



Les représentations d'Opéras italiens à Lyon

* * *

Nous sommes habitués, depuis nombre d'années, à recevoir de temps à autre la visite de compagnies ambulantes d'artistes dramatiques, qui viennent nous faire connaître les pièces représentées avec le plus de succès, au cours de la saison précédente, sur les scènes parisiennes; mais il est beaucoup plus rare que l'exemple en soit suivi par des troupes lyriques, et nos confrères de la presse quotidienne n'ont pas manqué d'en faire la remarque à l'occasion des deux représentations qu'un impresario de passage nous a données, cette semaine, au Grand-Théâtre, de *Chatterton*, un opéra déjà ancien de Roger Léoncavallo, qui comme on sait, est un des chefs de l'école musicale contemporaine d'au-delà des Alpes. S'il est devenu peu fréquent, le fait n'est pourtant pas sans précédent, et il est arrivé, plusieurs fois, au contraire, durant le dernier siècle, que des artistes étrangers, des Italiens principalement, soient venus nous initier aux productions lyriques de leur pays. Il convient même de noter que la tentative, dont nous avons été ces jours-ci les témoins, a été sensiblement plus timide et plus incomplète que celles de jadis, puisque *Chatterton* a été joué en français, et par une troupe lyrique, composée pour la majeure partie d'artistes français, qui comptait seulement, parmi ses pensionnaires, un ténor et un baryton italiens, et une ancienne lauréate du Conservatoire de Paris, dont le nom laissait, à la rigueur, supposer une origine identique, Mlle Louise Mancini. Lors des expériences antérieures, c'étaient des compagnies entièrement italiennes qui avaient interprété, dans leur langue maternelle, des œuvres de leurs compatriotes.

* * *

La première fois que notre ville eut l'occasion d'assister à un spectacle de ce genre, ce fut en 1837, où une troupe dirigée par

M. Pellizzari, donna, entre le 14 novembre de cette année et le 14 mars de l'année suivante, une série de représentations de la *Norma* et de la *Straniera* de Bellini, et de *Semiramis* de Rossini.

On n'avait encore jamais entendu ici d'ouvrage italien, et l'impression que le public en ressentit fut d'abord un peu hésitante. On sera peut-être curieux de la connaître.

L'apparition d'un opéra italien exécuté par des artistes italiens écrivait, le 17 novembre, le *Courrier de Lyon*, est un événement qui fera époque dans l'histoire du théâtre de Lyon, si ce théâtre doit avoir une histoire... Il s'agissait d'apprécier de la musique à peu près inconnue dans cette ville, de juger des chanteurs étrangers, de se prononcer sur leur méthode ; c'était là une position nouvelle et aussi un peu fautive pour le public lyonnais qui, en fait d'art, aime mieux en général accepter les jugements tout faits qui lui viennent de Paris que d'avoir à en formuler lui-même. C'est pourquoi l'on a pu remarquer dans la salle, au premier moment, une expression évidente d'embarras et d'hésitation ; chaque spectateur se détournait vers son voisin pour avoir son avis ; mais l'auditoire échauffé peu à peu par les exécutants, et entraîné d'ailleurs par les applaudissements furieux d'une partie du parterre, n'a plus cessé dans la suite de faire entendre de bruyants témoignages de satisfaction. Sans vouloir émettre le plus léger doute sur la compétence de cet auditoire, nous pensons que les ovations ont été distribuées un peu au hasard et qu'elles se sont ressenties de la précipitation qu'on a mise à les décerner.

L'auteur de cette critique qui signait Th***, et qui était, je crois, M. Théodore Grandperret, n'était pas moins indécis, pour son compte personnel, sur le jugement qu'il devait prononcer à l'égard de la partition.

Nous nous garderons bien, continuait-il, d'aventurer un jugement sur la partition de Bellini, ce ne sera qu'après l'avoir étudiée avec soin que nous oserons émettre une opinion formelle. Nous dirons néanmoins que cet opéra nous a paru renfermer les beautés et les défauts qui sont propres à la musique d'outre-monts. Cette musique des Italiens est accentuée, multipliée, elle tient du brusque et de la saccade comme tous leurs gestes, tous leurs mouvements, toutes leurs paroles ; pour eux la poésie est l'expression vive des sentiments, la musique en est le délire ; elle est la traduction de passions violentes, emportées ; et c'est pour cela qu'elle se complait dans le récitatif ; elle s'y trouve au large, elle s'y retourne avec plaisir ; elle y peut à l'aise faire les sauts et les bonds qu'elle aime par dessus tout. De ces habitudes, de ces dispositions, naissent les défauts qu'on lui reproche ; sa

vivacité se change quelquefois en loquacité, son énergie dégénère en exaltation déréglée, et la forme du récitatif qu'elle adopte préférentiellement devient monotone par sa continuité.

Ces observations générales s'appliquent, au moins en partie, à l'opéra de Bellini que nous analysons. La mélodie y est noyée dans un flux de notes qui se succèdent et se poursuivent sans interruption ; l'allure de l'orchestre surtout manque de gravité ; on le voit sautiller sans cesse, il parle, suivant l'expression d'un auteur, plutôt aux pieds qu'aux oreilles, et l'on y découvre toujours, jusque dans les mouvements qui doivent être menés avec lenteur, un instrument qui s'agite et dévore des croches dans son coin.

Du moins, si le feuilletoniste du *Courrier de Lyon* formulait quelques réserves, assez judicieuses du reste, sur le mérite de l'ouvrage de Bellini, proclamait-il, en termes suffisamment formels, la qualité de l'interprétation :

Un ensemble assez remarquable, déclarait-il, a présidé à cette première représentation ; l'orchestre a été conduit avec intelligence et résolution par M. Pelizzari. Les choristes ont rendu avec une farouche énergie les pensées du compositeur et ont été justement applaudis.

M. Manti est un chanteur très exercé. Dans son grand air du second acte, il s'est élevé à une hauteur de talent qui a ravi tous les suffrages. Sa voix forte et bien timbrée parcourt avec facilité une échelle étendue et passe d'une manière presque inaperçue de la poitrine à la tête.

Mme Cavaletti a évidemment fait de profondes études de vocalisation qui lui fournissent le moyen de tirer un beau parti d'un organe qui a de la souplesse et qui ne manque ni de force ni d'éclat.

Mlle Alessi, dès son entrée en scène, a jeté de ces sons de contralto qui produisent toujours un grand effet ; et dans le cours de la pièce, elle a déployé une méthode large et une voix, qui, en montant, se voile un peu mais qui est pleine et brillante dans les notes moyennes,

Le succès de ces artistes n'a pas été un seul instant douteux.

Et il ajoutait dans un second feuilleton du 24 novembre :

La troisième représentation de l'opéra de Bellini a été un véritable triomphe pour les artistes italiens. Ils ont recueilli, dans cette soirée brillante, des applaudissements qui n'étaient pas, cette fois, surpris à une foule complaisante et facile, mais accordés par un public qui a montré du tact et du goût dans ses appréciations. A plusieurs reprises on a pu entendre frémir dans la salle ces murmures de plaisir qui touchent de si près à l'enthousiasme et on a vu l'auditoire tout entier sous l'influence de cette sympathie indéfinissable que les grands talents ont seuls le droit de commander.

Nous constatons d'autant plus volontiers ce mouvement général de satisfaction, que nous avons été sobres de louanges, lors de la première apparition de la troupe italienne sur notre théâtre... Actuellement on a pu juger les artistes sous la direction de M. Pelizzari et l'on peut se prononcer d'une manière explicite à leur égard. Ainsi ferons-nous, en déclarant qu'on ne saurait donner une approbation trop complète à leur méthode, à leur chant tour à tour si tendre, si pathétique et si emporté ; à leur manière de poser la note avec netteté et d'attaquer avec audace les sons élevés :

Ils savent que le public se laisse prendre assez volontiers à l'appât des tours de force, quand on les fait avec l'aisance qu'ils pourraient y mettre, mais ils savent aussi et ils apprennent à nos acteurs ordinaires, que ce moyen ne saurait être employé qu'avec beaucoup de discernement et de réserve, et qu'on applaudira une broderie de bon goût ou un trait bien jeté, tandis qu'on se montrera sévère à l'égard d'ornements péniblement élaborés à l'avance. Ce mérite est d'autant plus remarquable chez eux, que les chanteurs d'Italie sont en général prodigues de variations et de fioritures, et que cette espèce de superfétation musicale est supportée, goûtée même dans leur pays...

Le 19 décembre, la troupe italienne donna la *Straniera* de Bellini, qui paraît avoir été accueillie plus froidement que la *Norma*, parce qu'on commençait, sans doute, à se familiariser avec les procédés de l'École italienne, et que l'uniformité et la monotonie en apparaissaient déjà avec plus d'évidence. Sous les formules laudatives dont il l'enveloppait, le critique musical du *Courrier de Lyon* laissait tout de même percer à cet égard, son véritable sentiment, quand il écrivait dans le numéro du 24 décembre :

Si Bellini se répète, ce n'est ni par pauvreté, ni par un étroit calcul, comme chez certains compositeurs français dont le dernier opéra est ordinairement le sommaire de ceux qui l'ont précédé ; quand il reproduit une pensée qu'il a déjà exprimée, c'est que les formes nouvelles dont il la revêt doivent lui donner un autre éclat ; c'est qu'il est dominé par cette pensée, et peut-être aussi, parce qu'il est invinciblement entraîné par l'amour que l'artiste a pour son œuvre. Bellini imitant un de ses beaux chants, c'est Praxitèle variant les poses de sa Vénus. Quand le type est beau, l'imitation n'est-elle pas permise ? Le seul inconvénient à craindre, n'est-ce pas d'admirer deux fois le même chef d'œuvre ? Et ceux que cette obligation fatigue, ne doivent-ils pas se taire à la seconde fois, par reconnaissance pour la première ?

Une accusation plus grave et malheureusement trop fondée pèse sur Bellini.

Il néglige certaines parties de ses ouvrages pour ne traiter avec soin que les morceaux saillants. Il y a dans sa musique des combinaisons harmoniques d'un puissant effet, des chants, des chants surtout d'un pathétique saisissant ; mais après les brillants éclairs de son génie, il tombe comme accablé des efforts qu'ils lui ont coûtés, et se traîne alors dans ses récitatifs interminables dont l'uniformité n'est rachetée par rien, et qu'un homme d'esprit, dans un accès de maussaderie, a comparés, à cause de leurs mouvements fantasques et heurtés, à un aboiement perpétuel. . .

