



## La rivalité de Weber et de Rossini à Vienne en 1822

\*\*\*

(SUITE ET FIN)

Interprété selon la pensée même de l'auteur, vivifié par sa présence, le *Freischütz* fut acclamé. Weber fut fêté comme le victorieux champion de l'art national. On applaudit en lui « le compositeur à la pensée originale, le génie véritable qui avait doté la patrie, au moment même où le besoin était le plus urgent, de cette délicieuse production de son esprit. » Beethoven s'associa au concert d'éloges; il disait à Rochlitz : « Il faut maintenant que Weber écrive des opéras, coup sur coup, et sans lambiner dans sa besogne. » L'administration des théâtres impériaux voulut que ce vœu se réalisât; elle commanda à l'heureux compositeur une œuvre nouvelle : ce devait être *Euryanthe*.

Mais en cette même année 1822, le Théâtre de la Porte de Carinthie fut adjugé au célèbre imprésario napolitain Barbaja, qui, ruiné par la révolution de Naples, venait essayer de refaire sa fortune à Vienne. Il amenait une troupe italienne dont la prima donna était Isabelle Colbran, autrefois sa maîtresse, à présent légitime épouse de Rossini. Celui-ci accompagna sa femme à Vienne en mars 1822 et y resta environ trois mois. Le succès que remportèrent *La Cenerentola*, *Elisabetta*, *La Gazza ladra*, était fait pour alarmer les admirateurs de *Freischütz*. La faveur du public retournait aux Italiens. Le péril s'aggrava encore, lorsque, le 13 avril, fut représentée une œuvre nouvelle du maestro, *Zelmira*, devant une foule de spectateurs « serrés comme des

harengs dans une tonne ». Le compte rendu de la soirée par la *Gazette universelle de Musique* est significatif : « L'ouragan des applaudissements commença dans toute sa force de tous les côtés; et ces mains, aux démonstrations si éloqu Coastes, ne se distinguaient par aucune diversité de dialectes, car elles appartenaient toutes à des hommes qui étaient capables de goûter librement tout ce qui est beau, et qui, dans leurs libres manifestations, n'étaient arrêtés par aucune ligne géographique, par aucune différence de couleur. Car dans le domaine du beau, dans l'art, il n'y a point de patrie ». L'auteur de l'article essaie de faire entendre raison aux Allemands : il les engage à ne pas s'irriter du triomphe de Rossini et à reconnaître la puissance merveilleuse de son génie. On appelle Rossini un enfant ! « Fasse Dieu, dit le critique, que beaucoup de compositeurs allemands deviennent des enfants, c'est-à-dire par le cœur, et qu'ils retournent davantage à la nature, afin de détruire cette misérable erreur d'après laquelle une mélodie belle et coulante, bâtie sur une harmonie naturelle, non artificiellement recherchée, ne serait pas du domaine d'un art élevé, cette erreur d'après laquelle toute mélodie devrait être partout lardée d'harmonie comme un râble de lièvre. »

La résignation que la *Gazette universelle de Musique* prêchait aux amis de l'art allemand, paraissait s'imposer comme le seul parti raisonnable à mesure que la saison italienne se prolongeait. L'enthousiasme pour Rossini était plus vif encore qu'en 1816 et se manifestait parfois de la manière la plus bruyante. Après une représentation de *Ricciardo e Zoraide* qui avait été donnée au bénéfice du maëstro, celui-ci avait invité ses interprètes et ses amis à souper chez lui. Pendant que l'on festoyait joyeusement, un attroupement se formait devant la maison. C'étaient les admirateurs du compositeur et ses compatriotes installés à Vienne qui venaient lui faire une ovation. Pour les remercier, Rossini ouvre les fenêtres, se met au piano et fait chanter par sa femme une scène d'*Elisabetta*. La rue répond par des cris de joie : *viva ! viva ! sia benedetto ! ancora ! ancora !* L'illustre David et Mlle Eckerlin chantent un duo. Les cris de : *ancora !* continuent. Nozzari fait entendre un air de *Zelmira*. La foule applaudit à tout rompre ; elle réclame toujours de nouveaux morceaux. Pour lui donner satisfaction, Rossini entonne avec sa femme le duo d'*Armide*. L'enthousiasme devient du délire : *fora ! fora ! il maëstro !* Il faut que Rossini se montre à la fenêtre. On veut alors qu'il chante

seul ; il s'exécute et dit le *Figaro ci, Figaro là* du *Barbier de Séville*. Ce concert gratuit fait l'affaire de la foule ; elle voudrait qu'il se prolongeât. Mais Rossini juge que la séance a suffisamment duré, il ferme les fenêtres, éteint les lumières et se retire dans une autre pièce avec ses invités. L'enthousiasme des manifestants se change alors en colère. Ils hurlent et lancent des pierres contre les vitres. Il fallut que la police intervînt pour mettre fin au tumulte.

L'année suivante, Barbaja revenait à Vienne sans Rossini, mais avec une troupe où figuraient les plus brillants interprètes du maître, la Fodor, la Colbran, les chanteurs Lablache et David. Le succès ne fut pas moindre qu'en 1822. Beethoven, qui depuis l'échec de *Fidelio*, en 1805, boudait le théâtre, fut séduit à tel point par la beauté du chant italien qu'il se proposa d'écrire un opéra pour la troupe. Weber lui-même, la gloire et l'espoir du parti allemand, fut ébranlé, tant il trouvait, malgré lui, de charme à la *Cenerentola*. « Si ces maudits individus, dit-il, en arrivent à obtenir qu'une production si nulle commence à me plaire, que le diable alors tienne bon ! »

Néanmoins, le parti allemand ne perdait pas courage. Il comptait sur *Euryanthe* pour prendre sa revanche. La première représentation de l'œuvre nouvelle de Weber eut lieu le 25 octobre 1823. Tous les amis de l'art national étaient à leur poste pour applaudir vigoureusement le maître qui, en ce jour de lutte, était venu prendre place au pupitre du chef d'orchestre. Electrisés par lui, les musiciens firent merveille. Si tous les chanteurs n'étaient pas à la hauteur de leur tâche, le rôle principal était tenu par Mme Sontag qui valait bien à elle seule plusieurs cantatrices italiennes. Malgré les mérites de l'exécution, malgré le parti-pris des amis de Weber de porter la pièce aux nues, malgré la beauté véritable de la musique, le succès ne fut pas franc. Parmi ceux-là mêmes qui croyaient de leur devoir d'applaudir, beaucoup étaient déçus par l'originalité et la profondeur d'une partition trop savante pour eux et dont Beethoven disait : « M. Weber s'est donné trop de peine en l'écrivant. » Peu d'initiés seulement furent capables d'apprécier la haute valeur de l'œuvre. Du nombre était Mosel qui pouvait saluer dans *Euryanthe* la mise en pratique de ses doctrines. Deux familiers de Beethoven, Kanne et Seyfried, faisaient des réserves sur certains points, mais vantaient la noblesse de l'ensemble. Griesinger, un ami de Haydn, reprochait

violemment à ses concitoyens, de rester froids devant une merveille dont il disait : « Il n'y a point là d'échos d'œuvres antérieures, il n'y a que des sons que Dieu lui-même a pénétrés de son souffle. » La présence seule du compositeur put soutenir l'opéra pendant quelque temps. Lorsqu'il eut quitté Vienne, *Euryanthe* fut délaissée par le public et disparut de l'affiche après une vingtaine de représentations. Weber écrivit avec tristesse à son ami Danzi : « La véritable ferveur religieuse des auditeurs et des exécutants est presque complètement éteinte ; tout ce qu'on demande à l'art, c'est de vous chatouiller comme une bayadère, si bien que je suis très surpris lorsqu'il en est autrement quelque part et lorsqu'un effort sérieux produit vraiment un résultat. » Trois ans après, ce beau génie, méconnu par les Viennois, s'éteignait prématurément à Londres. Spohr, qui l'avait secondé dans la lutte contre l'italianisme, lançait l'anathème contre la cité frivole et détournait les compositeurs allemands d'y faire jouer leurs œuvres. Sous la domination de l'art italien, restauré dans toute sa fausse splendeur, il ne resta au parti allemand d'autre ressource et d'autre consolation que Mozart. Si les admirateurs de Rossini pouvaient se délecter aux mélodies claires et faciles de la *Flûte enchantée* ou des *Noces de Figaro*, ces opéras contenaient d'autre part assez de vie et de passion sincèrement exprimées pour pouvoir être entendus sans déplaisir par ceux qui, fidèles aux principes de Gluck, réclamaient un drame lyrique fondé sur la vérité et une musique adéquate aux mouvements de l'âme. La dernière manifestation du parti allemand fut toute de résignation et d'apaisement. Ses chefs assistèrent, en août 1828, à une représentation des *Nozze di Figaro* que les Italiens avaient organisée pour les convier à la réconciliation. Les polémiques cessèrent. Aux sons de la musique de Mozart s'éteignirent les derniers échos d'une querelle qui durait depuis douze ans.

A. EHRHARD.

B



## Les Maîtres contemporains Français du Piano

\* \* \*

(SUITE)

### VINCENT D'INDY

Vincent d'Indy est un des plus « universels » de nos compositeurs nationaux. Il a abordé tous les genres : musique vocale, musique de piano, musique de chambre, poème symphonique, symphonie, opéra-comique, légende dramatique, drame lyrique ; et dans chacun de ces genres il a laissé des œuvres parfaites.

Ses principales compositions pour le piano (1) tiennent une place intéressante dans le développement de son œuvre ; avec le *Poème des Montagnes* (1881), *Helvetia* (1882) et les *Tableaux de Voyages* (1889) elles marquent un stade important de son évolution progressive vers la musique pure. Les premiers grands ouvrages de Vincent d'Indy sont en effet des poèmes symphoniques, commentaires surtout descriptifs, d'une action extérieure ; ses dernières, *Symphonie en si b* et *Sonate pour piano et violon*, sont uniquement de la musique pure. Les œuvres pianistiques tiennent le milieu entre ces deux extrêmes ; ce ne sont plus des œuvres tout-à-fait descriptives, et pas encore de la musique pure ; elles sont essentiellement constituées par la transcription d'impressions nées de l'évocation de paysages.

(1) Voici la liste complète des œuvres pour piano de Vincent d'Indy :

Op. 1.	3 <i>Romances sans paroles</i> .....	1870
Op. 9.	<i>Petite Sonate</i> .....	1880
Op. 15.	<i>Poème des Montagnes</i> .....	1881
Op. 16.	4 <i>Pièces pour piano</i> .....	1882
Op. 17.	<i>Helvetia</i> (3 valse).....	1882
Op. 26.	<i>Nocturne en sol b</i> .....	1886
Op. 27.	<i>Promenade</i> .....	1887
Op. 30.	<i>Schumanniana</i> .....	1887
Op. 33.	<i>Tableaux de Voyages</i> .....	1889
Op. 60.	<i>Petite Chanson grégorienne</i> (Edition mutuelle de la Schola)...	1904

Ces compositions sont remarquables aussi en ce sens qu'elles sont peut-être les œuvres les plus claires du Maître, les plus aisément compréhensibles, car elles possèdent à un haut degré cet abandon, ce libre épanouissement qui semble parfois à l'auditeur superficiel faire un peu défaut aux autres œuvres ; et pour contredire les négations de M. Rapiin que je citais au début de cette étude, elles sont précisément belles par leur « charme », et leur « beauté » n'est ni « rude » ni « énigmatique ».

A vrai dire, avant ces importantes compositions, d'Indy avait écrit trois *Romances sans paroles* qu'il me disait lui-même être un « pastiche Mendelssohnien » et une *Petite Sonate dans la forme classique* (Op. 9), à peu près inconnue. Assez longue (31 pages), elle se compose d'un *Allegro* en *ut* majeur, d'un *Andante* en *fa* mineur, d'un *Scherzo* en *la* mineur et d'un *Final* rapide en *ut*. Elle ne présente guère qu'un intérêt historique : c'est un bon travail de bon élève exécuté d'après de louables modèles. Pourtant un musicien patient pourrait y trouver la recherche un peu laborieuse de l'originalité et ne manquerait pas de relever, dès la première ligne, une indiscutable tendance vers la dureté voulue que ne ferait pas supposer d'abord l'innocente gamme d'*ut* majeur du début. Mais on peut, je crois, négliger cette œuvre de débutant, et ne retenir que les œuvres déjà citées (Op. 15, 17 et 33) et aussi trois pièces charmantes, *Schumanniana*, qui forment l'œuvre 30.

*Schumanniana* (1887) sont trois jolies petites compositions (I en *fa* à 3 temps ; II en *mi* ♯, assez vite ; III en *sol*, 2/4 assez modéré) d'un exquis sentiment, et qui, malgré le titre, l'allure générale et quelques petits coins rappelant la manière de Schumann, portent nettement la « griffe » de Vincent d'Indy par la pureté de l'écriture et la marche polyphonique des parties.

*Poème des montagnes*, *Helvétia*, *Tableaux de voyage*, ces titres seuls indiquent nettement un des caractères originaux de l'œuvre de Vincent d'Indy, je veux dire l'amour de la nature qui se traduit non seulement par une glorification répétée de la campagne, mais aussi par l'allure champêtre et rustique de tant de ses thèmes, dont le déroulement rappelle délicieusement les chansons populaires dans leur forme et jusque dans la succession de leurs intervalles. C'est que le Maître, malgré sa noblesse d'origine, se fait une gloire d'être un campagnard, d'être un fils de l'Ardèche,

province dont il a souvent dit le charme même dans ses plus grandes œuvres telles que *Feruaal* (1).

Le *Poème des Montagnes*, dédié à Emmanuel Chabrier, se compose d'une série de tableaux champêtres que traverse un motif d'amour, thème de la Bien-Aimée, donnant à l'œuvre à la fois son sens et une véritable cohésion.

L'œuvre débute par de larges harmonies (*Harmonie*, à 3/1) dont les grands arpèges soutenus font entendre successivement les accords de *mi* ♭, *ut*, *mi* ♭, *sol*, *si* ♭, *si* mineur, *fa* ♯, *sol* mineur pour introduire en *mi* ♭ le thème du *Chant des Bruyères* dont l'andante très expressif s'expose avec calme. Un dessin estompé, représentatif du brouillard, interrompu à plusieurs reprises par un retour du *Chant des Bruyères*, se développe et se précise peu à peu en une réminiscence de Weber empruntée à la scène d'introduction de *Freyschütz* (trait en doubles croches qui continue le chœur d'allégresse des paysans). Le développement de ce thème est interrompu par l'apparition du motif de la Bien-Aimée qui fait pressentir déjà certaines pages de *l'Étranger*, et *Lointain* ramène en sourdine le *Chant des Bruyères* complètement développé et qui clot cette première partie.

La deuxième partie du *Poème* est complètement occupée par des *Danses rythmiques* qu'interrompt à peine une réapparition du motif d'amour. Ces *Danses*, écrites dans des mesures dont les fractions peu courantes sont propres à effrayer plus d'un amateur (14/16, 8/16, 12/16, 10/16), constituent, avec leurs transformations et leurs déformations, une étude rythmique des plus curieuses et des plus intéressantes ; quant à la *Valse grotesque*, elle forme une amusante parodie dont la tonalité n'est pas toujours très facile à établir et à déterminer, et qui rappelle dans sa seconde partie le thème de Loge de la *Tétralogie*.

*Plein Air*, tel est le titre de la troisième partie. Celle-ci débute par *Promenade* (*Andantino* à 12/8, en *si* ♭) dont le thème, peu

(1) Dans une lettre que Vincent d'Indy m'adressait le 31 août dernier, il m'écrivait : « Je vous quitte pour retourner à mon travail, une œuvre symphonique en trois parties (mais pas une symphonie) qui me passionne tout à fait ; l'esquisse en est complètement faite et je suis en ce moment dans les enivres de l'instrumentation. Je crois que cela ne vous déplaira pas. Ce sont des impressions de ma montagne, une journée d'été en trois instants : *Aurore* (un lever de soleil sans nuage), *Jour* (rêverie dans un bois de pins, avec des chants, en bas, sur la route), *Soir* (retour au gîte avec de dernières éclaircies sur les cimes des pins, puis.... la nuit). J'en suis encore tout imprégné et y ai mis tout mon cœur de montagnard. »

intéressant dans son exposition, reparaît, après l'Allegro de *Hêtres et Pins*, sous une forme charmante. C'est dans le *Calme* que la grâce de l'accompagnement et aussi la tonalité de *fa* ♯ majeur, très nette et pourtant rendue un peu indécise par l'absence, à la basse, de l'accord fondamental avec la tonique, donnent à ce motif toute sa valeur et tout son charme ; et le développement tout entier est exquis. *Coup de vent* fait apparaître l'Allegro *con fuoco* de *Hêtres et Pins* et ramène bientôt à la basse, en se superposant à lui, le thème de la *Promenade*. Puis c'est *A Deux*, conversation intime représentée par le chant de la *Bien-Aimée* redit en canon d'abord, puis largement repris et développé dans l'Andantino *calmato* (*Amour*). Enfin les harmonies de la première page, que redoublent des arpèges plus étendus, font reparaître dans le même ordre, les accords de *mi* ♭, *ut*, *sol*, *si* ♭, etc., pour ramener dans la tonalité principale (*mi* ♭) un dernier exposé du thème d'amour devenu thème du *Souvenir*.

Telle est, rapidement analysée, cette œuvre qui a plus d'un point de commun avec les *Tableaux de Voyages* dans lesquels un thème qu'on pourrait qualifier de sentimental reparaît aussi sans cesse. Composition d'une difficulté pianistique extrême (n'ai-je pas entendu Vincent d'Indy lui-même dire : « J'ai écrit ceci quand j'étais très jeune ; je le joue avec peine aujourd'hui ») ; elle dénote nettement chez son auteur, si je puis le dire, des soucis d'école, la recherche de la difficulté, des souvenirs un peu trop sensibles de maîtres aimés, de Schumann par exemple, et certaines parties, les *Danses rythmiques* surtout, semblent parfois trop cherchées et laborieusement réalisées. Le *Poème des Montagnes* reste pourtant, en dépit de ces critiques légères, un ouvrage singulièrement captivant, car il révèle, à côté d'une science indiscutable et très visible, une vigueur admirable, une vaillante jeunesse et un sincère enthousiasme.

Je citerai seulement les quatre pièces pour piano composées en 1882 (*Sérénade*, *Choral grave*, *Scherzetto*, *Agitato*), d'un grand intérêt pianistique et les charmantes valse de *Helvétia* (*Aarau*, en *ré* ; *Schinznach*, en *fa* ♯ ; *Laufenburg*, en *si*) ; autres souvenirs de voyage, dont la dernière surtout est une composition d'une grâce exquise, d'une rare élégance et d'une sonorité délicieuse.

Les *Tableaux de Voyage* sont des impressions rapportées des pèlerinages annuels à Bayreuth, aux temps héroïques du wagnérisme quand Vincent d'Indy se rendait au temple de Wahnfried, sinon à genoux, comme le conseillait naguère M. Lavignac, du moins à pied. Et ce sont ces sensations d'antan qui sont exprimées délicieusement en de petites pièces charmantes et fortes dont les titres sembleraient indiquer un caractère exclusivement descriptif qu'elles ne possèdent pas. C'est simplement la traduction musicale et infiniment pittoresque des impressions ressenties, des émotions éprouvées au cours d'un pèlerinage passionné, ou, si l'on veut, la réalisation musicale des états psychologiques du compositeur le long des routes de Bavière.

Douze tableaux sont précédés d'un prélude lent et contemplatif qu'intitule seul un point d'interrogation énigmatique à propos duquel pourrait s'exercer la sagacité des commentateurs, si le Maître n'en indiquait volontiers lui-même le sens : « Quant à mon (?) des *Tableaux de Voyage*, m'écrivait-il dans la lettre citée plus haut, ce n'est pas autre chose qu'un souvenir vers les choses et les personnes de la patrie . . . ce qui est bien démodé par le temps d'Hervéisme qui court. — Pas d'autre explication. »

*En marche* (n° 2) débute joyeusement dans un rythme alerte et franc (4/4 en *fa*) que coupe, sans l'interrompre, mais en modulant en *si*  $\flat$  une causerie ; la conversation d'abord indifférente et née sans doute des incidents de la route s'arrête, puis, après un retour du thème de la marche, s'allanguit tendrement, semble-t-il, pour être brusquement reprise de nouveau par un retour ébauché de la marche. A cette pièce mouvementée s'oppose la monotonie voulue de *Pâturage* (n° 3) écrit à deux voix, le charme exquisément berceur du *Lac Vert* (n° 4) et le *Glas* (n° 5) dont le thème doucement mélancolique, soutenu par une redoutable succession de quintes, rappelle le « *Ab! fuyez* » de *Manon*.

La *Poste* (n° 6) est plutôt descriptive de même que la *Fête de Village* (n° 7); d'allure populaire mais infiniment distinguée, écrite dans un mouvement de valse lente avec un arpège accentuant lourdement le deuxième temps de la mesure. *Halte au soir* (n° 8), très Schumannien avec son allure innocemment pianistique, est d'une impression reposante, tandis que *Départ matinal* (n° 9) dépeint tout le branle-bas du départ ; on y croit entendre tour à tour les rumeurs des derniers préparatifs, les grelots des chevaux et le fouet du postillon ; la mélodie du prélude, avec son caractère

mystérieux et doux, sert pour ainsi dire de trio à ce morceau et aussi de conclusion. Dans *Lermoois* (n° 10) reparaissent aussi plusieurs thèmes déjà entendus. *Beuron* (n° 11), avec son célèbre cloître de Bénédictins où mourut en juin dernier le père Ambrosius Kienle, un des plus zélés partisans du chant grégorien, Beuron inspire au compositeur un souvenir religieux et classique qui se traduit par le développement d'une fugue en *fa* mineur au cours de laquelle, intervient par deux fois, comme contre-sujet, à la basse, le thème formé par le nom de BACH (*si ♭, la, ut, si ♯*). Puis, c'est l'ennui morne des interminables journées de pluie (n° 12, la *Pluie*) et, dans le dernier morceau, *Rêve* (n° 13), après l'exposé d'un thème nouveau et très lent, reparaissent tous les motifs entendus déjà formant ainsi une sorte de revue du voyage achevé qui se termine avec le thème du Rêve auquel se superpose le nostalgique (?) du début.

D'ailleurs, au cours de toute l'œuvre, revient presque sans cesse le souvenir de la patrie lointaine, simple indication profondément émouvante qui donne à toute l'œuvre une belle unité et une noble signification.

Ces *Tableaux de voyage* me semblent être l'œuvre la plus complète qu'ait écrite Vincent d'Indy pour le piano. (La dernière composition du Maître, *Petite chanson grégorienne* n'est qu'une œuvrette sans importance écrite pour l'*Album pour enfants petits et grands* récemment publiée par l'*Édition mutuelle*). Débarrassé de la trop grande préoccupation d'originalité et de nouveauté que décèlent d'autres œuvres antérieures, en pleine possession d'un métier extraordinairement sûr, Vincent d'Indy, dans cette œuvre, se laisse entièrement aller à son inspiration, et trouve les idées les plus originales et les formes les plus variées. Et là se manifestent admirablement une infinie souplesse rythmique — les rythmes les plus nouveaux semblent naître d'eux-mêmes, — un travail polyphonique admirable dans l'entrecroisement naturel et spontané des parties qui s'appellent et se répondent sans effort apparent, la clarté d'une pensée toujours noble qui se détache nettement malgré la complexité de la trame musicale, en un mot l'admirable maîtrise du musicien et sa délicate et fière inspiration. Certains pianistes reprochent à cette œuvre de n'être pas assez « pianistique ». Rien ne justifie une telle critique à moins que l'on admette, seule, comme vraiment pianistique, la musique composée de traits et de gammes dont on abusa tant au

cours du siècle dernier, de même que certains chanteurs qualifient de « vraiment vocales » les seules roulades des musiques d'autrefois. L'œuvre tout entière est parfaitement écrite au point de vue du clavier, et Vincent d'Indy, pianiste brillant, élève et ami de Liszt (on pourrait d'ailleurs comparer telle œuvre de d'Indy avec certain album de l'illustre virtuose) montre là clairement qu'il connaît à fond, mais sans vouloir en abuser, toutes les ressources de son instrument.

(*A suivre*)

LÉON VALLAS.



## Les Œuvres symphoniques de Liszt

\* \* \*

Du volume que vient de publier sur Liszt notre collaborateur M. D. Calvocoressi, ouvrage dont nous avons signalé la publication et que nous analyserons prochainement, nous extrayons le passage suivant qui forme le début du chapitre V « L'Œuvre symphonique de Liszt. »

Dans son livre intitulé *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt définit ainsi la puissance de la musique instrumentale : « La musique instrumentale est précisément d'entre tous les arts celui qui exprime les sentiments sans leur donner d'application directe, sans les revêtir de l'allégorie des faits narrés par le poème. Elle fait briller et chatoyer les passions dans leur essence même, sans s'astreindre à les représenter par des personnifications réelles ou imaginaires. Elle les dépouille de la gangue des circonstances au sein desquelles elles se sont lentement formées... Elle abstrait les émotions qu'elle chante de toute donnée positive, en ne les dépeignant que dans le flamboiement de leur force virtuelle. Elle est aussi de tous les arts le plus apte à dégager les passions de leurs scories, pour ne leur donner d'autre manifestation que celle de leur éclat intrinsèque, et les faire couler du cœur. »

En ce qui concerne la forme des œuvres musicales, voici encore un passage du livre de Liszt sur Chopin : « Les formes de l'art n'étant que les incantations diverses destinées à évoquer les sentiments et les passions pour les rendre sensibles et tan-

gibles, pour en communiquer les frémissements, le génie se manifeste par l'invention de formes nouvelles, adaptées parfois à des sentiments qui n'avaient pas surgi encore dans le cercle enchanté. »

Quant à la question du « programme », voici ce qu'en dit Liszt, dans son significatif Essai sur *Harold* de Berlioz : « Grâce au programme, la musique instrumentale peut acquérir certains aspects caractéristiques tout semblables à ceux des diverses formes de la poésie : l'allure en pourra devenir celle de l'ode, du dithyrambe, de l'épique, en un mot... de n'importe quelle poésie lyrique. Bien plus, une fois ces ressources épuisées, la musique pourra, grâce à cette détermination de la matière, à l'association d'idées déterminées, au choix d'éléments musicaux appropriés, à la séparation, au groupement, à l'enchaînement ou à la fusion d'images poétiques, acquérir encore des richesses insoupçonnées. Enfin, le programme peut fournir à la musique comme l'équivalent d'une poésie nouvelle ».

Presque toute l'esthétique qu'on peut dégager des œuvres de Liszt est résumée dans ces trois citations. La première, notamment, montre que le compositeur avait une confiance illimitée dans le pouvoir des sons, confiance qui provenait de son intime compréhension de tout ce que les sonorités, les mélodies et les rythmes contiennent de force évocatrice. Et, tout en voyant dans cette puissance des combinaisons sonores la possibilité d'une fusion du principe poétique avec le principe musical — ainsi que le montre la troisième citation — il ne tombait pas dans l'erreur, si fréquente chez les musiciens à tendances analogues, d'exiger des sons une précision descriptive, une minutie matérielle que ceux-ci ne peuvent comporter en aucun cas. Enfin, Liszt avait l'intuition de la continuelle évolution des formes, évolution à laquelle son génie créateur l'incitait à participer.

Il tendit donc tout naturellement à se servir de la musique comme d'un langage libre, infiniment flexible, apte à interpréter, sans pour cela abdiquer rien de ses lois essentielles, toutes les nuances et tous les mouvements de la sensibilité et de la pensée poétique.

A l'égard de la forme, une seule de ces lois s'affirme essentielle : la musique doit être claire, logiquement ordonnée, et progresser de façon toujours intéressante : tout le reste n'est que convention presque aussitôt caduque que fixée. Bach, en portant à son apogée

la fugue classique, la rendit inabordable à ses successeurs ; l'espace d'un siècle à peine vit naître, fleurir et s'épuiser en un stérile formalisme la symphonie classique.

