

## JACQUES OFFENBACH

\*\*\*

Offenbach est l'expression d'une époque, le symbole d'un régime ; son œuvre reste l'évocation d'un temps spécial et défini. Comme les chroniques de Villemessant, d'Albert Wolf ou de Magnard, les articles de J. Vallès, les scènes de Tréfeu, ou d'Hector Crémieux, comme les nouvelles d'Aurélien Scholl ou de Léo Lespès sa musique incarne et représente ce genre d'esprit spécial, cravachant, brillant, cinglant et superficiel qui fut la caractéristique du second Empire. Les airs d'Offenbach sont l'accompagnement naturel des conversations étincelantes et folles des fameux déjeuners de Peters où le *Figaro* régnait en maître.

Et nul ne prit une part plus brillante, et ne joua plus alertement son rôle d'amuseur, dans cette fête qui dura dix-huit ans et fit de la vie parisienne la plus clinquante et la plus joyeuse des saturnales. Nul n'a connu de plus brillants succès, une popularité aussi répandue, non seulement sur les boulevards dont il fut le roi, mais dans toutes les villes de France et d'Europe où il y avait un théâtre. Et ainsi il fut l'un de ceux qui consacrèrent la réputation de gaîté légère et d'esprit à quoi les Français tiennent plus qu'à toute autre gloire.

Ses premiers succès datent de l'époque où il remplissait les bizarres et inutiles fonctions de chef d'orchestre à la Comédie-Française ; mais sa célébrité ne date que du jour où il fonda le théâtre des Bouffes-Parisiens, et sut amener devant la petite scène des Champs-Élysées d'innombrables admirateurs des *Deux Aveugles* et du *Violoneux*. Puis ce fut, au Passage Choiseul, *Ba-Ta-Clan* et *Croquefer*, *Draginette*, *le Mariage aux Lanternes*. Ce

n'étaient là que des œuvrettes à trois ou quatre personnages, dont quelques-unes comptent d'ailleurs parmi les meilleures productions d'Offenbach. Mais avec *Orphée aux enfers* commence l'âge héroïque.

Ce qui définit et caractérise cette partition et son livret, c'est l'attaque violente de tout ce qui, sous les régimes précédents, était apparu comme respectable. C'était les dieux bafoués, l'Olympe raillé, les classiques revêtus d'oripeaux, Jupiter dansant le cancan, et Eurydice trompant Orphée comme une parisienne. Et on s'effare de voir combien ces attaques furent prises au sérieux. Jules Janin prit sur le mode lyrique la défense des respectabilités que l'on ridiculisait. Et la polémique commença et fut violente, pour ne cesser qu'au jour où Hector Crémieux apprit à Janin (le *Janin des racines grecques* !) que la tirade grotesque mise dans la bouche de Léonce était empruntée à une de ses propres critiques : « On respire une odeur de déesse et de nymphe, on entend le roucoulement de colombes, etc. »

Et depuis, c'est toujours lorsqu'il adopta des sujets historiques : *La Belle Hélène*, *Geneviève de Brabant*, *La Périchole*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, *Barbe Bleue*, qu'Offenbach connut le triomphe scénique ; c'est avec des livrets où l'ironie et la gouaillerie surabondaient qu'il se sentait à l'aise et qu'il écrivit celles de ses partitions qui font époque. Et cela parce que sa musique portait en elle une *vis comica* intense et débordante seulement compatible avec les situations bouffonnes.

Et cependant une autre corde vibre dans son œuvre. Il y a des pages de lui où transparait un sentiment tout autre, d'apparence diagonalement contradictoire : la tendresse. Cette opposition est d'ailleurs moins surprenante qu'il ne semble d'abord. Ce mélange de gaieté endiablée et de douceur sentimentale, cette alternative de rire fin et de sourire attendri, c'est une des facettes les plus curieuses et les plus typiques de l'esprit français et qu'on ne relève pas seulement dans la musique d'opérette. Le théâtre tout entier de Meilhac et d'Halévy, pour ne citer que ces deux parmi les plus féconds, en offre des exemples à chaque page. Et cette tendance à passer sans transition de la douceur caressante au tapage ahurissant, qui est un exquis assemblage chez ces natures fines et ces talents d'élite, est aussi le principe de pas mal de médiocrités larmoyantes jointes à de grosses gaietés passablement communes chez les auteurs de second ordre et dans des œuvres

moins distinguées. Citerais-je en musique Varney, Planquette et Audran, au théâtre Siraudin, Chivot, Duru et tant d'autres.

Donc Offenbach fut tour à tour le bouffon le plus outrancièrement cocasse et le plus délicieux diseur de riens amoureux et tendres. Dans le premier ordre d'idées, il atteignit l'apogée du rire avec *La belle Hélène*, dans le second, il connut les inspirations les plus gracieuses avec *La chanson de Fortunio* et *Le Violoneux*.

Mais, par ce travers, commun à tant de grands hommes et que l'on symbolise ordinairement par l'histoire du violon d'Ingres, il estima secondaires les qualités merveilleuses que la nature lui avait départies, et n'eut qu'un désir et qu'un but, écrire de grande musique, être joué sur les scènes subventionnées. Et c'est pour cela qu'il écrivit ces œuvres discutables qui furent, il est vrai, joués à l'Opéra-Comique, voire au Grand Opéra, mais qui ne furent que des demi-succès, quelques-unes mêmes des échecs retentissants. Ainsi *Barkouff*.

C'était en 1860, Offenbach venait d'avoir un ballet, *Le Papillon*, reçu à l'Opéra. *Orphée* triomphant au Carré Marigny, avait été joué au Théâtre Italien, sur l'ordre exprès de l'Empereur. Bref, le maëstro se sentait au pinacle de la gloire, et considérait Paris comme sa conquête. Il crut l'heure venue de réaliser son rêve : sur un livret fourni par le spécialiste Scribe, il écrivit *Barkouff*. Ce fut, dès le soir de la première, une chute effroyable et définitive, dont l'explication se peut tirer d'autres arguments que ceux auxquels crut Offenbach ; il ne fallait ni jalousie, ni cabale pour faire tomber sa pièce, la disproportion navrante des moyens employés et des effets à obtenir suffisait et au delà. Et pourtant, dix ans plus tard, le compositeur qui ne se tenait pas pour battu eut l'étrange idée de demander à Nuitter et à Tréfeu de lui bâtir un livret dans lequel il pût réintroduire toute la musique de *Barkouff*. C'est ainsi que *Boule de neige* vit le jour. Le succès fut le même, à peu de chose près, malgré la plus fastueuse mise en scène.

Et il en a été ainsi toute les fois que ce comique plein de verve voulut se hausser au genre grave. Il ne reste rien de ce *Roi Carotte* auquel Sardou avait cependant apporté le concours de son incomparable adresse scénique et de sa rouerie de vieux praticien du théâtre. Qui connaît encore *Fantasio* bâti pourtant sur une des comédies les plus fines de Musset. Et si l'on nous a conservé *Les contes d'Hoffmann*, ce n'est pas pour la plus grande gloire de celui qui les a composés.

Donc, et c'est là que j'en voulais venir, Offenbach ne fut pas un continuateur d'Auber, d'Adam, de Réber et de Clapisson ; de vaines tentatives l'ont démontré, il n'appartient que par ses échecs à l'école française de l'Opéra-Comique. Et c'est fort heureux pour lui, car, au lieu d'ajouter un nom à une liste déjà trop longue de fâcheuses et encombrantes médiocrités, il fut vraiment un créateur et un chef d'école, le maître de l'Opéra-Bouffe. Et ce genre qu'il semble avoir fait de toutes pièces, se rattache par ses lointaines origines au très ancien répertoire français et italien, aux Cimarosa, aux Paer, aux Boieldieu ; il forme le chaînon intermédiaire d'une série où figure avant lui, la buffa italienne, et après lui l'opérette française, et l'opérette viennoise depuis ses contemporains Lecoq et Hervé jusqu'aux dernières partitions qui virent le jour aux rives du Danube : *der Vogelhändler, Vergeltsgott, Boccacio*, etc.

Dans cette longue série de musiques plus joyeuses que savantes, Offenbach marque le summum de la gaieté et le plus haut degré de l'exubérance. Il s'exhale de ses rythmes une contagion de plaisir et de folie, que ceux qui l'ont précédé ou suivi n'ont jamais atteinte. *La Vie Parisienne, Les Brigands, Orphée, La Grande Duchesse* sont à ce point de vue d'indépassables modèles. Et l'on comprend que ces œuvres apparaissant à une époque où s'amuser était la très essentielle occupation, aient obtenu le plus formidable et le plus immédiat succès. Les faits le prouvent clairement.

En janvier 1867 on jouait à la fois *La Vie Parisienne*, au Palais Royal, *Orphée*, aux Bouffes avec Cora Pearl, et *La Belle Hélène*, aux Variétés et en même temps *La Vie Parisienne* à Vienne, et *La Chanson de Fortunio* à Berlin. Les recettes étaient formidables. La petite salle du passage Choiseul faisait régulièrement 3.000 fr. par jour, Dieu sait par quel miracle d'élasticité. Les Variétés atteignirent 475.000 francs à la 100<sup>e</sup> de *La Grande Duchesse*, ce qui additionné aux 273 représentations de *La Belle Hélène*, aux 130 de *Barbe-Bleue* et aux 205 de *La Vie Parisienne* donnait pour l'année courante un peu plus de 2 millions et demi de recette. Le jour du bénéfice d'Hortense Schneider, les Variétés encaissaient 17.000 francs de location. On comprend après cela, la confiance imperturbable d'Offenbach, et l'emploi d'épithètes dénuées de modestie dont il était coutumier. Tel ce billet où il convoquait Hortense à la première de *Métella* : « A demain.

