

*Le Prélude à
l'Après-Midi d'un Faune*

A la bibliothèque de la Ville, les *Morceaux choisis* de Stéphane Mallarmé qui renferment l'*Après-midi d'un Faune* furent, paraît-il, très demandés cette semaine. Nos compatriotes, amateurs consciencieux, ont voulu sans doute s'éclairer à l'occasion de la première audition du *Prélude* de Debussy. Je n'ose affirmer que tous les lecteurs furent satisfaits de la lumière apportée par le poème de Mallarmé, et même un bon nombre, sans doute, pensa simplement que le poème était moins clair encore que la musique et conclut simplement que l'une est adéquate à l'autre.

Il faut avouer sincèrement que la lecture de vers comme ceux-ci est un peu effarante pour le « bourgeois » non averti :

*Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil*

*... par l'immobile et lasse pâmoison
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
Ne murmure point d'eau que ne verse pas ma flûte
Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,
C'est à l'horizon pas remué d'une ride,
Le visible et serein souffle artificiel
De l'inspiration, qui regagne le ciel.*

*... Que je coupais ici les creux roseaux domptés
Par le talent : quand, sur l'or glauque de lointaines
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
Ondoie une blancheur animale au repos ;*

*Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
Ou plonge...*

Mais aussi chacun doit être séduit par des phrases sonores telles que :

*Tâche donc, instrument des fuiles, ô maligne
Syriux, de refleurir aux lacs où tu m'attends ;
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
A leur ombre enlever encore des ceintures ;
Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.
A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
Une fête s'exalte en la feuillée éteinte.*

La musique de Debussy, aussi subtile que le texte mallarméen, dont elle est une illustration et un commentaire délicatement précis, est singulièrement plus claire. Si l'analyse littéraire et l'analyse logique du poème sont assez malaisés, l'analyse du tableau debussyste est simple. Que l'on ne se récrie pas ! Cette partition, entendue avec attention ou analysée avec soin ne révèle que deux thèmes très nettement reconnaissables malgré la nouveauté extrême de leurs développements. Que l'on prenne la partition d'orchestre du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* ou sa réduction pour piano à quatre mains, et l'on verra que cette peinture complète se peut réduire au schème suivant (Excusez l'ardu de ces quelques lignes de dissection musicale) :

La flûte solo égrène doucement le thème principal :



et les cors en font entendre sur l'accord de septième de dominante de *mi* ♭ (contrebasses, violoncelles, altos, harpe) une sorte

d'écho dont le dessin est un élargissement du premier thème. (1) Puis la flûte reprend sa mélodie soutenue par des tierces de clarinettes et les trémolos des violons divisés, pendant que deux contrebasses, sans souci de l'*ut* \sharp de la flûte, font entendre un *ré* naturel. Le thème se continue au hautbois bientôt doublé par la clarinette et les premiers violons divisés à l'octave, et revient encore à la flûte (à 12/8), sur une tenue des cors et des arpèges de la harpe, d'abord dans sa tonalité primitive, ensuite une tierce plus bas.

Dès lors, nettement présenté, le thème se développe en passant dans les tonalités les plus éloignées, en *ut*, *mi* \flat , *Ré*, *Ré* \flat , *La* \flat ... et s'enchaîne avec le second motif essentiel :



Là, la tonalité de *ré* \flat est solidement établie par les accords syncopés du quatuor, et le thème s'expose largement et avec calme, chanté à l'unisson et à l'octave par la flûte, les hautbois, le cor anglais et les clarinettes, module et revient à l'unisson des cordes sur des rythmes variés de l'harmonie, s'achève au cor et à la clarinette et, sur une pédale des contrebasses, reparait au violon solo qui ramène la tonalité de *mi* majeur.

Les harpes, en arpèges, et le quatuor, en tenues, établissent l'accord parfait de *mi* sur quoi la flûte reprend le premier thème très élargi (4/4). Lui succède (*un peu plus animé*) une courte réponse en *ut* confiée aux hautbois : le thème, ici, est très serré, syncopé, orné de trilles et interrompu par des pizzicati descendants violons, et le thème initial revient aux flûtes dans la tonalité du début (*mi* majeur), sur un appel (*mi, si*) des cymbales anti-

(1) Il est amusant de noter, ne serait-ce que pour énerver quelques-uns de nos meilleurs debussystes, que ce thème est très proche parent du thème du chœur des Prêtresses dans *Aïda*.



dants, traversant toute l'harmonie ; l'agitation des bois gagne les cordes dont le trémolo commencé par les violons s'achève aux altos et aux basses. La même opposition se renouvelle une seconde fois (thème élargi en *mi* ♭) au hautbois, réponse nerveuse du cor anglais interrompant brusquement en *si* le thème commencé, sur les notes piquées des flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, et le glissando des harpes.

Alors, un *fa* ♯ cuivré du premier cor semble tout rappeler à l'ordre : les notes piquées des flûtes s'arrêtent, passent en échosques et le trémolo des cordes divisées en huit parties ; le même thème est repris encore par une flûte et un violoncelle sur des tenues de l'harmonie et des arpèges en octaves des harpes ; il se continue en *ut* au hautbois et revient en *mi* de nouveau à la flûte.

Enfin deux cors bouchés esquissent encore en tierces le dessin du premier thème qui s'égrène, et des harmoniques de harpes avec les cymbales antiques ponctuent finalement les notes de l'accord de *mi* majeur.

* * *

Pourquoi donc cette œuvre d'un si simple dessin parut-elle, il y a dix ans, à Paris, si révolutionnaire et aujourd'hui encore à Lyon, semble-t-elle audacieuse ? C'est qu'elle est conçue entièrement en dehors des systèmes habituels ; c'est qu'elle est le contraire de la musique solide et carrée à quoi nous sommes accoutumés.

Si la simplicité de ses thèmes est grande, les développements du *Prélude* sont d'une liberté extrême. Rien de la symétrie traditionnelle des œuvres symphoniques : un thème s'expose ; de suite il est brisé, rompu, réduit, divisé, et ses fragments ainsi défigurés passent d'instruments en instruments, de doigts en doigts, de bouche en bouche, se dérythment, se dénaturent, se rencontrent ou se superposent de la façon la plus originale et la plus imprévue sans rien des artifices classiques du contrepoint ; les rythmes les plus divers se heurtent, et de leur fusion naissent des mouvements neufs.

La tonalité aussi nous surprend. Très nette et très solidement assise dans les grandes lignes (ça et là quelque harmonie parfaite sert de point de repère et de jalon), elle est, dans les détails, d'une imprécision extrême ; les modulations dans les tons les

plus éloignés se succèdent, et leurs enchaînements se produisent avec une simplicité apparente et une aisance très grande.

Quant à l'instrumentation, (1) d'une légèreté d'une finesse et d'une coloration remarquables, elle est bien différente de l'orchestration par paquets ou par tiroirs chère aux symphonistes-organistes. Ses caractéristiques essentielles sont l'extrême division des parties à quoi s'oppose parfois de grands unissons de toute l'harmonie ou du quatuor entier, le morcellement des thèmes qui se fragmentent en passant aux différents pupitres, et les combinaisons de timbres très neuves et très personnelles.

Grâce à tant de nouveauté, cette œuvre, vieille pourtant de plus de dix ans, fut une révélation pour nous, Lyonnais, qui n'avions pu connaître jusqu'alors l'œuvre de Debussy que par quelques mélodies et quelques pièces de piano, et nous ne pouvions que souhaiter une nouvelle audition de l'exquis *Prélude* en attendant — sans espoir — la création, au Grand-Théâtre, de *Pelléas et Mélisande*.

* * *

Des musiciens très estimables, mais réactionnaires, qui parfois d'ailleurs se laissent aller, malgré eux, aux charmes de la musique nouvelle, s'inquiètent de savoir si cette musique est louable ou bien doit être réprouvée par les honnêtes gens. Il se demandent gravement si cet art nouveau possède une base solide, si, dans une telle conception, le moyen ne devient pas le but, et s'il est convenable qu'ils goûtent sans remords cette musique si différente de la « musique d'âme » à quoi les ont habitués les « classiques ». Ces inquiétudes de gens qui veulent raisonner leur plaisir, ces distinctions subtiles me semblent singulièrement vaines : Sans doute le *Prélude* de Debussy n'a rien de commun avec l'intimité sentimentale d'un Lied de Schumann, ou la solide carrure d'une symphonie de Beethoven, mais pourquoi qualifier *vraie* musique la seule musique d'autrefois et celle contemporaine qui en dérive, et ne pas admettre aussi bien l'art très sensuel et peut-être un peu superficiel de l'école d'aujourd'hui ? Pourquoi classer musicalement nos émotions ? Debussy a formulé lui-même naguère ses intentions artistiques, et prévu les objections qu'on devait tant lui faire :

L'orchestre du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* comprend : 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, 4 cors en fa, 2 bassons, 2 harpes, cymbales antiques et quatuor.

« Faisant de la musique pour servir celle-ci le mieux qu'il m'était possible et sans autres préoccupations, il était logique qu'elle courût le risque de déplaire à ceux qui aiment *une musique* jusqu'à lui rester jalousement fidèles malgré ses rides et ses fards. »

Pourtant, je comprends fort bien qu'une œuvre telle que *l'Après-Midi d'un Faune* puisse surprendre et scandaliser un peu certains musiciens non prévenus : je veux dire ceux qui ont l'habitude de rechercher dans la musique des phrases longuement « chantantes » et des rythmes très accusés dont leur pied balançant ou leur tête dodélinante, en même temps que le bâton du chef, ponctuera les temps forts. Mais qui recherche simplement la volupté auditive devra goûter de suite le charme sonore de Debussy, tout en s'étonnant, de prime abord, de l'imprévu de cette musique déjà ancienne mais si neuve encore.

Léon VALLAS.

B



Faut-il diriger par cœur ?

* * *

Sur cette intéressante question d'art et de psychologie, on vient de faire une enquête auprès des chefs d'orchestre les plus renommés. M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, avait demandé à MM. Chevillard, Wood, Weingartner, d'Indy, Thomas et Colonne, s'ils considéraient une exécution, conduite sans partition, comme supérieure aux exécutions habituelles, et comment ils se souvenaient des partitions qu'ils dirigeaient par cœur (spécialement pour le passage de cinquante mesures conduisant à la dernière partie de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven).

M. Choisy a reçu les réponses suivantes :

Monsieur,

*La direction de mémoire est une amusette pour une petite fraction du public qui attache plus d'importance à ce sport qu'à une belle et soignée exécution ; son seul avantage est d'obtenir une entière attention de chaque artiste, qui se sent à chaque instant « regardé ». Pour ce qui est du célèbre crescendo de la symphonie en *ut* mineur, je compte treize mesures pour faire signe aux seconds violons et seize pour les premiers. J'ignore si mes confrères procèdent de la même façon, mais elle m'a jusqu'à présent réussi.*

CAMILLE CHEVILLARD.

Cher Monsieur,

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire pour un chef d'orchestre de diriger par cœur, à moins de le faire avec la plus grande liberté et de rester très maître de soi. Je compte mentalement les mesures des timbales de la cinquième symphonie, car il est toujours dangereux de battre des mesures de silence.

HENRY WOOD.

(Londres.)

Très honoré Monsieur,

Je considère la direction par cœur comme nullement nécessaire. L'exécution sera juste aussi bonne si le chef d'orchestre a la partition devant lui. Il

va de soi qu'il doit la connaître à fond. Je n'ai jamais appris une œuvre quelconque avec l'intention de la conduire par cœur ; si elle se grave suffisamment dans ma mémoire, je me dispense, au concert, de prendre la partition. Je considère que forcer sa mémoire n'est pas artiste et absurde.

Le chef d'orchestre ne doit être que le fidèle interprète des pensées de l'auteur. Il doit rendre l'image que l'œuvre éveille en lui, le plus clairement, le plus simplement et de la façon la plus complète qu'il soit possible. Tout le reste est secondaire.

Pour ce qui touche au passage de la symphonie en ut mineur de Beethoven, il va de soi que, même en dirigeant par cœur, on ne doit pas compter les mesures. Ce serait une action purement mécanique, absolument superflue, quand on connaît les rentrées. N'en est-on pas très sûr ? il est préférable alors de prendre la partition avec soi.

FÉLIX WEINGARTNER.
(Munich.)

Monsieur,

..... 1^o Je crois que le chef d'orchestre qui peut diriger absolument par cœur, a un avantage incontestable sur celui qui est obligé de tenir la tête penchée sur sa musique ; l'avantage en question, c'est la liberté du regard, car, à mon sens, la véritable direction de l'orchestre n'est pas dans le bras, mais dans l'œil du chef ; regarder ses exécutants, encourager d'un sourire ceux d'entre eux à qui incombent des passages difficiles ou délicats, réprimer d'un regard une faute que l'on sent devoir se produire, c'est, selon moi, la principale qualité du chef d'orchestre.

Le bras est souvent inutile, parfois dangereux, mais l'œil est l'agent de transmission indispensable entre le dirigeant et son orchestre.

Au surplus, je crois que tous les bons chefs d'orchestre, même avec la musique sur le pupitre, conduisent par cœur, la partition imprimée ou manuscrite n'étant qu'un aide en cas d'embarras mnémonique et une sûreté morale pour le chef.

2^o La préparation du finale de la cinquième symphonie est extrêmement facile à diriger par cœur : les mesures de timbales étant écrites de façon tout à fait symétrique, il est impossible de se tromper et de faire partir les premiers violons trop tôt ou trop tard ; une fois les premiers violons partis, on n'a plus qu'à suivre le mélòs jusqu'à l'explosion finale.

Ce passage ne m'a jamais semblé une difficulté de direction par cœur ; quant à compter mentalement les mesures... c'est un expédient digne des chefs de fanfares et d'orphéons, mais que jamais aucun musicien n'a, je pense, songé sérieusement à employer !

Pour moi, je puis bien dire que si je tentais de compter, à ce moment, je serais bien certain de faire partir les exécutants à faux.

VINCENT D'INDY.
(Paris.)

Cher Monsieur,

Je ne crois pas nécessaire de diriger sans partition, quoique le chef d'orchestre ne doive pas être l'esclave de sa partition. Je conduisais jadis par cœur, mais j'ai abandonné ce système pour deux raisons : 1° Parce que des musiciens de second ordre m'ont imité, sans que le résultat fût différent pour eux, puisque, de toutes façons, ils se laissaient conduire par l'orchestre; voyant le mauvais effet de mon exemple, je l'ai traité de charlatanisme. Ma seconde raison est que ma conscience ne me permettant pas de diriger une œuvre par cœur sans revoir expressément la partition le jour même de son exécution, j'ai trouvé cela du temps perdu.

Quant à votre seconde question, ces cinquante mesures avant le « finale » de la cinquième symphonie, elles représentent une de ces manifestations de Beethoven qui m'impressionna à un tel degré, qu'elle accapara mon être tout entier et que jamais je ne me souviens avoir dû recourir à la partition. Celui qui compterait mentalement les mesures ou qui laisserait les musiciens exécuter les rentrées eux-mêmes, ferait mieux d'abandonner la direction de l'orchestre.

THÉODORE THOMAS.
(Chicago.)

Monsieur et cher Confrère,

A votre première question, je réponds sans hésitation par l'affirmative : — oui, il vaut mieux, dans l'intérêt de l'exécution, que le chef d'orchestre dirige par cœur. Quant à la deuxième, à savoir comment je me rappelle les cinquante mesures qui précèdent le finale de la cinquième de Beethoven, très simplement : les quinze premières présentent quatre rythmes différents, vient ensuite le dessin ascendant accompagné par un rythme interrompu de douze mesures à la basse, puis ininterrompu de quinze mesures, et enfin viennent les huit mesures de crescendo qui conduisent au finale.

Remarquez cependant que je viens pour la première fois, à votre intention, de me livrer à ce petit calcul, qu'il ne m'était jamais venu à l'idée de faire.

ED. COLONNE.
(Paris.)

Il nous a paru intéressant de demander à M. Witkowski son avis sur cette question. Notre chef d'orchestre lyonnais nous a répondu qu'il partage entièrement l'opinion de M. Weingartner.





LES NOUVEAUTÉS

du théâtre musical français en 1905

* * *

Les œuvres musicales nouvelles créées pendant l'année 1905 en France sont bien peu nombreuses. Nous en reproduisons ci-dessous la liste telle qu'elle a été établie par M. Arthur Pougin dans un récent numéro du *Ménestrel*. Cette liste comprend toutes les œuvres musicales quelque soit leur genre : opéra, opéra-comique, opérette ou ballet :

OPÉRA. — *Daria*, opéra en deux actes, poème de MM. Adolphe Aderer et Armand Ephraïm, musique de M. Georges Marty. — *Le Jugement de Pâris*, tableau musical de M. Edmond Malherbe (octobre). — *La Ronde des Saisons*, ballet légendaire en 3 actes et 6 tableaux, de MM. Charles Lomon et Hansen, musique de M. Henri Busser. (22 décembre).

OPÉRA-COMIQUE. — *Hélène*, poème lyrique en un acte de M. Camille Saint-Saëns, précédemment représenté à Monte-Carlo. (18 janvier.) — *L'Enfant-Roi*, comédie musicale en 5 actes, paroles d'Emile Zola, musique de M. Alfred Bruneau. (3 mars.) — *La Cabrera*, drame lyrique en deux parties, paroles de M. Henri Cain, musique de M. Gabriel Dupont (couronné au concours Sonzogno et joué précédemment à Milan. (5 mai.) — *Chérubin*, comédie chantée en 3 actes, paroles de MM. Francis de Croisset et Henri Cain, musique de M. Massenet. (23 mai.) (Précédemment représentée à Monte-Carlo, 14 février.) — *Miarka*, comédie lyrique en 4 actes dont un prologue, paroles de M. Jean Richepin, musique de M. Alexandre Georges. (7 novembre.) — *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, scènes de la vie maritime en 4 actes, paroles de M. Henri Cain, musique de M. Ch.-M. Widor. (26 décembre.) — *La Coupe enchantée*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Matrat d'après la comédie de La Fontaine, musique de M. Gabriel Pierné. (26 décembre.)

BOUFFES-PARISIENS. — *Les Filles Jackson et C^{ie}*, fantaisie bouffe

en 3 actes, paroles de M. Maurice Ordonneau, musique de M. Justin Clérice. (Novembre.)

VARIÉTÉS. — *La Petite Bohème*, opérette en 3 actes, paroles de M. Paul Ferrier, musique de M. Henri Hirschmann (20 janvier).

— *Les dragons de l'Impératrice*, opéra-comique en 3 actes, paroles de MM. Georges Duval et Albert Vanloo, musique de M. André Messager. (13 février.) — *L'Age d'Or*, pièce féerique en 3 actes et 12 tableaux, de MM. Georges Feydeau et Maurice Desvallières, musique de M. Louis Varney. (1^{er} mai.)

FOLIES-DRAMATIQUES. — *Les Millions de Zizi*, opérette en 3 actes et 4 tableaux, de MM. (17 mai.)

COMÉDIE-FRANÇAISE. — *Les Phéniciennes*, drame antique en 4 actes, en vers, d'après Euripide, de M. Georges Rivollet, avec musique de scène de M. Léon. (10 juillet.)

GAITÉ. — *Scarron*, drame en cinq actes, en vers, de M. Catulle Mendès, avec musique de scène de M. Reynaldo Hahn. (Mars.)

THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT. — *Esther*, tragédie de Racine, avec chœurs et musique de scène de M. Reynaldo Hahn. (8 avril.)

— *Angelo*, drame en 5 actes, de Victor Hugo, avec musique de M. Reynaldo Hahn. (Avril.)

NOUVEAU-THÉÂTRE. — *Dionysos*, tragédie lyrique en 3 actes, en vers, de M. Joachim Gasquet, musique de M. Léon Moreau. (18 février.) (Représentée précédemment sur le théâtre antique d'Orange.)

PARISIANA. — *Paris s'amuse*, opérette fantaisiste en 2 actes et 7 tableaux, paroles de M. Eugène Joullot, airs nouveaux de M. Justin Clérice. (Mars.) — *Les Petites Laripette*, opérette bouffe en 2 actes et 5 tableaux, de MM. Paul Morize et Henry Vernel. (5 mai.)

THÉÂTRE DES MATHURINS. — *La Femme de César*, opérette bouffe en un acte, paroles de MM. Hugues Delorme et G. Quillardet, musique de M. Rodolphe Berger. (10 janvier.) — *Mauresca*, pantomime en un acte, musique de M. Bonnamy (3 mars.) — *La Magdaléenne*, légende sacrée en 2 actes et en vers, de MM. Maurice Duplessy et A. Cantel, musique de scène de M^{lle} Jane Vieu. (Avril.) — *La Mort de Tintagiles*, drame de M. Maeterlinck, avec musique de M. Jean Nouguès. (28 décembre.)

OLYMPIA. — *L'Impératrice à Suburre*, pièce en un acte de M. Paul Franck, musique de M. Edouard Mathé. (21 janvier.)

— *Les Saisons de la Parisienne*, ballet en 4 tableaux, scénario de M. Alfred Curti, musique de M. Louis Varney. (Février.)

THÉÂTRE DES CAPUCINES. — *Avant-hier matin*, opérette en 2 actes et 3 tableaux, paroles de M. Tristan Bernard, musique de M. Charles Cuvillier. (25 octobre.)

THÉÂTRE MOLIERE. — *La Pêcheresse*, drame sacré en 3 actes, de M. R. de Gael, musique de scène de M. J. Farigoul. (Avril.) —
— *La Légende des Ménétriers*, pièce en 4 actes, en vers, de M. Jacques Rouillet, musique de scène de M. Henri Eymieu. (25 mai.)

FOLIES-BERGÈRE. — *Antinoa*, ballet-féerique, scénario de M. Bonis-Charancle, musique de M. Emile Bonnamy. (Septembre.)

FOLIES-MARIGNY. — *Hercule aux pieds d'Omphale*, « oratorio », poème de M. Guy de Montgaillard, musique de M. de Léry. (Mars.)

LA CIGALE. — *Fleur de Paris*, fantaisie à grand spectacle en 2 actes et 5 tableau, paroles de MM. Quinel, Moreau et Verdellet, musique de M. Monteux-Brisac. (18 mai.)

MOULIN-ROUGE. — *La Mariska*, ballet-pantomime en un acte et 3 tableaux, scénario de M. Jean Lorrain, musique de M. Narici. (25 septembre.)

CASINO DE PARIS. — *Le Voyage de Madame la Présidente*, ballet-fantaisie en un acte et 7 tableaux, scénario de M. Fernand Bessier, musique de M. Léon Pouget. (21 janvier.)

THÉÂTRE-ROYAL DE LA RUE ROYALE. — *L'Echanson du Roy d'Yvetot*, opérette en un acte, paroles de M. Fortolis, musique de M. Ed. Mathé. (Novembre.) — *La Zingara*, ballet en un acte, musique de M. Ed. Mathé. (Décembre.)

LITTLE-PALACE. — *Correspondance*, opérette en un acte, paroles de MM. Remy et Trèves, musique de M. Rodolphe Berger. (18 mai.)

LA BOITE A FURSY. — *Minne*, pièce-opérette en 2 actes, paroles de M. Willy, musique de M. Justin Clérice. (Février.)

LYON (Grand-Théâtre). — *Les Girondins*, tragédie lyrique en 4 actes et 6 tableaux, paroles de MM. Delormeil et Paul Bérel, musique de M. Fernand Le Borne. (25 mars.) — *Armor*, drame lyrique en 3 actes, paroles de M. Joubert, musique de M. Sylvio Lazzari. (Novembre.) Ce dernier ouvrage avait été représenté en allemand à Prague en 1898 et à Hambourg en 1900.

TOULOUSE. — *Le Serment de Pierrot*, opérette en un acte et en vers, paroles de M. G. Brunet, musique de M. A... de B... (Jardin Royal, 19 janvier.) — *Le Panache du Roi*, opérette, paroles de MM. Claude Rolland et Junquet, musique de M. Gaston Meynard. (Variétés. Mars.)

NICE (Opéra). — *Rolande*, drame lyrique en 3 actes, paroles de M. Paul Bérel, musique de M. Henri Hirschmann. (Mars.)

ROUEN (Théâtre des Arts). — *Suzel*, opéra en 3 actes, paroles de MM. Julien Goujon et Arthur Bernède, musique de M. André Polonnais. (10 mars.)

LE HAVRE (Grand-Théâtre). — *La Grotte aux Fées*, légende lyrique en un acte, paroles de M. Henry Béri, musique de M. D. Siciliane. (12 mars.)

ANGERS. — *Le Drapeau blanc*, épisode de la guerre du Transvaal, drame lyrique en un acte, paroles et musique de M. Pierre Maurice. (11 février.) Cet ouvrage avait déjà été représenté, en allemand, à Cassel et à Cologne.

LE MANS. — *L'Amour au camp*, opéra-comique en un acte, paroles anonymes (de M. le général Hardy de Périni, commandant la 8^e division d'infanterie), musique de M. Charles Malherbe. (10 mars.) — *L'Anniversaire*, drame lyrique, paroles de MM. Jean Ferval et Jean Harald, musique de M. Adalbert Mercier. (24 novembre.)

BÉZIERS (Théâtre des Arènes). — *Les Hérétiques*, tragédie lyrique en 3 actes, paroles de M. A. Ferdinand Herold, musique de M. Charles Levadé. (27 août.)

NIMES (Arènes). — *Vénus et Adonis*, légende lyrique en un acte, poème de M. Louis de Grammont, musique de M. Xavier Leroux. (13 août.)

ORANGE (Amphithéâtre). — *Jules César*, tragédie de Shakespeare, traduite par François-Victor-Hugo, avec musique de M. Gabriel Faure. (7 août.)

AIX-LES-BAINS. — *Au maquis*, mimodrame en un acte, scénario de M. Henri Ferrare, musique de M. André Fijan. (Septembre.)

MONTE-CARLO. — *Czardas*, pantomime en un acte, scénario de M. Paul Franck, musique de M. Ed. Mathé. (Février.) *Au temps jadis*, ballet-opéra en 3 actes, paroles de Maurice Vaucaire, musique de M. Justin Clérice. (16 avril.) — *Orphée*, ballet en 2 actes et 3 tableaux, scénario de M^{me} Katti Lenner, musique de

M. WENZEL. (Mai.) — *Mimosa*, ballet japonais en 3 actes, scénario de M. Saracco, musique de M. Justin Clérice. (Décembre.)

A ajouter ici quelques ouvrages français représentés à l'étranger :

BRUXELLES. — *Martille*, drame musical en 2 actes, paroles de M. Edmond Cattier, musique de M. Albert Dupuis. (Théâtre de la Monnaie, 3 mars). — *Dans la lumière et les parfums*, féerie symbolique en 3 actes et 6 tableaux, paroles de M^{me} la^{te}baronne de Schilde, musique de M. Edmond Missa. (Concert noble, Avril.)

ANVERS (Théâtre-Royal). — *Morgane*, drame lyrique en deux parties, paroles et musique de M. Auguste Dupon. (Mars.)

TOURNAI (Académie de musique). — *Linaris*, opéra en 3 actes, paroles de M. Franz Ruty, musique de M. N. Daneau, directeur de l'Académie. (Juillet.)

PAMPELUNE. — *Les Voix de la mer*, poème symphonique en 4 parties, pour chœurs et orchestre, musique de M. Henri Lutz. (Juillet.)

GENÈVE (Grand-Théâtre.) — *Le Péage*, ballet, musique de M. Antoine Banès.



Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Riquet

M. Philippe Flon, notre éminent et sympathique chef d'orchestre, avait fait applaudir déjà, sur la scène du Grand-Théâtre, un ballet, *Myosotis*, dont nous avons rendu compte ici. Nous avons assisté mardi à la première d'une œuvre du même genre, intitulée *Riquet*.

La donnée est, comme on le devine, empruntée à Perrault ; la voici :

L'île d'Emeraude a pour souverain un monarque singulier, pourvu d'une barbe verte et coiffé d'une verte chevelure ; il a une fille qui se prénomme Glycine, et que, suivant le barbare usage des familles, il voudrait établir avantageusement (c'est toujours l'antienne du père de Giroflé et de Girofla). Or, tandis que les filles du pays d'Emeraude célèbrent par leurs jeux chorégraphiques cet hyménée futur, survient un pauvre bateleur dont le chef s'avère plus rougeoyant que celui de Poil-de-Carotte : c'est Riquet. Il amuse les émeraudiens par son adresse à sauter dans un cerceau, mais ne fait que de piètres recettes, et manifeste par des gestes appropriés la faim qui le tiraille.

Mais voici le cortège royal ; le souverain vertement barbu est flanqué d'un quadrille de notaires : il s'agit de célébrer les noces. Ce monarque débonnaire et verdoyant n'est d'ailleurs qu'imparfaitement fixé sur les noms à inscrire dans l'acte, car il n'y a pas moins de deux prétendants pour une seule Glycine. Le danger de bigamie est d'ailleurs promptement écarté. La charmante princesse (vous ai-je spécifié qu'elle n'a pas les cheveux verts et qu'ils sont même d'un fort joli brun) envoie promener ses impétrants ; et le roi se retire indigné suivi de ses fidèles notaires, de ses gendres évincés et de son bon peuple. Et comme la nuit est tombée fort à propos (comme on se marie tard dans ce pays), Glycine reste rêveuse.

Riquet se glisse auprès d'elle : il la trouve adorable, en quoi il n'a

pas tort, mais craignant que cette fille de roi ne soit qu'imparfaitement susceptible de coup de foudre pour un jeune homme roux très déguenillé, il se cache et chante en jouant de la mandore. Et comme il joue fort bien, la princesse Glycine le cherche et le découvre ; mais il se voile de son manteau, et ne consent à chanter encore que si elle l'écoute avec un bandeau sur les yeux ; et, la romance finie, il se sauve. Et Glycine part à sa recherche.

Le second tableau se passe dans les profondeurs de la forêt : la princesse lassée d'une poursuite vaine est tombée exténuée au pied d'un grand arbre. C'est là que la retrouve son père, toujours flanqué de ses fidèles notaires, des prétendants évincés, et de son bon peuple. Mais la romance de Riquet se fait entendre, Glycine se précipite vers lui ; la découverte de ce petit mendiant malpropre est une désillusion terrible. Le roi profondément écœuré maudit sa fille, cependant que les prétendants évincés se gaussent de lui. Il part vexé, suivi de ses fidèles notaires, et de son bon peuple, mais abandonné par ses gendres.

Et Glycine s'endort au pied du grand arbre. Et elle rêve : des couples de petits Riquets et de petites Glycines lui apparaissent : et encore que ces ombres de Riquets soient toujours très dépenaillées, les ombres de Glycine leur accordent très gracieusement leur main à baiser. Aussi quand la petite princesse se réveille, elle est décidée à aimer Riquet tel qu'il est ; et tout justement le voici, piteux et tendre. Elle lui laisse deviner qu'elle le préfère à tous les seigneurs de la cour.

L'Amour apparaît en personne ; il amène une fée très habile qui touche Riquet de sa baguette, et le petit mendiant est mué en beau gentilhomme, en galant costume Henri II. Un changement à vue nous transporte aussitôt dans quelque Cythère où des marmitons s'activent à la préparation d'un repas de nocce gargantuesque, et l'Amour s'apothéose entouré des trois Grâces, cependant que les deux amants se jurent une éternelle ardeur.

* * *

Cette touchante légende, bien faite pour émouvoir les cœurs sensibles, n'a qu'un défaut, à mon avis. C'est de se prêter bien plus à une pantomime qu'à un véritable ballet. De fait nous avons assisté surtout à une figuration. Et je ne crois pas outrepasser les droits de la critique en avançant que le Grand-Théâtre de Lyon est peut-être un peu insuffisamment organisé pour ces sortes de spectacles. Il y faudrait une profusion de lumières, une variété et une beauté de décors, un luxe de mise en scène, une élégance des accessoires, une abondance de personnages, une précision de mise au point, et une splendeur de plastique, que l'on ne peut que malaisément réaliser ici, peut-être pour des raisons financières, ou peut-être seulement par manque d'habitude. C'est pourquoi j'eusse mieux aimé un ballet plus dansant, comme était

Myosotis. Ce qui ne m'empêche pas d'ailleurs d'avoir beaucoup goûté la musique de M. Flon, et d'y avoir applaudi des deux mains, parce qu'elle est très vivante, très vibrante, très fraîche et très agréable, et parce qu'elle dénote chez son auteur une science technique indiscutable : et j'ai fort admiré M. Flon, qui, professionnellement, connaît tant de musique et en est sursaturé par un bain quotidien, d'avoir évité d'une façon aussi complète l'écueil des réminiscences.

J'ai dit le gros reproche que j'ai à faire à l'interprétation chorégraphique : j'aurais voulu plus de pas, plus de jetés-battus, de taquetés, de demi-coupés, de ronds de jambe, de fouettés, de battements, de pirouettes en arabesques, de coupés-chassés, d'assemblés et de pointes, et moins de gestes, de mimes et de figuration. Dirais-je qu'en l'absence d'un clinquant dont il ne faut pas faire fi en matière de ballet, nous avons eu la consolation de quelques plastiques intéressantes, et que si les décors n'étaient pas d'une fraîcheur printannière, si la mise en scène du dernier tableau n'était pas précisément féérique et cythérée, si les trois Grâces de l'apothéose étaient étrangement choisies, si les choristes revêtues de leur toilette de Chenonceaux (*les Huguenots*, acte II) faisaient une étrange figure, par contre Mlle Josepha Cerny est bien le plus adorable petit seigneur derniers — Valois, qui se puisse imaginer, et que c'est un mignon d'une sveltesse, d'une élégance et d'une ligne à faire pâmer l'ombre de Henri III. Ajouterai-je que Mlle Francine Aubert est un vidame bien agréable à voir, et que l'on ne conçoit guère comment la princesse Glycine repousse un prétendant aussi bien tourné. Vous rappellerai-je enfin à quel point la marmoréenne Sosso avoisine la perfection sculpturale? Et est-ce ma faute à moi, si ce ballet où l'on danse très peu, laisse le temps de s'occuper en détail des interprètes!

Terminons par les compliments d'usage à l'orchestre, sonore à souhait.

Edmond LOCARD.



LA TROUPE DE LA SAISON 1906-1907

Voici quelques indications au sujet de la troupe qu'ont engagée MM. Flon et Landouzy pour la saison prochaine :

MM. Verdier, Granier, premiers ténors ; Geyre, premier ténor léger ; Rouziery, second ténor léger ; Echenne, troisième ténor ; Gaidan et Aubert, barytons de grand opéra ; Sylvain, basse noble ; Lafont, basse chantante ; Van-Laër, deuxième basse ; Dubois, ténor, et Gardon, larquette.

Mmes Claessens, falcon ; Landouzy et Miranda, chanteuses légères ; Fiérens, contralto ; Lagard et Streletski, dugazons ; Rambaud, duègne.

MM. Almans, régisseur général de grand opéra ; Dubois, régisseur général d'opéra comique ; Carpreau, régisseur et chef de la chorale. M. Soyer de Tondeur, maître de ballet, Mmes Josepha Cerny, première danseuse noble ; Hélène Colombo, première danseuse demi-caractère ; Francine Aubert, travesti.

* * *

Desiderata

D'une correspondance lyonnaise de M. Jacques Reboul au *Mercur Musical*, ces quelques lignes au sujet d'améliorations à apporter au Grand-Théâtre :

« On prête à l'administration du théâtre le projet d'agrandir l'orchestre. Que ne l'abaisse-t-on sous l'avant-scène, ainsi que cela a été réalisé à Munich ? Les dessous ne doivent pas être encombrés de machineries, si j'en crois la puérilité des trucs d'*Arnide*. On en profiterait pour modifier un système d'éclairage très défectueux. La suppression de la rampe s'impose dans certaines œuvres modernes, ou du moins sa neutralisation par un système de herses doubles : on diminuerait ainsi ce faux jour de neige qui n'a rien à voir avec la mise en valeur des décors. Et j'aimerais à voir réapparaître le rideau à l'italienne, au moins pour *Tristan* et la *Tétralogie*. Il est triste de garder dans les yeux la vision impersonnelle de tant de mollets. »

* * *

Gaietés du journalisme

Le 27 janvier, l'Association des Anciens Elèves du Lycée de Lyon avait eu l'heureuse idée de faire entendre, à sa fête annuelle, un concert d'orchestre sous la direction de M. Witkowski. Au programme étaient inscrites plusieurs pièces déjà jouées par la Société des Grands Concerts.

L'Express rendit compte de cette soirée suivie d'un bal, dans un article dont nous extrayons les lignes suivantes, aussi réjouissantes qu'imprévues :

« Le programme comportait un concert où des artistes de haut talent ont charmé l'assistance. Mlle de la Rouvière a interprété merveilleusement les morceaux suivants :

« Ouverture de *Léonore de Beethoven*, *L'après-midi d'un faune*, de *Debussy*, *L'absence*, de *Berlioz*, et *Phidylé de Duparc*.

« Après le concert, un orchestre de 50 exécutants, sous l'habile direction de M. Witkowski, a entraîné danseurs et danseuses dans des tourbillons de valse folle et jusqu'à une heure avancée de la nuit, cette fête s'est prolongée. »



HORS LYON

* * *

LETTRE DE MUNICH

On avait annoncé dernièrement une représentation de Mlle Ackté au théâtre de la Cour ; mais, par suite d'un inqualifiable ostracisme, l'excellente cantatrice française n'a pu donner la soirée annoncée. Elle l'a remplacée par un Concert à la Kaim Saal (16 janvier) où elle a chanté en français. C'est, paraît-il, le premier concert français donné à Munich depuis vingt ans. Ceci nous semble peu vraisemblable. Nous aimons à croire que le programme n'avait pas été composé par la cantatrice elle-même dont l'intelligence et le goût artistique sont incontestables. En fait de nouveautés, nous étions invités à applaudir l'air de la Folie d'*Hamlet*, les *Pensées d'automne* de M. Massenet et le grand air de Brünnhilde dans *Sigurd* ! Le choix des œuvres mis à part, nous avons pu constater que la voix de Mme Ackté n'a rien perdu de sa beauté, de sa puissance et de sa brillante limpidité, pas plus que sa personne de la souple grâce qui la caractérise. Elle nous a un peu dédommagés en chantant avec une émotion communicative une romance de Gabriel Fauré d'une inspiration si fraîche *Dans les ruines d'une abbaye* et trois beaux lieds de Schumann. La cantatrice a obtenu un grand et légitime succès.

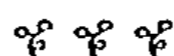
A propos de ce concert, signalons l'exclusion presque totale des opéras de notre langue sur la scène lyrique de Munich. Après quelques exécutions assez ridicules de *Louise* et de *Samson et Dalila*, la direction s'est résolument arrêtée en si beau chemin et, en manière de consolation, nous régale de temps en temps avec le *Postillon de Lonjumeau*, la *Part du Diable* d'Auber et autres œuvres de même envergure. D'ailleurs on ne peut pas dire qu'un éclectisme beaucoup plus intelligent préside au choix des compositions allemandes elles-mêmes. On donne du Wagner régulièrement une ou deux fois par semaine, et on comble les vides avec *Zar und Zimmermann*, *Une nuit à Grenade*, etc. etc. Les drames de Wagner sont incomparables, c'est une affaire entendue, mais ce n'est pas une raison suffisante pour délaisser presque complètement Mozart, Weber ou Gluck.

Nous avons sous les yeux l'exemple de moins grandes villes, et ayant moins de ressources que la capitale de la Bavière, Cologne et Francfort par exemple, qui se montrent plus hospitalières pour les productions nouvelles, ce qui ne les empêche pas de faire une large place aux maîtres que l'on doit vénérer comme le précieux héritage de la vieille Allemagne.

Georges BAYÈRE.



ÉCHOS



LES REPRÉSENTATIONS WAGNÉRIENNES DE BAYREUTH

Voici les dates des représentations de *Parsifal*, *l'Anneau du Nibelung* et *Tristan et Isolde* qui auront lieu, l'été prochain, au théâtre de Bayreuth :

Parsifal : 23 juillet. 1^{er}, 4, 7, 8, 11 et 20 août.

L'Anneau du Nibelung : 25-28 juillet et 14-17 août.

Tristan et Isolde : 22 et 31 juillet, 5, 12 et 19 août.

Le Comité d'administration des Fêtes de Bayreuth, avec ces dates, nous communique les renseignements suivants :

Das Rheingold commence à 5 heures de relevée, les autres ouvrages (longs entractes) commencent à 4 heures de relevée.

Prix du billet : 20 Mark (25 francs) par soirée, pour une place réservée et numérotée. Le Comité d'administration des Fêtes délivre les billets. Adresse télégraphique (Festspiel Bayreuth).

• La délivrance des billets commencera le 1^{er} mars 1906.

Jusqu'à nouvel ordre, il ne sera délivré de billets que pour un cycle complet de six soirées consécutives (*Anneau*, *Parsifal* et *Tristan et Isolde*) avec la faculté pour *Parsifal* et *Tristan et Isolde* de choisir les représentations qui suivent ou précèdent immédiatement un *Anneau*. Plus tard, suivant l'état de la location, et dans la mesure du possible, on délivrera des billets soit pour un *Anneau* seul (4 soirées indivisibles) soit au minimum pour deux soirées consécutives comprenant *Parsifal* et *Tristan et Isolde*.

En ce qui concerne spécialement les représentations de *l'Anneau du Nibelung*, il ne sera délivré plus tard non plus des cartes que pour l'ensemble des quatre soirées du cycle.

Un Comité de logement se charge gratuitement de retenir pour les étrangers des chambres ou des appartements. Pendant toute la durée des fêtes, le bureau de ce Comité est installé à la gare du chemin de fer (Adresse télégraphique : Wohnung Bayreuth).

Deux grands restaurants se trouvent à proximité du théâtre. On y est servi d'après un tarif affiché dans les salles.

Après chaque représentation, à 11 heures du soir, des trains rapides

partent pour Eger, Neuenmarkt et Nuremberg, en correspondance pour toutes les directions.

Le théâtre est à 15 minutes de marche de la gare.

Les voitures publiques ont un tarif fixé par l'autorité municipale.

Il sera répondu immédiatement à toute question relative à la location des places, au logement et à toute demande de renseignement.



PLUS D'INCENDIES DE THÉÂTRE

La nouvelle nous vient de Hambourg, que la terreur des incendies dans les théâtres, et non pas seulement le danger des flammes, mais en même temps celui de l'asphyxie, seraient pour jamais conjurés, grâce à la découverte récente d'un certain M. Manushardt.

Cet ingénieur a imaginé un plan de théâtre tel qu'il sera tout à fait facile et simple de séparer complètement la scène de toute la partie du théâtre occupée par les spectateurs. Ainsi le foyer de l'incendie se trouvera immédiatement isolé.

Mais il y a beaucoup mieux. Au moyen de la force hydraulique, toute cette partie du théâtre pourra être glissée dans la rue, et les spectateurs avec elle, jusqu'à une certaine distance des flammes. Ainsi le public se trouvera transporté loin de l'action du feu et on le débarquera finalement en lieu sûr, d'où il n'aura plus qu'à rentrer chez lui.

Vous le voyez : ce sont presque réalisés les appartements ambulants et interchangeables de Franc-Nohain.



UN TÉNOR EN RUSSIE

Voici dans quels termes, le ténor Figner, retour de Russie, raconte un épisode des tragiques événements qui ont ensanglanté et continuent de dominer en toute la Pologne. Figner l'a vraiment échappé belle. Il était à Moscou pendant les grandes journées de la terrible insurrection, et il avait la malchance de demeurer dans une maison contiguë à celle de la direction de la police. Or, un des premiers actes des révolutionnaires fut de faire sauter celle-ci. « Vous pouvez imaginer, a raconté l'artiste, ce que j'ai éprouvé lorsque se produisit l'explosion. Les révolutionnaires ne pouvant pénétrer dans l'édifice, posèrent des bombes entre les impostes des fenêtres. Elles éclatèrent, d'une façon terrible, à trois heures du matin, pendant que je dormais. Toute la maison trembla et les fenêtres furent réduites en miettes. Je sautai à bas du lit, et m'efforçai de les barricader aussitôt avec des matelas et des coussins. Je dus rester ensuite dans la maison pendant plusieurs jours, sans mettre le nez dehors. Je voulus me

hasarder une fois à m'approcher d'une fenêtre pour jeter un coup d'œil dans la rue, mais un soldat me mit aussitôt en joue... Vous ne pouvez vous imaginer à quel point les troupes étaient irritées, et il était bien naturel qu'il en fût ainsi, attendu que les malheureux soldats ne mangeaient pas, ne buvaient pas, ne dormaient et ne pouvaient se dévêtir, obligés qu'ils étaient de rester toujours dehors, exposés au froid. »



LA NAISSANCE DE WAGNER

Une des plus vilaines insinuations de Fr. Nietzsche dans son *Cas Wagner* concerne la légitimité de la naissance du maître de Bayreuth. Le philosophe laisse entendre — et d'autres se sont avec empressement emparés de l'insinuation — que Richard Wagner serait non le fils de l'ancien directeur de la police de Leipzig, dont il porte le nom, mais l'enfant adultérin de l'acteur Geyer qui, un an après la mort du directeur Wagner, épousa la veuve de celui-ci. Un livre récent de souvenirs sur l'enfance et la jeunesse de Wagner par Mme Burrel, élucide cette question délicate de la paternité et de la religion véritable de Wagner. S'il avait été le fils de Geyer, qui était israélite, il eût été un sémite à moitié. A l'appui de la paternité de Geyer, on a invoqué le fait que Richard Wagner était entré à l'école de Saint-Nicolas, à Dresde, sous le nom de Geyer. Le mérite du livre de Mme Burrel aura été de détruire cette légende, car elle nous démontre, en effet, que c'était une coutume en Allemagne que les enfants fussent inscrits sur les registres d'école au nom de ceux qui payaient leur pension. L'« élève Geyer » a donc très bien pu être Richard Wagner en personne. Et Mme Burrel, qu'une épreuve ne saurait contenter, nous en donne une autre. Elle met en regard le portrait de Richard Wagner et celui de son frère aîné, Albert, dont la paternité ne fut jamais contestée. La ressemblance est frappante. Donc... Cette constatation a ceci d'important qu'elle établit que Wagner était bien chrétien et non juif, et donc, le *Judaïsme dans la musique* n'est l'œuvre que d'un pamphlétaire véhément ; ce n'est pas l'œuvre d'un renégat.



UN CONCOURS DE LIVRETS

M. Edouard Sonzogno avait ouvert un nouveau concours, cette fois pour un livret d'opéra sur un sujet original, avec deux prix, l'un de 25.000 francs et l'autre de 10.000 francs. Le terme de ce concours était fixé au 31 décembre 1905, à minuit. A ce moment, il n'était pas arrivé moins de cinq cent cinquante-cinq livrets. Et il faut joindre à ce nombre sept livrets parvenus un peu après minuit, mais avec le timbre postal du 31 décembre.

Et les compositeurs se plaignent de ne pas trouver de librettistes !

La revue *Varietas* a publié la liste de ces 562 livrets, parmi lesquels certains titres sont à retenir. Nous ne parlons pas de noms des femmes, comme *Clara, Elisa, Gisella, Fanny, Sofia, Silvia*, ou des noms historiques comme *Lucrezia Romana, Guillaume le Taciturne, Bianca Cappello, Isabella Fieschi, César Borgia*, etc. Si l'on en veut qui ont été inspirés par le sentiment de la patrie, tels que *Italia, Libertà, Giuseppe Mazzini* (!), *i Fratelli Banderia*, d'autres paraissent plus singuliers : *Jesus, Maria di Magdala, Lucifer, Satan, Satan ou Dieu?, l'Antechrist...* Puis, la politique s'en mêle, et l'on trouve *le Socialisme, la Réforme du socialisme, le Premier Mai, la Grève (le Sciòpero), Amour libre*, et autres du même genre. Les philosophes pourront applaudir *Homo, Humanitas, Umanità, l'Uomo*. Certains se sont inspirés de divers pays et ont pris pour titres *Calabria, Russia, Polonia, Francia, Lombardia, Roma, Venezia incantatrice, Una Notte a Nizza*. Les rêveurs et les poètes ont envoyé *Heroica Fides, Civiltà, Verso la luce, Verso la vita, Santa Poesia, Per l'ideale*. D'autres, d'un esprit plus sombre, se sont manifestés avec *Casa di pena* (Maison de correction), *Catalepsie, Manicomio* (Maison de fous), etc. On voit que la variété est grande et qu'il y en a pour tous les goûts.



UN MUSÉE BACH

La Société J.-S. Bach de Leipzig, a acquis à Linsach la maison où est né le compositeur, et a élu une commission pour installer dans cette demeure un musée du souvenir de Bach. L'inauguration aura lieu au printemps 1907 par un grand festival musical.



NOUVELLES D'ITALIE

Les bruits qui représentent le maestro Franchetti comme ayant retiré sa *Figlia di Jorio* de la Scala, sont démentis par la direction.

Le 15 janvier, au del Verme de Milan, première représentation en Italie de *Dolorès* de Tommaso Breton. On attendait avec intérêt cette œuvre, une des plus répandues et des plus applaudies du théâtre espagnol contemporain.

Le théâtre était comble. Assistaient à la représentation MM. Puccini, Giordano, Orefice, Gagliani et Alfano. L'auteur dirigeait l'orchestre. L'œuvre, où se trouve répandue à profusion la violence dramatique et une vive couleur locale, a eu un succès plutôt froid au second acte mais enthousiaste au premier et triomphal au troisième.

Pasquale La Rotella travaille assidûment à sa *Fasma* dont le premier acte est complètement terminé. Asturo Collautti a pu aussi faire une lecture du livret à un cercle restreint d'amis. Musique et vers sont jugés avec enthousiasme.



NÉCROLOGIE

* * *

LÉON CABANNES

Cette semaine est mort un de nos anciens artistes, bien connu à Lyon, où il s'était retiré, le ténor Léon Cabannes.

Originaire de Montpellier, Léon Cabannes fit successivement partie de la troupe des théâtres de Genève, Gand, Marseille, puis de Lyon sous les directions Santerre et Campocasso ; il était second ténor d'opéra. Les anciens habitués ont gardé le meilleur souvenir de sa jolie voix, de sa conscience artistique et de son talent.

Il s'était retiré depuis quelques années à Montchat ; il s'occupa quelque temps de la direction du théâtre de la Scala lors des saisons d'opérette, et fut un des principaux membres de la Société chorale, l'*Harmonie Gauloise*, dont son fils, le facteur de pianos, est un des directeurs.



BIBLIOGRAPHIE

* *

Le nouveau numéro de *l'Art du Théâtre* est en grande partie consacré au *Réveil*, la dernière œuvre de M. Paul Hervieu si discutée depuis sa première représentation au Théâtre-Français.

Le même numéro contient également des comptes rendus illustrés de *Jeunesse*, le gros succès de l'Odéon, et d'*Armor*, l'opéra de Sylvio Lazzari, joué pour la première fois en France, à notre Grand-Théâtre.



Nous serions reconnaissants à nos abonnés de vouloir bien nous signaler toutes les irrégularités qu'ils pourraient constater dans la réception de la " REVUE " qui doit leur parvenir le Samedi soir ou, au plus tard, le Dimanche matin.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS