

# REVUE MUSICALE DE LYON

Paraissant le Mercredi de chaque Semaine, du 15 Octobre au 1<sup>er</sup> Mai

LÉON VALLAS

Directeur - Rédacteur en Chef



PRINCIPAUX COLLABORATEURS

L. AGUETTANT + Fernand BALDENSPERGER + Gabriel BERNARD + M.-D. CALVOCORESSI + M. DEGAUD  
 FASOLT et FAFNER + Henry FELLOTT + Daniel FLEURET + Paul FRANCHET + Albert GALLAND  
 Pierre HAOUR + Vincent d'INDY + JOWILL + Paul LERICHE + René LERICHE + Edmond LÉGARD  
 A. MARIOTTE + Edouard MILLIOZ + J. SAUERWEIN + Georges TRICOU + Léon VALLAS  
 G. M. WITKOWSKI.



## CÉSAR FRANCK



(Suite)

Cette classe d'orgue, dont je conserve toujours un souvenir ému, fut pendant longtemps le véritable centre des études de composition du Conservatoire.

A cette époque, — je parle des années 1872 à 1876, — les trois cours de « haute composition musicale » étaient faits par Victor Massé, compositeur d'opéras-comiques, sans nulle entente de la symphonie, qui, constamment malade, se faisait remplacer dans ses fonctions par un de ses élèves, Henri Rebert, musicien vieillot et au jugement étroit et arriéré, et François Bazin, qui n'était même pas capable de discerner si la réponse d'une fugue était vraie ou fausse (j'ai été moi-même témoin de ce fait). Il n'est donc pas étonnant que le haut enseignement de César Franck, fondé sur Bach et Beethoven mais en admettant aussi tous les élans, toutes les aspirations nouvelles et généreuses, ait, dès cette époque, attiré à lui tous les jeunes esprits doués d'idées élevées et véritablement épris de leur art. L'une des plus précieuses particularités de la leçon de Franck était la démonstration

par l'exemple. Lorsque nous nous trouvions embarrassés dans la construction ou la marche d'un morceau de musique, le maître allait aussitôt prendre dans sa bibliothèque telle œuvre de Beethoven, de Schumann, de Mendelssohn, de Wagner : « Voyez, nous disait-il, Beethoven, ou Schumann, ou tel autre s'est trouvé ici dans la même situation que vous. Voici comment il s'en est tiré. Lisez ces passages et inspirez-vous-en pour corriger votre pièce, mais surtout trouvez une solution qui soit bien à vous. »

C'est ainsi qu'inconsciemment le maître draina, pour ainsi dire, toutes les forces sincèrement artistiques qui étaient éparses dans les diverses classes du Conservatoire, sans parler des élèves du dehors qui allaient prendre la leçon dans son tranquille salon du boulevard Saint-Michel, dont les fenêtres donnaient sur un jardin plein d'ombre, chose rare à Paris. C'est là que nous nous rendions une fois par semaine car le père Franck, non content de nous instruire dans la science du contre-point, de la fugue et de l'improvisation à sa classe du Conservatoire, faisait venir chez lui ceux de ses élèves qui lui paraissaient mériter un enseignement particulier — et cela d'une façon absolument désintéressée, ce qui n'est pas, d'ordinaire, le fait des professeurs de l'établissement officiel dans lequel

l'instruction *gratuite* inscrite au règlement est bien loin, hélas ! d'être une réalité.

Lorsqu'on avait terminé avec Franck l'étude du contrepoint, qu'il voulait toujours intelligent et mélodique, et celle de la fugue, dans laquelle il laissait à l'élève une grande liberté expressive, alors on entreprenait l'étude de la composition, entièrement basée, d'après lui, sur la construction tonale.

Aucun art, en effet, n'a plus de rapport avec la musique que l'architecture. Pour bâtir un édifice, il faut tout d'abord que les matériaux soient choisis et de bonne qualité. Il en est de même pour les *idées* musicales, dans le choix desquelles le compositeur doit se montrer très difficile s'il veut faire œuvre durable.

Mais il n'est pas suffisant, en construction, d'avoir de beaux matériaux ; encore faut-il savoir les disposer de façon à ce qu'ils s'agencent en un tout puissant et harmonieux. Des pierres, si attentivement ciselées qu'elles soient, simplement juxtaposées sans ordre, ne constitueront jamais un monument, comme des idées musicales, si belles qu'elles puissent être, ne constitueront point un morceau de musique si leur place et leur enchaînement ne sont réglés par une ordonnance logique et sûre. A ce prix seulement le monument existera, et si les éléments en sont beaux et l'ordre synthétique harmonieusement combiné, l'œuvre sera solide et durable. La composition musicale n'est point autre chose. C'est ce que Frank — et lui seul à cette époque — savait admirablement faire comprendre à ses disciples. Aussi, alors que pendant les trois premiers quarts du XIX<sup>e</sup> siècle la production symphonique fut, en France, absolument nulle, on vit s'élever tout à coup, grâce au génial enseignement du maître, une nouvelle école française pleine de sève créatrice et d'audace, experte en l'art symphonique et en la musique de chambre, une phalange de jeunes compositeurs dépassant en portée

artistique, par la solidité de la construction, par la clarté de la forme et même par la valeur des idées, la plupart des symphonistes allemands qui, eux, se traînaient encore dans l'ornière creusée par Mendelssohn. Cette bienfaisante influence de l'enseignement du *père Franck* ne s'étendit pas seulement sur les musiciens qui travaillaient spécialement avec lui ; elle se fit encore sentir sur ceux des élèves du Conservatoire qui reçurent ses avis à la classe d'orgue, comme Samuel Rousseau, G. Pierné, A. Chapuis, Paul Vidal, G. Marty, Dallier, Dutacq, Galeotti ou les virtuoses qui l'approchèrent particulièrement, parmi lesquels je citerai l'incomparable violoniste Eugène Ysaye auquel il dédia sa célèbre Sonate de violon en *la*, et aussi sur des artistes qui, bien que n'ayant pas été précisément ses élèves, subirent à son contact l'ascendant de sa probité et de sa sincérité artistique, par exemple Gabriel Fauré, Paul Dukas, le célèbre organiste Alexandre Guilmant et Emmanuel Chabrier, qui prononça au nom de la Société nationale de musique, dont Franck était président, une allocution émue sur la tombe du maître.

Les principaux disciples qui eurent le bonheur de recevoir directement son enseignement furent, par ordre chronologique : Henri Duparc, le continuateur de Schubert et de Schumann au point de vue du *lied*, Arthur Coquard, Albert Cahen, Alexis de Castillon, mort en 1873 à l'âge de trente-cinq ans, lequel, après avoir subi pendant plusieurs années les leçons de Victor Massé qui semblait prendre à tâche d'annihiler les dons naturels de cette belle nature d'artiste, eut le courage de recommencer avec Franck toute son éducation musicale et, ayant anéanti tous ses essais précédents, écrivit par la suite un grand nombre d'œuvres symphoniques et de musique de chambre de tout premier ordre ; Vincent d'Indy, Camille Benoît, Mlle Augusta Holmès,

Ernest Chausson, l'auteur du *Roi Arthur* et de belles symphonies, prématurément enlevé en 1899 à l'affection de ses amis, Paul de Wailly, le délicat ciseleur Pierre de Bréville, Henri Kunckelmann, Louis de Serres, Charles Bordes, le jeune et déjà illustre directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*, qui fit revivre en France l'intelligence de la vraie musique religieuse, J.-Guy Ropartz, actuellement directeur du Conservatoire de Nancy, auquel on doit de superbes compositions symphoniques, Fernand Le Borne, Gaston Vallier et enfin le pauvre Guillaume Leku, mort à vingt-quatre ans, laissant derrière lui un bagage considérable de compositions d'une intensité d'expression quasi-géniale.

C'est, du reste, en grande partie dans l'intention de perpétuer cet enseignement que trois élèves ou admirateurs du maître regretté, Alex. Guilmant, Ch. Bordes et le signataire de ces lignes, ont fondé, il y a déjà quelques années, la *Schola cantorum*, école de musique dont les principes s'appuient uniquement sur l'amour et le respect de l'art, sans autre préoccupation. Mais quand bien même il ne se fût pas trouvé de pieux amis pour continuer l'œuvre d'enseignement, rien n'aurait empêché la saine et honnête doctrine de Franck de se répandre de proche en proche parce qu'elle est *la vérité artistique*.

De même, rien n'empêchera ce génie musical de vivre éternellement, et tandis que le nom de beaucoup de compositeurs qui n'ont travaillé que pour la gloire ou pour l'argent, en cherchant avant tout l'immédiat succès, commence actuellement à entrer dans l'ombre pour n'en sortir jamais, la figure séraphique de l'auteur des *Béatitudes*, qui travailla pour l'Art, plane de plus en plus haut dans la lumière vers laquelle, sans défaillances ni compromissions, il s'est dirigé toute sa vie.

Vincent d'INDY.



## ŒUVRES DE CÉSAR FRANCK

\* \*

### I. — MUSIQUE DE CHAMBRE

Op. 1. — N° 1. 1 <sup>er</sup> trio en <i>fa</i> dièse.....	1841
N° 2. 2 <sup>e</sup> (trio de salon) en <i>si</i> bémol.....	1839
N° 3, 3 <sup>e</sup> trio, en <i>si</i> mineur...	1842
Op. 2. — 4 <sup>e</sup> trio en <i>si</i> .....	1842
Op. 6. — <i>Andantino quietoso</i> pour piano et violon.....	1843
Quintette en <i>fa</i> mineur.....	1880
Sonate en <i>la</i> pour piano et vio- lon, dédiée à E. Ysaye.....	1886
Quatuor à corde en <i>ré</i> .....	1889

### II. — MUSIQUE D'ORCHESTRE

<i>Les Eolides</i> (d'après Leconte de Lisle).....	1876
<i>Le Chasseur maudit</i> (d'après Burger).....	1883
<i>Les Djinnis</i> (d'après V. Hugo).....	1884
<i>Variations symphoniques</i> pour orchestre et piano.....	1885
Symphonie en <i>ré</i> , en trois parties...	1887-1889

### III. ORATORIOS, POÈMES ET MUSIQUE VOCALE DE CONCERT POUR SOLI, CHŒURS ET ORCHESTRE

<i>Ruth</i> , égl. biblique en trois parties (première exécution, 1872).....	1846
<i>Rédemption</i> , poème symphonique en deux parties (E. Blau), refait en 1873..	1870-1872
<i>Les Béatitudes</i> , oratorio en 8 parties et un prologue, (Mme Colomb), 1872-1880.	
<i>Rebecca</i> , scène biblique (P. Collin) (pre- mière exécution, Colonne 1893).....	1881
<i>Psyché</i> , poème symphonique pour orchestre et chœur récitant, dédié à Vincent d'Indy.....	1887-1888
<i>La Procession</i> (Brizeux), pour ténor et orchestre (première exécution, Colonne 1890).....	1888

### IV. — MUSIQUE RELIGIEUSE

Quatre motets, chœurs.....	1858
Trois offertoires, chœurs.....	1859
Messe pour basse solo avec orgue.....	1855
Psaume CL pour chœur et orchestre.....	1862
<i>Ave Maria</i> , chœur.	
Messe à trois voix (chœur, orgue et vio- loncelle).....	1860
Motets avec orgue.	
<i>Veni Creator</i> , pour ténor et basse.....	1876
<i>Deutera domini</i> (chœur).....	1872
Chants d'église avec orgue.....	1870

### V. — MUSIQUE DE PIANO

Op. 3. Eglogue.....	1842
Op. 4. Duo à quatre mains sur <i>Gode save</i> <i>the King</i> , n° 1.....	1842
Op. 5. Caprice.....	1843
Op. 7. <i>Souvenirs d'Aix-la-Chapelle</i> .....	1843
Op. 8. Quatre mélodies de Schubert trans- crites pour piano.....	1843

7. Duo à quatre mains sur <i>Lucile</i> (voy. op. 4) n° 2.....	1842
Op. 9. Sonate pour piano .....	1842
Op. 10. Ballade.....	1843
Op. 11. Première fantaisie sur <i>Guliston</i> ..	1844
Op. 12. Deuxième fantaisie sur <i>Guliston</i> .	1844
Op. 14. Duo sur <i>Guliston</i> .....	1844
Op. 15. Fantaisie sur deux airs polonais.	1845
Prélude, choral et fugue (Mlle Poi- tivin) .....	1884
Prélude, aria et final (Mme Bordes)	1886

## VI. — MUSIQUE VOCALE ET CHORALE

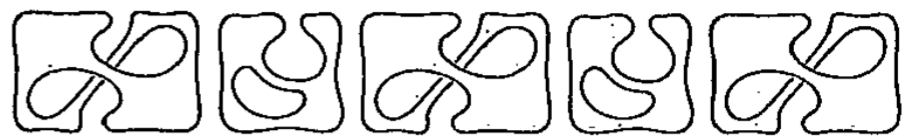
<i>Robin Gray</i> .....	1840
<i>Souvenance</i> (Chateaubriand).....	1840
<i>Ninon</i> (A. de Musset).....	1840
<i>Passez, passez toujours</i> (V. Hugo).....	1840
<i>Aimer</i> (Méry).....	1850
<i>L'Emir de Bengador</i> (Méry).....	1850
<i>Les Trois Exilés</i> , chant national pour basse et baryton.....	1852
<i>L'Ange et l'Enfant</i> (Reboul).....	1850
<i>Roses et Papillons</i> .....	1850
<i>Les Cloches du soir</i> (Mme Desbordes-Val- more).....	1850
<i>Le Mariage des roses</i> .....	1850
<i>Lied</i> .....	1867
<i>La Garde d'honneur</i> . Ballade.	
Hymne pour quatre voix d'homme (Racine)	1880
Six duos pour chant à voix égales :	
1. <i>L'Ange gardien</i> .	
2. <i>Aux petits enfants</i> (A. Daudet).	
3. <i>La Vierge à la crèche</i> (A. Daudet).	
4. <i>Les Dames de Lormont</i> (Mme Des- bordes-Valmore).	
5. <i>Soleil</i> (Guy Ropartz).	
6. <i>La Chanson du vannier</i> (A. Theuriet).	1888
<i>Paris</i> (article du <i>Figaro</i> ).....	1870

## VII. — MUSIQUE D'ORGUE

Op. 16. Fantaisie .....	1854
Op. 17. Grande pièce symphonique.....	1854
Op. 18. Prélude, fugue et variation.....	1856
Op. 19. Pastorale.....	1856
Op. 20. Prière.....	1856
Op. 21. Final .....	1856
Op. 22. Quasi marcia pour harmonium ..	1858
Cinq pièces pour harmonium.....	1858
Trois pièces pour grand orgue.....	1878
Cinquante-neuf pièces pour harmonium...	1887
Trois chorals pour grand orgue .....	1890

## VIII. — OPÉRAS

<i>Hulda</i> , drame lyrique en quatre parties et un prologue (M. Grandmougin) (Monte- Carlo, 1894).....	1880-1885
<i>Ghisèle</i> , opéra (G.-A. Thierry) (Monte- Carlo, 1896).....	1888-1890



## Les Sonates de Beethoven

POUR PIANO ET VIOLON



(SUITE)

## HUITIÈME SONATE

Dans un sombre ravin d'une beauté grandiose et sauvage, un alpiniste s'est engagé. Sauf le ciel au-dessus de sa tête, il n'aperçoit que rochers abrupts, sapins gigantesques, précipices effrayants. Tout à coup il atteint une clairière ensoleillée, tapissée d'un moelleux gazon, parée des fleurs les plus diversement et les plus richement nuancées. Il se sent délicieusement surpris, charmé et réconforté.

L'audition de la huitième sonate succédant immédiatement à celle de la septième produit des sensations analogues. Cette dernière remue et bouleverse l'âme. La huitième au contraire repose, rafraîchit et récréé. Les grands génies sont semblables aux géants des Alpes. Chez les uns et les autres des paysages gracieux et riants cotoient des abîmes ténébreux et terrifiants.

Dans un ouvrage intitulé « Beethoven sa vie et ses œuvres », Barbedette dit de la huitième sonate que c'est une délicieuse pastorale. Cette appréciation est parfaitement juste.

Une période de quatre mesures deux fois répétée, la seconde fois avec une sonorité plus bruyante, ouvre l'*allegro assai* en 6/8 et en *sol* majeur. Une roulade ronronnante, puis une rapide montée ayant pour échelons les notes légèrement piquées de deux accords parfaits, en remplissent les deux premières mesures.

Ces deux premières mesures sont jouées à trois octaves différentes par le violon, la main droite et la main gauche. L'auditeur croit positivement entendre trois instruments champêtres. Il y a là un effet d'imitation voulu et réussi.



Le dessin rythmique formé par la roulade et par six croches détachées en disposition ascendante, reparaitra plusieurs fois vers le milieu de cet *allegro* en revêtant les tonalités les plus variées.

Deux accords brusquement frappés terminent cette période qui n'est autre chose qu'un gai signal de fête.

Cet *allegro* est en effet une idylle gracieuse, joyeuse et animée. L'élégante et alerte phrase en *sol* majeur, celle plus vive en *ré* qui lui succède, les traits qui s'élancent des deux instruments prompts et étincelants comme des fusées, les échanges répétés de trilles rieurs, tout jusqu'aux batteries si légères et si rapides de la main gauche concourt à la vivante et fidèle reproduction d'une joyeuse fête pastorale. Les bergers et les bergères qui y prennent part sont richement parés, coquettement attifés de rubans et de falbalas comme sont ceux peints par Watteau. Leurs divertissements sont réglés par le bon ton, la distinction et l'élégance. La vulgarité et la grossièreté en sont bannies.

Mais sous les somptueux et chatoyants vêtements de soie, battent des cœurs vraiment humains. Le *tempo di minuetto ma moderato et mollo grazioso* en est la preuve. Ce deuxième mouvement est le langoureux poème d'un amour vrai et partagé.

Un berger et une bergère échangent timidement leurs premiers aveux. Ils sont sincèrement émus l'un et l'autre. Ils ne se lassent pas de se répéter de tendres propos qui dans la deuxième phrase deviennent plus ardents.

Dans bon nombre d'églogues les sentiments exprimés sont purement artificiels. Le cœur n'est guère de la partie. L'esprit seul fait tous les frais de ces dialogues ampoulés qui dégénèrent promptement en fade mièvrerie et deviennent insipides. Chez Beethoven, les bergers n'ont de conventionnel que le costume. Ce sont des êtres humains qui laissent librement par-

ler leur cœur. Aussi, malgré les redites de la phrase principale, ce *tempo di minuetto* amène une douce et pénétrante émotion. C'est un modèle de naturel et de vraie sensibilité. Il en est non moins remarquable par la grâce et l'élégance de sa forme.

Peut-être n'est-il pas sans intérêt à l'occasion de ce *tempo di minuetto* de se rendre compte du procédé de travail employé par Beethoven pour la composition de ses œuvres. Chez Mozart et chez Franz Schubert les pensées musicales jaillissaient du premier coup avec leur forme définitive. Il n'en était pas de même pour Beethoven. Il jetait sur le papier une première ébauche. Conformément au précepte de Boileau, il la polissait sans cesse et la repolissait. Un livre d'esquisses — *Skizzenbuch* — trouvé après sa mort a révélé la façon de travailler du Maître. Certains fragments de ses œuvres s'y trouvent reproduits sous trois ou quatre formes différentes. Ce *tempo di minuetto* est une des pièces qui ont subi le plus grand nombre de transformations. Il existe quatre esquisses se rapprochant de plus en plus de la perfection définitive. Il est fort intéressant de comparer entre elles ces quatre versions et de se rendre compte des améliorations successivement apportées. Napoléon I<sup>er</sup> a dit : « L'inspiration est la solution instantanée d'un problème longtemps médité. » Cette définition est remarquablement vraie pour ce qui concerne Beethoven.

Si un doute pouvait subsister encore sur le caractère pastoral de la huitième sonate, l'*allegro vivace* viendrait le dissiper tout à fait. Cet air de huit mesures en doubles croches joué dans le grave par la main droite, tandis que sur chaque mesure la main gauche plaque une pédale double de la tonique, est véritablement une ritournelle de ronde villageoise jouée, semble-t-il, par une cornemuse. Il y a quelques années cet instrument, qui re-

monte à la plus haute antiquité, était encore joué dans nos régions par quelques pifferari nomades et mendiants. Il est encore en honneur dans quelques districts du Royaume-Uni, surtout en Ecosse. On le cultivait au Moyen-âge. Il obtint un regain de vogue pendant le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècles ainsi qu'en témoignent certaines toiles de Téniers, Watteau, Lancret, etc. . . Il se fabriquait alors des cornemuses extrêmement luxueuses ornées de garnitures en or et de pierres précieuses. Sur l'un des tuyaux par lequel l'air s'échappait de l'outre gonflée, se jouait une simple et naïve mélodie tandis qu'un autre tuyau faisait entendre une note toujours la même, sorte de basse continue. Peut-on imaginer une plus parfaite imitation d'une ritournelle de cornemuse que cette première phrase de huit mesures du piano ?

A la cinquième mesure le violon entre en lice. Il figure une flûte et vient renforcer le concert champêtre. La marche inverse en doubles croches qu'exécutent ensuite pendant quatre mesures le violon et la main droite rend encore plus frappante l'illusion d'un duo de cornemuse et de flûte agreste. La phrase suivante, le couplet, avec une forte accentuation tenue sur le premier temps offre bien le rythme cadencé d'une chanson campagnarde. Tout cet allegro malgré quelques modulations de la phrase principale, conservent d'un bout à l'autre un pittoresque caractère rustique. Une gaieté exubérante mais du meilleur aloi, y règne sans interruption.

La douleur sous le coup de laquelle Beethoven écrivait la septième sonate avait torturé mais non terrassé son tempérament d'une énergie surhumaine. La souffrance loin d'abattre les natures d'élite ne fait que les tremper plus solidement. Beethoven, grâce à la toute-puissance de sa volonté ne tarda pas à maîtriser son profond désespoir. Dès que furent cicatri-

sées les blessures de son âme, il se reprit comme un convalescent, à mieux apprécier les bienfaits de l'existence, à trouver plus belle la nature qu'il aimait tant, et il écrivait la huitième sonate. Cette riante peinture d'une fête aux champs, cette touchante scène d'amour, cette ronde villageoise débordent de franche et saine joie, brillent, réchauffent et réjouissent comme les premiers rayons de soleil qui ont réussi à dissiper d'obscurs et épais nuages.

Les trois sonates (œuvre 30) ne rapportèrent, à Beethoven lors de leur apparition, ni profit, ni renommée. On se souvient que le tzar Alexandre I<sup>er</sup> avait totalement oublié de récompenser Beethoven de la dédicace de ces trois sonates. La gazette de Leipzig qui avait si intelligemment apprécié la valeur des trois sonates à Saliéri organisa contre les trois sonates dédiées à l'empereur Alexandre la conspiration du silence. L'oubli de l'empereur Alexandre fut réparé douze ans plus tard. La gazette dont les rédacteurs gardaient sans doute rancune à Beethoven de les avoir baptisés *les bœufs de Leipzig* ne se départit jamais de son silence.

De pareils procédés d'étouffements à l'égard d'hommes de valeur et d'œuvres de mérite étaient bons du temps de Beethoven. A notre époque, le discernement d'une certaine critique n'a d'égal que son empressement à mettre en relief de réels talents. Les encouragements qu'ont rencontrés dans la presse Ferdinand Brunetière pendant les trois premières années de sa carrière d'écrivain et César Franck durant toute sa vie, démontreront aux générations futures que la clairvoyance de la critique moderne, tant littéraire que musicale a toujours été infaillible et que la *rosserie* n'a jamais été qu'une pure légende...

(A suivre)

Paul FRANCHET.





## Chronique Lyonnaise

### GRAND-THÉÂTRE

#### *La Walkyrie*

La première journée de la Tétralogie forme avec la troisième, entendue ici pendant les semaines précédentes, un contraste accusé. Ce qui met en lumière surtout cette opposition, c'est indiscutablement la part prépondérante donnée aux voix dans la *Walkyrie*. Les phrases mélodiques, excepté le récit de Siegfried et le chant des Rheintöchter, qui sont l'un et l'autre des emprunts aux journées précédentes, sont constamment instrumentales dans le *Crépuscule*. Dans la *Walkyrie*, au contraire, il se rencontre à chaque page des mélodies vocales développées et étendues : sans parler du Lied du Printemps, on ne saurait contester que l'invocation de Siegmund à l'épée, l'annonce du Walhall prochain par Brünnhilde, une grande partie des supplications de la Walküre, et les adieux de Wotan ne donnent aux voix une place prépondérante, facilitent et rendent plus agréable le rôle de l'acteur et simplifient enfin l'effort de compréhension pour le public non initié en lui rappelant le principe et le procédé fondamental de l'opéra classique : tout aux voix.

Orchestralement, la *Walkyrie* est d'une complexité moindre que le *Crépuscule*, avec un enchevêtrement contrapontique beaucoup moins touffu, des thèmes moins altérés et surtout moins fondus, une instrumentation enfin plus simplifiée, moins savante et moins inaccessible au grand public.

On pouvait s'attendre à avoir de la *Walkyrie* une reprise au moins aussi intéressante que la création du *Crépuscule*, les éléments étant les mêmes, et l'effort à produire étant beaucoup moins considérable. La *Walkyrie* avait d'ailleurs été donnée à Lyon, il y a quelques années, d'une façon satisfaisante, et l'on était en droit d'espérer que la nouvelle interprétation ne laisserait rien regretter de la première.

Au point de vue orchestral, la comparaison est évidemment tout à l'honneur de la reprise actuelle. Les critiques que nous avons

formulées contre l'exécution instrumentale de la *Goetterdaemmerung*, n'ont plus ici leur raison d'être. L'effacement relatif des cuivres devant le quatuor des cordes dans la partition de la *Walküre*, a permis de dissimuler la fâcheuse disproportion de l'orchestre lyonnaise, et l'absence si regrettable des altos et des violoncelles supplémentaires. En outre, on a eu l'heureuse inspiration de placer les timbales, non pas à la partie la plus avancée de l'orchestre, mais dans une galerie couverte, en arrière, et en contre-bas. Enfin, et c'est là l'essentiel, M. Flon avait parfaitement mis au point et a conduit d'une façon tout à fait supérieure. Nous n'avons que des éloges à lui adresser : les phrases chantantes, les pages symphoniques ont été mises excellemment en lumière, notamment l'Incantation du feu.

Par contre, l'interprétation vocale n'a pas été à l'abri de tous reproches. Mettons hors de cause Mme Claessen, qui a été intéressante, et meilleure ici que dans le *Crépuscule*. Exceptons encore, à la rigueur, M. Paul Daraux, qui chante avec une méthode parfaite, et a la prononciation la plus excellente qui se puisse imaginer, mais qui n'a ni autorité, ni tenue en scène, et qui surtout n'a la voix ni assez forte ni assez étendue, vacillante et grêle dès le *mi*, inexistante pour le *fa*. Mais le reste !...

Le reste, nous eussions mieux aimé n'en pas parler, nous contentant de considérer cette reprise de la *Walküre* comme nulle et non avenue. Mais la considération que la Tétralogie doit être reprise dans son ensemble, que c'est là une entreprise des plus honorables et des plus heureuses dont nous ne saurions nous désintéresser, nous oblige à dire quelques mots des artistes qui sont appelés à chanter la seconde journée tétralogique.

M. Gauthier, nous le répétons ici pour la dixième fois, a une très belle voix, mais il n'a rien de ce qui fait un interprète du drame wagnérien : le premier acte de la *Walkyrie* lui est apparu comme une succession de vagues romances et de cantilènes à la Massenet. Il lui manque toute une éducation spéciale : espérons que les conseils compétents ne lui feront pas défaut.

Mme Charles Mazarin avait apporté à l'œuvre de Wagner, l'appoint de son masque *Cavalleria* et de son hoquet tragique : Nous estimons que la *Walkyrie* aurait pu s'en passer. A l'heure où paraîtront ces lignes, Mme Mazarin aura d'ailleurs fait place à une artiste infiniment plus qualifiée pour représenter Sieglinde.

Mlle Domenech après un essai malheureux dans la Waltraute du *Crépuscule*, s'est mesurée avec un rôle qui n'est facile ni au point de vue scénique, ni au point de vue vocal. Elle ne nous a pas semblé une Fricka bien transcendante, bien qu'elle soit certainement en progrès.

Le rôle de Hunding était magistralement tenu par M. Sylvain. Ceux des Walküren étaient convenablement interprétés par Mmes Rogery, La Palme, Gavelle, Pierrick, etc., etc.

La mise en scène n'avait fort heureusement rien à voir avec celle, économique et piteuse, du *Crépuscule*.

En résumé, il n'y a pas fort à se louer de cette reprise de la *Walkyrie*. Nous espérons que d'importantes modifications et des progrès sensibles auront lieu après cette première que nous considérons comme une simple répétition et que l'interprétation définitive du *Ring* sera un peu plus digne de l'œuvre du Maître.

EDMOND LOCARD.



## LES CONCERTS

\* \*

### Concert Marteau

Le dernier des concerts donnés par M. Henri Marteau, qui furent très suivis cet hiver, comportait la première audition du quatuor en *mi majeur* de E. Jaques-Dalcroze.

On sait que M. Jaques-Dalcroze, dont les œuvres, pourtant remarquables, sont encore à peu près ignorées à Lyon, est, depuis 1892, professeur d'harmonie au Conservatoire de Genève. Ses compositions les plus connues sont certainement les *Chansons romandes* si particulières par leur esprit et leur caractère national très accusé et qui, comme les *Enfantines*, sont devenues populaires dans les campagnes romandes, M. Jaques-Dalcroze a

écrit pour le théâtre deux importantes comédies musicales, *Janie* et *Sancho Panza* représentées avec succès sur plusieurs scènes suisses et allemandes.

Ecrivain distingué, il a, dans ses conférences en Suisse, en Hollande, et en Danemark, soutenu vivement la jeune école française, fait d'intéressantes études comparatives sur les principaux critiques de France et fondé une importante revue, *la Musique en Suisse*, organe très apprécié de la Suisse française.

Le quatuor en *mi*, à première audition et jugé sans étude préalable de la partition, ne nous a pas semblé aussi réussi que les autres compositions que nous connaissions de M. Jaques-Dalcroze ; c'est une œuvre certainement très intéressante, mais dont la forme même ne semble pas convenir parfaitement au tempérament tout primesautier du jeune musicien. Les thèmes ne sont pas toujours d'une originalité très accusée et ils se succèdent, se juxtaposent et se soudent les uns aux autres plutôt qu'ils ne se développent. *L'intermezzo* est pourtant très personnel, mais le *scherzo* ne nous a guère plu.

L'interprétation qu'en a donnée le quatuor Marteau fut excellente. Nous avons déjà dit les qualités de cette nouvelle société qui, sans avoir acquis encore toute l'homogénéité que l'on admire chez les anciens quartettistes, tels que les Tchèques, est en progrès constant, et dont, dans l'admirable quatuor n° 12 de Beethoven et surtout dans celui en *ut* de Mozart, exquisement détaillé, nous avons apprécié une fois de plus la qualité de son, la sûreté, la précision rythmique et aussi la compréhension artistique.

L. V.

\* \* \*

Hier soir a eu lieu au cirque Rancy un concert de l'orchestre Colonne. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

\* \* \*

Rappelons que c'est mardi, premier mars, qu'aura lieu au Casino le grand concert donné par l'orchestre Lamoureux sous la direction de M. Camille Chevillard.

Nous avons déjà donné dans notre dernier numéro le programme de cette grande fête artistique ; rappelons qu'il comporte comme pièce principale la cinquième symphonie de



Beethoven, le prélude de *Tristan et Isolde* et la mort d'Isolde de R. Wagner; enfin les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> parties de *Roméo et Juliette* de Berlioz.

La location pour ce concert est en vente chez M. Dulieux, éditeur de musique, rue de l'Hôtel-de-Ville, 98.

\* \* \*

Le vendredi, 4 mars, salle Philharmonique, le quatuor Zimmer, de Bruxelles, qui obtint l'an dernier à Lyon le plus grand succès à l'une des auditions de la *Schola Cantorum*, donnera un concert dont le programme comporte le quatuor en *ré mineur* de Mozart, le quatuor en *fa* (op. 135 de Beethoven) et le quatuor en *mi* de G. M. Witkowski. L'œuvre de notre collaborateur qui lors des auditions de Bruxelles et de Paris (1903) a été reconnue comme une œuvre de tout premier ordre, a, on s'en souvient, été accueillie avec le plus grand enthousiasme à Lyon au mois d'avril dernier.

Nous publierons dans notre prochain numéro une courte étude sur l'œuvre de G. M. Witkowski.



## A travers la Presse



### SUR LA COMPOSITION D'UN OPÉRA

\* \* \*

Dans une étude parue dans *The Weekly Critica! Review*, sous le titre *On Writing an Opera*, M. Runcimann se demande pourquoi l'on écrit des opéras. Après avoir dit que l'opéra est la meilleure forme que puisse choisir un auteur pour exprimer les idées modernes, il explique la grande production d'opéras par la raison suivante :

« L'auteur qui écrit ses poèmes symphoniques, quatuor à cordes, et je ne sais quoi encore, en retire peu d'argent, quel que soit le succès. Si Bizet était encore en vie, il pourrait vivre très confortablement sur les revenus de *Carmen*. Je ne sais pas combien Gounod a pu retirer de *Faust*, mais à moins qu'il n'ait vendu la pièce directement, son bénéfice a dû être énorme; et maintenant, toute la famille Wagner vit luxueusement du produit des œuvres de Richard. Ou, ne considérant que Paris, quel est le compositeur qui peut espérer gagner avec une com-

position orchestrale ce que Massenet et Saint-Saëns ont gagné avec leurs opéras. Ici, je crois, nous pouvons nous expliquer pourquoi tant d'opéras ont été écrits. Il est très naturel qu'un compositeur cherche à vivre de son art, et, s'il pense pouvoir vivre par des opéras — ce qui lui serait impossible avec des symphonies ou des poèmes symphoniques — il a parfaitement raison de composer des opéras. De tels opéras sont facilement reconnaissables; ils sont bien façonnés et vides d'idées nouvelles, ils sont construits spécialement pour le marché par d'habiles praticiens et sont modelés sur d'anciennes productions qui eurent leur succès. Quelquefois, on y trouve de jolies choses, mais choses qui n'ont rien de nouveau. Ces hommes sont trop au courant de leur métier pour penser à faire quoique ce soit d'original. Ils connaissent à fond leur marché et rarement leurs doigts s'écartent du pouls du public.

« Si par hasard, quelque nouveauté fait sensation, ils s'empressent de faire quelque chose de pareil et ils ont des chances d'obtenir une bonne vente (1)...

« ... Ces gens-là prennent l'opéra d'un cœur très léger et j'oserai dire qu'ils ne font pas plus de mal à la musique que les écrivains « d'un sou à la ligne » n'en font à la littérature! Ils ne sont pas plus des musiciens que les reporters ne sont des littérateurs. Le gros public ne fait pas la différence, mais l'opinion du gros public ne nous regarde pas ici.

« Les productions de vulgaires faiseurs d'opéras m'intéressent peu. Je constate simplement leur existence et je passe outre. Il existe une autre catégorie de compositeurs qui traitent l'opéra à la légère. Ce sont souvent des hommes d'un réel talent, — quelquefois peut-être de génie — ils ont de l'ambition et de l'énergie, et emploient toutes leurs forces à la composition d'opéras. Les opéras d'Europe doivent contenir une bonne quantité de leurs œuvres. Ces compositeurs, — si seulement ils s'en doutaient! — portent un plus grand dommage à l'art que les industriels sus mentionnés.

« Avec un certain degré d'imagination, de technique et de goût, ils écrivent des opéras qui, à proprement parler, ne sont pas du tout des

(1) Un exemple frappant de ce procédé est celui de M. Massenet qui, comme l'a fait remarquer dernièrement notre collaborateur Edmond Locard, possède au plus haut point le sens de l'actualité: le succès de *Cavalleria Rusticana* l'a poussé à composer la *Navarraise*, celui de *Hansel et Gretel* nous a valu *Cendrillon*, etc.

opéras. Vous pouvez y trouver des passages, même de longs passages, qui sont intéressants et dont la musique est bonne, mais la musique n'a rien de dramatique, — et par conséquent, qui convienne à un opéra — et que peut être un opéra s'il n'est *opératique*?

« Quantité de gens pourraient venir sur la scène réciter le « Paradis perdu », mais le résultat ne donnerait pas un drame. C'est précisément ce que font ces musiciens quand ils mettent en scène nombre d'acteurs pour chanter de la musique qui n'est pas dramatique mais symphonique. La symphonie et l'opéra sont deux choses différentes, et dire que parce qu'un homme est musicien, il s'ensuit qu'il puisse écrire un opéra, c'est dire qu'un prosateur est nécessairement un poète, un poète un dramaturge, un peintre un sculpteur.

« Autrefois, il n'en était pas du tout de même. Le librettiste arrangeait un nombre de scènes dans lesquelles les différents caractères se trouvaient eux-mêmes dans des situations variées. Dans ces situations, ils chantaient romances, duos, quatuors, etc... exprimant les émotions du moment. Lorsque les différents rôles étaient bons, chacun dans son genre, l'opéra dans son entier était jugé bon. Mais ce genre d'opéra n'existe plus. Gluck, Mozart — surtout dans « Don Juan ». — Weber et Wagner, le dernier, l'ont banni du théâtre et relégué au rang de vieille curiosité.

« Il ne suffit plus d'écrire simplement une série de morceaux de musique. Le drame doit se dérouler sans interruption et la musique doit suivre le mouvement. Il est de l'essence même de l'opéra, aujourd'hui, que le drame soit fort et il y a, dans la musique, beaucoup à sacrifier, comme aussi beaucoup à ajouter, dans l'intérêt du drame. Une série de chansons portant des noms de plantes ou de légumes (voy. Schumann) n'est pas nécessaire au théâtre : sa place est dans une salle de concert. Quand le compositeur est lui-même son librettiste, comme, à mon avis, il devrait toujours être, il peut naturellement faire de nombreux arrangements, et quand le compositeur et le librettiste travaillent ensemble, il peut en être de même. Wagner, par exemple, dans *Lobengrin* et *Tannhäuser* a inséré, à dessein, des passages musicaux sans intérêt, pour le bien de son drame, et dans le premier acte de *Goetterdaemmerung*, il a omis tout exprès une longue tirade de Brünnhilde dans l'intérêt de la musique. Boïto et Verdi firent incontestablement la même chose. Si le com-

positeur achète un libretto tout fait, deux voies s'offrent à lui : s'il est mauvais, il peut le jeter au feu et écrire à son librettiste pour lui dire ce qu'il en a fait, ou il peut faire servir sa musique aux exigences du drame. Ni l'une ni l'autre ne me semblent bien recommandables ; dans le second cas, je ne peux imaginer que la musique coupée de là sorte pour recouvrir un lit de Procuste puisse jamais valoir grand'chose. Je ne vois qu'un compromis comme étant le seul plan possible. Mais ceci signifie que le compositeur est un dramaturge, autant que le librettiste — c'est surtout pour la rédaction, pour l'habileté littéraire que l'on a besoin de ce dernier.

« Il est inutile de tourner en ridicule cette idée que l'on peut être à la fois un dramaturge et un musicien — à moins que vous ne soyez les deux, vous ne tiendrez pas la scène vingt minutes. Les plus mauvais opéras écrits aujourd'hui émanent d'hommes qui sont de très sérieux musiciens, mais qui, n'étant pas dramaturges, dédaignent la scène ; les meilleurs, je suis désolé de le dire, émanent de gens que je ne peux sérieusement prendre pour des musiciens. Le compositeur le plus sérieux ne donne pas au ténor le temps de traverser la scène pour presser la bien-aimée dans ses bras, ou bien le pauvre diable doit attendre là, pendant des minutes, ne sachant que faire, parce qu'il plait au compositeur de s'adonner au développement symphonie d'une idée qui lui paraît belle. Avant d'entreprendre un opéra, aujourd'hui, tout auteur doit se rendre compte s'il a, pour ce genre, un talent marqué, car je le répète, écrire un opéra et écrire une symphonie sont deux. »



## ROMÉO ET JULIETTE



Les lignes qui suivent sont extraites des Mémoires d'Hector Berlioz et se rapportent à *Roméo et Juliette*, dont nous entendrons trois parties au Concert Lamoureux de mardi prochain. Le compositeur raconte comment, après une audition de son *Harold*, Paganini transporté d'enthousiasme lui envoya une somme de vingt mille francs pour lui permettre d'écrire en paix une autre œuvre et le sauver momentanément de la gêne qui le menaçait. Puis il continue ainsi :

Mes dettes payées, me voyant encore possesseur d'une fort belle somme, je ne songeais qu'à l'employer musicalement. Il

faut, me dis-je, que tout autre travail cessant, j'écrive une maîtresse œuvre, sur un plan neuf et vaste, une œuvre grandiose, passionnée, pleine aussi de fantaisie, digne enfin d'être dédiée à l'artiste illustre à qui je dois tant. Pendant que je ruminais ce projet, Paganini, dont la santé empirait à Paris, se vit contraint de repartir pour Marseille, et de là pour Nice, d'où, hélas, il n'est plus revenu. Je lui soumis par lettre divers sujets pour la grande composition que je méditais, et dont je lui avais parlé.

« Je n'ai, me répondit-il, aucun conseil à vous donner là-dessus, vous savez mieux que personne ce qui peut vous convenir. »

Enfin, après une assez longue indécision, je m'arrêtai à l'idée d'une symphonie avec chœur, solos de chant et récitatif choral, dont le drame de Shakespeare, *Roméo et Juliette*, serait le sujet sublime et toujours nouveau. J'écrivis en prose tout le texte destiné au chant entre les morceaux de musique instrumentale ; Emile Deschamps, avec sa charmante obligeance ordinaire et sa facilité extraordinaire, le mit en vers, et je commençai.

Ah ! cette fois, plus de feuilletons, ou, du moins, presque plus ; j'avais de l'argent, Paganini me l'avait donné pour faire de la musique, et j'en fis. Je travaillai pendant sept mois à ma symphonie, sans m'interrompre plus de trois ou quatre jours sur trente pour quoi que ce fût.

De quelle ardente vie je vécus pendant tout ce temps ! Avec quelle vigueur je nageai sur cette grande mer de poésie, caressé par la folle brise de la fantaisie, sous les chauds rayons de ce soleil d'amour qu'alluma Shakespeare, et me croyant la force d'arriver à l'île merveilleuse où s'élève le temple de l'art pur !

Il ne m'appartient pas de décider si j'y suis parvenu. Telle qu'elle était alors, cette partition fut exécutée trois fois de suite sous ma direction au Conservatoire, et trois fois elle parut avoir un grand succès. Je sentis pourtant aussitôt que j'aurais beaucoup à y retoucher, et je me mis à l'étudier sérieusement sur toutes ses faces. A mon vif regret, Paganini ne l'a jamais entendue, ni lue. J'espérais toujours le voir revenir à Paris, j'attendais d'ailleurs que la symphonie fût entièrement parachevée et imprimée pour la lui envoyer ; et sur ces entrefaites, il mourut à Nice, en me laissant, avec tant d'autres poignants chagrins, celui d'ignorer s'il eût jugé digne de lui l'œuvre entreprise avant tout

pour lui plaire, et dans l'intention de justifier à ses propres yeux ce qu'il avait fait pour l'auteur. Lui aussi parut regretter beaucoup de ne pas connaître *Roméo et Juliette*, et il me dit dans sa lettre de Nice du 7 janvier 1840, où se trouvait cette phrase : « *Mainlenant tout est fait l'envie ne peut plus que se faire.* » Pauvre cher grand ami ! il n'a jamais lu, heureusement, les horribles stupidités écrites à Paris dans plusieurs journaux sur le plan de l'ouvrage, sur l'introduction, sur l'adagio, sur la fée Mab, sur le récit du père Laurence. L'un me reprochait comme une extravagance d'avoir tenté cette nouvelle forme de symphonie, l'autre ne trouvait dans le scherzo de la fée Mab qu'un petit bruit grotesque, semblable à celui des *seringues mal graissées*. Un troisième, en parlant de la scène d'amour, de l'adagio, du morceau que les trois quarts des musiciens de l'Europe qui le connaissent mettent maintenant au-dessus de tout ce que j'ai écrit, assurait que *je n'avais pas compris Shakespeare!!!* Crapaud gonflé de sottise ! Quand tu me prouveras cela...

## Nouvelles Diverses

*Louise* de Charpentier vient d'être représenté au Théâtre royal de la Haye. Le principal rôle a été créé par Mlle Lucia Muller qui, on se le rappelle, l'a chanté deux fois à Lyon en remplacement de Mme Tournié.

❧ ❧ ❧

Du 1<sup>er</sup> juillet 1902 au 30 juin 1903, *l'Anneau du Nibelung* a été joué 5 fois à Berlin, 4 fois à Dresde et à Hambourg ; 3 fois à Vienne ; 2 fois à Bruxelles, à Brême, à Dessau, à Dusseldorf, à Mannheim, à Riga, à Strasbourg et à Stuttgart ; une fois à Brunn, à Darmstadt, à Halle, à Hanovre, à Cassel, à Cologne, à Lubeck, à Munich, à Prague, à Weimar, à Wiesbaden et à Zurich.

Comme on le voit, la *Tétralogie* que toutes les scènes allemandes représentent, n'a été jouée en français qu'à Bruxelles.

❧ ❧ ❧

M. Castelbon de Beauxhotes, directeur du Théâtre des Arènes de Béziers, a réuni mercredi dernier, tous ses collaborateurs, et leur a officiellement annoncé qu'il donnerait cette année *l'Armide*, de Gluck, le dimanche 28 et le mardi 30 août.

Les lettres de M. Massenet sont toujours bonnes à recueillir, dit notre confrère, l'*Ouest Artiste*. Leur lecture est savoureuse et nous nous en voudrions de ne pas offrir les deux que voici aux méditations de nos lecteurs.

La première est adressée à M. Boyer, directeur du théâtre du Capitole, à Toulouse :

« De passage à Dax, allant en Espagne,  
« le 5 février 1904.

« Mon cher directeur et ami,

« Les souvenirs de *Cendrillon* au théâtre du Capitole, sont toujours présents à ma mémoire, et voilà que, de nouveau, je me retrouve, à propos de *Sapho*, en communion d'idées artistiques avec le cher public toulousain.

« Au maître David et à mes confrères de l'orchestre, à notre excellent et cher collaborateur Laurent, toutes mes chaudes félicitations.

« A Mme Adrienne Erard, à laquelle je dois tant de créations, mon admiration fervente.

« A Mlle Lagard, ma plus vive sympathie, ainsi qu'à Mlle Péguillan.

« A notre Jean Gaussin, M. Vallès ; à M. Gaspard, à mon bon ami Balleroy et au joyeux Bareille, tous mes remerciements pleins de gratitude.

« A vous, mon cher directeur, mes plus affectueux remerciements.

« Au public de Toulouse, ma pensée très touchée et très émue.

« J. MASSENET. »

La seconde a été envoyée à M. Sartel, chef d'orchestre d'une Société musicale de Tours, qui a monté *Marie-Magdeleine* :

« Le 7 février.

« En voyage... venant d'Espagne.

« Cher et éminent confrère,

« Toutes les belles paroles de votre lettre vont à mon cœur très touché !

« Je vous dois tant encore pour cette exécution et j'aurais eu tant de plaisir à vous en remercier déjà si j'avais eu des nouvelles de France...

« Tous les souvenirs que vous évoquez si gracieusement et si chaleureusement aussi me causent une profonde satisfaction.

« Je sais qu'à Tours il y a un maître : vous, et que, grâce à votre autorité, à votre talent et à votre sympathie j'y suis estimé ; ce qui m'est une chère consolation.

« Très à vous. « J. MASSENET. »

N'est-ce pas délicieux ?

Dans une réunion intime, au Palais d'Hiver de Saint-Petersbourg, on a exécuté dernièrement et pour la première fois des morceaux dont l'Empereur de Russie a écrit paroles et musique. Ces compositions montrent que leur auteur possède du talent et du goût, avec beaucoup d'imagination. Toutes ces pages sont dédiées à son cousin, le Grand-Duc Constantinovich, qui est, lui aussi, poète et musicien.

☞ ☞ ☞

A la suite de l'essai fait avec succès à Heidelberg, d'autres villes allemandes veulent avoir au concert l'orchestre invisible. On vient d'exécuter dans ces conditions, à Schwerin, le *Chant des Sorcières* de Schilling ; l'impression a été satisfaisante.

☞ ☞ ☞

M. Conried, directeur du Metropolitan Opera House de New-York, entreprendra au mois de mars une tournée aux États-Unis. Il fera jouer *Parsifal* à Chicago, à Boston, à Cincinnati et à Pittsburg. Dès à présent, les salles sont entièrement louées.



## BIBLIOGRAPHIE

\* \*

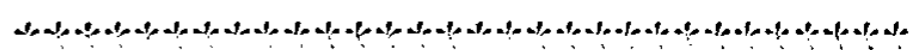
### L'Art du Théâtre

Une grande partie du numéro de février est réservée à la *Reine Fammelle*, l'œuvre nouvelle de MM. Xavier Leroux et Catulle Mendès que M. Albert Carré a si joliment montée. L'art déployé dans la mise en scène ainsi que la grâce et le charme de la principale interprète, forment un ensemble délicieusement poétique.

Puis c'est *le Dédale*, de M. Paul Hervieu dont le compte rendu est de M. Ackèr.

Plusieurs grandes gravures sont consacrées au nouveau spectacle de l'Opéra composé de *l'Etranger* action musicale de M. Vincent d'Indy et de la reprise de *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart.

Signalons encore dans ce numéro plusieurs planches hors texte.



Nous annoncerons toutes les œuvres musicales et les ouvrages se rapportant à la musique adressés à la Rédaction et nous rendrons compte des plus importants.

Le Propriétaire-Gérant : LÉON VALLAS.

Imp. WALTENER & Cie, rue Stella, 3, Lyon.