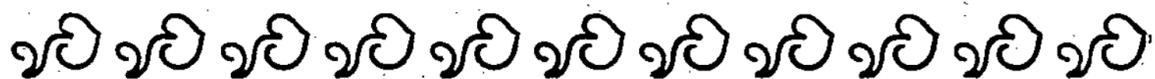
J'espère que tu useras plus d'une paire de gants en applaudissant les choses adorables que j'ai faites dans *La Vie Parisienne*. » Comment résister à l'enivrement d'un succès si général que la princesse de Metternich elle-même en devenait infidèle à Wagner. Il avait d'ailleurs une facilité extrême et une fécondité intarissable. A la première représentation de *La Belle Hélène*, l'air du Mont Ida sur lequel on comptait beaucoup, avait laissé le public assez froid. Dupuis, désespéré, parlait d'abandonner le rôle ; le lendemain matin, il reçoit un télégramme d'Offenbach qui le priait de venir choisir entre trois nouveaux airs qu'il avait écrits en rentrant chez lui. Le ténor adopta l'immortelle romance que l'on sait « Evohé, que les déesses ont de drôles de façons. »

Après la chute de l'Empire, ce fut une décadence. Offenbach malade, perclus de goutte, s'adressait à un public que les catastrophes récentes rendaient moins ardent au plaisir. Ce fut le temps où *le roi Carotte* ne connut le succès que parce qu'on y voyait une attaque contre le régime déchu. Puis ce fut *la Fille du Tambour-Major* si fade et les médiocres *Contes d'Hoffmann* qui ne furent joués qu'après la mort du maître.

Certes, dans cette œuvre copieuse et multiforme, le temps a éliminé beaucoup, et c'était nécessaire. Mais il restera de cet amuseur charmant deux sortes de choses : d'exquis petits bijoux comme *la Chanson de Fortunio* et *le Violoneux*, et d'incomparables bouffonneries, qui, maintenant encore, obtiennent à chaque reprise, à Paris, en province, en Allemagne, en Italie, un succès mérité. Et il est très regrettable qu'à Lyon l'opérette ait disparu de la scène. Il y aura toujours en France un public pour applaudir *la Belle Hélène*, *la Grande Duchesse* et *les Brigands*.

EDMOND LOCARD.





## L'Enseignement du Piano

\* \* \*

L'article de Mlle Blanche Selva que nous avons publié sous ce titre à l'occasion des concours du Conservatoire (*Revue Musicale de Lyon*, numéro du 15 juillet 1906) nous avait valu un certain nombre de lettres dans lesquelles des lecteurs discutaient, parfois sans modération, les idées de Mlle Selva. Nous avons cru intéressant de demander à quelques professeurs leur opinion sur cette importante question de l'enseignement du piano : nous publions ci-dessous la réponse qu'a bien voulu nous adresser à ce sujet Mme de Lestang, dont nos abonnés ont pu souvent, aux Concerts de la *Revue*, apprécier le talent de cantatrice et de pianiste.

N. D. L. D.

Mlle Blanche Selva a présenté naguère aux lecteurs de la *Revue Musicale* quelques observations fort judicieuses et intéressantes sur l'enseignement du piano. Ses idées sont, à peu de chose près, les miennes, et je tiens à dire tout d'abord combien j'ai été charmée de me trouver, sauf quelques divergences de détail, si parfaitement d'accord avec une artiste, dont personne plus que moi n'admire à la fois le beau talent, la vraie simplicité — rare dans le monde des virtuoses — et, par-dessus tout, le sens musical si profond et si fin. Au surplus, son autorité servira à couvrir ce qu'il pourrait y avoir de téméraire dans les quelques indications que voici :

Le premier mérite d'un professeur de piano réside dans... les parents de ses élèves. Ceci n'est pas une boutade. On ne se rend pas toujours assez compte, en effet, que l'enseignement musical — comme tout enseignement, du reste — doit être conduit suivant un plan rationnel et méthodique, qui seul développera, d'une manière progressive et sûre, l'intelligence et le goût artistique de l'élève. Or, ce résultat ne peut être obtenu qu'à deux conditions : la première, c'est que les parents s'abstiennent d'intervenir pendant les leçons, comme le font un si grand nombre, et de gêner par leurs réflexions ou observations la libre action du professeur. La seconde, c'est qu'ils renoncent à vouloir que, dès les premières leçons, leurs enfants soient en mesure d'exécuter (!) ces petits « morceaux » qui sont l'orgueil,

sinon la joie des « fêtes de famille ». Aux parents qui tiennent absolument à produire leurs « petits prodiges », il reste toujours la ressource des fables ! Leur amour-propre sera satisfait et les études musicales n'en souffriront point.

Le piano, en effet, devrait cesser d'être considéré comme le complément — à l'égal de la danse, par exemple — de toute éducation « soignée ». La musique est un art, et par conséquent doivent seuls s'y adonner les artistes, c'est-à-dire ceux qui sont naturellement doués. On naît musicien comme on naît poète ; on ne le devient pas ; l'enseignement du piano ne doit tendre qu'à développer les dispositions innées ; il sera toujours impuissant à les suppléer. Si l'on était bien pénétré de cette vérité — pourtant évidente — que de médiocrités seraient écartées de la musique et même... de l'enseignement musical ! On n'aurait rien à perdre à avoir moins de pianistes, on aurait tout à gagner à en avoir moins de mauvais.

D'ailleurs, avouons-le, un élève mal doué se dégoûterait vite, car le travail du début est nécessairement long, ingrat, et ne saurait procurer de satisfaction immédiate(1). Il faut commencer en effet par les premières notions du solfège sans piano, et ceci n'est pas une recommandation inutile, car nombreux sont les jeunes gens et surtout les jeunes filles qui étudient le piano sans savoir la valeur d'une blanche, d'un soupir, etc... et qui dans la suite sont toujours arrêtés par certaines notes moins courantes que les autres (si  $\sharp$ , fa  $\flat$ , par exemple). Ce n'est donc que lorsque l'élève lira couramment ses notes dans les deux clefs qu'on lui mettra les mains sur le clavier.

Mais dès ce moment, autant on aura usé jusque là de prudence et de sage lenteur, autant il faudra se montrer résolu et éviter toute perte de temps. De même que pour apprendre à nager — qu'on me pardonne cette comparaison — le mieux est de se jeter bravement à l'eau, de même il conviendra de mettre dès le début l'élève aux prises avec les véritables difficultés musicales. J'estime, par exemple, qu'il faut faire jouer le moins possible mains séparées, sauf pour la mise au point des passages très difficiles. Ce sera un excellent moyen de prévenir un défaut trop fréquent, je veux parler du « clapotement », c'est-à-dire de la non-simultanéité du jeu des deux mains. J'estime surtout qu'il faut écarter immédiatement les vieilles méthodes : n'est-il pas monstrueux d'astreindre des élèves à répéter, pendant des mois, des exercices tels que ceux de Le Carpentier, qui, outre leur inutilité pour le développement du mécanisme, ont ce défaut capital de tenir l'élève loin de la véritable musique, de n'éveiller aucune émotion esthétique dans son âme, de l'habituer à considérer l'art du piano comme la réalisation

(1) « On ne fait point des hommes sains en élevant les enfants avec des bonbons », disait Schumann dans ses admirables conseils aux jeunes musiciens.

par le jeu machinal des doigts d'une combinaison de sons vide et arbitraire ? Que de pianistes en sont restés — pour le sentiment musical — au Le Carpentier de leur jeunesse ! De telles méthodes devraient être résolument écartées de l'enseignement !

Il est infiniment plus profitable, dès que l'élève a vaincu, par des exercices rationnels et judicieux, les premières difficultés, de lui faire prendre tout de suite les canons de Kunz, puis Bach, qui, selon l'heureuse expression de Mlle Selva, doit être « le véritable pain quotidien » de tous les musiciens : l'étude progressive des « Pièces-faciles », des « Petits préludes », des « Inventions », etc... offrira le double avantage et d'exercer l'élève et de l'habituer déjà à la polyphonie des œuvres modernes. Il ne faut pas craindre non plus de faire jouer beaucoup à quatre mains : c'est une excellente façon de développer le sens de la mesure chez les élèves, qui acquièrent en outre dans cet exercice les premières notions de la musique d'ensemble.

On ne saurait trop insister en effet sur la nécessité de libérer l'enseignement du piano des vieilles routines et des formules surannées où il s'étirole, en un mot de le rendre vivant. C'est pour cela, qu'avec Mlle Selva, je trouve que l'étude des gammes est inutile, sauf pour apprendre les tonalités aux commençants. Je n'ignore point que ce terrain est fort délicat, et ce n'est pas sans quelque appréhension que je m'y hasarde. Toucher aux gammes n'est-ce pas attenter aux droits les plus sacrés de la tradition ? Je sais nombre de professeurs, parmi les plus estimables, qui, par déférence pour cette tradition, vont s'indigner d'une pareille témérité. Et cependant les gammes n'ont d'utilité réelle que pour ceux qui sont incapables d'avoir sur leur art des idées personnelles : pour ceux-là, les gammes constituent une méthode de tout repos : avec elles, nul besoin d'initiative, de recherches ; c'est un chemin tout tracé qu'ils n'ont qu'à suivre, un moyen commode que la routine met à leur disposition pour occuper leurs élèves. En fait, et bien qu'elles aient reçu des ans cette consécration qui donne aux choses une apparence vénérable et commande le respect, les gammes sont du temps perdu pour les progrès du mécanisme : elles ne l'améliorent pas, ne procurent pas une seule qualité de douceur ou d'égalité dans le toucher ; elles accusent, au contraire, par la répétition, les défauts naturels de l'élève. Que de stérile travail épargné, que de temps gagné par suite, si on remplaçait les gammes par de simples exercices pour l'indépendance des doigts !