L'auteur de la *Straniera* a remplacé l'ouverture par une introduction très courte et qui n'est remarquable que par une accumulation de sons partant de toutes les parties de l'orchestre, sans ordre, sans symétrie, sans goût. On dirait que le compositeur a écrit cette espèce de fugue pour surprendre plus agréablement l'auditeur, au lever du rideau, par la gracieuse barcarolle chantée en chœur sur le lac qui étend sa belle nappe d'azur au fond de la scène. Le chœur qui suit (*la Straniera! la Straniera!*) est d'une richesse infinie et rappelle certaines harmonies des symphonies de Beethoven (?). Le grand trio du premier acte est une œuvre musicale de premier ordre que nous n'essaierons d'analyser qu'après l'avoir entendue plusieurs fois. Nous garderons la même réserve à l'égard du quatuor du second acte, morceau remarquable où les quatre parties chantantes obéissent aux modulations que déterminent les instruments à cordes, en abandonnant leur pizzicato plaintif sur les accords que soutiennent les instruments à vent.

Cette fois encore, en tous cas, il se montrait élogieux pour les interprètes, qu'il appréciait ainsi :

L'exécution de la *Straniera* est assez satisfaisante, M. Ojeda-Manti s'est décidément placé au rang des chanteurs d'un talent peu commun, sa méthode est excellente, son goût musical est sûr ; il lance ces paroles d'une manière magnifique dans le duo du premier acte :

« T'amo, lo sai !

E son tuo, tuo per sempre io tel' giurai. »

M. Cavaletti, qui est un peu écrasé par le rôle de grand prêtre de la *Norma* parce qu'il exige une grande puissance de moyens, a pu faire ressortir dans la *Straniera*, les bonnes études auxquelles il a dû se livrer pour tirer parti d'un instrument assez ingrat ; il dit avec beaucoup d'expression le délicieux andante en *la* bémol du second acte.

Mme Cavaletti est restée ce qu'elle nous avait paru dans la *Norma*. cantatrice habile. Elle doit veiller cependant à ce que tous les sons partent de la poitrine, et à ce que ses roulades descendantes ne ressemblent pas quelquefois à un long ricanement. On doit lui tenir

compte de tout le mérite de la difficulté vaincue dans un rôle écrit très haut.

En dépit néanmoins du bon accueil qu'elle avait reçu du public, la troupe italienne n'allait pas tarder à être obligée d'interrompre le cours de ses représentations. Déjà en rendant compte de la représentation de la *Straniera*, le *Courrier de Lyon* avait fait allusion à certains bruits qui couraient, et d'où il résultait que les artistes étrangers étaient en butte, sinon à la malveillance, du moins à la mauvaise volonté des artistes français de la troupe ordinaire du Grand-Théâtre. Le 13 janvier 1838, il précisait ses insinuations dans la note suivante qui paraissait en chronique locale :

La troupe italienne continue, à ce qu'il paraît, à être en butte aux tracasseries de la jalousie. On dit que les chœurs ne se prêtent pas à étudier les pièces que les chanteurs étrangers auraient voulu monter pour varier leurs spectacles, et le public est ainsi privé d'entendre de nouveaux chefs-d'œuvre des compositeurs italiens, et d'établir de nouvelles comparaisons entre les artistes d'outre-monts et les artistes de notre troupe française. Ceux-ci craignent-ils dont tant les comparaisons ? Les spectateurs et la presse leur rendent pourtant justice à eux aussi, quand il y a lieu. Il faut espérer que la direction des théâtres comprendra assez bien ses intérêts pour dominer toutes ces petites intrigues qui lui nuisent en nuisant aux plaisirs du public.

Malgré ces invites formelles à la conciliation, la querelle continuait. Il avait été question de jouer *Sémiramis* de Rossini ; on l'avait annoncée, on en avait même commencé les répétitions. La date de la première représentation demeurait toujours incertaine. Le conflit, bien loin de s'apaiser, finit, au contraire, par devenir tellement aigu entre le directeur du Grand-Théâtre, M. Provence, et ses pensionnaires temporaires, qu'il fallut que la justice intervînt pour le régler :

Avant-hier, annonçait le *Courrier de Lyon* du 5 février 1838, M. Provence plaidait devant le Tribunal de commerce contre les acteurs italiens qui n'ont point encore pu nous faire jouir de la *Sémiramide*. Ces Messieurs soutenaient qu'ils étaient prêts à jouer cet opéra, mais que les chœurs ne l'étaient pas : M. Provence, au contraire, affirmait que les chœurs savaient, mais que les pensionnaires de M. Pellizzari étaient loin de pouvoir en dire autant, puisqu'ils avaient reculé contre une première expertise, ordonnée précédemment par le Tribunal. Il

offrait, à l'appui de son assertion, un certificat des experts nommés par le Tribunal même, lequel certificat affirmait que les chœurs étaient en état de chanter convenablement. Le Tribunal, après la plaidoirie de M^e Dubié, a cru devoir ordonner une nouvelle épreuve, qui aura lieu demain en présence de quatre experts nommés par les deux parties et d'un cinquième au besoin, et qui constatera si MM. les Italiens sont *oui ou non*, en état de se faire entendre, ou si le traité qu'ils ont avec la direction doit être résilié, *faute d'exécution de leur part*.

