIRE



Communiqués des Sociétés Musicales

Avis aux Membres Honoraires et Sociétaires de la FANFARE LYONNAISE

Depuis plusieurs années le Conseil d'Administration de la *Fanfare Lyonnaise* s'est préoccupé de trouver un moyen pratique de se mettre en communication constante avec les diverses catégories de Membres de la Société et particulièrement avec les Membres Honoraires, pour pouvoir porter à

leur connaissance d'une manière régulière tout ce qui, dans la marche de la Société, peut les intéresser : concerts, répétitions générales, fêtes intimes, exécutions publiques, sorties, questions d'administration, nécessités budgétaires, etc., etc...

Il a eu recours quelquefois à des circulaires individuelles, mais, outre que ce moyen est peu pratique et fort coûteux, il a l'inconvénient d'être toujours et forcément incomplet et le mode de communication périodique rêvé restait toujours à trouver pratiquement.

Grâce à la *Revue Musicale de Lyon* cette lacune va se trouver comblée.

Il est en effet intervenu entre la *Fanfare Lyonnaise* et la *Revue Musicale* une entente : Une fois par mois, dans le premier numéro de chaque mois, la *Revue Musicale* mettra à la disposition de la *Fanfare Lyonnaise* une page de sa brochure pour y insérer un bulletin contenant toutes les communications que nous aurions à faire à nos sociétaires. Elle donnera en outre l'hospitalité dans ses autres numéros aux notes qui présenteraient une certaine urgence et qui n'auraient pu être comprises dans le bulletin mensuel.

La *Fanfare Lyonnaise* fera distribuer gratuitement à tous les Membres honoraires la *Revue Musicale* et en affichera un ou plusieurs exemplaires dans son local, de telle sorte que tous les Membres de la Société, honoraires, sociétaires et exécutants seront tenus au courant d'une manière constante de tout ce qui peut les intéresser.

Nos membres honoraires trouveront dans cette combinaison le précieux et nouvel avantage de recevoir, sans bourse délier, une *Revue Musicale* parfaitement écrite, des plus intéressantes, dirigée avec une sincérité artistique absolue.

Il va sans dire que le Conseil d'Administration de la *Fanfare Lyonnaise* n'entend nullement faire sienne les opinions de Messieurs les Rédacteurs de la *Revue Musicale*, pas plus que ceux-ci n'entendent en quoi que ce soit s'inféoder à la Fanfare ou aliéner leur liberté d'appréciation, même à l'encontre de ses amis : on nous donne l'hospitalité, rien de plus, et chacun conserve toute sa liberté.

C'est dans le prochain numéro de la *Revue Musicale* que paraîtra notre premier bulletin mensuel.

Nous profitons cependant de l'hospitalité qui nous est donnée dès aujourd'hui pour informer tous nos sociétaires que la première soirée intime de cette année, aura lieu au local de la Société, le dimanche 4 décembre à 8 heures et demie. A cette soirée comme à toutes nos sociétés intimes, seront invités tous nos Membres honoraires, nos membres exécutants et les familles des Membres exécutants.

LE CONSEIL D'ADMINISTRATION.

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS

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