

La gloire de Mozart a longtemps souffert, chez nous, de certains préjugés qui ont fermé les yeux à plus d'un artiste sur le génie de ce merveilleux musicien. Longtemps, et même encore maintenant, le nom de Mozart a servi de drapeau à ce qu'on pourrait nommer la réaction musicale, qui l'arborait triomphalement dans ses luttes contre les partisans de l'école romantique dont Berlioz fut en France le plus illustre champion. On peut remonter sans peine jusqu'aux origines du conflit. Le point de départ doit évidemment en être cherché aux soirées mémorables du premier théâtre italien. C'est là que se forma cette secte de *dilettanti* et d'amateurs du *bel canto*, fanatiques de la roulade et de l'*ut* de poitrine, dont les survivants décrépits regrettent encore les beaux jours. C'est là que le goût français, après s'être développé au commencement du siècle d'une manière conforme au tempérament national (Méhul, Chérubini [Cherubini], Kreutzer, etc.), s'oblitéra au contact du génie italien, et que se perdit la notion du vrai et bon théâtre musical.

Nous ne referons pas l'histoire trop connue de la musique de cette époque; nous voudrions seulement montrer de quelle manière ce public d'élégants enthousiastes s'appropriâ le génie du maître, ce qu'il en prit et ce qu'il en comprit, et quelle part il faut lui attribuer // 140 // dans la création de la légende qui se forma à l'époque, sur le «divin Mozart».

Le répertoire du Théâtre-Italien comprenait non seulement des œuvres de Bellini, de Rossini, de Cimarosa, voire de Mercadante ou de Ricci, mais aussi les *Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*. Le délire qu'excitaient alors les chanteurs à la mode entraînait pour au moins autant dans l'engouement général que le culte que l'on professait pour leur répertoire. C'était moins pour Rossini ou pour Mozart que l'on se dérangeait que pour entendre tel illustre *Signor* ou *Signora*. Ce que ceux-ci chantaient peu importait au fond, pourvu qu'ils chantassent. Les plus mauvais morceaux de facture de *Semiramide*, de *Tancredi* ou de la *Somnambula* paraissaient des inspirations de génie, et l'on ne jugeait de la valeur des compositeurs que d'après leur façon de faire briller les virtuoses. Tout ce qui n'était pas du *chant*, et le *chant*, c'était l'air à vocalises, était jugé appartenir à la musique *savante*. Il est à remarquer que jamais, dans les transports d'admiration que soulèvent alors les *Nozze* et *Don Giovanni*, il n'est question d'autre chose que de tel air ou de tel autre. S'il s'agit de *Don Giovanni*, on vient pour entendre «*Il mio tesoro intanto*» ou «*Batti, batti*». S'il s'agit des *Nozze di Figaro*, c'est pour «*Porgi amor*» ou pour «*Voi che sapete*». Les héros de Balzac et d'Alfred de Musset fredonnent ces motifs à la mode qui font, en quelque sorte, partie de leur *fashion*; leurs extases de commande ne vont pas plus loin. Il est certain que le public du temps n'aperçoit pas plus distinctement qu'eux ce qui fait la réelle beauté des ouvrages de Mozart. Les plus mauvaises pages de *Don Juan*: l'air d'Ottavio et celui de Dona Anna (en *mi* bémol), voilà ce qui le frappe le plus: Mozart n'est guère pour lui qu'un compositeur de romances sentimentales, et l'éclatante maîtrise de ses conceptions, la fougue juvénile de son sentiment dra-// 141 // -matique [dramatique], la nervosité, l'alacrité de son style et de son instrumentation sont pour lui lettre morte. La dernière scène de *Don Juan*, les deux finales des *Noces de Figaro* ne sont là, dans son idée, que pour

couvrir le bruit des conversations ou donner le signal du départ. Il est de mauvais ton d'applaudir ailleurs qu'aux passages consacrés par l'approbation des *amateurs* et par le *génie* des chanteurs. Ces passages seuls sont du *chant*, du chant à la manière des Italiens qui en possèdent le secret sans partage. On ne dit pas Mozart et Gluck, mais bien Mozart et Bellini.

Ainsi se forma la légende du «doux Mozart», du Mozart élégiaque et valétudinaire, et cette légende est si tenace qu'elle dure encore. On se servit du maître de Salzbourg pour l'opposer aux musiciens qui tentaient d'ouvrir à l'art des voies nouvelles. A leur tour, et pour se défendre, les compositeurs incriminés raillèrent les grâces surannées qu'on prétendait ériger en règles immuables du beau, et contribuèrent ainsi à prolonger ce malentendu et à perpétuer cette fausse tradition. Tout ce qui, dans Mozart, se rapprochait de la facture italienne, c'est-à-dire toute la partie caduque de son œuvre, abusa de la sorte et ses partisans de parti pris et les victimes immolées à son génie en interdisant aux uns et aux autres, pour des raisons opposées, de s'unir dans une commune admiration du maître, basée sur une compréhension plus nette de son œuvre et de la place qu'elle doit tenir dans l'histoire de l'art.

Ce rôle de musicien réactionnaire, qu'on fit jouer à l'auteur de *Don Juan*, a laissé dans l'opinion des traces si profondes, qu'on étonne encore bien des gens en leur affirmant que Richard Wagner, par exemple, avait un véritable culte pour les opéras de Mozart, et qu'il a à plusieurs reprises attesté son admiration en termes qui n'ont d'équivalents que dans les dithyrambes des fanatiques les plus exclusifs du maître autrichien. «Eh // 142 // quoi, s'écrient-ils, peut-il donc y avoir quelque affinité entre des tempéraments si dissemblables? Wagner pouvait-il apprécier le *charme* et la *douceur* d'un musicien tel que Mozart? Le caractère suave de ce génie angélique ne devait-il pas échapper entièrement à ce formidable outrancier?» Et les personnes qui raisonnent de la sorte subissent à leur insu l'influence de fausses opinions que nous venons d'exposer et sur lesquelles se sont édifiées les légendes les plus ridicules. Elles ne peuvent comprendre comment un compositeur qui professa, à l'égard de l'opéra, des tendances aussi subversives pût trouver quoi que ce fût à louer dans les œuvres d'un maître qu'elles se sont habituées à considérer comme un adversaire déclaré de toute innovation et comme un représentant accompli de toutes les traditions de *chant* et de *grâce mélodique* auxquelles s'obstinent encore quelques béotiens ridés, apôtres par eux-mêmes promus du faux évangile d'un Mozart de convention.

En réalité, Mozart ne fut pas le moins du monde l'adolescent vieillot ni la divine perruque que ces personnes imaginent. Il faut songer qu'il fut, lui aussi, à son époque, un novateur, et un novateur souvent même incompris; qu'il n'a pas vécu au milieu du dix-neuvième siècle, et qu'il n'a jamais songé à réagir contre l'évolution de la musique, l'ayant au contraire préparée à son heure. On comprendra ainsi que Mozart fut plus qu'un fournisseur du Théâtre-Italien, plus qu'un génie suave et mélodique au sens étroit du mot, et qu'il vaut beaucoup mieux que sa réputation, c'est-à-dire que la réputation que lui ont faite ses malencontreux admirateurs. On le verra tel qu'il était véritablement: compositeur aux

dons prodigieux et aux aptitudes universelles, ayant non seulement la grâce, mais aussi, et au plus haut point, la force tragique et la vivacité impulsive qui font le véritable musicien dramatique; bien différent // 143 // - rent [différent] en cela de ses émules italiens de jadis, dont les opéras ne sont que des concerts dramatisés et dépourvus de toute vie scénique. On concevra dès lors que Richard Wagner ait pu saluer en lui un de ses plus glorieux ancêtres et le maître idéal de l'opéra.

La *Flûte enchantée*, que vient de nous rendre l'Opéra-Comique, est le dernier ouvrage que Mozart ait composé pour la scène. La première représentation en eut lieu à Vienne le 30 septembre 1791. Le 5 décembre suivant, Mozart mourut, laissant inachevé ce *Requiem* qu'il avait eu le pressentiment de composer pour lui-même. La *Flûte enchantée* est, de tous les ouvrages du maître, celui qui obtint à l'origine le succès le plus incontesté et le plus universel. Il se répandit rapidement sur tous les théâtres d'Autriche et d'Allemagne et n'a guère, depuis, quitté leur répertoire. Bien que ce fût le premier opéra composé en allemand qui eût remporté un tel triomphe, il est à observer qu'on le joua d'abord à Brunswick *en français* et à Dresde *en italien*, ce qui montre bien qu'à cette époque, et en Allemagne même, tous les préjugés sur la possibilité d'un opéra national n'étaient pas encore entièrement vaincus.

L'histoire de la *Flûte enchantée* est curieuse et instructive à plus d'un titre, et les conditions dans lesquelles elle fut composée sont pleines d'intérêt. Ce fut un pauvre hère d'impresario qui suscita le chef-d'œuvre et mit à contribution le génie de Mozart, espérant, grâce à son concours, sauver son théâtre de la ruine. Ce directeur dans l'embarras se nommait Schikaneder; il était aussi librettiste et acteur. Ayant jadis connu Mozart, dans un voyage qu'il fit à Salzbourg avec sa troupe, en 1780, il crut pouvoir lui confier ses déboires et solliciter sa collaboration. La grande monographie de Mozart, par Otto Jahn, nous donne de singuliers détails sur ce Schikaneder: né à Ratisbonne de parents besoigneux, dès sa jeunesse il avait vécu de la vie de // 144 // théâtre, jouant lui-même les rôles principaux des pièces qu'il écrivait. Son imagination poétique n'était guère brillante ni relevée: il cherchait avant tout le succès et l'argent, et, pour attirer la foule, se servait des expédients les plus baroques. C'est ainsi qu'il composa une pièce dont le principal personnage était une oie, et dont les rôles secondaires étaient soit des poules, soit des coqs! On conçoit l'enthousiasme que devaient exciter de semblables élucubrations, et à quel auditoire de délicats elles étaient destinées. Malgré ces efforts d'imagination, la situation de Schikaneder n'était guère prospère, et lorsqu'il vint trouver Mozart, en 1791, le pauvre diable était à deux doigts de la misère complète. «Sauvez-moi, dit-il à Mozart, consentez à écrire, pour mon théâtre, un opéra qui attire la foule. J'ai découvert un sujet fantastique tout à fait propre à l'intéresser.» Et il exposa à Mozart un poème tiré d'une légende de Wieland, qu'il avait transformée pour la scène. Il intitulait l'ouvrage: *la Flûte enchantée*.

Nous croyons bien qu'il n'y a guère au théâtre d'imbroglie plus enfantin et plus enchevêtré que cette rhapsodie dont Mozart a fait un chef-d'œuvre impérissable. Cela tient aux nombreux remaniements que la

version primitive de Schikaneder eut à subir avant d'être arrêtée définitivement. Tout d'abord il ne s'agissait ni d'Isis ni d'Osiris; comme dans le conte de Wieland, le héros de la pièce, muni d'une flûte magique, délivrait sa fiancée prisonnière d'un magicien nommé par Schikaneder Sarastro, et rendait à la reine des étoiles flamboyantes le royaume que ce même enchanteur avait usurpé sur elle. De ce premier libretto de la *Flûte enchantée*, Papageno et Papagena sont les seuls personnages dont les rôles soient restés à peu près conformes à la conception de Schikaneder. Ils lui appartiennent en propre, et il faut bien avouer que ce // 145 // ne sont pas les plus mal réussis, loin de là. Tout le reste subit de profondes modifications par suite de circonstances que nous allons exposer et qui changèrent presque entièrement la donnée que Schikaneder proposait à Mozart.

On se doute bien qu'en choisissant ce sujet, l'impresario en détresse avait égard aux goûts du moment et obéissait aux préférences du public d'alors pour les aventures féeriques. La mode était aux histoires merveilleuses, aux contes de géants, de gnomes et d'enchanteurs. Les ouvrages de Wieland avaient fait naître une littérature et un théâtre tout fantastiques, et, avant la *Flûte enchantée*, Schikaneder lui-même avait déjà joué un *Oberon* tiré (comme celui de Weber) du même Wieland. On conçoit donc que les entreprises rivales de la sienne s'efforçaient également de satisfaire les prédilections du public pour ce genre de fiction. Donc en cette même année 1791, le Leopoldstadt-Theater donna une féerie à grand spectacle intitulée: *Gaspard le Bassoniste, ou la Cithare enchantée*, dont le sujet était précisément tiré du conte où Schikaneder avait pris sa *Flûte enchantée*. La marche de l'action, les personnages, les épisodes étaient à peu près les mêmes. Il fallut tout changer.

C'est alors que Schikaneder eut recours à un de ses collaborateurs ordinaires, nommé Gieseke, poète et choriste de son théâtre, l'auteur de cet *Oberon, roi des Elfes*, qu'il avait joué naguère. Ce Gieseke remania de fond en comble le poème de Schikaneder. Du méchant magicien, il fit un prêtre de la Nature et de la Raison; de la reine des étoiles flamboyantes, il fit la reine de la nuit; du prince amoureux, il fit un initié; bref, il introduisit dans la *Flûte enchantée* un élément tout nouveau et dont Schikaneder n'avait eu aucune idée en écrivant son libretto: l'élément franc-maçonique. // 146 //

Ici, quelques explications sont nécessaires pour bien faire comprendre l'importance de cette transformation, qui jette sur l'œuvre de Mozart une clarté si inattendue.

Sous le règne de Léopold II, la secte des francs-maçons, qui avait joui jusque-là d'une tolérance relative, devint suspecte aux pouvoirs publics: on la soupçonna d'être un centre dangereux de libéralisme politique et religieux, et l'attitude de l'État vis-à-vis de l'Ordre changea complètement. Otto Jahn, à qui nous empruntons ces renseignements et ceux qui précèdent, suppose que l'Ordre même put avoir une part effective à la transformation de la *Flûte enchantée*. Gieseke, en effet, était un franc-maçon zélé, Schikaneder et Mozart également. Il n'y aurait donc rien

d'impossible à ce qu'ils eussent reçu les instructions nécessaires pour tenter sur le théâtre une sorte d'apologie symbolique des doctrines qu'ils professaient secrètement. Quoi qu'il en soit, que cette glorification de la franc-maçonnerie persécutée fût le résultat, soit de l'initiative de Gieseke ou celui d'un vœu de l'Ordre, il est incontestable que le sujet de la *Flûte enchantée* en fut singulièrement relevé. Au lieu de l'histoire merveilleuse de fées et d'enchanteurs primitivement élaborée par Schikaneder, Mozart eut à composer de la musique pour une œuvre désormais parée d'une signification ésotérique qui ne dut pas peu contribuer à la lui faire prendre au sérieux. Les mystères d'Isis et d'Osiris, qui servent de cadre aux cérémonies de l'initiation de Tamino, furent traités par lui avec une sorte de sérénité mystique à laquelle le pressentiment de sa fin prochaine ne fut pas non plus étranger. Tout ce qui se rapporte à cette partie de son ouvrage forme un contraste frappant avec ce que l'on peut appeler la partie humaine ou, pour parler avec Otto Jahn, la partie ésotérique de la *Flûte enchantée*, c'est-à-dire l'amour de Tamino pour Pamina, la gaieté de // 147 // Papageno et de Papagena, les trios aériens des fées et la fureur comique de Monostatos. Ici, la bonne humeur la plus alerte, l'esprit le plus étincelant, la légèreté, l'immatérialité, la passion humaine la plus sincère et la plus tendre. Là, le calme de la spiritualité apaisée, la joie de l'âme affranchie de tous les liens de la terre, l'extase surhumaine de l'initié. On voit par là que le poème de la *Flûte enchantée* pourrait bien, malgré ses puérités et ses faiblesses, être moins burlesque qu'on ne croit en général, puisqu'à travers ses complications inutiles et l'indigence d'imagination dont il témoigne, on voit obscurément se dresser un symbole. Le malheur est que, dans ce poème, il reste encore trop de la niaise affabulation primitive, destructrice d'une signification plus haute.

La musique que Mozart a composée pour la *Flûte enchantée* est ainsi pleine de contrastes, suivant les scènes gaies ou tendres, passionnées ou religieuses que son poème lui offrait. Mais ce qui domine cette partition d'inspiration si aisée, de contours mélodiques si heureux et si simples, c'est la note grave et calme qui résonne solennellement aux scènes du temple d'Isis, c'est l'hymne mystérieux qui s'échappe de la poitrine de l'initié; Mozart a mis dans ces chants de calme extase toute la sérénité de son âme tendre et lucide purifiée déjà par l'approche de la mort.

L'ouverture de la *Flûte enchantée* est à elle seule un chef-d'œuvre. Bien que l'on n'y puisse pas découvrir un résumé dramatique de l'ouvrage et qu'elle ait surtout un caractère musical, Mozart a su la colorer d'une teinte admirablement appropriée à l'ensemble merveilleux du sujet. Les accords, trois fois répétés, du début qui reviennent encore après le premier développement, semblent avoir été destinés à caractériser les trois épreuves par lesquelles doit passer l'initié pour être admis dans le sanctuaire de la lumière. On peut // 148 // en effet remarquer que ces accords, dans les cérémonies du temple, sont supposés exécutés par les prêtres embouchant des cors; ce détail de mise en scène n'est jamais réalisé, à grand tort selon nous.

Le motif fugué, dont les répercussions graduées marquent comme l'acheminement du néophyte des ténèbres à la clarté, valut, comme on

sait, à Mozart d'être traité de plagiaire. On l'accusa d'avoir pillé une sonate de Clémenti. Cette histoire est connue; ce qui l'est moins, c'est la spirituelle réponse du maître: «Je n'ai rien volé à Clémenti, s'écria-t-il en riant, la preuve en est facile à faire. Regardez sa sonate, le motif y est encore!»

Le premier acte contient maintes choses exquises; tous les ensembles auxquels prennent part les trois fées sont charmants de finesse mélodique et harmonique et de sonorité vocale. Et cela est fait avec rien: une simple entrée d'instrument ou de voix, une tenue argentine de trompette ou de cor, voilà les artifices avec lesquels Mozart nous donne la sensation requise. Il est vrai que ces détails tirent de leur simplicité même une valeur inattendue qu'ils n'auraient point chez tout autre.

Les airs de Papageno et toute la musique qui caractérise ce personnage sont, en général, fortement imprégnés de mélodie populaire. Les couplets d'entrée sont d'une gaieté et d'une fraîcheur que le temps n'a point altérées. Et toujours, à chaque saillie du «joyeux oiseleur», Mozart trouve le trait musical correspondant, un trait de basson, un pizzicato de cordes, une broderie significative de hautbois ou de flûte, le détail est toujours amusant et le badinage spirituel. L'emploi du jeu des clochettes est du plus gracieux effet, et chaque fois que le malicieux Papageno se sert de son talisman, soit qu'il fasse danser malgré eux les esclaves de Monostatos, soit qu'il appelle à lui sa chère Papagena, le // 149 // timbre magique tinte dans l'orchestre de la façon la plus harmonieuse, mêlé aux autres instruments.

Pour peindre la tendresse de Pamina et de Tamino, Mozart a trouvé des accents vraiment exquis: l'air de Tamino en *mi* bémol et celui en *ut* sont pleins de grâce et de douceur. La cantilène en *sol* mineur que chante Pamina est d'une admirable expression de regret passionné. On y trouve au début une modulation de l'accord de *ré* majeur à celui de *si* bémol du plus heureux effet, et qui dut passer à l'époque pour une grande hardiesse.

Les trois jeunes garçons, qu'Otto Jahn appelle les médiateurs entre le monde visible et le monde invisible, chantent sur un mode solennel et doux qui prépare merveilleusement l'auditeur aux cérémonies du temple d'Isis. Toutes les scènes où ils paraissent sont colorées d'une instrumentation particulière qui prête à leurs voix une résonance surnaturelle. Leurs conseils à Tamino, quand ils l'ont conduit devant le temple, s'élèvent déjà comme un avertissement parti du sanctuaire.

Dans le second acte, l'élément mystérieux domine: c'est d'abord la marche qui sert d'introduction, d'un caractère si vraiment religieux, d'une sonorité si pleine en même temps qu'amortie, comme le pas des initiés, sous les parvis mystérieux d'Isis. Ce sont les airs de Sarastro d'une si auguste, d'une si paternelle bonté, d'un sentiment si profond et si pur. C'est surtout, avant tout, l'hymne des prêtres à Isis et Osiris, la plus haute page de cette partition! Là, Mozart a atteint aux sommets de la musique dramatique; là, la *Flûte enchantée* fait songer à *Parsifal*, et les prêtres d'Isis

aux chevaliers du Gral: même sentiment de fraternité mystique, même largeur d'expression et d'idée, même beauté de langage musical, tout rapproche à ce moment les deux maîtres et les deux œuvres. // 150 //

La scène des épreuves est aussi d'une magnifique inspiration: le chant des deux hommes d'armes sur un développement fugué peut encore se rapprocher, toutes proportions gardées, de la montée au Gral dans *Parsifal*; c'est la même idée mise en œuvre d'une manière peut-être plus inconsciente, mais ayant au fond la même signification symbolique: la purification par la douleur et par la foi. Pourquoi à l'Opéra-Comique mutile-t-on ce choral figuré, en en retranchant onze mesures? Affaire de tradition sans doute. Nous l'avons dit déjà: au théâtre, ce qu'on appelle la tradition commence à la coupure.

Et puisque nous parlons traditions, pourquoi celles que l'on conserve à l'Opéra-Comique sur la *Flûte enchantée* sont-elles parfois si ridicules? Pourquoi supprimer les trombones dans le finale du second acte? Pourquoi déranger si souvent la version de Mozart pour y substituer des ornements ou des cadences qu'il n'a point écrits? Toutes les fins des principaux airs sont falsifiées pour procurer aux chanteurs une occasion de faire entendre des notes aiguës ou graves qui ne sont pas dans la partition originale. Un peu de fidélité vaudrait pourtant mieux, en l'espèce, qu'un *si* bémol aigu ou qu'un contre-*ut* grave. Dans une œuvre semblable nous trouvons ces agaceries très déplacées. Ne pourrait-on aussi donner aux danses qui accompagnent l'air de flûte de Tamino un caractère moins grotesque? Cette petite sauterie, d'un comique sans doute involontaire, et en tout cas fort peu en situation, soulève des rires étouffés qu'il aurait peut-être mieux valu ne pas provoquer à ce moment.

On ne saurait d'ailleurs rendre les interprètes actuels de Mozart responsables des infidélités dont nous parlons. Elles font partie de la *version conforme aux représentations de l'Opéra-Comique*; or, toute version conforme n'étant le plus souvent qu'une version difforme, // 151 // nous devons encore nous estimer heureux que la *Flûte enchantée* ne soit que si légèrement *conformée* aux traditions de notre seconde scène lyrique.

Mlle Simonnet personnifie Pamina avec une grâce et un charme extrêmes. Sa voix est toujours égale et pure, son style irréprochable et sa diction excellente; elle a dit avec beaucoup de justesse d'expression le bel air en *sol* mineur dont nous avons parlé, ainsi que son duo avec Papageno et celui avec Tamino dans la scène des épreuves. Mlle Simonnet est évidemment en progrès.

La voix de Mlle Sanderson a triomphé des difficultés et des excentricités vocales d'un rôle passablement ingrat. On ne peut que la féliciter d'avoir tenté de chanter du Mozart, mais nous doutons qu'elle y prenne goût.

M. Clément est un chanteur très bien doué; il fait un Tamino excellent et très chaleureux. Dans le grand et admirable récit devant le temple, il a montré des qualités de tragédien fort appréciables et de

chanteur parfaitement sûr de lui.

M. Fugère est la joie de la pièce: il joue Papageno avec une verve très communicative et chante en musicien consommé. M. Nivette est un grand prêtre majestueux; sa voix n'a guère d'ampleur dans l'aigu, mais descend sans peine jusqu'aux profondeurs du rôle de Sarastro. Mlle Elven, M. Barnolt et M. Perier forment un trio très amusant. Les fées et les jeunes garçons s'acquittent très convenablement de leur emploi, de même que les chœurs, qui ont remarquablement chanté l'invocation à Isis. L'orchestre montre quelquefois un peu de mollesse, mais, dans l'ensemble, il remplit fort bien sa tâche.



***LA REVUE HEBDOMADAIRE, 7 janvier 1893, pp. 139-151.***

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 7 JANVIER 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME VIII

Year: 2<sup>e</sup> ANNÉE

Pagination: 139 à 151

Issue: Livraison du 7 janvier 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: *LA FLÛTE ENCHANTÉE [DIE ZAUBERFLÖTE]*

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text