Trois jours après, il est vrai, une transaction amiable mettait fin à ce différend, et le même journal nous apprenait que M. Provence avait signé avec M. Pellizzari un nouveau traité qui prévoyait, à partir du lendemain 9 février, une série de cinq représentations de *Sémiramis*.

Mais alors, c'étaient de nouvelles difficultés, des divisions intestines et restées mystérieuses dans leurs causes, qui éclataient au sein même de la troupe italienne, et venaient remettre en question l'exécution de ses engagements. « A la suite d'une querelle injuste, » disait le *Courrier de Lyon*, quelques-uns des camarades de M. Ojeda-Manti s'étaient livrés sur lui à des voies de fait, et il avait dû se retirer de la troupe, après avoir adressé aux journaux la lettre suivante :

Lyon, le 2 février 1838.

Monsieur le Rédacteur,

Forcé par des motifs bien graves de me séparer de la troupe italienne, et, à mon grand regret, de cesser mes représentations sur le théâtre de cette ville, je crois devoir en prévenir le public, pour aller au devant de toute interprétation fâcheuse, de toute insinuation malveillante.

Je saisis cette occasion pour remercier Messieurs les Lyonnais de toutes les bontés qu'ils ont eues pour moi. Leur accueil et les suffrages dont ils m'ont honoré resteront dans ma mémoire, et c'est une consolation, dans une circonstance aussi triste pour moi, de pouvoir leur en témoigner ici toute ma reconnaissance.

Recevez, etc.

Manuel OJEDA-MANTI.

Comment, maintenant qu'elle était privée de son premier ténor, la compagnie italienne allait-elle pouvoir représenter *Sémiramis* ? Je ne suis pas parvenu à éclaircir cette question.

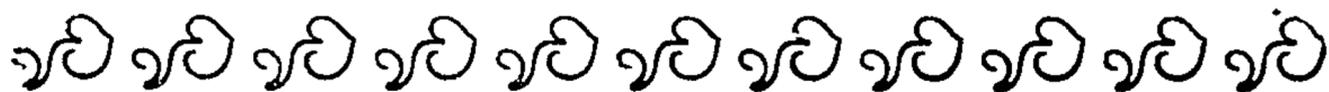
Ce qui semble indiquer que cette nouvelle difficulté ne fut pas

aisément, ni rapidement résolue, c'est que la première représentation de l'opéra de Rossini, qui devait avoir lieu, le 9 février, fut en réalité, différée jusqu'au 14 mars. Quant aux conditions dans lesquelles en eut lieu l'exécution, il m'a été également impossible de le découvrir. Quels en furent les interprètes, et quel en fut l'effet sur le public ? Les journaux de cette époque sont muets à cet égard. Tout au plus, de ce que son nom est signalé, au même moment, dans les programmes d'un certain nombre de fêtes musicales de notre ville, est-il loisible de conjecturer que le ténor Ojeda-Manti avait peut-être fait sa paix avec ses camarades et consenti à reprendre sa place au milieu d'eux dans la distribution de *Sémiramis*.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que le traité transactionnel signé entre la Direction du Grand-Théâtre et l'impresario de la Compagnie italienne, qui permit la représentation de *Sémiramis*, ne fut qu'une courte trêve au milieu du sourd conflit qui les divisait depuis deux mois. Le 17 mars, M. Pellizzari annonçait, par une communication à la presse, que les conditions qui lui étaient faites par M. Provence, s'opposaient à la prolongation de son séjour à Lyon, et quelques jours plus tard, il quittait notre ville pour Strasbourg.

(A suivre.)

Antoine SALLÈS.



LA DANSE A L'OPÉRA EN 1834

* * *

Les débuts de Fanny Elssler ⁽¹⁾

* * *

En 1834, le Grand-Opéra de Paris, situé alors rue Le Peletier, était dirigé par un médecin, le D^r Louis Véron. Ce remuant personnage n'avait aucune culture musicale ; ce n'était pas une raison pour qu'on ne lui confiât point les destinées de l'Académie royale de musique. Il y avait une fois de plus, au lieu d'un artiste, un vendeur dans le Temple.

Véron s'était d'abord essayé dans la littérature ; mais ses parents,

(1) Reproduction d'une conférence faite par notre distingué collaborateur, M. Ehrhard, professeur à la Faculté des Lettres, à une séance de la Société des Amis de l'Université et publiée dans le bulletin de cette société (mars 1906).

peu satisfaits de ses débuts, l'avaient rappelé auprès d'eux dans la boutique de papeterie qu'ils tenaient rue du Bac. Le pauvre jeune homme fut obligé de vendre du papier au lieu d'en noircir, et des plumes, au lieu de s'illustrer par la sienne. Ce commerce ne suffisant pas à sa vaste ambition, il étudia la médecine, qui fut pour lui moins l'art de guérir que l'art de parvenir. Ce qu'il soigna autant que ses malades, ce furent les relations qu'il s'était faites dans le monde des lettres et du journalisme; il s'en créait parmi les gens de théâtre, et conquérait dans les cabarets à la mode, où il traitait largement ses invités, des amitiés qu'il allait exploiter supérieurement. Il se servit des journalistes pour lancer, avec une virtuosité inconnue jusqu'à ce jour-là, un produit qu'il avait élaboré avec un pharmacien de la rue Caumartin, la célèbre pâte pectorale Regnaud. Au bout de la première année, les associés se partagèrent un bénéfice considérable. Regnaud étant mort peu de temps après, son successeur Frère continua l'exploitation, qui lui rapporta plusieurs millions; et fit au D^r Véron une rente viagère de 100.000 francs. Avec la même habileté, notre personnage réussit à se faire donner un poste qui semblait plus qu'une sinécure, une véritable mystification, celui de médecin inspecteur des musées du Louvre. Les contemporains se demandaient avec stupéfaction ce qu'un médecin pouvait bien avoir à inspecter au Louvre. Aurait-il à réduire les fractures des statues, à faire des pansements aux toiles? Mystère. En tous cas, ces fonctions laissaient à Véron le temps de fonder la *Revue de Paris* et de dresser ses plans pour acquérir un des grands journaux de l'époque, le *Constitutionnel*. Sa situation était très forte, lorsque la direction de l'Opéra fut vacante en 1831. Il sollicita la place et l'obtint, après avoir pris la précaution d'intéresser à l'entreprise, pour une forte somme, le banquier Aguado.

Il ne fallait pas demander à cet industriel d'arriver avec un programme artistique. Sa seule préoccupation était le succès d'argent. Il faillit cependant servir, très involontairement, la cause de la grande musique, en faisant des difficultés pour accepter l'œuvre d'un homme qui allait peser, d'un poids funeste, sur l'évolution de la musique dramatique au XIX^e siècle, *Robert le Diable* de Meyerbeer. Il fallut l'autorité et la pression menaçante d'Armand Bertin, l'un des directeurs du *Journal des Débats*, pour contraindre Véron à monter l'opéra du compositeur encore peu connu. *Robert le Diable* eut un succès stupéfiant; les fructueuses recettes firent de Véron le plus chaud partisan de la musique de Meyerbeer. Alors triompha sur notre première scène le genre somptueux et artificiel qui devait, comme l'a démontré Wagner, arrêter pendant de longues années l'essor du vrai drame musical. Rien ne fut épargné de ce qui pouvait éblouir et charmer les yeux; des chanteurs illustres faisaient valoir, grâce à des organes admirables, un répertoire médiocre. Ce fut la grande époque de Nourrit,

de Duprez, de Mlle Falcon, de Mme Stolz. Ces artistes assurèrent à l'Opéra de la rue Le Peletier une vogue au moins égale à celle de l'Opéra italien de la salle Favart où l'on entendait Rubini, Lablache, la Malibran et Giulia Grisi. Compositeurs et chanteurs de toutes les parties du monde avaient les yeux tournés du côté de l'Opéra de Paris: L'Académie royale de musique était, comme l'appelait un journal de l'époque, « le centre de l'univers ».

Un genre de spectacle, qui contribuait dans une grande mesure à donner à l'Opéra de Paris son prestige et qui attirait puissamment la société riche de la monarchie de Juillet, fut de la part de Véron l'objet d'une sollicitude spéciale. C'était le ballet. Au xviii^e siècle, la danse avait fait à la musique une concurrence victorieuse. On sait les triomphes que remportèrent la Camargo, Mlle Sallé, la protégée de Voltaire, et la Guimard, dont le buste merveilleux, aujourd'hui au Musée de l'Opéra, orna si longtemps le foyer de la danse. Vers 1830, le ballet jouissait encore d'un crédit qu'il n'a plus de nos jours. Intercalé dans les opéras, il ne mêlait pas un élément hétérogène à des spectacles faits pour réjouir les regards plutôt que pour remuer les âmes. Quand il formait une pièce à part, il prenait souvent les allures d'un opéra sans paroles. Il y avait ce qu'on appelait les *ballets d'action*, qui reposaient sur une intrigue assez compliquée et qui étaient des pantomimes en un ou plusieurs actes, accompagnées d'une chorégraphie variée. Les ballets étaient montés d'ordinaire avec beaucoup de luxe. Leur conserver leur éclat fut la grande pensée du règne de Louis Véron.

(A suivre).

Auguste EHRHARD.



Chronique Lyonnaise



Une Tournée Italienne au Grand-Théâtre

CHATTERTON, de Ruggiero Leoncavallo



Il est permis, à l'extrême rigueur, de s'intéresser aux aventures de Werther. Et encore que manifester de la sympathie pour un personnage qui a le noir comme une femme a la migraine, décèle une âme fâcheusement retardataire, et une mentalité étrangement 1830, on conçoit du moins que l'on puisse avoir, à de certaines heures veules, quelque compréhension de cet état de conscience qui consiste à désespérer

plutôt que d'agir, et à emprunter à un mari ses pistolets plutôt que d'observer le *sequere naturam*. Mais si l'histoire de Werther, avec ses clairs de lune, et ses effets de neige, et cet amour de la nature, faux, apprêté, convenu et théâtral, et ce respect de la vertu poussé jusqu'au suicide, est intéressante parce qu'elle est représentative d'une époque amusante par ses outrances plus qu'elle n'est séduisante par ses mérites grandiloquents, la biographie de Chatterton est bien le sujet le plus dénué d'agrément qui se puisse imaginer. Ce poète de dixième ordre, fut en réalité un bohème de lettres de la plus sale espèce ; ce type du journaliste besogneux et mercenaire n'a rien qui excite l'imagination, et l'on comprend mal comment Alfred de Vigny eut l'étrange pensée de construire à son propos un drame qui fut d'ailleurs l'un des plus retentissants échecs d'une époque qui en compte de notoires. Il est vrai qu'il avait singulièrement altéré (et ce n'est pas un reproche) le médiocre canevas fourni par l'histoire, et que, dans ce scénario banal si l'on voit un jeune meurt-de-faim se suicider parce que les besognes ignobles auxquelles il s'est attelé sans scrupule ne l'ont pas rendu célèbre à dix-huit ans, le poète romantique introduisit l'ornement d'un amour chaste et malheureux. De telle sorte que ce sous-Giboyer nous est figuré à la scène sous les espèces d'un Werther amoureux, comme le héros de Goethe, d'une femme mariée extraordinairement fidèle à un mari vaguement quelconque, et aimé d'une petite sœur Gretchen qui aime comme elles savent le faire à quinze ans, et qu'il ne regarde même pas. Et naturellement le suicide, annoncé et prévu dès la première scène du premier acte, clot l'œuvre après des adieux déchirants.

M. Jules Massenet, au temps où il ne versait pas encore dans le commerce des croches, et le négoce des arias, avait tiré de ce mélodrame larmoyant une partition plus qu'estimable. L'école vériste se devait de reprendre en sous-œuvre la tentative de son dieu. Et c'est ainsi que nous avons eu *Chatterton*.

Celui que nous eûmes l'heur d'écouter cette semaine, s'intitule comme suit : « *Chatterton*, d'après Alfred de Vigny, poème et musique de Roger Leoncavallo, adaptation de Maurice Vaucaire, traduction de E. Crosti. » Je comprends très bien que le plan est d'Alfred de Vigny, mais je saisis mal la part respective des trois autres signataires. Faut-il entendre que M. Crosti a traduit le drame original en italien, que Vaucaire l'a raccourci aux proportions d'un livret, et que le maestro a fixé la forme définitive, ou faut-il admettre préférentiellement que Leoncavallo a écrit le libretto en italien, que Crosti l'a traduit, et que Vaucaire a corrigé les fautes de français. Ou n'est-ce pas plutôt que Leoncavallo ayant écrit une sélection pour orchestre de morceaux choisis dans *Werther*, dans les *Paillasses* et dans la *Tosca*, Vaucaire s'est avisé d'y adapter un arrangement du drame de Vigny qui y

cadrait tant bien que mal, lequel arrangement fut ensuite traduit en français par Crosti de telle façon qu'on ne s'avisait pas d'y reconnaître le style de l'illustre romantique. Ça doit plutôt être ça.

Je m'abstiendrai de tout commentaire sur la remarquable partition que nous eûmes la joie d'ouïr. Je dis remarquable, parce qu'elle résume très bien les œuvres prétendues de cette même école, et que l'audition de *Chatterton* a cet immense avantage de n'exiger nulle tension d'esprit de la part des fervents de l'opéra veriste. Si vous connaissez les thèmes des *Paillasses*, de la *Bobème*, de la *Tosca*, de la *Vie de Bobème*, vous connaissez ceux de *Chatterton*. On retrouve à chaque tournant des visages de connaissance, et, si j'en avais le temps, et s'il faisait moins chaud, je vous rédigerais un petit catalogue des motifs conducteurs communs à toute l'œuvre italienne. Notez que je n'incolpe pas une seconde le maestro Leoncavallo de copier le maestro Puccini, pas plus que je ne songe à accuser Giordano de copier Mascagni ou Boïto. Non, je crois plutôt que ces maîtres appartiennent à une société secrète, laquelle est en possession d'une recette incomparable. Que raconte donc ce sar de Péladan que les Rose-Croix ont seuls la pierre philosophale ? Ce sont bien plutôt les compositeurs transalpins qui la possèdent. Ils ont trouvé le moyen de muer en un métal identique, toutes les substances qui leur passent par les doigts. Ils versent dans leur creuset du Bellini, du Verdi, du Donizetti, du Rossini, beaucoup de Massenet, un tout petit peu de Wagner, comme on met de la vanille dans les crèmes pour donner du goût, ils prononcent quelques paroles magiques, remuent le mélange avec une baguette qui bat à trois temps, et obtiennent un composé, toujours le même, quels que soient les ingrédients qu'ils aient manipulés. Ce composé, c'est de la musique veriste. On appelle ça du Mascagni, du Boïto, du Leoncavallo, du Puccini. Ça n'a pas la moindre importance. La vérité, c'est qu'ils signent chacun à leur tour les mixtures cuisinées au fourneau commun, et qui toutes ont le même goût, la même odeur et la même valeur.

Le grand intérêt de la représentation dont j'ai le plaisir de vous rendre compte, c'est qu'elle était donnée par une tournée italienne. Notre éminent et sympathique collaborateur Antoine Sallès raconte dans un article ci-dessus que ce genre de tournée fut autrefois fréquent dans notre ville, et que nos aïeux entendirent plus d'une fois des opéras italiens chantés en italien par des artistes italiens. La tournée que nous avons applaudie lundi dernier était composée des instrumentistes ordinaires du Grand-Théâtre dirigés par M. Théodore Mathieu de l'Odéon, chef d'orchestre agité, chevelu, esthétique et plus romantique d'aspect que *Chatterton* lui-même. Le ténor, M. Pascual était espagnol, divers artistes provenaient de la Monnaie qui est à Bruxelles, et du Capitole dont s'honore Toulouse. J'ajoute pour ne pas être taxé

de mauvais plaisant que M. Mancini, lequel interprétait Georges, a chanté à la Scala de Milan. Quant à Mlle Mancini, bien que son nom soit de consonnance italienne, il sied de ne point oublier que, d'une part, ce nom est français depuis que M. de Mazarin établit avantageusement ses nièces à la cour de France, et que, d'autre part, l'artiste qui n'a avec la noire Olympe que le nom de commun, est un prix de chant et d'opéra du conservatoire de Paris. Enfin, si la troupe était insuffisamment péninsulaire, la musique était, je vous assure, manifestement transalpine. Elle fut jouée d'ailleurs à l'italienne, et mise en scène de même, ce qui est cause qu'un grand nombre de spectateurs n'ont pas compris pourquoi Chatterton s'obstinait à mourir de froid et de misère dans une petite chambre qui communique si étrangement avec ce beau salon doré.

Ce drame est sombre, mais la musique est si claire !



LES CONCERTS



Deux concerts de musique de chambre donnés ces jours derniers, viennent de clore définitivement, avec le misérable *Chatterton* du Grand-Théâtre, la saison musicale : l'un donné, salle Béal, par Mlle Nugues, élève de l'école de piano Würmser, avec le concours de Mlle Bitch, violoncelliste ; l'autre organisé, salle Philharmonique, par un groupe de professeurs, et dont je n'ai malheureusement appris l'existence que le lendemain de son exécution.

Aussi bien n'y a-t-il pas grand chose à dire de ces deux soirées dont les programmes étaient diversement mais également mal composés.

La première séance était presque entièrement consacrée à l'audition de trois sonates de Beethoven pour violoncelle et piano, et il est évident que, même si elle avait été réalisée par de grands artistes, une telle exécution ne se fût pas produite sans monotonie : ici donc manque de variété.

Là, au contraire, variété excessive : un professeur de piano, Mlle Julia Tielb, s'était entourée d'une réunion, d'ailleurs choisie, de collègues et amis : violoniste, altiste, violoncelliste, accompagnatrice... voire professeur de diction, et chacun de ceux-ci se produisit dans son répertoire ; d'où programme compact et changeant dont l'intérêt n'était pas constant.

Ce sont là, avant tout, réunions d'amis, et la critique aurait mauvais goût à se mêler de ce qui se passe dans ces petites fêtes intimes où chacun fête la musique de son mieux — mieux qui est peut-être parfois l'ennemi du bien.

L. V.



ÉCHOS



LA SAISON AU THÉÂTRE DE LA MONNAIE

La saison du théâtre de la Monnaie de Bruxelles vient de se terminer le 20 mai; elle s'était ouverte le 17 août 1905.

Les nouveautés de la saison ont été au nombre de sept, savoir :

Armide, 5 actes, de Gluck; la *Damnation de Faust*, 4 actes, de Berlioz; *Résurrection*, 3 actes, de Frank Alfano; *Déïdamia*, 4 actes, de François Rasse; *Princesse Rayon de Soleil*, 3 actes, de Paul Gilson; *Chérubin*, 3 actes, de Massenet; enfin *Maïmouna*; ballet en 1 acte, de M. et Mme Béon; en tout : 23 actes nouveaux !

Le répertoire courant s'est composé comme suit :

COMPOSITEURS ALLEMANDS

Richard Wagner : *Maîtres Chanteurs*, *Lohengrin*, *Walkyrie*.
Meyerbeer : *Les Huguenots*.
Gluck : *Armide*, *Alceste* et *Orphée* (2^e acte).
Mozart : *Les Noces de Figaro*.
Humperdinck : *Hänsel et Gretel* (2^e acte).

COMPOSITEURS FRANÇAIS

Gounod : *Faust*, *Roméo*, *Mireille*.
Bizet : *Carmen*.
Adam : *Le Postillon de Lonjumeau*.
Massenet : *Manon*, *Chérubin*, *Hérodiade* et *Werther*.
Messager : *Une Aventure de la Guimard*.
Auber : *La Muette de Portici*.
Delibes : *Lakmé*, *Coppélia* (ballet).
G. Charpentier : *Louise*.
Thomas : *Hamlet*, *Mignon*.
A. Béon : *Maïmouna* (ballet).

COMPOSITEURS ITALIENS

Puccini : *La Bohème*.
Rossini : *Le Barbier de Séville*.
Donizetti : *La Fille du Régiment*.
Verdi : *Rigoletto*.
Alfano : *Résurrection*.

COMPOSITEURS BELGES

Grisar : *Bonsoir, M. Pantalon.*

J. Blockx : *Princesse d'auberge* et *La Fiancée de la Mer.*

P. Gilson : *Princesse Rayon de Soleil.*

F. Rasse : *Déïdamia.*

Au total, il a été joué 37 pièces, comprenant 124 actes et 159 tableaux, au cours des 313 représentations données, dont 35 matinées. Les relâches ont été au nombre de 12 et de plus le théâtre a été fermé pendant 6 jours pour cause de deuil public, par suite de la mort du comte de Flandre, frère du Roi.



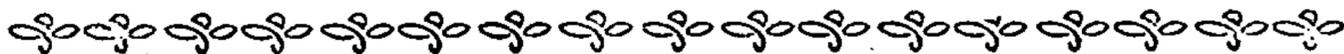
ADELINA PATTI

Un journaliste italien vient d'interviewer Mme Adelina Patti qui se trouve actuellement à Rome. A la demande de son interlocuteur si elle chanterait encore à Rome : « Et où voulez-vous que je chante ? » répondit-elle. Il n'existe pas à Rome une salle de concert qui puisse contenir deux ou trois mille personnes de façon à rendre efficace mon tribut à la bienfaisance. Cela, je pourrai le faire à Paris, où je me rendrai dans quelques jours et où la recette du concert auquel je prendrai part est déjà d'avance assurée pour une somme importante. »

Partant ensuite des opéras et des chanteurs actuels de l'Italie, elle reproche à ces derniers de donner trop de voix, trop de souffle, ce qui rend leurs sons toujours un peu oscillants, défaut qui enlève son meilleur effet à l'expression poétique de la parole chantée. Et puis, continue-t-elle, ils sont trop complaisants, et à toute demande de *bis* ils consentent aussitôt, sans réfléchir au risque qu'ils courent sur le moment et au danger qui peut en résulter pour leur avenir. Pour mon compte, je n'ai jamais consenti à redire un morceau. Je me rappelle que le 16 décembre 1885, toute la Cour impériale d'Autriche assistait, à Vienne, à mon concert dans la salle du Musik-Verëin. J'avais déjà chanté les trois morceaux annoncés au programme lorsque l'auditoire, électrisé, en réclama à grands cris un quatrième. J'eus beau venir quatre ou cinq fois à la rampe et prodiguer mes sourires de remerciement et d'excuse, je ne parvins pas à calmer le public. C'est pourtant inutile, dis-je en me retournant à Schurmann, mon impresario d'alors, ils ne m'arracheront pas une note de plus. En ce moment, un envoyé de l'empereur venait, au nom de Sa Majesté, intercéder auprès de moi en faveur du public. Eh bien, j'eus le courage de ne pas me laisser émouvoir. — « Mais l'empereur ? » s'écria l'impresario, consterné. Demandez à l'empereur, répondis-je, qu'il chante pour moi samedi « prochain, et dans ce cas je chanterai pour lui ce soir. »

OBSCURITÉ WAGNÉRIENNE

Aux représentations wagnériennes que dirige M. Hans Richter au Covent Garden de Londres, on a voulu, comme à Bayreuth, — et comme à Lyon, pour toutes les représentations — plonger la salle dans une obscurité complète. Cette innovation a soulevé de nombreuses protestations pendant la première soirée. Le second jour, un instant après que les lampes eussent été éteintes, on vit tout à coup s'allumer sur les rangs des fauteuils, dans les loges et dans tous les coins de la salle, de minuscules petites lanternes électriques. Les spectateurs les tiraient de leur poche, appuyaient sur le bouton et se mettaient tranquillement à suivre sur le livret les paroles du *Crépuscule des dieux* que les acteurs chantaient sur la scène. Dans la nuit profonde qui enveloppait l'assistance, cela produisit l'effet d'une quantité de vers luisants étagés dans quelque fond de prairie. Malheureusement un si curieux spectacle ne put se renouveler. Aux représentations suivantes, on se contenta d'atténuer l'intensité des foyers lumineux; la salle demeura dans une demi-clarté, chacun put suivre sans difficulté, sur son livret, les scènes du drame wagnérien, et la salle de Covent Garden ne retrouva plus l'originalité pittoresque qu'elle avait eue pendant quelques heures.



BIBLIOGRAPHIE

CÉSAR FRANCK, par Vincent d'INDY
De la collection *Les Maîtres de la Musique*, 3 fr. 50
Félix Alcan, éditeur

• Un livre sur *César Franck*, par le plus illustre disciple du maître, devenu un maître à son tour, tel est l'ouvrage impatientement attendu que donne aujourd'hui, M. Vincent d'Indy.

Après une bibliographie pour laquelle les héritiers de César Franck ont bien voulu fournir d'importants documents, M. Vincent d'Indy montre la carrière du maître se développant, avec une harmonieuse puissance, en trois périodes de progrès constants, pour aboutir à ces chefs-d'œuvres absolus, le *Quatuor*, les *Chorals* d'orgue; les pièces pour piano, les *Béatitudes* enfin. Inutile de dire avec quelle compétence et quelle sûreté M. Vincent d'Indy analyse, en illustrant son commentaire de frappantes citations musicales, les œuvres principales de Franck.

Ayant étudié l'homme et l'artiste, M. Vincent d'Indy rend ensuite hommage au maître admirable que fut César Franck, dont l'école constitue l'une des plus solides phalanges de la musique française contemporaine.

Ce livre, où l'intérêt du sujet n'a d'égal que celui qui s'attache au nom de son éminent auteur, continue d'une manière vraiment sensationnelle la collection des *Maîtres de la musique* qui fut inaugurée par le magistral *Palestrina* de M. Michel Brenet et qui s'augmentera sous peu d'un *Bach* dû à la plume savante de M. André Pirro.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS