

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. CALVOCORESSI ✦ 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)

Charles-Philippe-Emmanuel Bach, second fils du grand Sébastien, naquit à Weimar le 8 mars 1714. Destiné par son père, qui plaçait en son aîné Friedmann toutes ses espérances, à être, non point musicien, mais jurisconsulte, Emmanuel entreprit à Francfort ses études de droit; bientôt, entraîné par l'atavisme, il fonda dans cette ville une école de musique assez florissante pour que Frédéric II songeât, en 1738, à l'appeler auprès de lui en qualité de musicien de sa chambre et d'accompagnateur ordinaire des concerts royaux.

C'est pendant le séjour d'Emmanuel auprès du roi de Prusse que se place un épisode de la vie du grand Bach, qui se rattache à l'une des œuvres les plus curieuses de ce maître.

Malgré les invitations réitérées du roi, qui, comme on le sait, se piquait de musique, le vieux Sébastien ne pouvait se résoudre à quitter sa calme retraite de Leipzig pour aller se montrer à la cour. Cependant, sur d'instantes prières de son fils, lui représentant que par de perpétuels

refus il risquait de lui faire perdre sa propre place, le vieux maître finit par se décider. Il entreprend le long voyage de Leipzig à Potsdam, où il débarque le 7 mai 1747.

Chaque soir, de sept à neuf heures, il y avait à la cour un concert dans lequel le roi lui-même tenait à faire sa partie. Ce soir-là, Frédéric se préparait à commencer un solo de flûte, lorsqu'on lui remit le rapport de police quotidien mentionnant les noms des étrangers arrivés dans la journée.

A peine le roi a-t-il jeté les yeux sur ce rapport qu'il se met à sauter sur un pied en s'exclamant joyeusement: « Messieurs, le vieux Bach est arrivé! » Sur l'heure, un aide de camp est chargé d'aller quérir ce vieux Bach, qui, sans avoir même le temps d'endosser un habit de cérémonie, doit se présenter à la cour en houppelande de voyage. Frédéric lui enjoint aussitôt d'improviser une fugue en lui proposant à cet effet un thème de sa propre composition, mélodie connue sous le nom de *thema regium*, qui n'est vraiment point trop mal venue pour émaner d'un flûtiste occupé à cette époque à réglementer l'exercice et la formation de l'infanterie sur trois rangs.

Est-il besoin de dire que Bach traita ce sujet avec une telle variété que le roi,

enthousiasmé, ne put se défendre de s'écrier à plusieurs reprises :

« Nur ein Bach ! » — (Il n'y a qu'un Bach!) — ce qui, soit dit en passant, n'était que médiocrement flatteur pour Emmanuel, son accompagnateur ordinaire. Toute la cour fit naturellement chorus en enchérissant sur les éloges du roi. Seul, le vieux Bach n'était pas satisfait de son improvisation ; aussi, de retour à Leipzig, après un court séjour à Potsdam, dont le milieu ne le charmait guère, adresse-t-il au conquérant de la Silésie un hommage qu'il intitule : *Offrande musicale* (*Musikalisches Opfer*), et qui comprend deux fugues à trois et six parties, une fugue canonique, une sonate à quatre voix et neuf canons divers, le tout construit sur le thème royal.

Ceux qui ont lu cette œuvre extraordinaire ont pu se rendre compte de ce que Bach entendait par l'art de développer un thème.

Ce fut à la suite de ses succès à la cour que Mattheson, l'auteur de l'*Ehrenpforte* (*Portique d'honneur*), sorte de dictionnaire des musiciens avant Fétis, écrivit à Sébastien Bach pour lui demander communication de quelques détails biographiques destinés à être insérés dans cet important ouvrage, mais le bonhomme, peu sensible aux charmes maintenant si allucinaires de l'*interview*, non seulement n'envoya point les renseignements demandés, mais ne répondit même pas à la lettre de Mattheson qui ne lui pardonna jamais ce manque d'égards ; aussi, dans l'*Ehrenpforte*, où l'on trouve des détails circonstanciés sur Emmanuel, Friedmann et Christian Bach et sur bien d'autres musiciens, oubliés aujourd'hui, le nom du vieux père Jean-Sébastien est absolument passé sous silence.

Quel riche sujet de méditation pour beaucoup de virtuoses ou compositeurs modernes qui ne donneraient point un concert, ne feraient pas exécuter une

valse sans communiquer au préalable aux grands journaux du matin d'intéressants échos sur le vernis de leurs bottines ou la complication de leurs états d'âme !

Mais revenons à Emmanuel Bach, dont nous nous sommes trop longtemps éloignés. Au moment de la guerre de Sept ans, soit que l'argent fit défaut au trésor royal, soit que Frédéric II, de nature économe, négligeât plus que de raison la solde des musiciens de sa chambre, ceux-ci, las de jouer pour... le roi de Prusse, prirent successivement leur congé, et Philippe-Emmanuel se fixa en 1767 à Hambourg, où il recueillit la succession artistique de Telemann et où il mourut en 1788.

Nourri, dès son enfance, de haute et saine musique, il n'est pas étonnant qu'Emmanuel Bach présente en son style la sûreté et la solidité habituelles à ceux de son nom, cependant il eut le tact et la fortune de ne point tenter l'imitation de la manière de son père, et adopta, dès ses premières compositions, le *genre galant*. (On sait qu'on nommait à cette époque *genre* ou *style galant*, l'écriture à un nombre de parties non obligé.) Doté d'un esprit à ce point novateur qu'il ne s'effraya nullement de hardiesses rythmiques et harmoniques que Mozart ne se permit jamais, il fut amené à créer une forme nouvelle, celle de la sonate à deux thèmes, qui lui est bien propre et dont on ne trouve avant lui que des essais informes dans quelques suites de Domenico Scarlatti.

Les œuvres de Philippe-Emmanuel Bach, principalement celles où il se montre le plus hardi, n'obtinrent guère de succès à son époque, et il se vit forcé de graver lui-même et de publier par souscription ses dix-huit dernières sonates, les plus belles, avec cet entête, qui pourrait passer pour ironique : *Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber* (pour les *connaisseurs* et les *amateurs*). Parmi les trois cent

et quelques souscripteurs, on ne peut relever qu'un seul nom français, celui d'une demoiselle Mimi Desplaces, habitant Berlin.

* * *

Friedrich Wilhelm Rust naquit à Wœrlitz en Saxe, le 6 juillet 1739, et commença, comme Emmanuel Bach, par étudier le droit, puis, délaissant les Pandectes pour le contrepoint, il reçut les premiers principes de musique de son frère Anton Rust, qui avait fait partie, en qualité de violoniste, de la chapelle du vieux Sébastien Bach à la *Thomasshule* de Leipzig. Il travailla ensuite la composition sous Friedmann Bach, et, après un séjour en Italie, où il fréquenta Tartini, il devint, en 1775, directeur de la musique du prince Léopold III d'Anhalt, qui se montra pour lui plus ami que souverain, et mourut à Dessau, le 28 février 1796, l'année même où Beethoven publiait ses trois premiers trios, œuvre 1.

Rust était donc aussi un continuateur de la grande école des Bach, où il puisa la profondeur de pensée et la solidité d'écriture.

Son style ne ressemble en rien à celui de ses contemporains immédiats Mozart et Haydn ; il est incontestablement beethovenien d'esprit, et, s'il ne modifie pas la *forme-sonate* établie avant lui par Emmanuel Bach, il donne à cette composition un nouvel aspect en adoptant pour quelques-unes de ses sonates une construction cyclique au moyen de la réapparition de motifs principaux dans les diverses parties de l'œuvre, source de cohésion inconnue avant lui.

Les œuvres de Wilhelm Rust, pour la plupart épuisées ou restées en manuscrit, furent publiées, il y a à peine une vingtaine d'années, par les soins de son petit-fils, *cantor* de Saint-Thomas de Leipzig, et du docteur Erich Prieger de Bonn, l'un des plus érudits musicographes de l'Allemagne, possesseur de la plus riche et la

plus merveilleuse collection d'autographes que l'on puisse rêver.

C'est à l'amabilité du docteur Prieger, lors d'un séjour que je fis à Bonn il y a quelques années dans le but d'entendre les neuf symphonies de Beethoven selon leur véritable tradition, que je dois la connaissance plus approfondie de l'œuvre de Rust et plus récemment, de fort intéressantes communications sur des textes encore inédits de cet auteur.

(*A suivre*). VINCENT D'INDY.

La Suite Instrumentale



(SUITE)

A l'origine, comme nous l'avons dit, la danse et la mélodie que les danseurs chantaient en dansant, étaient une seule et même chose. — Les instrumentistes se sont emparé de ces mélodies et les ont exécutées sans paroles ni danses ; ils ont composé de nouvelles mélodies gardant le caractère de la mélodie dansée qu'ils imitaient, puis ont joué plusieurs danses à la suite, et toute l'histoire de la *Suite* est là.

L'ancien nom de la suite est *Sonata da camera*, (Sonate de chambre, opposée à la *Sonata da chiesa*, Sonate d'Eglise) ; c'est l'œuvre de musique instrumentale laïque, mondaine. La dénomination de *balletto* est indentique à la précédente. On trouve le terme *Suite* dans les recueils des luthistes français du XVII^e siècle, mais à côté de ce dernier on trouve également pour la musique de clavecin, celui de *Partita*, et dans les œuvres de Couperin celui d'*Ordre* (1).

Pour l'unité de la *Suite* on a donné d'abord à tous les morceaux qui la composent une tonalité unique.

L'effort artistique a recherché ensuite pour le groupement des diverses danses en *Suite*, l'agencement à la fois *divers* (mouvements et caractères différents), et

(1) A. Riemann. Dictionnaire.

e plus *typique* (mouvements et caractères les plus différents). De ce travail est résulté une formule type dont on ne s'est plus guère écarté une fois qu'elle a été fixée.

Cette formule comprend :

Allemande — (à 4 temps), modéré. — Sérieux.

Courante — (à 3 temps), coulant. — Doux.

Sarabande — (à 3 temps), lent. — Grave.

Gigue — (mesure composée), rapide. — Vigoureux ou gai.

Les derniers développements de cette forme cyclique sont de Hœndel et de J. S. Bach, et ces musiciens ne sont restés que très rarement à cette formule élémentaire ; mais les éléments caractéristiques persistent toujours : (allemande, courante, sarabande et gigue), comme moyenne des danses formant une suite.

Les chefs-d'œuvre du genre se trouvent :

A) En Italie

I. ARCHANGELO CORELLI. — Les *Sonatas da Camara*, que l'on trouve avec les *Sonatas da chiesa* dans les quarante-huit sonates pour deux violons et basses (d'orgue pour les sonates d'église, de clavecin, de luth ou de viole de gambe pour les sonates de chambre), et les douze sonates à deux voix (violon et basse) publiées, les premières de 1683 à 1694, les dernières en 1700, sont des *suites*. Nous en verrons le plan général à propos de l'évolution de la forme Suite.

II. DOMENICO SCARLATTI. — « Pièces pour clavecin, composées par D. Scarlatti, maître de clavecin du Prince des Asturies », écrites probablement pendant le séjour du maître à Lisbonne, entre 1719 et 1725.

B) En France

III. J.-P. RAMEAU. — Premier livre de pièces pour clavecin, publié en 1706. Autre livre, avec les concerts, en 1731.

IV. COUPERIN (le grand). Quatre livres publiés en 1713, 1716, 1729, 1730.

Les pièces de Rameau et de Couperin composées en forme-suite ont ceci de particulier qu'elles portent le plus souvent un sous-titre, indiquant ou voulant indiquer le caractère sentimental de la pièce (la timide, la lugubre, la majestueuse, les soupirs, etc.) première manifestation d'un souci psychologique en musique instrumentale.

C) En Allemagne

V. HÆNDEL (1685-1789) a écrit un grand nombre de suites (Peters., 2 vol, 18 suites pour clavier).

VI. J. S. BACH. — Nous possédons de lui écrit en forme suite : 6 partitas pour clavecin. — 6 Suites françaises. — 6 Suites anglaises (écrites pour un anglais). — 4 Suites pour orchestre. — 3 Partitas pour violon seul. — 3 Partitas pour viole de gambe.

Les six partitas furent publiées du vivant de Bach, successivement de 1726 à 1731, époque à laquelle elles furent réunies en recueil sous le titre : « Exercices de clavier comprenant Préludes allemandes, courantes, sarabandes, giges, menuets et autres galanteries, composées pour la délectation des amateurs. »

Nous allons prendre comme exemple de démonstration du plan général de la Suite, les six suites anglaises de Bach. Cette démonstration est basée cependant sur toutes les suites dont nous venons de parler sans exception.

La suite I en *la* majeur comprend : Prélude. — Allemande. — Courante 1. — Courante 2. avec deux doubles. — Sarabande. — Bourrée 1 et 2. — Gigue.

Suite II, *la* mineur : Prélude. — Allemande. — Courante. — Sarabande avec les agréments. — Bourrée 1 et 2. — Gigue.

Suite III, *sol* mineur : Prélude. — Allemande. — Courante. — Sarabande avec

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

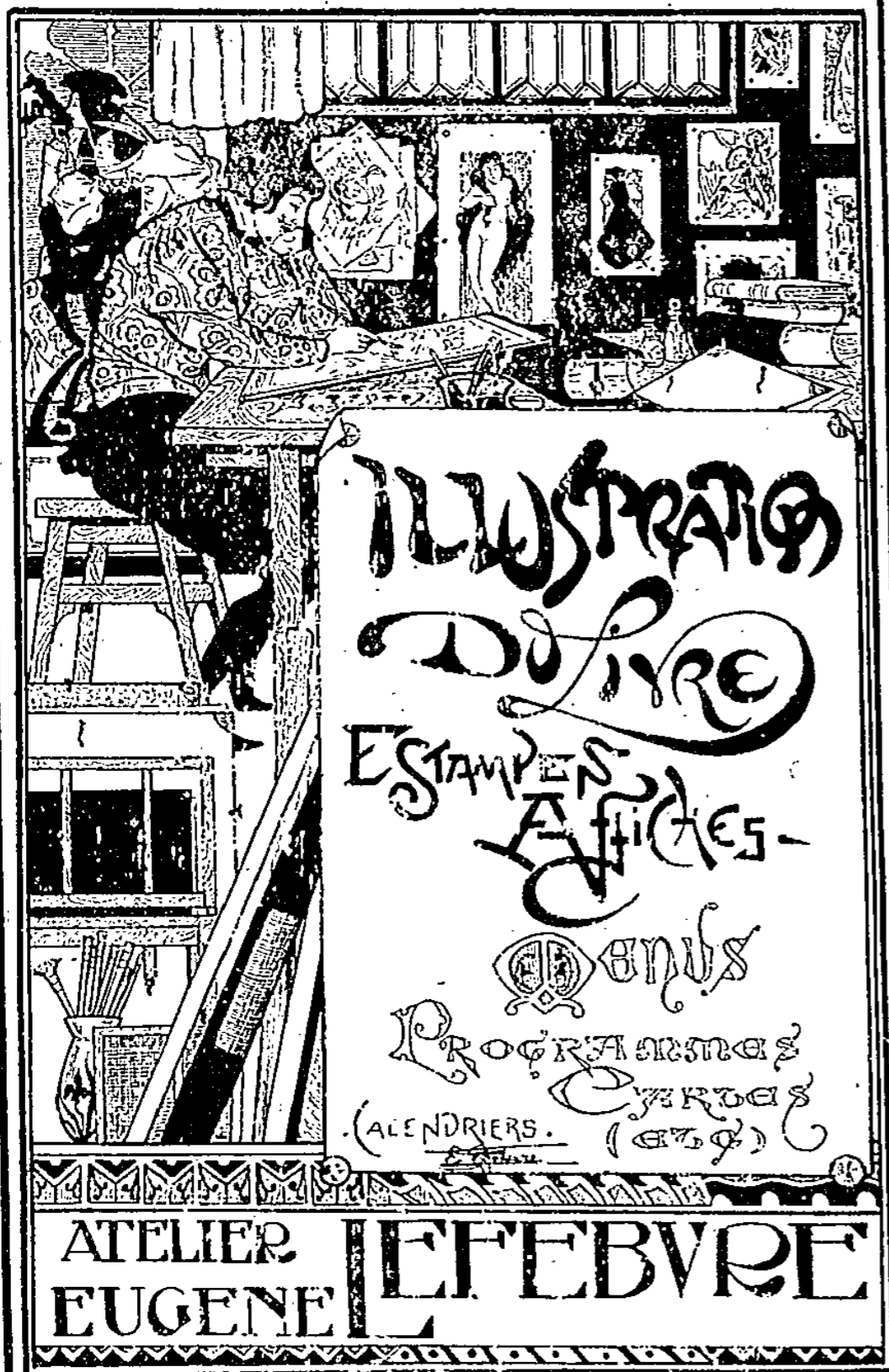


ILLUSTRATION
DU LIRE
ESTAMPES
AFFICHES
CARTES
PROGRAMMES
CYRILLIQUES
(CALENDRIERS. (ETC.))

ATELIER EUGENE L'EFEBVRE

11, Rue Molière

VIOLONS, ALTOS, VIOLONCELLES Anciens et Modernes
Fabrication, Réparation

PAUL BLANCHARD

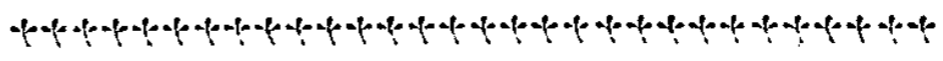
Luthier du Conservatoire National de Lyon
Médaille d'Argent, Paris 1889. — Grand Prix, Lyon 1894. — Médaille d'Or, Paris 1900
77, Rue de la République, LYON

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

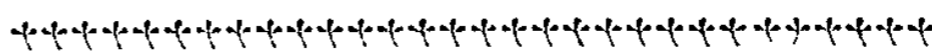
MÉTHODE NOUVELLE



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, 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. 5, piano, rue Alphan, 2, à Grenoble.
M^{lle} **SCHAEFFER**, piano, à Montbéliard.

VIOLON

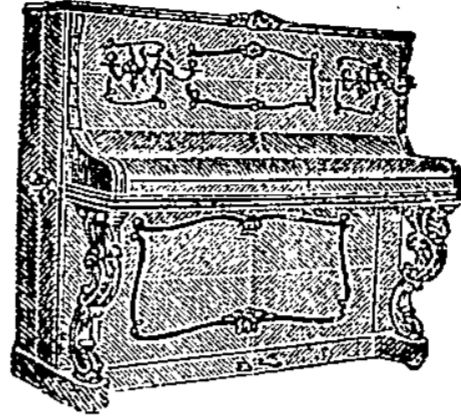
- M^{lle} **ROUSSILLON-MILLET**, violon et accompagnement, rue Octavio-Mey, 5.

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} **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

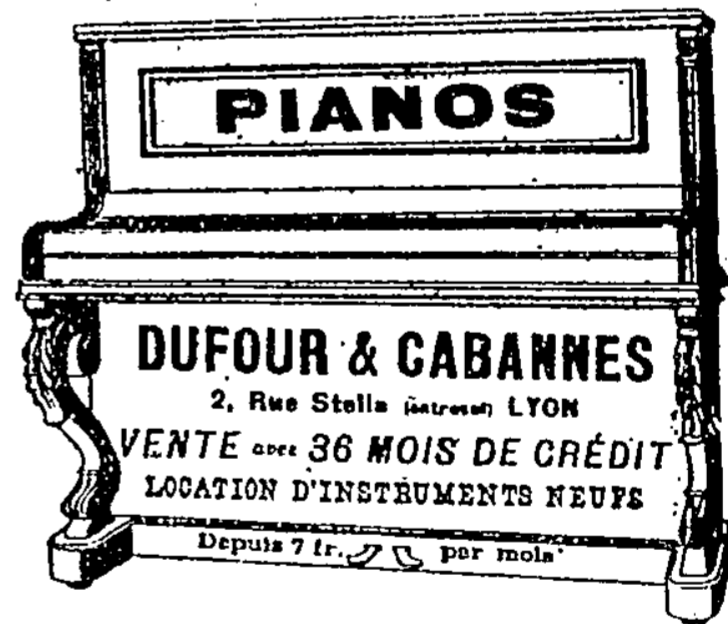
AURAND-WIRTH-AURAND & BOHL, S^{rs}
48, Rue de la République (entresol), LYON



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



les agréments. — Gavotte 1 et 2. — Gigue.

Suite IV, *fa* : Prélude. — Allemande. Courante. — Sarabande. — Menuet 1 et 2. — Gigue.

Suite V, *mi* mineur : Prélude. — Allemande. — Courante. — Sarabande. — Passepied. — Gigue.

Suite VI, *ré* mineur : Allemande. — Courante. — Sarabande double. — Gavotte 1 et 2. — Gigue.

L'examen de ces plans divers montre que :

A) Quand une suite comprend, ce qui est le plus fréquent : Allemande, Courante, Sarabande, ces trois pièces ne sont jamais interverties ou séparées, et les autres pièces que le plan comprend se placent entre la Sarabande et la Gigue.

B) De nouveaux détails surgissent que nous allons examiner : a) morceaux employés dans la suite et qui ne sont pas des morceaux de danse (Burlesco, caprice, prélude, ouverture, Aria, etc.); b) les *Doubles* et les *Agréments*; c) certaines pièces sont 1 et 2 avec recommandation de répéter la première après la seconde : *les alternatives*.

* * *

Il y a d'abord des introductions, avant l'allemande, de divers noms :

Préludes, Entrées, Prébambules, Ouvertures, Fantaisies, Toccatas.

Elles n'ont pas de forme fixe, cependant la *Toccatà* a toujours deux idées, l'une brillante, l'autre plus sérieuse et exposée en style fugué.

L'*Ouverture* comprend une partie lente, pompeuse et pleine d'*ornements*, et une partie plus rapide en style fugué, avec quelquefois retour de la partie lente à la fin. L'*ouverture* vient du domaine dramatique, et a donné lieu à des formes caractéristiques. Dans la suite (elle y est d'ailleurs assez rare), elle affecte la forme dite : française.

L'*Aria* n'a de caractéristique que sa partie supérieure très mélodique, très

vocale qui domine la basse et les parties intermédiaires comme une voix.

Le *Caprice* est tout ce que l'on veut.

Le *Scherzo* est léger et gai.

La *Burlesca* essaye d'être ironique.

Hændel et d'autres, mais pas Bach, ont employé souvent la *Fugue* dans la suite.

Hændel encore, ne désigne souvent pas par des titres de danse les morceaux d'une suite qui sont alors seulement comme les morceaux d'une sonate : (Allegro, Andante, Presto).

* * *

Les *Doubles* d'une pièce ne sont que des variations de cette pièce. Il est probable qu'après le plus grand nombre des pièces d'une suite, après les pièces lentes en particulier, le claveciniste improvisait une ou plusieurs variations de la pièce qu'il venait d'exécuter. Les doubles ne sont autre chose que ces variations écrites à l'avance par l'auteur lui-même.

Les *Agréments* sont encore une variation d'une pièce mais conçue en un sens un peu plus simpliste : le *thème* ne change pas, on ajoute seulement pour accentuer le rythme et orner la ligne mélodique, des grupetti, petites notes, appoggiatures, etc., plus ou moins originaux.

Enfin on trouve des pièces 1 et 2 avec recommandation de reprendre la première après la seconde.

Outre qu'il y a là, soit l'origine, soit une manifestation de la forme *Rondeau*, employée par les Français dans la suite (la pièce 1, devient un refrain, la pièce 2 un couplet), là se trouve et pas ailleurs, l'origine du trio, des menuets ou scherzi des sonates et des symphonies. Et, en réalité c'est dans le menuet ou le scherzo qu'a été transportée, dans la forme sonate, la forme suite.

Toutes les danses populaires actuelles comme les anciennes ont cette partie intermédiaire (pièce 2) et cette partie alternativement répétée (pièce 1).

(A suivre)

GABRIEL CONDAMIN.

Glück ou Gluck



Faut-il orthographier Glück ou Gluck, le nom du compositeur d'*Armide* ?

La question semble n'avoir d'autre importance que celle d'un tréma de plus ou de moins. Mais elle a aussi celle d'une différence de prononciation.

S'il s'agissait d'un nom italien, elle ne se poserait même pas. Les Italiens ignorent la notion de l'*u*, mais il n'en est pas de même en allemand où l'on connaît les deux sons : *u* et *ou*. Tous les deux sont représentés par la même lettre, *u*, mais dans le premier cas, cet *u* est surmonté d'un tréma ; dans l'autre, non.

Si donc le nom de l'auteur d'*Alceste* s'orthographiait Gluck, il faudrait prononcer « Glouck », et « Gluck » s'il s'écrivait Glück.

M. Julien Tiersot a récemment publié dans le *Temps* les résultats de ses recherches sur cette question.

Ayant, dit notre confrère, consulté tous les documents que nous fournit sur ce point la bibliothèque du Conservatoire, nous les avons trouvés unanimes. Biographies, pièces d'archives, titres de partitions françaises, allemandes, italiennes, tous s'accordent à écrire Gluck sans tréma.

Les textes imprimés seraient-ils récusés comme d'insuffisantes autorités ? Nous avons des autographes sur lesquels nous pouvons faire des observations identiques. Voici, par exemple, une lettre inédite ; l'occasion est bonne pour la mettre au jour et l'ajouter aux rares pièces du même genre que l'on connaissait déjà. Gluck l'écrivit de Vienne à Devismes, qui, nouvellement nommé à la direction de l'Opéra, grâce à l'influence de Campan, valet de chambre de la reine, et de La Borde, ancien valet de chambre du roi, allait bientôt mettre en scène ses deux

derniers ouvrages : *Iphigénie en Tauride* et *Echo et Narcisse*.

Monsieur,

J'ai reçu avec beaucoup de plaisir votre obligeante lettre, et j'ai été très sensible aux marques d'amitié, ainsi qu'aux expressions obligeantes que vous me témoignez ; je souhaite que quelque jour l'occasion se présente ou je puisse vous montrer toute ma reconnaissance ; en attendant, je vous souhaite le plus heureux succès de votre entreprise, le quel selon le pressentiment de mon cœur ne vous manquera pas, car vous avez toutes les qualités propres pour y réussir. Il ne me reste qu'à vous prier de la continuation de votre chère amitié, et d'être persuadé des sentiments d'estime et de considération, avec les quels j'ai l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble et très obéissant serviteur

Chevalier GLUCK.

de Vienne, 1 April 1778.

P. S. Je vous prie de faire mes compliments à Monsieur de Campan.

de Vienne

A Monsieur, Monsieur de Visimes,
place des Victoires à Paris.

La signature, très bien formée, se termine par un petit gribouillage en guise de paraphe ; mais de tréma, pas la moindre trace.

Quant aux imprimés, beaucoup contiennent des fautes d'orthographe. C'est ainsi que nous lisons Gluck, ou Gluckh, ou Cluch ; mais pas une fois nous ne trouvons le tréma. Bien mieux : certains documents français, écrivant le nom tel qu'il se prononce, substituent *ou* à *u*. Voici, par exemple, trois titres de morceaux gravés :

Les Dons de l'Amour, ariette, par M. le chevalier GLOUCK.

Duos à deux dessus avec symphonie, par M. le chevalier GLOUCK.

Les Regrets, ariette à voix seule, par M. le chevalier GLOUCK.

Citons encore une phrase d'une lettre autographe écrite de Vienne par un Français qui parle de notre auteur :

C'est un Allemand grossier, un cheval qui ne voit pas plus loin que sa musique...

Et comment écrit-il le nom de l'homme de génie qu'il caractérise en ces termes amènes ? Clouc.

Il nous est resté des polémiques gluckistes et piccinistes un amusant pamphlet imprimé sous le titre de : *Lettre du serpent d'une paroisse de village à M. de La Harpe*. Mathurin — c'est le serpent — écrit les mots comme il les entend, et voici son style :

Y avait dans notre journal tout plein de belles choses, car je n'y comprenions goutte. Ça parlait contre M. Guelouque... J'étais content parce que j'étais fâché contre ce biau M. Guelouque, à cause que M. le curé qui l'aime bian m'avait prêté un air de son plus nouveau opéra, et que ce diable d'air ne pouvait pas aller sur mon serpent...

Enfin, il est un dicton allemand dont le sens est qu'il n'y a que la différence d'un tréma qui empêche Gluck d'être le bonheur et Hændel d'être le commerce. Or, commerce se dit *Handel* et bonheur *Glück*.

Il ne saurait donc y avoir aucun doute : le nom du maître musicien doit s'écrire Gluck et se prononcer Glouck.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Première représentation d'Armide

(12 Novembre)

Dans des articles fortement documentés, nos confrères de la Presse quotidienne ont raconté en détail l'histoire de cette *Armide*, de l'aimable Quinault, mise deux fois en musique, à un siècle de distance, par Lulli et

par Gluck, et ont noté avec le plus grand soin les différentes dates de sa création, en 1777, et de ses reprises à l'Opéra jusqu'en 1831, époque à laquelle, avant de disparaître de l'affiche pour soixante-quatorze ans, elle fut réduite en trois actes pour servir de lever de rideau à l'*Orgie*, ballet de Campra (1). On sait, d'autre part, que l'œuvre de Gluck n'avait jamais été jouée à Lyon, et que ses dernières reprises en langue française furent données à Monte-Carlo, en mars 1895, avec Mlle Janssen, Mme Deschamps et M. Gibert et, à Béziers, au mois d'août dernier. Nous ne reviendrons pas sur cette partie historique non plus que sur l'analyse du sujet emprunté à la *Jérusalem délivrée*, et nous nous bornerons à porter un jugement personnel et rapide sur l'œuvre musicale de Gluck et son interprétation lyonnaise.



Avec le sujet, en quelque sorte romantique, d'*Armide*, nous évitons les ordinaires et solennelles bêtises que l'on ne manque pas de débiter lors de chaque reprise des œuvres écrites par Gluck sur des sujets antiques, à propos du prétendu caractère hellénique de sa musique et de sa parfaite adéquation à l'art grec ; mais nous avons dû subir, comme toujours, les habituels rapprochements faits par les « amateurs renseignés », ou qui croient l'être, entre Gluck et Wagner. Nous n'avons pas l'intention de discuter longuement l'inexactitude de tels rapprochements : si, d'une part, la musique d'*Alceste* ou d'*Iphigénie* ne rappelle pas plus l'art grec que Versailles ne fait penser au Parthénon, le système de Gluck est de même totalement différent de celui de Wagner. Sans doute l'un et l'autre musicien ont combattu le bon combat contre l'italianisme, en tendant de toutes leurs forces vers la vérité dramatique, mais leur manière d'agir est toute différente. Chez Wagner, la musique joue un rôle aussi important que le livret qu'elle complète, car elle commente sans cesse l'action dramatique et traduit, dans le clair langage des thèmes qui s'enchevêtrent, les sentiments, les pensées, l'état d'âme des personnages que le drame seul nous indique à peine. Chez

(1) De 1777 à 1831, *Armide* fut jouée 337 fois à l'Opéra.

Gluck, au contraire, les airs, les chœurs, l'orchestre ne sont que des éléments secondaires destinés à dramatiser le livret et, selon la parole même du Maître, à « seconder la poésie et fortifier l'expression des sentiments » ; le livret est l'essentiel ; la musique, un accessoire. Et l'on pourrait dire, en style lapidaire, que, chez Wagner, le livret n'est qu'un moyen de faire comprendre la musique, tandis que, chez Gluck, la musique n'est qu'un moyen de dramatiser le livret.

* * *

On sait que Gluck, dans tout le cours de sa carrière artistique, s'efforça toujours de plus en plus vers la vérité dramatique, contribuant ainsi puissamment à l'évolution de l'opéra vers le drame lyrique moderne. C'est avec *Armide*, qui inaugura sa dernière manière, que le maître s'éloigna le plus de la forme traditionnelle de l'opéra.

Avant Gluck, l'opéra italien se composait essentiellement de deux éléments : le *recitativo secco*, simple déclamation notée, à rythme libre, soutenue par une basse chiffrée réalisée sur le clavecin ou, antérieurement, sur le luth ou la viole de gambe... et l'*aria*, ou air, de coupe réglée, avec *da capo*, accompagné par l'orchestre et donnant au chanteur l'occasion de déployer toute sa virtuosité vocale.

Gluck, à partir d'*Iphigénie en Aulide*, répudia le clavecin qu'il remplaça par le quatuor à cordes, mais conserva la division générale de l'opéra en récitatifs et airs, tout en supprimant dans ces derniers les ritournelles et les vocalises vraiment incompatibles avec la tragédie musicale. Dans *Armide* Gluck s'efforce encore plus vers la vérité dramatique et n'écrit plus, sauf pour les petits rôles accessoires, d'*airs* proprement dits. En fusionnant l'air et le récitatif, il crée une sorte de cantilène mesurée, mais non symétrique, premier stade de développement de la déclamation lyrique moderne.

Le Maître était très fier de ce progrès, comme le montre une lettre écrite en 1776, à propos d'*Armide*, au bailli du Rollet : « J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillisse pas de sitôt..... L'ensemble de l'*Armide* est si différent de celui de l'*Alceste* que vous croirez que les deux opéras ne sont pas du même compositeur... Aussi ai-je employé le

peu de suc qui me restait pour achever l'*Armide*... J'ai lâché d'y être plus peintre et plus poète que musicien... »

Cette évolution constatée et célébrée par tous, cette prédominance chaque jour plus grande du drame sur la musique est-elle vraiment un heureux progrès ?

Au point de vue dramatique, oui certainement, au moins en principe ; mais au point de vue musical la question est discutable.

Nous reconnaissons volontiers que, dans les œuvres antérieures à *Armide*, la valeur théâtrale et expressive de Gluck est à peu près insignifiante. On a déjà remarqué, je crois, que le fameux air d'*Orphée* « J'ai perdu mon *Eurydice* » conviendrait aussi bien aux paroles :

« J'ai trouvé mon *Eurydice* ;
« Rien n'égalé mon bonheur. »

et il serait facile, en passant en revue différentes partitions, de faire vingt remarques analogues. D'autre part, les récitatifs des premières œuvres ne sont pas plus « exclusifs ». Tous sont coulés dans le même moule et, pour ainsi dire, clichés, jusque dans leur ponctuation orchestrale qui comporte toujours les mêmes résolutions de septième de dominante sur la tonique et autres analogues, que l'on pourrait assimiler rigoureusement aux virgules, points et virgules et aux points du discours ordinaire.

Mais encore il faut avouer que, dans *Armide* même, il est plus d'une cantilène aux intentions très significatives et très précises, qui pourrait aussi bien s'adapter à des paroles très différentes et ce qui le prouve surabondamment, ce sont précisément les nombreux emprunts faits par Gluck à ses opéras antérieurs. Ainsi, des huit fragments qui composent la scène de la Haine, six sont tirés d'anciennes œuvres n'ayant aucun rapport avec *Armide*.

Pour ce qui est de l'intérêt musical, il me semble manifeste que Gluck perd beaucoup à ce désir de systématisation dramatique. Comme il le dit lui-même, il a cherché à être plus peintre et plus poète que musicien et, dès lors, bien souvent il nous paraît monotone et même ennuyeux avec ses interminables cantilènes-récitatifs soutenus par le bourdonnement obstiné du quatuor et inter-

THE
BERLITZ SCHOOL

of Languages

Rue de la République, 13, LYON

TÉLÉPHONE 28-77

SAINT-ETIENNE, Place Mi-Carême, 4

Enseignement spécial

DES LANGUES VIVANTES ➔

➔ **PAR LA MÉTHODE BERLITZ**

Professeurs Nationaux — Professeurs Dames

Leçons à domicile et dans la région

Conversations pratiques et lectures littéraires. Préparation aux examens et concours

TRADUCTIONS SCIENTIFIQUES ET LITTÉRAIRES

Traductions Musicales

Pianos Steinway

SUCCURSALE :

JANIN FRÈRES

10, Rue Président-Carnot, LYON

PIANOS DE TOUS LES GRANDS FACTEURS FRANÇAIS

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

Revue Musicale de Lyon

HEBDOMADAIRE DU 20 OCTOBRE AU 1^{er} MAI

RÉDACTION : Rue Pierre-Corneille, 117, LYON

ADMINISTRATION : Rue Stella, 3

BULLETIN D'ABONNEMENT

*Je désire de 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

rompus trop peu souvent par les jolis airs ou les charmantes ariettes que l'on trouve à chaque page de ses premières œuvres. Et cette sensation de monotonie est d'autant plus forte que Gluck, dont l'inspiration mélodique est d'une richesse admirable, est trop loin d'avoir la technique d'un Bach, semble ignorer la variété dans les modulations, et n'a même pas le *mélior* qui lui permettrait, comme à Rameau, de donner un intérêt orchestral à ses récitatifs les plus banals. Il s'est du reste, dans *Armide*, privé volontairement de nombreux moyens d'expression en n'employant pas les trombones et en se servant à peine des trompettes et des timbales.

A côté de notre art moderne agité, inquiet et fiévreux, cet art simple nous semble trop primitif et quelque peu enfantin. « Il faudrait avoir, me disait-on, une âme de première communiant pour goûter pleinement de telles œuvres » et, la seule mélodie, la vraie mélodie de coupe réglée, peut nous satisfaire : aussi, la première partie d'*Armide*, et, en général, toutes les scènes vraiment dramatiques de l'œuvre (en dehors de la scène de la Haine) nous ennuiant-elles et nous ne prenons un vrai plaisir qu'aux parties accessoires de l'opéra, aux hors-d'œuvres. Indifférents aux imprécations les plus tragiques de la magicienne, nous nous laissons, par contre, agréablement bercer par le doux balancement de telles ariettes et nous goûtons pleinement le charme infini des ballets, gavottes, menuets, siciliennes, à l'inspiration délicate et toujours exquise avec leur accompagnement si simple et si discret, spécimens typiques de cet art un peu mièvre et mignard du XVIII^e siècle, dans lequel la passion se transforme en amourette, l'amour se mue en galanterie, et les sentiments les plus graves s'estompent en une sentimentalité à fleur de peau, délicieusement aimable et coquette.

Ceci n'est sans doute qu'une opinion toute personnelle, mais je la crois partagée par plus d'un musicien qui n'ose peut-être s'avouer à lui-même tout l'ennui que lui procurent les cinq actes d'*Armide* et aussi tout le plaisir qu'il éprouverait à entendre seulement quelques *airs* détachés de cette importante partition, belle, mais trop céré-

monieuse, toujours distinguée, mais peu lyrique. Et que l'on ne s'imagine pas qu'il faille, en ces temps de renaissance gluckiste à outrance, un certain courage pour avouer en toute franchise son opinion : maintenant que *Orphée*, *Iphigénie*, *Alceste* sont joués partout et, pour ainsi dire, tombés dans le domaine public, les musiciens d'avant-garde qui dirigent le mouvement musical, comme Paquin ou Worth lancent la mode des couturières, abandonnent quelque peu Gluck et célèbrent, avec raison, notre vieux maître français Rameau. au détriment du premier, en attendant que Rameau, devenu trop populaire, lui aussi, soit remplacé par Monteverde, récemment « lancé » par la *Schola Cantorum*. Et nous tenions à prévenir de ce mouvement les bons snobs désireux de paraître avancés mais qui, à l'instar de certains baromètres fatigués, ne sauraient prévoir et annoncer la pluie et le beau temps et se contentent d'enregistrer, après coup, les variations météorologiques survenues dans l'atmosphère de l'Art musical...

* * *

On raconte que, peu de temps avant la création d'*Armide* à l'Opéra, Gluck disait à Marie-Antoinette, sa royale élève et protectrice : « Madame, ce sera superbe ! »

Suivant cet illustre exemple, M. Broussan, directeur du Grand-Théâtre, inondait depuis quinze jours les rédactions des journaux quotidiens de notes et communiqués développant, pour son compte, le *Ce sera superbe* de Gluck. Nous sommes, hélas ! obligés de reconnaître que cette création d'*Armide*, tant célébrée, fut simplement médiocre et parfois pire.

Nous ne voudrions pas critiquer trop vivement Mme Mazarin et M. Verdier, mais il faut bien reconnaître que la première — dont les toilettes étaient magnifiques et criardes — a hoqueté et pleurniché le rôle d'*Armide* d'une façon bien pénible et bien peu digne d'une magicienne à qui nul preux ne résiste, et que le second n'a pas la voix qui convient au rôle difficile de Renaud (Oh ! cette incertitude vocale et cet emploi douloureux et incessant des quarts de ton non encore introduits dans notre musique occidentale !). Les rôles secondaires, à part celui de Cheva-

lier danois, massacré par M. Soubeyran, furent convenablement tenus par Mmes Milcamps, Hendrickx, de Véry, Pierrick, Streltski et par MM. Dangès et Roosen. La Haine fut personnifiée avec une vigueur remarquable par Mlle Claessen, notre excellente falcon.

La Direction s'est mise en frais pour la création d'*Armide*; elle a fait broser des décors qui voudraient être magnifiques et qui sont laidset criards: les jardins d'Armide, en particulier, sont un chef-d'œuvre de mauvais goût, avec leur végétation banale, leurs tons crus et leurs charmilles en plat d'épinards. Elle a aussi fait l'emplette de costumes neufs pour le ballet (Mlles Cerny et Saint-Cygne ont des toilettes admirables), mais elle a nippé les figurants de défroques connues, ternies et dépareillées, de tous les styles et de toutes les époques.

La mise en scène est, comme toujours, nulle; et l'on ne peut même louer sans restriction notre excellent orchestre, car il aurait fallu, dans l'interprétation de la musique de Gluck une légèreté de touche qu'étaient loin de réaliser les lourds mugissements des contrebasses marquant les temps forts, péniblement, « avec des han ! de porteur d'eau », offrant aux arabesques des cordes élevées un soubassement massif et disproportionné. Et l'on aurait pu souhaiter aussi plus de mise en relief des parties intermédiaires des altos et violoncelles qu'on entendait avec peine et qu'il fallait vraiment deviner.

Nos lecteurs, qui n'ont pas encore assisté aux représentations d'*Armide*, s'imagineront peut-être que nos critiques sont excessives. Les articles parus dans les quotidiens les inciteraient sans doute à cette appréciation; il se pourrait fort cependant que ceux d'entre nos lecteurs, qui tiennent à se rendre compte par eux-mêmes, partageassent bientôt la manière de voir moins indulgente qui est la nôtre et qui, d'ailleurs, se dissimule vraisemblablement entre les lignes des articles d'apparence plus modérée.

LÉON VALLAS.



INAUGURATION du CONSERVATOIRE

* *

Elle eut lieu, sans grande pompe et sans musique, dimanche matin, sous la présidence de M. Chaumié, ministre de l'Instruction publique, assisté de M. Henri Marcel, directeur des Beaux-Arts.

Et de cette cérémonie banale il n'y a rien à retenir sinon quelques extraits, que nous transcrivons ci-dessous, du discours de M. Augagneur.

« Depuis quatre ans, Monsieur le Ministre, nous avons construit cet édifice, où le Conservatoire de musique trouvera une demeure digne de ses professeurs et de la valeur de son enseignement. Nous avons fait plus: nous avons, cette année, augmenté les crédits de l'établissement, pour permettre l'ouverture de classes nouvelles, classes d'ensemble, d'orchestre, de musique de chambre. Nous espérons que l'Etat voudra bien, lui aussi, contribuer à ce perfectionnement de l'enseignement musical, dans cette succursale du Conservatoire de Paris, qui aspire à être la première des succursales de province.

« Pour la musique, nous avons fait plus encore, en prenant les théâtres en régie directe. Hier, vous avez assisté à la représentation d'*Armide*, qui jamais n'a encore été reprise en France; l'an dernier, notre théâtre a donné la Tétralogie de R. Wagner et, dans notre pays, personne avant nous n'avait encore réalisé cette considérable entreprise...

« Il y a deux ans, Monsieur le ministre, vous inaugurez l'Asile des Invalides du Travail. Nous avons commencé notre œuvre par l'accomplissement du devoir civil d'assistance: nous la continuons aujourd'hui par l'ouverture de ce palais, destiné à la vulgarisation et au développement des arts. En poursuivant parallèlement le développement de l'art et celui de l'assistance, nous croyons remplir les devoirs que nous a imposés la démocratie de cette grande cité. Dans notre société d'aujourd'hui, plus encore dans notre société de demain, l'art doit remplir un rôle considérable. Si je ne craignais pas de paraître paradoxal, de sembler forcer les rapports des choses, je dirais que le souci de distribuer l'art se rattache étroitement au souci de distribuer l'assistance, que plus directement encore l'art se rattache à l'Instruction publique.

« L'Instruction envisagée comme un moyen de mettre l'homme en communication directe, étroite, exacte avec les êtres et les choses, se complète par l'éducation artistique. L'esthétique étend le domaine des sensations et, par contre-coup, le domaine des idées suscitées par des sensations nouvelles. L'art est moralisateur, parce qu'il étend le domaine des conceptions et de l'activité cérébrale, occupe l'oisiveté par l'entraînement de l'esprit à jouir des

choses intellectuelles, détourne des jouissances physiques, si souvent grossières et nuisibles au sain équilibre de l'organisme humain. L'art, qui nous apprend à distinguer les formes et les tons d'un paysage, ou les expressions du visage humain, qui dresse notre oreille au discernement et à la jouissance des harmonies, étend nos facultés de perception, amplifie la portée de nos sens et ouvre à notre imagination nourrie des sensations artistiques, des domaines situés au delà de ceux dont nous avaient dotés nos connaissances d'ordre intellectuel.

« Et de même que nous avons voulu, pour l'homme incapable de suffire à son existence, un asile où sa vie matérielle soit assurée, avec le respect de sa liberté, de sa dignité, de telle sorte que, non seulement il ait sa part d'existence, mais sa part de joie; nous voulons que l'homme, sain de corps et d'esprit, ait après sa journée de labeur, sa part de vie intellectuelle; qu'il puisse, devant un tableau, évoquer les jouissances réparantes d'un paysage tranquille, ou les émotions de la tempête; qu'il puisse à l'audition d'une symphonie, laisser errer son imagination au hasard des suggestions musicales; qu'il puisse s'élever, par la perception de sensations esthétiques, à l'humanité la plus parfaite, à celle qui, par la multiplication de toutes ses facultés, s'est mise en contact avec un monde d'idées et de sentiments inconnus et inaccessibles aux béotiens et aux barbares. »



LES CONCERTS



Concert Colonne

(14 novembre)

Or donc, pour la deuxième fois de cette année, M. Edouard Colonne et son orchestre réduit de voyage sont venus visiter notre bonne ville pour révéler aux Lyonnais, après *l'Arlésienne* et la *Marche Hongroise* de Berlioz, les œuvres inédites qui s'appellent la symphonie en *la* de Beethoven, le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, le Prélude de *Parsifal*, un air du *Joseph* de Méhul, l'intermède symphonique de *Rédemption* de Franck, l'ouverture du *Roi d'Ys*, un fragment des *Erynnies*, l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs*, et le récit du Graal de *Lohengrin*...

Il faut savoir gré à l'éminent chef d'orchestre de n'avoir pas voulu essayer — inutilement sans doute — d'acclimater, dans cette province qu'il juge retardataire et incompréhensive, des œuvres trop nouvelles ou trop neuves qui auraient pu choquer nos habitudes tranquilles et misonéistes.

Il convient également de le féliciter de

l'exécution générale de son programme. M. Colonne a pensé qu'il était sage — encore une attention délicate — de ne pas nous imposer des interprétations trop personnelles ou trop intenses, et il s'est contenté de jouer Beethoven en bon père de famille, sans intentions excessives, et de nous faire entendre un prélude de *Parsifal* à l'eau de rose, sans trop de relief ni trop de vigueur. Et encore, pour ne pas surprendre du premier coup nos oreilles habituées au flottement des orchestres d'amateurs, il a même, au début du concert, laissé ses instrumentistes vaguer quelque peu dans telle partie de la septième symphonie.

Certaines personnes grincheuses ont bien voulu insinuer que M. Colonne, avec son programme peu révolutionnaire et peu « avancé », a traité nos compatriotes avec ce mépris profond et irraisonné pour la province qu'ont professé de tous temps les Parisiens, mais la masse du public s'est déclarée hautement satisfaite, et la Presse, en des comptes-rendus-panégyriques, a constaté cette satisfaction unanime (1) : tout est donc pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Les amateurs les plus difficiles ont d'ailleurs reconnu l'excellence de l'interprétation de l'ouverture du *Roi d'Ys*, à l'inspiration riche et savoureuse, si pleine de chaleur et de poésie, et dont les agréables excès de fougue et de sonorité conviennent bien au tempérament très extérieur de M. Colonne, ainsi que celle du charmant et superficiel *Rouet d'Omphale*. Ce délicieux poème symphonique nous a semblé, tout comme le talent du chef d'orchestre, d'essence éminemment nationale en ce sens qu'il mérite pleinement l'appréciation que Mme du Desland, je crois, portait jadis sur Voltaire, cet esprit si français : « Clair comme un ruisseau, mais pas plus profond. »

Notons le juste succès remporté par ces deux dernières œuvres, sans insister sur l'inexplicable introduction, dans le programme, d'un fragment trop insignifiant des *Erynnies* qui n'ajoutera rien à la gloire de M. Massenet, et du *Récit du Graal*, dans lequel M. Maréchal de l'Opéra-Comique, fit admirer sa jolie voix de ténor, et souhaitons que, à son concert du mois de février pro-

(1) Relevons dans le programme officiel, un peu coûteux, mais si réjouissant, vendu dans la salle du Casino, cette appréciation sur le talent de M. Colonne : « M. Colonne n'est pas seulement un Pygmalion s'éprenant de la statue qu'il a modelée; il est encore le dieu qui lui donne la vie. »

chain, M. Chevillard, le rival de M. Colonne, nous fasse entendre un orchestre plus complet dans des interprétations aussi précises, mais plus vivantes et plus émues, d'œuvres récentes ou nouvelles pour nous.

LÉON VALLAS.



Concerts annoncés

Lundi 21 novembre, à 8 h. 1/2, salle Philharmonique, concert de Jacques Thibaud et Joseph Thibaud.

Au programme : *Sonate* de Hans Huber ; *Ballade et Polonaise*, P. Vieuxtemps ; *Sonate* (op. 57) (*Appassionata*), Beethoven ; *Romance en sol*, de Beethoven ; *Aria* de Bach ; *Nocturne, ré bémol* de Chopin, *Tarentelle* de Moszkowski ; *Zigeunerweisen* de Sarasate.



Le concert de la *Schola Cantorum Lyonnaise* aura lieu le mercredi 7 décembre et sera, comme nous l'avons annoncé, dirigé par le Maître Vincent d'Indy.

Le programme comprend le premier acte intégral d'*Alceste* de Gluck et le *Chant de la Cloche*, la légende dramatique de Vincent d'Indy, qui obtint, en 1886, le premier prix de composition au concours de la ville de Paris. Ce concert réunira les 150 chanteurs et chanteuses de la Schola, un orchestre de 100 musiciens et sera donné avec le concours de Mlle de la Rouvière et de M. Bourgeois, de la Schola de Paris, et de M. Georges Castel, du théâtre de Genève.

La location est ouverte chez M. Dulieux, rue de l'Hôtel-de-Ville, 98 :

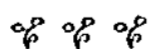
1° Pour les membres de la *Schola*, à partir du 20 novembre.

2° Pour le public, à partir du 26 novembre.

Nouvelles Diverses

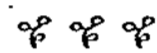


L'année prochaine, le Prince Régent Theater de Munich donnera trois exécutions de *l'Anneau du Nibelung*, quatre des *Maîtres Chanteurs*, trois de *Tristan et Isolde* et deux du *Vaisseau Fantôme*. M. Félix Mottl dirigera toutes ces représentations, à l'exception de celles des *Maîtres*, qui seront conduites par M. Richard Strauss.



Une représentation de *Carmen* vient d'avoir lieu à Valence (Espagne) avec une ampleur de mise en scène tout à fait particulière. Cette

représentation était donnée par la troupe, lyrique du théâtre Pizarre dans la *Plaza de toros*, dans le centre de laquelle on avait élevé une scène vaste et superbe. Au dernier acte, au moment où est simulée l'entrée du public et des toreros dans le cirque, on vit défiler à travers la piste deux quadrilles authentiques de matadors, picadores, banderilleros, etc. suivis d'un superbe équipage sur lequel se trouvaient Carmen et Escamillo. Le défilé terminé, aux applaudissements enthousiastes de la foule, les deux quadrilles de toreros luttèrent avec un taureau furieux, et le spectacle prit fin sur la mort dudit taureau, tué par le matador Gabardito. Le dénouement de l'ouvrage semble avoir été de cette façon quelque peu altéré. Au reste, son exécution paraît avoir un peu pâti de la trop grande ampleur donnée à la scène.



Gluck adorait l'argent et la bonne chère.

Un jour, dans un salon, quelqu'un lui demanda ce qu'il aimait le plus au monde.

— Trois choses, répondit Gluck : l'argent, le vin et la gloire.

On se récrie.

— Comment ! Pour vous, la gloire vient après l'argent et le vin ? Vous n'êtes pas sincère.

— Je suis on ne peut plus sincère. riposta Gluck. C'est bien simple : Avec de l'argent je m'achète du vin, le vin réveille mon génie et mon génie m'apporte la gloire !

Petite Correspondance



Un fidèle lecteur. — Voici la composition de l'orchestre du *Chant de la Cloche*, de V. d'Indy, telle qu'elle est indiquée sur la grande partition : 20 premiers violons et 20 seconds, 12 altos, 12 violoncelles et 12 contrebasses.

3 flûtes, 3 hautbois (dont un cor anglais), 3 clarinettes, 1 clarinette basse, 4 bassons.

4 cors chromatiques, 2 trompettes chromatiques, 2 cornets à cylindres, 3 trombones, 1 tuba, 1 saxhorn alto, 2 barytons et une basse, 1 trompette à 6 pistons, 2 trombones à 6 pistons. Sur scène : 3 trompettes simples et 3 trompettes chromatiques.

8 harpes, 2 pianos, 1 glockenspiel, 1 cloche en *mi bémol*.

Un Berliozien. — M. Colonne (Judas, dit Edouard) est né à Bordeaux, le 23 juillet 1838.

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS

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