On ne saurait trop veiller néanmoins sur la netteté du mécanisme : ce doit être dès le début la préoccupation constante du professeur, car il est très difficile de corriger plus tard les défauts négligés dans les commencements. Ne voyons-nous pas chaque année, au Conservatoire, des concurrentes du piano supérieur, qui, malgré l'application apportée

à la préparation prolongée d'un seul morceau, présentent dans leur pièce de concours un jeu lourd et bafouillé ?

Aussi les exercices doivent-ils être faits dans un mouvement très modéré : c'est l'unique moyen d'arriver à l'égalité et à une articulation nette et précise. Quant à la célérité, seul but de tant de professeurs, but poursuivi au détriment de tout, elle s'acquiert progressivement.

Ici se pose naturellement la question des doigtés. D'une façon générale, on laisse aujourd'hui sous ce rapport plus de latitude qu'autrefois. Et de fait, sauf pour les commençants, particulièrement quand il s'agit de jeunes enfants, dont les mains sont toutes également souples et qui peuvent par conséquent se plier sans difficulté aux règles usuelles, on peut permettre bien des doigtés non classiques, pourvu qu'ils soient commodes. Mlle Selva pratique et enseigne même certains doigtés qui lui sont faciles, mais auxquels la plupart des mains sont vraiment réfractaires ; ils ne sont pas, *en général*, très recommandables : je veux parler des chevauchements à la main droite du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> doigts sur le 5<sup>e</sup>, employés aussi par Vincent d'Indy et qu'on trouve indiqués par lui à plusieurs reprises, notamment dans sa sonate pour piano et violon (p. 21, 3<sup>e</sup> mesure du mouvement modéré ; p. 22, 3<sup>e</sup> ligne, 1<sup>re</sup> mesure ; p. 31, 1<sup>re</sup> mesure ; p. 34, 2<sup>e</sup> ligne, 5<sup>e</sup> mesure, etc.).

Un des points sur lesquels doit porter tout particulièrement la sollicitude du professeur est celui de la sonorité. Les élèves ont naturellement une sonorité bonne, médiocre ou mauvaise ; et il est parfois très difficile de leur faire percevoir leur défaut de toucher. Il convient donc d'insister beaucoup par des exemples, et surtout d'exercer les élèves à attaquer avec netteté, fermeté, sans brusquerie, et avec une force ne venant pas du bras, mais du doigt. Quant à l'emploi des pédales, c'est là surtout une question personnelle d'oreille et d'intelligence. Il y a cependant des notions, des règles générales. Ainsi au début, ceci est une règle banale, imposée par tous, on ne doit pas user des pédales. On ne saurait trop s'élever contre la tendance qu'ont tous les débutants à se servir de la pédale forte pour augmenter la sonorité, alors que sa raison d'être est toute différente. Par la pratique des œuvres modernes, on se rendra compte des ressources de l'emploi des pédales et des nombreux effets qu'on en peut tirer. On sait combien Debussy, Ravel, Déodat de Séverac surtout utilisent les effets spéciaux obtenus par la combinaison des deux pédales.

Allongerai-je cette lettre par l'examen rapide de quelques points secondaires ?

Il est certain, par exemple, qu'il est très utile d'exercer la mémoire de l'élève en l'obligeant à apprendre par cœur, car, pour en arriver là, il est forcé d'approfondir l'œuvre qu'il travaille, et il prend ainsi le goût de la perfection. Pourtant il ne faut pas exagérer ni tout faire

apprendre ; particulièrement quand on doit jouer en public, il est absolument inutile, si l'on n'est pas très sûr de sa mémoire, de s'exposer à des accidents, d'autant plus que cette préoccupation devient nuisible à l'exécution.

Certains élèves, d'autre part, éprouvent une grande difficulté à lire rapidement et à donner dès la première lecture une idée générale de l'œuvre. Ils ne doivent point pour cela se décourager : ici l'habitude et l'entraînement suppléeront au manque de dispositions.

A ce propos je tiens à dire, en passant, que, quelque médiocres que soient les aptitudes de l'élève, il ne faut jamais lui imposer un grand nombre d'heures d'études journalières. Le surmenage, imposé par certains, est une erreur et un non-sens, car l'attention diminue en raison directe de la durée de l'étude ; et pourtant n'y a-t-il pas des professeurs qui infligent à leurs élèves 8, 10 et même 12 heures d'études quotidiennes ! De telles exagérations nuisent plus qu'elles ne servent aux progrès de l'élève.

Contrairement à l'opinion de Mlle Selva, qui veut que « le professeur exécute lui-même la pièce à l'élève », j'estime qu'une telle pratique est à éviter. Sans doute cela aide les élèves à dégager de la pièce une impression générale, mieux que ne peut le faire une lecture pénible, mais il faut prendre garde aussi à l'extrême facilité d'imitation de certains. En donnant l'exemple, dès le début du travail, il y aurait à craindre, pour les élèves peu personnels, le danger d'une copie souvent trop fidèle de la manière du professeur. Il faut leur laisser au contraire beaucoup d'initiative, les obliger à chercher par eux-mêmes, pour, ensuite, discuter avec eux leur interprétation, leur en faire voir les qualités et les défauts, en expliquant avec soin les raisons de toutes les critiques, et en leur montrant enfin comment on doit exécuter l'œuvre.

Ce qui, par contre, est tout à fait nécessaire, c'est d'expliquer aux élèves le plan et la structure des différentes formes musicales, de leur définir par exemple, d'une manière précise, la sonate et les formes qui en découlent (quatuor, symphonie, etc.), en y joignant une analyse minutieuse des éléments qui la composent (Andante, Allegro) ; ces explications seront données, bien entendu, à propos des pièces étudiés et sur les pièces mêmes, ce qui constituera une leçon de choses claire et facile, comme toutes les leçons de choses. Habités ainsi dès le début à saisir la forme et à suivre le développement de chaque œuvre, l'élève apprendra la composition sans s'en douter, comme M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir.

Il est enfin une notion essentielle que le professeur ne saurait de trop bonne heure inculquer à ses élèves : celle du respect des œuvres des maîtres ; mais cette recommandation est trop dans les idées de la *Revue Musicale*, pour qu'il soit besoin de s'y arrêter. Il faut notamment

s'opposer à l'emploi excessif, continu, immodéré du « rubato », tendance très naturelle aux jeunes élèves, même les mieux doués. Ils y sont d'ailleurs malheureusement portés par l'exemple pernicieux de certains virtuoses qui, plus soucieux d'étaler leur talent personnel que de rendre fidèlement la pensée des maîtres qu'ils interprètent, se croient permis de dénaturer à leur aise les chefs-d'œuvre.

Me sera-t-il permis, en terminant, d'attirer l'attention sur un point qui n'est pas sans importance : la nullité pédagogique des lauréats du Conservatoire. Pour l'avoir éprouvé par moi-même, comme tant et tant d'autres, je sais l'embarras dans lequel se trouve un premier prix de piano du Conservatoire, quand il veut à son tour débiter dans le professorat : aucune indication, aucune méthode précise. On sait relativement beaucoup, on est incapable de rien enseigner ! Aussi que d'hésitations, de tâtonnements, de temps perdu à la recherche d'un mode d'enseignement ! Que d'erreurs aussi causées par l'inexpérience ! Et je ne parle pas de la mauvaise musique que certains débutants — fort excusables d'ailleurs — font jouer à leurs élèves ! C'est donc une éducation entière qu'il faut refaire par soi-même et qui ne s'acquiert que lentement par une longue et pénible pratique ! Il serait donc de toute utilité, me semble-t-il, de créer au Conservatoire un cours de pédagogie musicale. Les élèves y apprendraient les principes essentiels de l'art d'enseigner, et aborderaient ainsi le professorat avec une formation déjà solide que l'expérience et la pratique n'auraient plus qu'à compléter.

PAULE DE LESTANG.

26

Be Be

## Correspondance de GUILLAUME LEKEU

\* \* \*

(SUITE)

Paris, 25 novembre 1892.

Cher vieux Monôque,

Je veux absolument faire mieux que ma *Sonate* pour piano et violon : d'où des maux de tête perpétuels (au figuré, car je me porte à merveille).

Je finirai bien par en sortir, mais c'est autant affaire de temps que de volonté, le cerveau est vraiment un terrain qui (comme tous les terrains) se refuse à produire constamment la même chose ; il demande, au moins, de sérieuses périodes de repos.

Ces périodes, je les utilise à recopier mes brouillons précédents, et puis ainsi économiser les sommes que pourrait encaisser ce brave Baudoux.

... Pour reparler un peu de musique, j'ai entendu deux fois, depuis ma rentrée à Paris, les *Impressions d'Italie* de Charpentier, dont tu as écouté la dernière (*Napoli*) à un concert Lamoureux.

C'est extrêmement neuf et coloré ; ce bougre-là possède l'orchestre sur le bout du doigt, et sait trouver les mélodies chaudes et caressantes comme pas un. Décidément c'est « une belle nature » et sûrement le plus bel avenir lui est réservé.

... Tu recevras en même temps que cette lettre-ci ou par le courrier suivant, un numéro de l'*Art Moderne* que j'ai adressé hier à maman (qui, sans doute, pensera à te l'envoyer). Octave Maus y a annoncé la publication d'*Andromède* en termes outrageusement élogieux. Il est réconfortant d'être accueilli comme je suis à Bruxelles, aussi tu penses si je soignera mon *Quatuor* pour paraître encore en progrès aux artistes de là-bas.

Là-dessus je t'embrasse comme je t'aime et t'attends avec une folle impatience.

9 janvier 1893.

... Hier, chez Lamoureux, le *Chant de la Cloche*. Succès vertigineux pour « le patron et l'ami Vincent » naturellement. A part deux ou trois petits accrocs de rien du tout (il fallait connaître solidement la partition pour les sentir) l'interprétation a été excellente.

Mlle Chersén, délicieusement habillée, a donné au personnage de Léonore, une allure vivante et passionnée qui lui a valu de légitimes applaudissements. Et quelle joie d'entendre une telle voix, jeune, souple, sonore, manœuvrer au milieu de toutes les difficultés de la musique moderne, comme un poisson dans l'eau !

Pas une hésitation, pas une intonation douteuse ! Cette jeune fille est vraiment une musicienne hors ligne.

Le ténor Gilbert a été excellent, l'orchestre en mille passages, sublime. Et quelle œuvre ! Le gaillard qui a construit cela est un fier artiste, c'est la plus belle œuvre orchestrale qu'on ait faite depuis Wagner, et plus d'Indy travaille, plus sa musique est solide et inspirée : que doit donc être le drame musical dont il vient d'achever le second acte ?...

17 janvier 1893.

Chère petite Maman,

... L'ami Gilson m'a quitté dimanche soir à onze heures et est rentré à Bruxelles passablement déprimé par son court séjour à Paris.

La *Mer* a été assez médiocrement exécutée par Edouard Colonne. Le succès en a été plutôt faiblard, je crois même à parler franc, que ça a été un four noir. Il est assez curieux que cette œuvre, qui m'avait paru étonnante à Bruxelles, ne m'ait causé ici qu'un insurmontable ennui.

La différence énorme qui séparait les deux interprétations que j'ai entendues, suffit probablement à expliquer ce curieux phénomène. Quoiqu'il en soit, jusqu'à nouvel ordre, je n'ai sur *la Mer* absolument aucune opinion, c'est comme si je ne l'avais jamais entendue ! Pour ma part, je ne me suis ennuyé une minute tant que Gilson a été avec moi : c'est le garçon le plus drôle qu'on puisse imaginer et nous avons dit mille et une blagues pendant les quatre jours qu'il a passés ici.

... J'ai vu d'Indy et ai passé trois quarts d'heure avec lui. Je lui ai joué ma *Fantaisie sur des airs populaires angevins*. Son premier mot, dès que j'ai eu terminé, a été de déclarer que c'était une chose faite pour l'orchestre Lamoureux qui, seul, l'exécuterait parfaitement.

Il m'a, en outre, absolument agonisé d'éloges, entre autres, que c'est merveilleusement composé (ni trop long ni trop court et ordonné très harmonieusement) que la fête populaire du début est charmante d'entrain — l'impression de la nuit sur la plaine à la fin, rendue de façon exquise et la scène d'amour charmante ; toute la lyre, quoi !

Que c'est aussi bien orchestré que composé, que c'est simple tout en restant moderne et neuf — enfin je ne savais où me cacher et d'Indy me vociférait encore ses félicitations que je dégringolais l'escalier.

Il craint fort qu'il soit trop tard maintenant pour que Lamoureux accepte une œuvre nouvelle, mais j'ai dû promettre de risquer mon petit paquet au mois de novembre prochain.

Quant à ma sonate, nous n'avions plus le temps de la voir, l'heure du dîner allait sonner, Chausson et Maus en ont beaucoup parlé, paraît-il, et même (invraisemblable) Ysaye qui n'écrit jamais ou tout au plus une fois tous les six ans, Ysaye a adressé au sujet de ma sonate, une vaste tartine à ce pauvre d'Indy qui n'avait pourtant rien fait pour mériter un tel affront.

Trêve de plaisanterie. Mes actions sont en hausse.

Mon *Quatuor*, farouche et indomptable s'allonge d'inquiétante façon. Mon piano hurle, gémit et grince pendant la moitié de la journée, épouvanté sans doute des accords insolites que je l'oblige à traduire. Les gens qui ont le malheur de rester au quatrième, doivent, anxieux, se demander quelle rage insensée me prend tous ces jours-ci, et je ne serais guère étonné de recevoir bientôt la visite du docteur Blanche ou tout au moins du commissaire de police.

Paris, 19 janvier 1893.

Mon quatuor étant bien en train et moi-même craignant de n'être pas prêt pour le 1<sup>er</sup> mars, je ne perds pas une minute. Il est absolument indispensable que je m'enferme dans ma chambre ou plus exactement que je ne quitte pas les environs de la rue Michelet, pendant des périodes de huit ou dix jours pour venir

à bout de mon périlleux travail. C'est ce qu'on appelle vulgairement être enflammé d'une sacrée ardeur (pour parler comme feu Berlioz).

Je ne comprends absolument rien à tout ce que tu me dis concernant Gilson et « sa Mer » ou plutôt c'est aux idées de Maman à ce sujet que je ne puis rien comprendre. Ne dirait-on pas que mon objectif idéal soit la seule musique de Gilson ? M'a-t-on jamais entendu dire que je voudrais être l'auteur de la « Mer » ?

J'ai trouvé cela (à Bruxelles sous la direction de Dupont) d'un métier orchestral étourdissant d'habileté, j'ai trouvé que cela sonnait d'un bout à l'autre fort puissamment. Mais là, se sont toujours bornés les éloges qu'intérieurement et extérieurement j'ai prodigué à la « Mer ». 1° La musique de Gilson repose sur des thèmes très courts, lui-même déclare chercher des formules mélodiques toujours plus concises.

Les thèmes d'*Andromède* ont de 5 à 12 mesures, la mélodie de la seconde partie de ma sonate a 27 mesures. Le premier thème de mon quatuor en a 46. Le vieux J.-S. Bach en était arrivé à écrire des mélodies de telle longueur qu'un seul exposé suffisait à parfaire de la première à la dernière note un morceau de musique, mais cela c'est vraiment surhumain.

2° Gilson ne cherche à utiliser que les accords, ordinairement employés et enchaînés de façon habituelle. En consciencieux élève du Père Franck et de d'Indy je m'incline et m'inclinerai toute ma vie à la poursuite des harmonies « rares ».

3° La musique pour Gilson est, pour ainsi dire, un art pictural, il ne rêve que grands tableaux d'orchestre. Lever du jour, tempête, etc. Pour moi (et c'est là une simple tournure d'esprit), l'art est infiniment sentimental, d'où mon admiration pour *Tristan et Iseult* ou la sentimentalité définitive (l'œuvre du monde que je mets au-dessus de tout comme intensité d'impression).

Ce parallèle ridicule pourrait durer longtemps encore. Tout cela ne prouve absolument rien ; en travaillant dans des genres très différents, Gilson et moi pouvons être également ennuyés.

Le public de Colonne s'est rasé ferme en écoutant *la Mer*. Peut-être eût-il été plus pénible encore de lui imposer ma *Fantaisie angevine*. Ce sont là mystères que l'exécution seule peut éclaircir.

Et puis, étant donné les œuvres formidables qu'ont écrites quelques musiciens antérieurs (les 9 Symphonies du Vieux, tout ce qu'on voudra de Wagner, tout ce qu'on voudra de Bach, la quatrième symphonie de Schumann, un bon tiers de l'œuvre de Mozart, la musique de chambre du père Franck, le quatuor à cordes de d'Indy, son *Chant de la Cloche*) étant donné tout cela, il est évidemment affreux d'écrire de nouvelles choses (encore si elles étaient nouvelles !) et plus affreux de connaître l'opinion du public sur icelles. Ce public demande à un jeune homme de 25 ans (exige de lui) autant d'inspiration, de science harmonique et orchestrale qu'il en trouve dans les chefs-d'œuvre qu'on lui fait entendre chaque dimanche — c'est idiot, mais réel.

Il serait imbécile de tirer de l'exécution (c'est le vrai mot) de *la Mer* une conclusion quelconque. Le public s'est ennuyé. Gilson n'a pas encore 30 ans, c'est un travailleur acharné, consciencieux, un modeste, un garçon fort spirituel.

C'est peut-être un homme de génie — nous n'en savons rien — attendons, laissons-le bûcher. Il sait son métier (et sûrement) qu'il l'utilise.

Mais ces divagations sont totalement dénuées d'intérêt. Mon quatuor me réclame et ma lettre finira comme « l'œuvre » de Zola : « Allons travailler ». Je t'embrasse de tout mon cœur.

(*A suivre.*)

GUILLAUME LEKEU.

B

୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩ ୨୩

## Une demi-heure avec Massenet

\* \* \*

*Le Figaro* publiait dimanche dernier sous ce titre une interview de M. Massenet. Après avoir décrit, suivant l'usage, le vaste et confortable salon du musicien, « où quelques gerbes d'orchidées mauves se meurent lentement dans des vases de bronze ; des chrysanthèmes somptueux inclinent leurs têtes chevelues devant une statuette d'Hérodiade... etc... » le reporter note sa brève conversation qui nous fournit d'intéressants détails sur les habitudes de Massenet, ses projets, sa méthode de travail et sa rapidité de composition :

Nous parlons tout de suite d'*Ariane* — naturellement. Le maître est de belle humeur. Le succès l'a encore rajeuni !

— Est-il vrai que vous ayez fui Paris afin de ne pas assister à la première d'*Ariane* ?

— Parfaitement vrai, ces sortes d'émotions me font mal là.

Massenet me désigne son cœur.

— Alors comment avez-vous appris le succès de votre œuvre ?

— Par un chasseur. J'étais allé, chez moi, à la campagne pour surveiller les labours d'hiver. Un beau matin je me promenais dans mes champs lorsqu'un chasseur du village vint à passer ; il allait épauler son fusil quand soudain il m'aperçut. Il s'arrêta et me cria : « Je ne voudrais pas risquer de vous tuer tout de même, monsieur Massenet, après votre beau succès d'hier soir : j'ai lu ça *sur* le journal ». Voilà comment je reçus la première bonne nouvelle d'*Ariane*.

— Je n'ai pas, à proprement parler, de « méthode de travail ». A quoi bon ? Je travaille « comme ça vient ». J'ai mis cinq semaines à écrire *Le Jongleur de Notre-Dame*, et trois ans et huit mois à composer *Ariane*. Je ne commence à noircir du papier à musique que lorsque l'ouvrage est entièrement terminé dans mon cerveau.

— Et vous n'oubliez rien ?

— Pourquoi oublierais-je ? Je vis avec mon œuvre, avec mes personnages : je sais tout de suite dans quel *ton* je ferai tel rôle et tel autre. Ainsi je me souviens que lorsque Mendès vint me lire ici le poème d'*Ariane*, les grandes lignes de la partition se déroulaient dans mon esprit au fur et à mesure que je l'écoutais. Bien mieux : dans l'émotion profonde que je ressentis à la lecture de l'admirable plainte d'*Ariane* :

« Ah ! le cruel ! », je trouvai le motif que vous connaissez ; il en fut de même de la mélodie des roses...

Brusquement, Massenet s'est assis au piano et de sa voix chaude et brisée fredonne la phrase vibrante.

Puis, se retournant tout à coup :

— *Ariane*, c'est désormais de l'histoire ancienne pour moi : je suis tout à *Thérèse*.

— Le drame que vous destinez à Monte-Carlo ?

— Précisément. J'ai terminé la partition de piano et chant ; maintenant j'orchestre. Elle complétera le triptyque : *Chérubin*, la comédie ; *le Jongleur*, la poésie ; *Thérèse*, le drame. Et quel drame ! L'époque révolutionnaire à Paris, trois personnages, un point c'est tout. Pas de foule, pas de chœur, un drame dans une chambre, avec la Révolution qui hurle derrière les vitres, la Révolution que l'on entend et que l'on ne voit pas et dont l'écho formidable entre par bouffées chaque fois que la fenêtre s'entr'ouvre... Si vous saviez combien l'ouvrage m'a intéressé à écrire ! Et puis, voyez-vous, je suis ravi d'avoir pu reprendre pour *Thérèse* l'innovation que j'avais tentée avec *Ariane* : celle de faire déclamer sur de la musique certaines parties dramatiques du poème. La difficulté, c'était de trouver l'artiste lyrique qui sache *dire* le vers ; je l'ai découverte : c'est Mlle Arbell... Nous passons à d'autres sujets. Massenet s'élève contre l'abus du leitmotiv ; il est de ceux qui estiment avec raison qu'il faut laisser à l'inspiration toute sa liberté, toute sa fantaisie.

Mais où et quand trouve-t-il le temps de travailler ? Car Massenet est mondain, il est campagnard, il voyage et il entretient une correspondance volumineuse...

— Je travaille toujours, dehors, chez moi, en voyage. C'est une habitude, c'est une nécessité.

— Mais alors, votre correspondance ?

— De quatre heures du matin à midi.

— Et combien avez-vous reçu de lettres après *Ariane* ?

— Douze cents ; plus cent soixante dix dépêches.

Et Massenet ajoute, en clignant ses petits yeux :

— J'ai répondu à toutes !





## Chronique Lyonnaise



### Premier Concert de la *Revue Musicale*



La sixième « Heure de musique moderne » de la *Revue Musicale de Lyon* aura lieu le jeudi 6 décembre, à 8 h. 3/4 du soir. Ce sera un récital de mélodies de Schumann, Fauré et Debussy. Nous en publierons le détail dans le numéro du 25 novembre.



### GRAND-THÉÂTRE



#### *Mignon*

Il n'y a rien à ajouter à la minutieuse analyse de *Mignon* publiée dans notre dernier numéro ; rarement le chef-d'œuvre d'Ambroise Thomas parut plus insipide que samedi dernier : l'interprétation était digne de la direction Broussan et de la défunte régie municipale. Le premier rôle était confié à Mme Lagard qui chanta faux avec une insistance cruelle ; celui de Philine à une nouvelle chanteuse légère, Mlle de Perre (succédant à Mlle Tasso, résiliée), presque sans voix ; Laërte était personnifié par M. Gardon, très adroit et très en scène mais insuffisant dans un rôle de second ténor ; MM. Geyre et Lafont eux-mêmes (Wilhelm Meister et Lothario), n'étaient pas aussi satisfaisants que de coutume.

Cette pauvre *Mignon* n'a pourtant pas besoin d'être exécutée ainsi pour paraître mortellement ennuyeuse !

## *Lohengrin*

Au titre de l'œuvre de Wagner s'associe inévitablement, chez nos compatriotes, le souvenir de Mlle Janssen. Créatrice, en 1891, du rôle d'Elsa, l'excellente artiste, qui actuellement révèle aux amateurs de Washington, de Baltimore et de Boston les beautés discutables de *Madame Butterfly*, opéra japonais du maestro Puccini, marqua ce personnage d'une empreinte inoubliable. Depuis cette création et pendant quinze ans, Mlle Janssen eut à Lyon une foule d'admirateurs fervents et aussi quelques adversaires implacables. Ces derniers ont pu justement reprocher à l'artiste sa diction très défectueuse, sa manière de chanter en crescendo et decrescendo incessants ; ils ont insisté cruellement sur la diminution de son volume vocal au cours de ces dernières années ; à toutes ces attaques, les adorateurs de la chanteuse, les « Jansennistes » répondaient en faisant ressortir sa profonde compréhension, son jeu intelligent et passionné, sa connaissance extraordinairement fouillée, des partitions wagnériennes. Dans cette lutte sans fin entre les partisans et les détracteurs de l'artiste regrettée, la *Revue Musicale* prenait volontiers parti, et négligeait les défauts indiscutables de Mlle Janssen en considération de ses admirables qualités. Et il est aussi un fait qu'il est bon de signaler : la créatrice d'Elsa, d'Elisabeth, d'Eva, de Sieglinde, de Brunnhild et d'Isolde eut sur les amateurs du Grand-Théâtre une influence considérable ; c'est à elle en grande partie qu'est dûe l'éducation wagnérienne du public, et même de certains artistes ; cette action esthétique que personne ne saurait nier excusera ce préambule inattendu consacré à une véritable artiste arrivée à fin d'une carrière longue, brillante et fructueuse.

A Mlle Janssen, Elsa touchante et d'allure virginale, devait succéder Mlle Claessen qui l'avait suppléée plusieurs fois déjà sous la direction Broussan ; mais celle-ci, tout à la préparation de la *Damnation de Faust*, céda exceptionnellement sa place à Mme Kutscherra.

De Mme Kutscherra je ne puis que répéter ce que je disais l'hiver dernier : organe solide, mais de plus en plus usé, timbre dur, guttural, un peu éraillé ; chant très habile, métier très sûr tirant, d'une voix qui tombe, le maximum d'effets ; jeu intelligent, mais souvent exagéré, aux intentions trop appuyées.

Près de la cantatrice allemande, M. Verdier fut un Lohengrin intelligent et adroit, un artiste convaincu ; M. Auber présenta un Frédéric sans ampleur, un simple fantoche d'opéra au jeu monotone et pas toujours conforme aux indications de Wagner ; la voix de notre baryton est insuffisante dans le registre grave, et son chevrottement perpétuel, sa diction pâteuse et sombre ne sauraient racheter sa médiocrité scénique. Mme Fiérens, par contre, possède une voix étonnante dont l'étendue et le volume conviennent parfaitement au rôle très

pénible d'Ortrude, terreur des contralti. Malheureusement aux qualités vocales exceptionnelles de la chanteuse ne correspondent pas la simplicité et la vérité dramatiques nécessaires ; Mme Fiérens veut trop attirer sur elle l'attention du public et encombre la scène.

Le rôle du roi ne convient guère à la voix magnifique de M. Sylvain. Notre basse noble se tire malaisément des notes hautes, et, dès son premier mot, il est obligé de truquer et de transposer à la quarte inférieure les deux *mi* aigus de « Dieu vous garde... » Il y a enfin peu de bien à dire de M. Van Laër, seconde basse au souffle inépuisable, qui pousse de son mieux les durs appels du héraut.

La mise en scène a été sensiblement améliorée par M. Almanz. Pourtant, bien des détails encore, au premier acte surtout, pourraient être modifiés heureusement : Lohengrin, par exemple, se passerait bien, au moment de son arrivée, du jet électrique qui l'illumine crûment ; la figure de quadrille des guerriers chargés de mesurer le champ du combat serait, avec avantage, remplacé par une mimique plus exacte et moins ridicule...