« Dans la musique classique, écrit Liszt — toujours dans son bel écrit sur *Harold* — le retour et le travail thématique des motifs sont régis par des règles fixes qu'on s'obstine à considérer comme inamovibles, bien que les compositeurs à qui sont dues la fixation de ces règles n'aient jamais été guidés que par leur libre instinct personnel. Dans la musique à programme, le retour, l'alternance, la modification de ces motifs, les modulations, etc., sont justifiés par la corrélation desdits motifs à une idée poétique. Ici, un thème n'en appelle pas un autre en vertu d'une loi formelle : les motifs ne résultent pas d'associations ni d'opposition stéréotypées, et toute considération exclusivement musicale, sans devenir secondaire, est pourtant dominée par celle du sujet à traiter. La conduite, le sujet d'une telle forme libre offrent plus ample matière à intérêt qu'une simple manipulation technique de la substance musicale. »

Le thème primordial d'un poème symphonique, ou les thèmes selon le cas, ne viennent point intervenir dans le développement de ce poème à la façon du leitmotif dramatique — comme ils le font dans les œuvres de Berlioz — mais fournissent toute la substance de ce développement, de la musique même ; ils consolident, éclairent, relient entre elles les idées accessoires qui n'apparaîtront qu'à certains moments, dans un ordre de succession motivé par l'enchaînement de la pensée poétique devenue pensée musicale, et douée désormais d'une consistance purement musicale. Aussi, bien qu'il soit impossible de dresser le schème d'un poème symphonique comme on peut dresser celui d'un allégro, d'un adagio de sonate, d'un rondo, etc., il n'en reste pas moins vrai que la forme, variable à l'infini, d'un tel poème symphonique n'est pas moins claire ni moins solide que tout autre.

M.-D. CALVOCORESSI.

B



## Le Rapport sur le Budget des Beaux-Arts

\* \* \*

M. Henry Maret a déposé sur le bureau de la Chambre des députés son rapport sur le budget des Beaux-Arts. Il est rempli, comme tous les ans, de documents intéressants. A l'Opéra, il constate que le déficit peut être évalué à 1.000 francs par soirée. Les frais se sont élevés, au cours de la dernière année, à 21.122 fr. 45 par représentation; la subvention étant de 4.255 fr. 32, il reste à la charge de l'exploitation 16.887 fr. 13, et les recettes moyennes ont été de 15.898 fr. 10 seulement. De sorte que l'année 1903-1904 s'est soldée par 182.177 fr. de pertes. Cette situation serait due principalement, d'après l'Administration, aux chaleurs estivales. Voici un autre fragment curieux du rapport de M. Maret :

« Il nous reste à signaler un projet de réparations dont l'importance est considérable et qui, malheureusement, n'a pu encore être mis à exécution.

« Tous ceux qui connaissent l'Opéra ont été frappés par la forme de l'emplacement accordé à l'orchestre, qui s'enclave profondément dans les fauteuils... Aucun autre théâtre ne présente de disposition pareille, et nous ne pensons pas que Garnier, dans ses plans primordiaux, eût donné cette forme, qu'il dut inventer plus tard pour satisfaire au placement convenable d'une centaine de musiciens, nécessaires aux représentations. Il nous est revenu, de divers côtés, que l'on pourrait gagner l'emplacement que l'orchestre emprunte aux fauteuils, en disposant, comme à l'Opéra-Comique, mais beaucoup moins, par exemple, une partie des musiciens sous l'avant-scène.

« Cette réforme ferait gagner à l'Opéra environ 60 fauteuils à 16 fr., ce qui donnerait 960 francs par représentation et pour les 180 représentations annuelles 172.800 francs. En tenant compte des aléas de la location, mettons 100.000 francs en chiffres ronds l'apport annuel de ces nouveaux fauteuils, qui seraient parmi les meilleures places de l'Opéra.

« Citons maintenant d'autres avantages : le chef d'orchestre ne changerait pas de place, car il est actuellement au milieu de la ligne qui joint les deux sections du premier rang des fauteuils; il aurait en conséquence tous ses musiciens devant lui, tandis que maintenant une

majeure partie des instrumentistes se place derrière lui, dans l'enclave des fauteuils, ce qui est parfois gênant pour la direction et peut nuire à la parfaite exécution de certains morceaux.

« On pourrait satisfaire au désir d'un grand nombre d'amateurs en profitant de la période des réparations pour construire un treillage qui monterait et descendrait à volonté et qu'on utiliserait pour les pièces wagneriennes. Pour la Tétralogie, par exemple, l'orchestre serait caché comme à Bayreuth. Nous ne pensons pas que ce treillage serait une anomalie dans le chef-d'œuvre de Garnier, car il serait la base du cadre admirable formé par les avant-scènes et la voûte qui précède le rideau.

« Nous ne dissimulons pas que ce projet doit être étudié avec un soin parfait par des techniciens, autant pour l'architecture que pour l'acoustique. Il serait à désirer qu'une Commission peu nombreuse et composée d'hommes véritablement compétents fût appelée à donner son avis.

« Un crédit de 6.000 francs est affecté à la bibliothèque des archives de l'Opéra. Ce crédit est fort insuffisant pour un établissement qui rend les plus grands services aux musicographes et qui n'est guère alimenté que par des dons et des legs. Une somme de 1.500 francs devrait être attribuée, comme pour le Conservatoire, à la rédaction du catalogue de ses manuscrits musicaux et autres, et la publication d'un inventaire de ses archives. »

En ce qui concerne l'Opéra-Comique, M. Maret se déclare satisfait. La saison 1904-1905 a été extrêmement fructueuse. Les recettes ont atteint 2.331.680 francs, en augmentation de 238.000 francs sur le précédent exercice. Les frais ont d'ailleurs sensiblement augmenté, les artistes devenant plus exigeants, et M. Carré ayant, ce dont M. Maret le félicite, amélioré le sort des choristes, des musiciens et des employés. Il a été donné 348 représentations : 301 soirées et 47 matinées. L'Opéra-Comique continue à donner des représentations dans les quartiers populeux, à Montparnasse, à Grenelle, aux Gobelins, à Montmartre (théâtre Moncey), à Saint-Denis, etc., 177 représentations ont été données, ayant produit, déduction faite de tous frais, un bénéfice de 2.521 francs.

2



## Une lettre de Galli-Marié

\* \* \*

Voici une lettre que Galli-Marié, la créatrice de *Carmen* et de *Mignon*, écrivait jadis à notre confrère Marcel Hutin, de l'*Eche de Paris*, à propos de la millième de *Mignon*. M. Hutin avait demandé à la regrettée artiste quelques souvenirs sur elle-même et sur *Mignon*. Galli-Marié lui répondit :

Monsieur.

J'ai eu beau chercher, je ne trouve vraiment rien de bien intéressant à vous raconter et encore, le peu que je vais vous dire, jo vous serai infiniment reconnaissante si vous voulez bien arranger votre article sans dire que cela vient de moi.

Avez-vous su que Meyerbeer devait composer la musique de *Mignon*? Il avait prié M. de Saint-Georges, le librettiste bien connu, de lui faire faire ma connaissance, nous comptions sans la mort! Malgré le grand travail des répétitions, malgré mon grand succès à la première, je n'ai vraiment été contente de moi qu'après quelques représentations — l'émotion des premières m'a toujours paralysée et un grand beau rôle comme celui-là m'en donnait une terrible! J'avais cependant, entre autres, pour me soutenir, trois approbations supérieures : d'abord celle de mon cher père, un maître! celle de M. Mocker, notre régisseur, très difficile, et celle de Couderc, un grand artiste, qui, dans les représentations, ne manquait jamais de venir écouter ma prière du troisième acte (qui, me disait-il, lui faisait toujours venir les larmes aux yeux); j'étais bien fière et bien heureuse de ces approbations, mais mes terribles nerfs m'empêchant de dormir et me retirant toutes forces cinq ou six jours au moins avant la première! Et tout cela, par crainte de ne pas bien faire, et d'être mal jugée par ces implacables journalistes (que je voudrais bien voir un peu à notre place un soir de première). Dieu! la peur que j'en avais! et bien sotte, car ils m'ont toujours gâtée et surtout dans *Mignon* où j'ai eu une presse excellente, mais il n'y a rien à faire contre cette émotion, aucun raisonnement ne prévaut; pour moi ça a été chaque fois une angoisse telle que bien jeune mes cheveux étaient tout blancs! Pour *Mignon*,

quand mon rôle a été bien casé, alors, j'ai été très heureuse ! Cette année de l'Exposition a été un vrai triomphe pour nous tous ; du reste, j'étais admirablement secondée : Achard était parfait de naturel, très sympathique ; Mme Cabel, un vrai feu d'artifice avec ses vocalises si nettes et si légères ; Bataille, la bonté même dans le vieux Lothario, et Couderc, tellement en dehors et gai dans Laerte — enfin, c'était un bonheur de jouer *Mignon* dans ces conditions ; je l'ai chanté *cinq cents* fois de suite et plus à l'Opéra-Comique — à la 300<sup>e</sup>, M. Ambroise Thomas m'a fait cadeau d'un collier et boucles d'oreilles Louis XVI en grenats et perles fines ; à la 500<sup>e</sup>, il m'a fait un petit compliment et m'a embrassée !! En comptant mes représentations en province et à l'étranger, Italie, Espagne, Belgique, Suisse, je pense bien être près de ma millième. M. Ambroise Thomas avait composé deux romances de « Connais-tu le pays » ; elles lui plaisaient également, alors il me fit chanter les deux à l'orchestre et prit pour juges les musiciens qui choisirent celle qui existe actuellement ; l'autre est restée dans mon rôle manuscrit.

Ce n'est qu'à la répétition générale que cette mélodie si touchante du deuxième acte : « Je danserai gaiement pour un morceau de pain ! » pareille aux réponses du premier acte : « Demain ? qui sait où nous serons demain ? » fut décidée par M. Barbier — on avait agité aussi la question du premier costume de *Mignon* ; dans *Goethe*, quand elle dansait la « Danse des œufs », elle était habillée en jeune garçon, pantalon de soie rouge et petite veste, et directeurs et auteurs ont trouvé le costume d'Ary Scheffer plus sympathique pour la première présentation de *Mignon*.

Je me suis hasardée une seule fois à aller entendre *Mignon* à l'Opéra-Comique, l'année de Mlle Van Zandt : ma foi, quand je l'ai vue, au deuxième acte, mettre de la poudre de riz sur ses bottes, se plaquer un tas de rouge sur les joues comme un clown, retrousser sa robe par devant jusqu'aux genoux pour faire voir à *Wilhelm Meister* combien cette robe lui allait bien et surtout quand je lui ai entendu baragouiner en langage franco-anglais qui prête toujours à rire le si touchant poème « J'ai eu raison, tu vois, de gâder mes povres h'bits de bohémienne », etc., ce poème qui me faisait pleurer en scène, que, sans attendre la fin j'ai pris la porte et que je cours encore ! — *Ne mettez pas ça dans votre article*, au moins ! c'est une appréciation pour vous et contre ceux qui osent admettre ça à l'Opéra-Comique. Mille fois plutôt n'importe quelle Française qui m'a succédé ! Vous ferez de tout ce peu de chose ce que vous pourrez, mais à la condition *expresse* de ne pas me faire parler, j'ai cela en horreur.

Je suis fâchée de ne pas vous trouver des détails plus intéressants, c'est qu'il y a déjà un bout de temps de cela, et puis, à cette époque,

le travail n'était pas du tout le même ; tout cela marchait tranquillement, droitement, sans embarras ni interview. On avait bien ses petits jours de lassitude, d'arrêt, puis on repartait de plus belle. Quand je vous dirai que l'on a été huit jours au moins pour trouver la place de chacun dans le trio du troisième acte ! Le principal était Lothario et sa cassette, il fallait qu'il soit assis au milieu de la scène : comment lui amener d'une façon naturelle ce fauteuil qui était bien à sa place près de la table, à gauche ? Enfin, avec de bonnes roulettes bien silencieuses et un geste sans en avoir l'air, on y est arrivé. Tout cela est intéressant pour nous autres, mais pour le lecteur !

Si tout ce verbiage ne vous va pas, mettez que je n'ai rien écrit et faites à votre idée, je ne m'en fâcherai pas et si vous pouvez m'envoyer le journal ce jour-là, vous me ferez plaisir.

Pendant cette année de l'Exposition 1867, parmi toutes les fleurs, les vers, les lettres enthousiastes de tous pays, se détache le souvenir d'une jolie petite fille de cinq à six ans venant m'apporter toute seule, dans ma loge, une petite bourse en soie au crochet et me la donnant en me tutoyant : « Tiens, Mignon, c'est moi qui ai fait cette petite bourse pour toi, la veux-tu ? » et cela, avec un si joli geste, une si jolie petite mine ! Et le jour de la représentation gratuite du 15 août 1868, la terrible émotion à la sortie après la représentation, tout le public attendant Philine pour lui faire un mauvais parti (comme le traître aux théâtres de drame), la concierge, obligée de la faire sortir par la rue Marivaux (c'était Mlle Cico), la rue Favart barrée aux voitures tant la foule était grande, moi, de ma loge, voyant cela et n'osant plus descendre ! et la réponse aux sergents de ville voulant faire circuler :

« Nous n' faisons pas d' mal, nous attendons Mignon ! »

Et à ma sortie, les gens s'accrochant aux roues de ma voiture pour la retenir, pour acclamer Mignon !

« La voilà, qu'elle est gentille, vive Mignon ! » et les chapeaux en l'air, les mouchoirs agités ! J'ai cru que j'allais mourir, mon cœur ne battait plus ! c'est pour le coup que mes nerfs dansaient après ! Mais quelle bonne émotion, celle-là !

Ci-joint deux photographies que vous pourrez garder et en attendant le plaisir de vous lire, recevez bien, monsieur, toutes mes meilleures salutations.

J. DELAUR-GALLI-MARIÉ.





## Second Concert de la "Revue Musicale"

\*\*\*

Notre second Concert aura lieu samedi prochain, 16 décembre, à 8 h. 3/4 du soir, 2, rue de Vauban. Ce sera un récital de piano consacré aux Maîtres français contemporains et entièrement interprété par M<sup>me</sup> de Lestang.

En voici le programme :

### *Première Partie*

- César Franck : Aria;  
Ernest Chausson : Paysage (1<sup>re</sup> audition);  
Vincent d'Indy : a) Fête de Village;  
b) Lac vert;  
c) Laufenburg.

### *Deuxième Partie*

- Guillaume Lœwe : Sonate (1<sup>re</sup> audition).

### *Troisième Partie*

- Claude Debussy : a) Danses (1<sup>re</sup> audition);  
b) Sarabande (1<sup>re</sup> audition);  
Déodat de Séverac : Le Jour des Noces (1<sup>re</sup> audition);  
Maurice Ravel : a) Pavane pour une infante défunte (1<sup>re</sup> audition);  
b) Jeux d'eau (1<sup>re</sup> audition).

Nos abonnés de Lyon recevront leurs invitations dans le courant de la semaine. Ceux de nos abonnés hors Lyon qui désireront assister à ce concert n'auront qu'à se présenter, le soir du Concert, à la porte de la salle de la rue de Vauban.



## Chronique Lyonnaise

\*\*\*

### A PROPOS DES GRANDS CONCERTS

Quelques personnes se sont vivement émues de certaines critiques adressées, dans le dernier numéro de la *Revue Musicale de Lyon*, au grand violoniste Ysaye. J'ai été très surpris de l'impression produite par une simple opinion émise en toute franchise et qui n'enlève rien à la haute valeur d'un musicien dont, comme tout le monde, j'ai proclamé le talent merveilleux et l'admirable conscience artistique.

J'ai toujours laissé à tous mes collaborateurs la plus grande liberté d'opinion, alors même que certaines appréciations portées par eux étaient en contradiction avec mes propres idées, et, cette même liberté, je la réclame aussi pour moi, sans que j'estime que mes idées puissent être considérées comme engageant la responsabilité de ceux qui collaborent à ma *Revue*. Mes opinions peuvent paraître discutables ou fausses à mes lecteurs : elles sont, en tous cas, émises avec la plus grande sincérité et j'en revendique, seul, l'entière responsabilité.

LÉON VALLAS.



## GRAND-THÉÂTRE

### *Samson et Dalila.*

L'œuvre dramatique de Saint-Saëns a failli constituer un tournant de l'histoire musicale. Elle n'a été qu'un compromis et une transition.

A une époque où les compositeurs français hésitaient entre les traditions reçues des auteurs Ancien-Répertoire, et les idées nouvelles qui triomphaient avec Wagner ; à un moment où l'on ne savait s'il fallait s'en tenir au *bel canto* tel que l'avaient professé Rossini, Bellini et Donizetti, ou à l'opéra dont Meyerbeer, Halévy et Gounod avaient écrit les modèles, ou s'il fallait tenter l'aventure des polyphonies savantes, et faire du chant une simple partie parmi les multiples parties de l'orchestre ; alors que l'on balançait entre la musique seulement mélodique, et l'enchevêtrement des thèmes conducteurs, Saint-Saëns adopta une méthode mixte qui apparut un moment comme la plus heureuse et la plus élégante solution de ce choix difficile. *Samson* n'appartient déjà plus au vieux répertoire, et ce n'est cependant pas encore un drame lyrique, il participe aux vertus et aux défauts des deux modes : il est neutre ; c'est un opéra à soubassement de leitmotiven. C'est un bâtard.

Ce qui définit et caractérise l'œuvre théâtrale de Saint-Saëns, c'est d'avoir inauguré la description orchestrale en ne répudiant pas la prédominance du chant ; c'est d'avoir tenté la peinture par les thèmes conducteurs en conservant la coupe en duos, trios et ensemble ; c'est d'avoir accouplé en un mariage hors nature le leitmotiv et les couplets. Et, si l'on suit pas à pas le chemin que parcourut Saint-Saëns, on voit que, s'il a développé progressivement le rôle de la polyphonie, il n'a jamais diminué la part faite ou laissée à la mélodie italienne, à l'accompagnement italien, à l'instrumentation italienne (je prends ici, et toujours, italien comme péjoratif de vieux jeu). Et voilà comment

au milieu d'habiletés contrapuntiques louables, d'astuces orchestrales très neuves et de ruses harmoniques ravissantes, on retombe à plat sur des grincements de guitare, des roulades en gargarisme et des cantabile donizettiques (je vous prie de considérer ce dernier qualificatif comme l'ultime injure).

Pour se rendre un compte exact de cette étrange opposition, de ce heurt parfois dur, de cette antithèse constante, les premières œuvres : *le Timbre d'argent*, *Samson et Dalila*, *Etienne Marcel*, ne sont pas suffisantes, parce que le procédé thématique n'y apparaît qu'à l'état d'esquisse. C'est dans *Henry VIII* seulement que cette alliance étrange éclate aux yeux ; et plus encore dans *Ascanio* (et aussi dans *Proserpine*, paraît-il, mais, ici, j'avoue humblement mon ignorance). *Henry VIII* donna tellement l'impression d'un mode nouveau d'écrire, que certains musicographes y virent le présage d'une transformation radicale dans le drame lyrique français. On admira les altérations et le développement de certains thèmes (motif d'Anne de Boleyn, motif de l'autorité royale, etc.), et la façon dont ils étaient amalgamés dans la scène du synode et dans ce fameux quatuor qui fut le succès de l'ouvrage. Mais on fit aussi, et dès cette époque, une critique très vive, et certainement très juste contre l'alliance des deux méthodes mélodique et thématique, qui sont indiscutablement exclusives l'une de l'autre.

Et, en effet, de deux choses l'une : ou bien les voix n'existent pas en tant que partie chantante, les mélodies orchestrales sont constamment brèves, seulement indiquées, sans larges développements, et les thèmes conducteurs, extrêmement malléables et en perpétuelle évolution, disent par la façon dont ils sont altérés plus encore que par leur réapparition, les mouvements de l'action scénique et les états d'âme des personnages ; et c'est alors le système thématique dont le *Crépuscule des Dieux* est le modèle indépassable. Ou bien, les voix seules expriment l'allabulation choisie pour sujet, et les passions plus ou moins complexes des rôles, et, dans ce cas, l'orchestre n'est plus chargé de commenter, mais d'accompagner, ce qui ne veut pas dire qu'il lui est interdit d'user de toutes les ressources de l'harmonie, du contre-point et de la fugue, mais seulement qu'il n'est que partie accessoire et non plus partie directrice ; et c'est alors tout le théâtre, depuis Monteverde inclus, jusqu'à Wagner exclus.

Avec le premier système, on risque surtout d'être obscur ; avec le second, d'être banal. Mais il y a des chefs-d'œuvre des deux parts. Si l'on reproche à la *Tétralogie* de ne pas toujours être limpide et de tourner parfois un peu au casse-tête exégétique, on ne peut pas élever la moindre objection contre l'admirable clarté des *Maîtres chanteurs*, de *Parsifal*, ou d'*Haensel et Gretel* ; et si l'on convient universellement que la *Fille du Régiment* recule les bornes du crétinisme et les limites de l'idiotie, on est bien forcé de convenir que *Fidelio*, *Così fan tutte*,

*Obéron* et *Les Troyens* sont des œuvres de quelque portée. Et la meilleure preuve que la question est discutable, c'est que, depuis Wagner, les compositeurs sont restés partagés. et que si Humperdinck, d'Indy ou Lazzari sont purement thématistes, Charpentier ne l'est guère, et Massenet, dont l'habileté ne saurait être suspectée une seconde, ne l'est pas du tout ; cependant que Debussy cherche ailleurs.

Or, dans *Henry VIII* et dans *Ascanio*, les deux systèmes se juxtaposent et se nuisent. Il ne faut pas, en effet, espérer une seconde que l'auditeur parfaitement éclairé par le chant sur ce qui lui importe de savoir, c'est-à-dire sur les sentiments des personnages, et sur le mouvement de l'action, va prêter une oreille attentive à des commentaires orchestraux entièrement superflus. Lorsque Siegfried entrant chez Gunther, le thème de la malédiction d'Alberich sonne à l'orchestre, nous comprenons très bien que Siegfried a eu tort de venir chez les Gibichungen, et qu'il va lui survenir malencontre ; quand Armor manque à son serment et marque une tendresse excessive vis-à-vis de la Korrigane Ked, le thème de la Rédemption nous fait présager avec beaucoup de sagesse qu'il y a des accommodements avec le ciel ; si, en voyant Sigurd boire la coupe offerte par Hilda, nous percevons à l'orchestre le motif du philtre, nous en induisons sans peine que la chimie amoureuse d'Uta va intervenir ; et ces trois exemples représentant des cas bien nets de commentaires orchestraux nous signifiant distinctement ce que le librettiste ne manifestait point. Mais que Henri VIII présente à Anne de Boleyn la couronne sur le thème de l'autorité royale, qu'Ascanio roucoule avec Colombe d'Estourville sur le thème d'amour, que l'éclair brille au second acte de *Samson* avec accompagnement des chromatiques de l'orage, peu nous chaut : la figuration, les chanteurs, le machiniste nous avaient suffisamment renseignés, et nous n'avons que faire des appréciations surrogatoires d'un orchestre aux voix inutilement bavardes.

On peut cependant relever dans *Samson* (dont je serais bien empêché de nombrer les motifs conducteurs, ils sont tellement imprécis et insignificatifs), deux applications heureuses de l'écriture thématique. C'est d'abord (cela a été dit bien souvent, mais n'importe), la réapparition du motif d'amour : « Ah ! verse-moi l'ivresse » (p. 150, l. 2), au moment où Dalila raille Samson captif dans le temple Dagon : « Laisse-moi prendre ta main » (p. 214, l. 3). On a comparé très justement cette réminiscence à celle de la mélodie aimée, revenue en un timbre canaille dans le Sabbat de la *Fantastique*, et au retour d'un thème de Faust devenu thème de l'ironie de Méphistophélès, dans la *Faust-Symphonie* de Schumann. Il faudrait la rapprocher aussi de la réapparition si remarquable du *Liebesgruss* (thème du salut à l'amour) lorsque Siegfried casqué du Tarnhelm vient conquérir Brünnhild pour le compte de Gunther. C'est ensuite l'allegro : « Israël, romps ta chaîne » vibrant

à la trompette, pendant la dernière imprécation du héros juif :  
« Qu'avec toi, je me venge, ô Dieu, en les écrasant en ce lieu ».

Et d'ailleurs, si l'on trouve que *Samson* complique et dérange le classement des œuvres dramatiques et la sériation des écoles, je ne vois nul inconvénient à le biffer de la liste des compositions théâtrales pour le ranger, comme cet autre *Samson* qu'écrivit Hœndel, dans la liste des oratorios. Il en présente manifestement tous les caractères : sujet biblique, action très simple, musique religieuse ; il n'est pas jusqu'au ballet lui-même qui ne soit fait de danses sacrées. Il n'en reste pas moins que cette œuvre intermédiaire, d'un genre mal défini, est une des pièces les plus agréables, et à de nombreux points de vue, des plus intéressantes, de l'école française moderne.

\* \* \*

M. Verdier chantait le rôle de Samson avec sa vaillance et son énergie coutumières. Il représentait avec M. Dangès le côté artistique de cette reprise. Celui-ci a fait du rôle du Grand-Prêtre une de ses meilleures créations ; sa parfaite tenue scénique, le timbre de sa voix, la sûreté et la netteté de son registre aigu le rendent absolument remarquable dans cet emploi. M. Galinier était passable en vieillard hébreu.

Par contre, Mme Doria a semblé bien insuffisante. Sa voix faible dans le médium, son jeu qui manque absolument de naturel, son timbre un peu vulgaire en font une Dalila bien médiocre. L'orchestre excellent, comme toujours, les chœurs fort ordinaires.

EDMOND LOCARD.

❧ ❧

## LES CONCERTS

\* \*

### Premier Concert de la "Revue Musicale"

\* \*

Nous avons demandé à un musicien très justement apprécié de rendre compte, pour notre *Revue*, de notre troisième « Heure de musique moderne » du 2 décembre. Nous avons reçu, en réponse, la lettre suivante :

Mon cher directeur,

Vous me mettez dans un cruel embarras ! Rendre compte dans votre *Revue* d'un concert sur invitation offert par vous-même à vos abonnés ! Si je vous couvre de fleurs, j'ai l'air de vous adresser des éloges de commandé, et, si je vous critique, je me mets, comme vous le disiez récemment vous-même à propos des billets de faveur, dans la fâcheuse posture du monsieur mal élevé qui, en sortant de table,

déclare mauvaise la chère de son amphytrion... Je vais essayer quand même.

Le programme d'abord était excellent. Quoique un peu réactionnaire ou vieux-jeu, j'ai pu goûter suffisamment les *Estampes* de Debussy et la *Suite* infiniment colorée de Déodat de Séverac *En Languedoc*. Pourtant cette dernière effare un peu le vieux lyonnais que je suis avec sa couleur excessive (le Midi bouge !) et son modernisme trop... moderne. Mais je ne veux pas juger cette œuvre après une seule audition d'autant plus que vous aurez bientôt vous-même à nous donner votre avis sur Séverac. Quant à l'interprétation... hum ! J'avoue que M. Mariotte, que j'aime beaucoup, y a trop mis du sien, au point d'avoir un peu l'air, en jouant du Debussy ou du Séverac, de jouer parfois du Mariotte. On a toujours les défauts de ses qualités ! Cette critique, — est-ce une vraie critique ? — n'empêche pas que l'exécution donnée par l'excellent professeur a été fort intéressante.

La sonate en *fa* mineur m'a semblé très belle ; mais, là encore, une critique : quel dommage que M. Mariotte ait voulu écrire une sonate qui fut à la fois une œuvre musicale et une étude de virtuosité ! L'une fait tort à l'autre et les traits qui surviennent dans le joli *Nocturne* surtout me gênent singulièrement. L'interprétation vigoureuse et brillante fut... adéquate à l'œuvre pour employer un mot cher à vos collaborateurs.

Vigoureuses aussi et très théâtrales sont les mélodies de M. Mariotte chantées par Mme de Lestang.

Que vous dirai-je enfin des *Enfantines* ? Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un ensemble plus précis et plus vivant que celui réalisé par Mme de Lestang et M. Jean Reynaud (Où, diable ! trouvez-vous des *amateurs* comme ce dernier ? musicien compréhensif et pianiste, vraiment pianiste en même temps !) Mme de Lestang y fut exquisite, mutine, gracieuse à souhait, et simple et sincère ! Ne cherchant pas à faire valoir sa voix pourtant jolie et si adroitement conduite, elle parvient, comme sans le chercher, à produire une impression considérable sur le public. Cette simplicité et cette absence de cabotinage doivent singulièrement vous réjouir, vous qui fustigez les cabotins avec une énergie un peu excessive (oui, excessive, croyez-moi !)

J'attends avec impatience votre second concert où nous entendrons cette même artiste dans un récital de piano dont le programme est réellement peu ordinaire. Mais ne me demandez pas d'en faire le compte-rendu : vous voyez bien que j'en suis incapable.

Croyez aux meilleurs sentiments de celui qui veut rester

LE LACHE ANONYME.

## CONCERT DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

Au cours de leur tournée, les Chanteurs de Saint-Gervais se sont arrêtés mardi à Lyon pour donner, au profit de quelques œuvres paroissiales, un concert de charité.

Cette soirée, manifestement improvisée, ne fut pas brillante. Un orchestre recruté au dernier moment essaya tant bien que mal d'accompagner chanteurs et solistes dans un morceau d'une Cantate de Bach (Pour les élections municipales de Leipzig) et dans le cinquième acte d'*Armide*, dont le choix n'était pas heureux, car le chef-d'œuvre de Gluck est très connu à Lyon où il fut joué, au théâtre, treize fois, l'hiver dernier. D'ailleurs les solistes étaient médiocres et les Chanteurs de Saint-Gervais semblaient fatigués et surmenés. Pourtant ceux-ci, sous la direction de Charles Bordes, toujours vaillant, donnèrent une bonne interprétation de trois chansons françaises du XVI<sup>e</sup> siècle et des chœurs d'*Armide*.

Un des gros attrails de la séance devaient être les débuts à Lyon du célèbre trompettiste Charlier, de Bruxelles, qui seul est capable de jouer, tel qu'il est écrit, le concerto de Bach pour trompette, dont la tessiture est invraisemblable. Le tour de force du virtuose fut peu goûté et n'eut guère qu'un succès de curiosité.

L. V.



## CONFÉRENCE DE M. EHRHARD

Notre éminent collaborateur, M. Ehrhard, professeur de littérature allemande à la Faculté des Lettres de Lyon, a fait dimanche une Conférence, à la Société des Amis de l'Université, sur le sujet suivant : La danse à l'Opéra en 1834. Après avoir retracé la carrière brillante de Mlle Taglioni, ses succès et ses vertus, M. Ehrhard expose la vie agitée des sœurs Elssler, les jolies Autrichiennes. Il fait justice en passant de la légende qui représente Fanny Elssler comme l'inspiratrice et l'Egérie de Napoléon II ; il établit sur des documents qui semblent assez probants la fausseté de la gracieuse légende que notre grand Rostand national fit sienne. Et c'est dommage, parce que jamais la vérité la plus splendidement nue ne vaut les gazes légères d'une légende. Mais l'impression la plus nette qui ressort de la très intéressante conférence de M. Ehrhard, c'est que l'Opéra, alors comme aujourd'hui, a toujours été le milieu le plus antiartistique qui se puisse imaginer. Et la vision très nette de ce que fut l'habile directeur Véron, passé maître en l'art des réclames, bluffeur, faiseur, ignorant la musique, méprisant l'art, refusant les pièces

qui pourraient ne pas plaire à la bande des abonnés, mais faisant circuler deux cent mille francs de bijoux sur un plateau à la fin d'un dîner pour séduire deux danseuses qui attireront la fructueuse clientèle. Et ce fut la glorieuse époque du ballet de la *Sylphide*, et de cet admirable *Robert*. Nous n'avons rien changé à cela : c'est la même scène qui a imposé un ballet à *Tambourer* et qui régale hebdomadairement avec un *Faust* éternel, et des *Huguenots* impérissables, un public qui a grand tort de ne pas s'en tenir au Moulin-Rouge ou au Casino de Paris, véritables temples de l'art qu'il est capable de comprendre. Par suite des idées qu'il évoque sur l'évolution de la musique, le sujet traité par M. Ehrhard méritait l'attention. Le talent et l'esprit du conférencier ont eu le succès le plus vif et le plus mérité.

E. L.



## Concerts annoncés



Jeudi, 14 Décembre (Salle Philharmonique) : Concert de la Société de Musique classique, avec le concours du Quatuor de Paris. Au programme : quatuors de Mozart, Beethoven, Debussy.

Vendredi, 15 décembre (Salle Philharmonique) : Concert de M<sup>me</sup> Poulet et de M. Chanel. Au programme : Sonates de Beethoven (à Kreutzer) et de Franck.

Samedi, 16 décembre, (Salle de la rue Vauban) : quatrième "Heure de Musique moderne" de la "Revue musicale de Lyon" (Récital de piano de M<sup>me</sup> de Lestang).

Dimanche, 24 décembre, en matinée : deuxième concert de la Société des Grands Concerts : Audition intégrale de "Rédemption" de César Franck.



## ÉCHOS



### LES THÉÂTRES EN AMÉRIQUE

Une idée de la richesse aux Etats-Unis est fournie par ce qui se dépense dans les théâtres américains. Ces théâtres, au nombre de trois mille environ, sont tous des édifices monumentaux.

Le théâtre de l'Opéra, à Broadway (New-York), coûta 15 millions. D'autres théâtres de cette ville, comme le Critérium et le Nouvel Amsterdam, ont coûté chacun 10 millions; le gigantesque hippodrome de la sixième avenue coûta 17 millions et demi.

Les dépenses dans les théâtres sont énormes. On a calculé que la moyenne était de 12 à 52 mille francs par œuvre.

Les recettes par théâtre, en cas de succès, dépassent 110 mille francs par semaine.

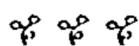
Durant trente-trois semaines de saison théâtrale, on a relevé que les théâtres de New-York recevaient du public environ 77 millions; ceux de Chicago 36, ceux de Philadelphie, 21, ceux de San Francisco 10, ceux de Washington 8, sans compter ceux de Pittsburg, Cincinnati et la Nouvelle-Orléans.

Dans le cours d'une année théâtrale, le public nord-américain dépense donc plus de 160 millions de francs.



### MOLIÈRE EN MUSIQUE

On annonce, pour la saison prochaine, à Prague, un opéra nouveau dont le livret a été tiré des *Précieuses ridicules*. Le compositeur est M. Anselme Goetzl.



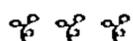
### " GUILLAUME TELL " ET SES LIBRETTISTES

Deux auteurs ont signé le poème sur lequel Rossini a écrit son chef-d'œuvre : de Jouy et Bis; une troisième personnalité a collaboré à ce livret : Armand Marrast, dont le talent, on le sait, n'avait rien de lyrique, qui fut directeur du *National* et, en 1848, maire de Paris.

Marrast était précepteur du fils de M. Aguado, lequel avait comme hôte, en son château de Petit-Bourg, Rossini, alors en train d'écrire sa partition de *Guillaume Tell*. C'est l'habitude et le privilège des compositeurs dramatiques de faire remanier eux-mêmes les vers de leurs collaborateurs. Rossini ne manquait pas à cette tradition; il demandait à Jouy et à Bis changements sur changements. Les librettistes habitant Paris, les *béquels* arrivaient trop tard, au gré du maëstro, qui tempêtait et jurait. M. Aguado fit passer Marrast comme un maître ès rime et prosodie. Celui-ci dut se mettre à l'ouvrage. Cet essai lyrique fut assez restreint, mais non malheureux, puisque c'est à Armand Marrast que nous devons la scène des conjurés au deuxième acte de *Guillaume Tell*, et particulièrement le beau mouvement par lequel les trois conjurés, après le serment du Grütli, chantent ensemble :

Si parmi nous il est des traîtres,  
Que le soleil de son flambeau  
Refuse à leurs yeux la lumière,  
Le ciel, l'accès à leur prière,  
Et la terre un tombeau.

Il est peu probable que les paroles aient été retouchées par Bis et Jouy. Si Armand Marrast eût songé à réclamer une part de droits d'auteurs, il ne serait pas mort aussi pauvre.



### ODYSSÉE D'UN VIOLONISTE

*La Meuse* raconte la triste odyssee du célèbre violoniste Sigismond Sicard. D'abord enfant prodigue patronné par Verdi, Gounod, Ambroise Thomas et Offenbach, puis, à quinze ans, reçu aux Tuileries devant l'Empereur ; à Londres devant la reine Victoria ; en Allemagne, où les rois de Hanovre et de Bavière le comblèrent de distinctions ; à Vienne, où il joua devant l'Empereur ; à Pétersbourg, devant le tzar Alexandre, et à Constantinople, devant le Sultan, il vit sa fortune grandir avec les honneurs.

Le 15 mai 1879, Sicard s'embarquait pour le pays des dollars.

Rentré de son voyage en Amérique, sa première visite fut pour son ami Wieniawski, à Bruxelles.

Le 22 juillet, les deux amis étaient allés faire une promenade à Laeken. Au retour, pendant un violent orage, les jeunes gens ayant cherché un abri sous un arbre, Sicard, frappé par la foudre, eut tout le côté gauche paralysé.

Wieniawski en fut quitte pour la peur, en apparence du moins, car sa santé en fut ébranlée et il mourut à Moscou le 31 mars 1880.

A compter de ce jour-là, Sicard était mort pour l'art. Une ère d'indicibles souffrances physiques et morales commençait pour le grand et malheureux artiste. Il fut successivement traité par les principaux médecins de l'Europe, le tout en vain. Toute sa fortune y passa.

Un éminent spécialiste parvint cependant à le guérir après dix ans de martyre.

L'artiste se remettait aussitôt au travail avec une ardeur extrême ; mais de nouveaux malheurs l'attendaient. Sigismond avait une fille, cantatrice de grand talent, alors à Hambourg, qui, en 1892, fut emportée par une terrible épidémie de choléra. Le malheureux père fut terrassé par cette catastrophe, la maladie le ressaisit et l'épilepsie vint s'ajouter encore à ses maux. Pendant deux ans, son intelligence fut obscurcie.

On parvient à le guérir partiellement de sa paralysie, mais pas assez pour que l'artiste pût reprendre son violon.

Quelle ressource lui restait-il ? Sicard se résigna à gagner sa subsistance journalière comme il put ; il se fit gagne-petit à Liège, et le

vieux camelot que l'on rencontre volontiers actuellement par les rues, c'est Sigismond Sicard, le « faux Paganini », décoré de nombreux ordres.



## LA COLLECTION PAGANINI

On annonce de Parme une nouvelle assez singulière au sujet de divers objets ayant appartenu à Paganini. Le célèbre virtuose ne laissa pas seulement une fortune de trois millions de francs environ, mais des instruments de musique, des manuscrits, des bijoux donnés par des monarques, et aussi une grande voiture dans laquelle il faisait ses tournées de concert et voyageait habituellement. Tout cela n'était guère connu parce que les trois barons Paganini en avaient formé une collection qu'ils conservaient dans leur château près de Parme. Les pièces les plus remarquables de cette collection, qui sera, dit-on, mise aux enchères à Londres, seraient : le premier violon sur lequel, encore enfant, Paganini sut acquérir un talent qui devint bientôt prodigieux ; la mandoline avec laquelle Paganini donna des concerts avant d'avoir appris à jouer du violon ; le manuscrit des variations sur l'air célèbre *Di tanti palpiti*, celui de la *Danse des sorcières* et ceux de deux concertos et de plusieurs autres compositions encore inédites ; enfin la grande voiture dont nous venons de parler. Mais il faut citer encore parmi les choses les plus intéressantes, un médaillon de verre entouré d'un cercle d'or, « qui fut donné à Paganini par l'impératrice Marie-Louise à l'occasion de son séjour à Paris et qui renfermait des cheveux de Napoléon, du duc de Reichstadt et de l'impératrice elle-même, coupés par elle en présence de Paganini ». Il n'est pas besoin d'ajouter que nous ne conseillons à personne d'acheter les cheveux de Napoléon et de sa famille sans exiger quelque preuve d'authenticité, car le premier voyage à Paris de Paganini est placé par son biographe en 1831, et c'est le 9 mars que le fameux violoniste se fit entendre pour la première fois dans la salle de l'Opéra.



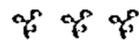
## LE THÉÂTRE NATIONAL AMÉRICAIN

Plusieurs gros capitalistes américains ont souscrit la somme de 15 millions de francs pour la fondation à New-York d'un Théâtre-National copié sur le modèle du Théâtre-Français. Mais en réalité, ce premier capital constituera une sorte de fonds de réserve dont les intérêts remplaceront la subvention qui est allouée aux théâtres similaires européens, soit par l'Etat, soit par la cassette privée des souve-

rains, soit par les municipalités. Les frais de construction du Théâtre-National américain seront bien plus élevés. Le terrain seul sur lequel il sera érigé et qui forme un bloc entre la 62<sup>e</sup> et la 63<sup>e</sup> rue, sur le côté ouest du Central-Park, coûte 25 millions de francs, et la construction en engloutira autant. On commencera à bâtir au printemps prochain et l'on espère que l'ouverture pourra avoir lieu fin 1907.

Au Théâtre-National, qui sera dirigé par M. Henri Conried, on jouera à la fois la comédie et l'opéra comique; non pas les bouffonneries musicales que, sous le nom de *comic-opéra*, on jouait jusqu'à présent à New-York, mais de vrais opéras-comiques des répertoires français, italien, autrichien. Les artistes seront recrutés à Paris, à Berlin, à Vienne, à Milan, et seront liés à l'entreprise par des contrats de longue durée. Les décors et accessoires seront l'objet d'une attention spéciale. La direction s'adjoindra un comité composé de professeurs des Universités Haward, Yale, Princeton et Columbia. Ce comité aura voix au chapitre pour la réception des pièces, la distribution des rôles, et veillera surtout à ce que les œuvres soient écrites dans le plus pur classique.

Le prix des places assises variera entre 2 1/2 et 4 dollars. Cependant, il y aura des places à prix réduits; aux étudiants, par exemple, on réservera 600 places, au prix uniforme de 2 fr. 50. Voilà, esquissé en gros traits, le projet gigantesque de M. Conried, qui intéressera sûrement nos auteurs et nos artistes.



## GOËTHE ET CLARA WIECK

Un jour de l'année 1831, à Weimar, racontait récemment le *Ménestrel*, Goethe reçut la visite d'une toute petite jeune fille, qui lui était présentée par son père et dont on acclamait déjà le talent de pianiste. Elle avait joué en public pour la première fois dès l'année 1828, et commençait par Weimar une tournée de concerts qui devait la conduire ensuite à Cassel, à Francfort, puis à Paris. Elle était née le 13 septembre 1819, Goethe le 28 août 1749. Le vieillard, qui devait mourir peu de mois après, le 22 mars 1832, a retracé en quelques lignes très simples l'impression qu'il éprouva devant cette gracieuse apparition d'enfant. « Une toute petite femme très intelligente, écrivait-il, jouant du piano. Elle était conduite par son père. Elle se fit entendre chez moi. Elle joua de nouvelles compositions parisiennes exigeant une grande dextérité d'exécution, mais toujours très claires, de sorte que l'on en suivait la trame avec plaisir. »

Neuf ans après, Clara Wieck épousait Schumann. Leur mariage fut précédé d'un véritable roman d'amour plein de péripéties cruelles et de beaux moments d'espérance. On en retrouve la trace dans les écrits du maître et tout spécialement dans une poésie datée du soir même d'un concert donné par Clara Wieck en 1838. Nous la reproduisons :

VISION DE RÊVE, LE 9 SEPTEMBRE AU SOIR

*Concert de C. W.*

Du haut du ciel est descendu une fille des anges ; elle se place devant le piano et lorsque ses doigts saisissent les touches, en un cortège magique planent au-dessus d'elles visions sur visions, images sur images : le vieux roi des aunes, la douce Mignon, le hautain chevalier, sous ses armes pailletées, la religieuse agenouillée, dans les délices de sa ferveur. — Les hommes qui ont entendu cela ont laissé éclater leurs acclamations comme s'il se fût agi d'une cantatrice en haut renom. Mais la fille des anges est retournée aussitôt dans le ciel, sa patrie.

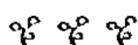
F. ET E.

Cette petite poésie est signée F. et E., c'est-à-dire Florestan et Eusèbe, deux pseudonymes que Schumann employait dans ses articles en forme de dialogues. Florestan et Eusèbe sont généralement d'avis différents sur toutes choses, et c'est ce qui donne du piquant à leurs conversations ; mais du moment qu'il s'agissait de Clara Wieck, on comprend qu'ils ne pouvaient manquer d'être d'accord.



## APPOINTEMENTS D'ARTISTES

Un impresario de New-York veut enlever à l'Europe Mme Lina Cavalieri. Cet entrepreneur entreprenant aurait offert à la jeune artiste un engagement de trois ans aux conditions suivantes : 7.000 francs par représentation pour la première année ; 150.000 francs pour toute la saison, la seconde année ; et 180.000 francs pour la troisième. On ne sait si la diva a accepté ces propositions vraiment tentantes.



## AMOUR DU THÉÂTRE

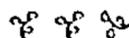
Il y a des gens qui se plaignent de la longueur des spectacles. Que diraient-ils s'ils avaient eu à digérer ce que le Théâtre municipal d'Amiens a offert dimanche en représentation :

- 1° *Marie-Jeanne*, drame en six actes et six tableaux, de d'Ennery ;
- 2° *Lakmé*, opéra comique en trois actes, de M. Léo Delibes ;

3° *Le Billet de logement*, comédie militaire en trois actes, de MM. Kéroul et Antony Mars.

Si les amateurs de théâtre ne sont pas satisfaits, ils pourront demander un supplément.

On commence la représentation vers 4 heures du soir, on finit... quand on peut.



### " SALOMÉ " DE RICHARD STRAUSS

Le nouvel opéra de Richard Strauss, dont nous avons relaté l'histoire mouvementée, vient d'être définitivement autorisé par la censure de Dresde et la première représentation aura lieu incessamment avec Mme Wittich et M. Burrian dans les principaux rôles.

D'autre part, M. Mahler, directeur de l'Opéra de la cour de Vienne, espère également arriver à la levée d'interdiction. Il a obtenu de l'auteur, non pas de remanier son livret, mais de remplacer les personnages bibliques, qu'il est interdit de mettre sur la scène en Autriche, par des personnages mythiques. Saint Jean, par exemple, sera remplacé par un prêtre assyrien. Ainsi transformé, le livret trouverait probablement grâce devant la censure.



## BIBLIOGRAPHIE



A côté de la collection des *Musiciens célèbres* dont nous avons annoncé la publication, voici une autre série d'études sur les *Maîtres de la Musique* que commence à publier l'éditeur Félix Alcan. Dans un format commode (in-16 de 250 pages environ) a déjà paru un ouvrage de Michel Brenet, sur Palestrina, dont nous rendrons compte, et paraîtront successivement des études sur Grétry, Mendelsohn, Beethoven, César Franck etc... par MM. Pierre Aubry, Bellaigue, Chantavoine, Vincent d'Indy... Cette collection complètera heureusement celle de l'éditeur Laurens et nous signalerons à nos lecteurs l'apparition des différents ouvrages.



*Le Propriétaire-Gérant* Léon VALLAS