Quant à l'orchestre, chacun se déclarerait très satisfait, si les timbales tonnaient moins violemment, et si les trombones rugissaient avec quelque modération.

La représentation, dans l'ensemble, fut loin d'être parfaite ; au début de la saison, les nouveaux directeurs semblaient vouloir nous rappeler Vizentini ; les reprises de *Lohengrin* et de *Mignon* surtout nous ont fait songer un peu à Broussan : cette triste association d'idées ne sera sans doute qu'accidentelle.

L. V.



## Société des Grands Concerts

(1<sup>er</sup> Concert, 14 novembre)



L'an dernier, lorsque quelque enthousiaste célébrait avec joie la fondation de la Société des Grands Concerts et ses succès du début, il était sûr de rencontrer un personnage rassis pour éteindre sa fièvre et détruire ses espérances. La réussite de la première année ne devait être qu'un engouement passager, une crise de snobisme, et la société nouvelle ne devait avoir à enregistrer, pour sa deuxième année, que des défections. Pour une fois, les enthousiastes ont eu raison et les « sages » sont obligés de confesser leur erreur : Cette année, comme l'année dernière, les Grands Concerts refusent des abonnés, et le nombre de leurs membres d'honneur, mécènes à cent francs par an et a augmenté dans une proportion de cinquante pour cent. L'heu-

reuse société que nous devons à l'initiative principale de MM. Aynard et Witkowski est en pleine réussite : l'état financier est des plus satisfaisant, et le succès artistique est assuré grâce à la haute compétence et à l'activité du directeur, chef d'orchestre,

Dans la meilleure des Sociétés tout est donc pour le mieux, ou plutôt tout est très bien maintenant, et chaque séance de la saison nouvelle marquera un progrès sur les séances précédentes. En effet, au concert de mercredi, certains détails n'étaient pas parfaits et la mise au point n'était pas tout à fait complète ; certains flottements, un peu de lourdeur dans l'ensemble, dénotaient l'influence des vacances, le manque d'habitude du travail en commun, et suggéraient des comparaisons avec la perfection de l'orchestre Lamoureux entendu l'autre jour.

Pourtant chacun put remarquer les progrès de certains pupîtres ; si les musiciens ne se sentent pas toujours bien les coudes, l'harmonie et les cuivres sont bien meilleurs qu'ils ne l'étaient autrefois ; la clarinette est plus audacieuse, le basson plus sûr, les cors moins incertains, et les cuivres moins bruyants ; les différents timbres se fondent mieux ; l'équilibre est stable. Le quatuor est toujours d'une sonorité excellente et tout serait parfait de ce côté si un des premiers violons ne s'obstinait à toujours devancer ses camarades, peut-être pour rappeler qu'il fut naguère chef d'attaque dans une société défunte. Tel quel, notre orchestre est sans doute le meilleur de province, et ses qualités s'accroîtront, ses imperfections s'atténueront progressivement au cours des huit séances de cette année.

La première soirée débutait par la deuxième des symphonies de Beethoven dont nous entendrons, cet hiver, le cycle complet. On a tort en général de dédaigner un peu cet ouvrage, une des « petites symphonies » comme disent les musiciens intransigeants. Cette petite symphonie est une grande œuvre qui est à une forte distance de celle en *ut* entendue au mois de mars dernier. Il est difficile d'en parler longuement, car beaucoup de nos lecteurs possèdent l'énorme volume publié récemment par M. Prodhomme (1) et dans lequel ce musicographe minutieux analyse en détail toutes les œuvres de Beethoven et leur consacre, avec une candeur et un manque d'idées générales extraordinaires, de nombreuses pages d'analyse pieuse et naïve, de précise et lourde documentation.

M. Prodhomme nous affirme que la deuxième symphonie dure exactement 36 minutes (ce chronométrage inutile fut sans doute noté au cours d'une exécution de M. Colonne — fiche référence !), mais il néglige de noter l'intérêt que présente le *Scherzo*, curieuse transition entre le *Menuet* de Haydn et le *Scherzo* moderne ; il oublie même de

(1) *Les Symphonies de Beethoven* par J. G. Prodhomme (Delagrave 1906).

signaler un fait qui a frappé tous les auditeurs, l'autre jour : c'est la ressemblance de l'exquis *Larghetto*, en quoi un commentateur voyait autrefois « les jardins d'Armide transplantés à l'orchestre », avec une des plus populaires *Romances sans paroles* de Mendelssohn, et même avec la fameuse romance de Martini *Plaisirs d'amour...*, triomphe ancien du baryton Faure. Et il fallait voir, mercredi, le sourire de tous les spectateurs à l'audition de cet air délicieux riche en associations mélodiques et fertile en réminiscences musicales.



G. M. WITKOSWSKI

A l'œuvre charmante de Beethoven succédait l'admirable concerto en *la* mineur de Schumann, une des rares compositions de cette espèce qui soit supportable et intéressante. L'exécution qu'en donna Raoul Pugno fut merveilleuse ; aussi put-on apprécier pleinement la profonde émotion contenue dans cette œuvre, son effusion, son ardeur, sa tendresse (*allegro affettuoso*, porte avec raison le premier mouvement) : le charme du dialogue de la clarinette et du piano, la sonorité chaude des accords parfaits arpégés qui se succèdent dès la première page avec une indépendance toute moderne ; la grâce du second mouvement qui rappelle agréablement l'*Allegretto* de la sonate en *la* mineur pour piano et violon, l'arabesque qui orne la large mélodie du violoncelle, le mouvement emporté du final au rythme vétilleux, au cours duquel le piano présente déjà (p. 34 et 35) ces arpèges irréguliers dont Debussy utilisera avec tant d'adresse la forme et les successions dans la *Toccata* de la suite *Pour le piano* ; tout fut rendu par Raoul Pugno avec une rare perfection.

Le virtuose était dans un de ses bons jours. Je ne remarquerai pas son mécanisme si aisé, sa sonorité toujours moëlleuse dans la force comme dans la douceur, sa parfaite compréhension des œuvres ; mais je signalerai sa simplicité admirable. Nous sommes loin avec lui des grossières excentricités d'un Paderewski, cabotin sans scrupule et sans goût, aux exécutions ridicules dont tant d'élèves de piano nous donnèrent aux derniers concours du Conservatoire de fâcheuses et navrantes répliques. A aucun moment, Pugno n'eut de ces ralentissements absurdes, de ces rubati inexplicables, de ces heurts grotesques, en quoi tant d'amateurs mettent le comble de l'art ; l'œuvre de Schumann fut jouée tout entière avec un respect et une rectitude que, chez des artistes moins réputés, certains auraient sans doute qualifiés de froideur et de jeu enfantin ; mais les nuances de mouvement excessives et antimusicales, chères à tel professeur, Pugno les remplaça par des inflexions légères, des indications discrètes, et surtout par de charmantes trouvailles de sonorité.

Ces mêmes qualités, le grand pianiste, dont la virtuosité ne cherche pas à s'étaler bêtement, les manifesta aussi dans une exécution fine et nuancée de la partie de piano des *Djinns*, l'œuvre curieuse de Franck qui était jouée pour la première fois à Lyon et dont beaucoup d'abonnés seraient heureux d'avoir une seconde audition.

Enfin, avant la vibrante et bruyante ouverture du *Roi d'Ys*, nous eûmes une audition parfaite de l'*Enchantement du Vendredi Saint*. Cette page, une des plus prenantes de *Parsifal*, avait été jouée plusieurs fois déjà à Lyon ; elle ne l'avait jamais été avec tant d'ampleur, de sérénité et d'émotion. Que dire de cette scène ? C'est d'abord la proclamation solennelle des cuivres et des bois, soulignant le sacre de Parsifal, puis le rappel ému du motif caractérisant la « simplicité » du héros, et, après l'exposé des thèmes religieux, l'admirable étalement de l'exquise mélodie qui traduit la douce extase de Parsifal devant la forêt et la prairie au renouveau. Et de cette adorable émotion qui étreint le « chaste fol », nous ressentons l'équivalent grâce à la symphonie merveilleuse qui excite et réchauffe notre wagnérisme peu à peu défaillant.

LÉON VALLAS.





## Lettre de Paris

\* \* \*

### TROIS PREMIÈRES A L'OPÉRA-COMIQUE

*La Princesse Jaune*, de Saint-Saëns ; *Le Bonhomme Jadis*, de Jaques-Dalcroze ; *Les Armaillis*, de Gustave Doret.

De *la Princesse Jaune* il est plus convenable, et politique, de ne pas parler, d'abord parce qu'elle est princesse, ensuite parce qu'elle est jaune. Cette japonaiserie d'antichambre paraît longue. En 1872, Camille Saint-Saëns pouvait paraître audacieux ; aujourd'hui nous sommes accoutumés à des orientalismes moins discrets et plus hardis.

Puis on célèbre l'école helvétique. Une interprétation excellente porte aux nues *Le Bonhomme Jadis* de M. Jaques-Dalcroze. Cette toute petite chose menue, alerte, aimablement gaie suffira à la réputation de son auteur. L'art en est parfait, sans prétention ; l'orchestration très juste, très spirituelle, très nouvelle. Et M. Fugère est un prodigieux interprète. On l'acclame, Mlle Mathieu-Luz (Jacqueline), qui a une jolie bouche, M. Francell (Octave), qui est enroué, complètent gentiment son ensemble. Car M. Fugère est tout une interprétation à lui seul.

*Les Armaillis*. Ce sont les bergers Vaudois que célèbre M. Doret.

Sur un double *fortissimo* des cuivres, une mélodie pastorale s'élève à l'orchestre, très calme, un peu « cantique ». Les divers éléments du quatuor se la passent alternativement. Disons tout de suite qu'une fois entré dans ce milieu, brutal et idyllique à la fois, nous n'en sortirons plus. Le cor célébrera maintes fois le *Ranz des vaches*, les cymbales bruissent la tempête, le coloris ne changera pas. C'est une œuvre déplorablement monochrome que celle-ci et, pour tout dire, un pendant de *Cavalleria Rusticana* plus véridique, moins appuyé et aussi ennuyeux.

L'interprétation est excellente : les dernières scènes, particulièrement ont été fort bien traduites par M. Dufranne. Mlle Lamare a fait dans le rôle de Mœdeli un début très séduisant. Les moindres rôles sont très convenablement tenus.

N. B. — Mystère des *premières* par invitations — robes voyantes, mousselines légères, tulles pailletés, seins Empire, chignons à la grecque — bustes célèbres, critiques, étoiles, mondaines. M. Henri Gauthier-Villars mélancolique, Maurice Barrés « aquilin » les trois quarts des gens n'écoutent pas, papotent, font la critique des toilettes et des... académies. Le reste fait semblant d'écouter. On applaudit du haut en bas. Ce qui est bien est *exquis*, ce qui est lourd est *pas très intéressant*, ce qui est bête paraît *difficile à comprendre*. O politesse ! ineffable public ! G.



## ÉCHOS



### L'ÉLECTRICITÉ MUSICIENNE

L'électricité va maintenant cultiver la musique. Lisez plutôt :

Un homme est assis devant une sorte de clavier qui ressemble à une machine à écrire, il presse légèrement un bouton et la note correspondante se fait entendre dans une salle de concert qui se trouve à cent kilomètres plus loin.

« En appuyant sur une touche, dit M. Marion Melins, dans le *World's Work*, l'exécutant produit sur un fil des vibrations aériennes lorsqu'elles atteignent le diaphragme d'un récepteur de téléphone. Un générateur qui produit un courant alternatif a été construit pour chaque note de l'échelle musicale. Le nombre de vibrations électriques que chacun de ces générateurs produit par seconde est égal au nombre de vibrations aériennes de la note correspondante. De chaque générateur partent un certain nombre de fils qui aboutissent aux touches du clavier à la portée de la main de l'exécutant. Celui-ci, en appuyant sur les touches, met en mouvement le mécanisme qui fait sortir du générateur le nombre de vibrations nécessaire pour produire telle ou telle note ; les vibrations passent à travers plusieurs transformateurs, où elles se rencontrent, et, lorsque l'accord s'est fait, un fil les conduit à la salle où est réuni l'auditoire. »

La musique électrique ne sera-t-elle pas pour les mélomanes une complète déception ? Le collaborateur du *World's Work* nous rassure de son mieux contre un pareil mécompte,

« L'instrument du docteur Cahill, s'écrie avec conviction M. Marion Melins, ne produit pas seulement toutes les notes que peuvent donner les instruments employés dans les orchestres, mais il émet aussi des sons musicaux qui n'avaient pas encore été entendus. Il n'a rien qui rappelle les accents mal fondus et nasillards du phonographe ; ses notes sont pleines, sonores, pures et bien timbrées. Il n'est pas d'instrument qui fasse mieux vibrer le musicien jusque dans les plus profonds replis de son âme. »

## LA MORT DE SCHUMANN

La reine de Roumanie, Carmen Sylva, a raconté, dernièrement, dans ses « Souvenirs », ses relations avec Clara Schumann et fait un récit de la mort de Schumann plus détaillé que ceux que l'on connaît généralement. Nous pouvons en résumer ainsi la partie essentielle : « Clara me donna des détails sur la tentative de suicide avortée lorsque son mari se précipita dans le Rhin et me dit comment, lui malade et interné, elle avait dû vivre avec ses dix enfants, n'ayant absolument aucune réserve pécuniaire. « Mon père ne m'écrivit pas une seule fois, ajouta-t-elle, dans la crainte que je ne lui demandasse de l'argent ». Pendant vingt-neuf mois, Clara dut renoncer à voir son mari, jusqu'à ce qu'un jour, au moment où elle se disposait à jouer dans un concert à Londres, elle reçut la nouvelle que Schumann était sur le point de mourir et qu'elle devait se hâter d'accourir. Elle quitta aussitôt l'Angleterre, mais lorsqu'elle arriva dans l'asile d'Endenich, près de Bonn, on refusa de lui laisser voir le malade. Elle protesta presque avec violence : « Puisque sa mort est certaine, disait-elle en insistant, ma présence ne saurait lui être nuisible, je veux aller près de lui ». Carmen Sylva continue : « Lorsque j'entrai, m'a raconté Clara, je pus à peine le reconnaître. Ses yeux seuls me le rappelaient par leur merveilleux éclat ; il les tourna soudain vers moi et ils brillaient étrangement. « Ah ! Bien-aimée ! (Ach ! Meine) » s'écria-t-il, et il me serra dans ses bras. Il ne voulait plus prendre de nourriture parce qu'il croyait qu'on cherchait à l'empoisonner. Il consentit pourtant à recevoir quelques aliments de ma main ; il suivait des yeux tous mes mouvements. Je me sentais presque heureuse dans mon affreuse douleur d'avoir senti encore une fois sa grande affection, son amour. Peu de temps après, il était mort... »



## M<sup>me</sup> SCHUMANN-HEINK A BAYREUTH

Il y a quelques années à Bayreuth, entre *Parsifal* et la *Tétralogie*, une petite compagnie de Français occupait le loisir d'un après-midi de repos à parcourir les environs. A quelques kilomètres de la Sainte-Colline, il y a un coin assez joli, avec un cours d'eau, une auberge et des truites. Nos amis goûtaient le paysage avec cette nuance particulière de sympathie que donne l'assurance de déjeuner à point, quand ils virent se hâter vers eux une personne musclée, agile et haute en couleurs. Cette bonne figure, qui les regardait de loin, d'un air riant, était couronnée d'un chapeau à fleurs, dont l'éclat n'atténuait pas les roses intenses des joues !

— Ce doit être la patronne, dit quelqu'un. Elle vient nous parler pour les truites.

— Elle a l'air d'une brave femme...

— Elle est forte et fraîche...

— Mais pourquoi diantre ce chapeau ?

La cordiale et forte personne, en approchant, riait davantage et commençait à envoyer des petits saluts d'affection.

— C'est sûrement une bonne diablesse...

— Elle est impayable !

Une dame, tout près du petit groupe, se leva et fit quelques pas vers l'arrivante. Et, d'un ton de déférence :

— Ah ! madame ! Quelle fête je me fais de vous entendre demain...

La « patronne des truites », était Mme Schumann-Heink. Entre deux cycles wagnériens, elle prenait l'air des champs, marchant comme une glaneuse, visiblement gênée du devoir d'arborer ce chapeau, regrettant de ne pas aller comme Perrette, en cotillon simple et souliers plats. A la regarder fouler sa bonne terre natale, on pensait à la Muse germanique de Hans Sachs, telle que Gœthe l'a dépeinte :

... Une jeune femme s'avance,  
La poitrine pleine, le corps rondelet,  
Fortement campée sur ses pieds...

Elle fut exubérante, naturelle et charmante. Elle eut des enfantillages attendrissants et des gaietés irrésistibles. Quand elle partit, cette Delna allemande, dit quelque chose, comme : « A revoir, messieurs et dames et la compagnie » avec une poignée de baisers qu'elle envoya, comme un gros bébé, à la dame qu'elle connaissait.

Quelqu'un la définit d'un mot allemand : « C'est un *Naturkind*... » Un enfant de la nature, resté ingénu et très près de la terre.

Le lendemain, le *Naturkind* révéla ses profondeurs, et cette grande « enfant » fut une enfant sublime. Par le mystère qui fait les êtres d'élection, elle était la même, et pourtant transfigurée. Quand Wotan, avec l'intensité impérieuse de son inquiétude, évoque Erda des profondeurs où elle sommeillait, la bonne grosse Schumann-Heink apparut spiritualisée, majestueuse, auguste ; — et quand elle ouvrit la bouche, quand elle répondit aux objurgations du dieu : « Cède, Wotan, cède ! Fuis la malédiction de l'anneau !... » la voix, cette voix étonnante, sombre et riche, pleine de pensée, cet accent d'oracle, fatidique et infiniment triste, l'immobilité hiératique, tout, dans cette apparition saisissante était l'incarnation même de la Mère éternelle, de la Voyante qui sait les derniers secrets du monde et du passé, et de l'avenir... Ce fut très beau ; cela prit aux entrailles.

### L'APPÉTIT DE J.-S. BACH

Un petit document qui offre quelque intérêt a été publié par M. Max Seiffert dans le recueil trimestriel (juillet-septembre 1905) de la Société internationale de musique. C'est un relevé de dépenses de table, une sorte de menu dressé à l'occasion de l'essai d'un orgue, le 28 avril 1716, dans l'église Notre-Dame, à Halle. Les délégués formant le jury chargé d'essayer l'orgue, avaient évidemment toute la compétence nécessaire ; c'étaient Jean-Sébastien Bach, Joh. Kuhnau, de Leipzig, et Frédéric Rolle, de Quedlingbourg. Après avoir rempli la tâche qui leur avaient été confiée, les trois artistes et quelques-uns de leurs confrères se réunirent en un banquet, pour fêter, en toute cordialité l'heureux jour qui leur avait procuré l'occasion de se rencontrer. Ce n'était pas l'usage à cette époque d'écrire des menus pour les repas de ce genre ; mais la note des dépenses faites permet de reconstituer facilement l'ordre des services. Il semble que l'on avait tout ordonné en prévision de convives doués d'un excellent appétit. D'après les relevés de comptes, on servit les mets suivants :

Au dîner de midi : un morceau de bœuf à la mode ; un brochet aux sardines ; un jambon fumé ; une assiettée de petits pois ; une assiettée de pommes de terre ; une assiettée d'épinards avec des saucisses ; un gigot rôti ; potiron bouilli ; gâteaux variés ; confitures d'écorce de citron ; confitures de cerises ; salade d'asperges chaudes ; salade de laitue pommée ; radis roses ; beurre frais ; morceau de veau. Ces mets furent comptés ensemble : 11 thaler, 12 groschen.

Comme boissons : 44 bouteilles de vin du Rhin et 4 bouteilles de de vin de Franconie, comptées ensemble : 15 thaler, 14 groschen.

Souper du soir : salaisons, œufs ; rôtis froids, langues de veau ; saucisses, beurre, etc, comptés ensemble : 3 thaler, 14 groschen, plus 1 thaler, 14 groschen pour la bière.

Il faut compter en outre 14 groschen pour les dépenses de boulangerie, comprenant du pain ordinaire et du pain blanc, soit pour la journée entière une dépense totale de 30 thaler et 68 groschen

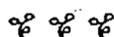


### UNE ÉCOLE MODÈLE DE MUSIQUE

Il existe à Graslitz, en Bohême, une Ecole royale professionnelle de construction des instruments de musique, qui, nous semble-t-il, n'a d'analogue dans aucun pays, et qui paraît intéressante.

Tout d'abord, les conditions pour l'admission des élèves à l'école sont les suivantes : 1° âge non inférieur à 10 ans ; 2° préparation scolastique nécessaire et aptitude à la musique ; 3° les qualités physiques indispensables à qui veut apprendre à jouer d'un instrument. L'ensei-

gnement est entièrement gratuit, et il n'est perçu même aucune taxe d'inscription. Les élèves sont divisés en trois classes, et au commencement de la dernière année, ils étaient au nombre de 278. A la fin de la même année, 172 d'entre eux avaient obtenu leur diplôme de capacité. L'école est visitée, chaque année, par un inspecteur du gouvernement et par M. le docteur Ad. Müller, conseiller ministériel de Vienne. L'enseignement a pour objet la construction des instruments suivants : violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, hautbois, basson, cor, trompette, trombone et instruments à percussion. Dans ce but, l'école possède un important musée de modèles. Elle enseigne aussi aux élèves les différentes branches de l'art musical et prépare les apprentis pour leur profession à venir. C'est là le but principal. Mais outre cela, il existe aussi depuis nombre d'années des cours libres pour l'étude des instruments et pour les exécutions orchestrales, cours qui ont donné d'excellents résultats. Dans ces cours, les enfants apprennent à connaître les œuvres des auteurs classiques et modernes et l'art admirable avec lequel les compositeurs entendent l'emploi des divers instruments dans l'ensemble symphonique. On fait entrer ainsi dans le cœur des élèves le culte le plus beau, et l'on excite leur sens esthétique en les rendant aptes à une éducation spirituelle d'ordre supérieur, qui jusqu'ici n'a été que le privilège du petit nombre. Par ce fait, l'école, outre son importance pratique, a une haute signification morale éducative. Le ministère autrichien de l'instruction publique a doté récemment l'institution d'un laboratoire complet pour la construction des instruments à vent, de bois et de cuivre, avec toutes les machines et tous les outils les plus modernes. Deux professionnels français ont été appelés à en diriger l'emploi et ont accepté de diriger l'enseignement. En résumé, l'Ecole de Graslitz est aujourd'hui dans l'état le plus complètement satisfaisant.



#### PENSÉES SAUVAGES

M. Henry Maret, qui publie, chaque jour, dans le *Journal*, un feuillet du *Carnet d'un Sauvage*, n'a pas en art des idées trop avancées, et, comme son émule, M. Harduin, chroniqueur du *Matin*, il s'efforce, à toute occasion, de prouver que les sourds n'entendent rien à la musique. Signalons entre autres, ce bon feuillet réactionnaire paru il y a peu de temps :

« De même qu'on ne pourrait supposer un instant qu'il puisse arriver un jour où Sarah cessera de jouer, de même l'imagination la plus extravagante n'avait jamais prévu que la Patti pût cesser de chanter. Nous apprenons pourtant que la grande cantatrice ne tardera

pas à donner en Angleterre son concert d'adieux définitifs et sans remise.

« Il y avait longtemps qu'elle avait disparu de chez nous, où elle n'avait que faire, puisque son métier était de chanter, et que chez nous on ne chante plus. La Patti, en effet, date d'une époque où l'on allait dans les théâtres de musique pour entendre de beaux airs faisant valoir de belles voix. Nous avons changé tout cela, et, comme Sganarelle, mis le cœur à droite et le foie à gauche. Nous allons dans les théâtres de musique tout simplement pour avoir la migraine; et il faut reconnaître que le succès récompense nos efforts, car, si autrefois on rentrait chez soi sans rapporter d'enthousiasme, on est sûr aujourd'hui de n'y jamais rentrer sans migraine.

« Le point est d'atteindre son but, quel qu'il soit. Or, le but de la nouvelle musique étant la migraine, du moment où ce but est atteint, il n'y a aucun reproche à lui adresser. Un joueur disait : Peu importe l'enjeu, l'affaire est de gagner. Je jouerais des coups de bâton, que je tiendrais à honneur de ne les pas perdre. » Nous autres, nous jouons la migraine, et nous la gagnons toujours.

« La Patti a eu de la chance de venir au monde avant cette transformation de l'art musical. C'est ce qui lui a permis de mettre dix-huit millions de côté avec son répertoire. Aujourd'hui, elle n'économiserait pas dix-huit sous.

« Tant il est vrai que, pour faire fortune, il ne suffit pas d'avoir du talent, il faut encore se trouver dans le milieu nécessaire pour s'en servir : supposez Napoléon dans une époque où toutes les nations eussent été en paix, comment eût-il pu devenir un grand capitaine? Il n'en est pas autrement d'une chanteuse. Encore faut-il, pour qu'elle chante, qu'on lui donne quelque chose à chanter.

« C'est ce à quoi se refusent absolument nos amateurs de migraine, qui, lorsqu'ils se mettent au lit, au retour du théâtre, se disent avec satisfaction : Je ne me suis pas amusé, c'est vrai ; mais j'ai toujours rapporté un fort mal à la tête. »



#### CORRESPONDANCE DE WAGNER

Un volume de lettres inédites de Richard Wagner intitulé, *Lettres à sa famille*, paraîtra très prochainement en Allemagne.

Une des lettres, datée de Dresde 6 novembre 1842, au lendemain de la première représentation de *Rienzi*, est adressée à Edouard et Cécile Avenarius, beau-frère et sœur de Richard Wagner, demeurant à Paris :

« ... Mes enfants, c'est vrai, mon opéra a obtenu un succès sans précédent, et cela est d'autant plus surprenant que c'est le public de Dresde qui a proclamé ce succès. Songez donc : un public qui n'avait jamais été en situation de porter son « premier » jugement sur une œuvre dramatique considérable. N'était-il pas à appréhender que ces

gens, ayant devant eux un nom d'auteur complètement inconnu, ne formulassent leur jugement avec crainte et méfiance ? »

Veut-on savoir ce que le succès a rapporté à Richard Wagner ? Trois cents thalers ! Et encore, c'était là un prix exceptionnel, car, en général, on ne payait pour un opéra que vingt louis d'or.

Une autre lettre porte la date du 12 septembre 1846 et est adressée à la mère de Richard Wagner, à l'occasion de son anniversaire de naissance :

« Dieu te garde, ma bonne vieille mère. Je voudrais tant te voir une fois, mais je ne crois pas que mon désir puisse se réaliser, à moins que tu ne viennes nous voir. En Allemagne, je ne retournerai *jamais*, même si l'on me graciait cent fois. Réfléchis s'il n'y a pas moyen pour que tu puisses venir nous rendre visite. »



### Concerts annoncés

Mercredi 21 novembre, aux Folies-Bergère : SYMPHONIE LYONNAISE. Au programme : Préludes de Messidor, de Hœnsel et Gretel ; 2<sup>e</sup> Symphonie de Borodine, Marche héroïque et Concerto pour piano de Saint-Saëns, etc.

Mercredi, 28 novembre, concert de M. LERMYTE et de Mlle MINNIE TRACEY.

Mardi 4 décembre, 2<sup>e</sup> séance des GRANDS CONCERTS.

Jeudi 6 décembre, premier CONCERT DE LA REVUE MUSICALE.

Lundi 10 décembre, concert du QUATUOR HAYOT.

\* \* \*

### Grand-Théâtre

SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE : Dimanche, en matinée, les CONTES D'HOFFMANN ; en soirée, LA FAVORITE ; lundi, relâche ; mardi, MIGNON, mercredi, relâche ; vendredi ou samedi, première de LA DAMNATION DE FAUST.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS