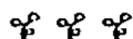




“ Siberia ” d'Umberto Giordano

(Création à Lyon, le 13 janvier 1906)



Lorsque l'initiative de Sonzogno ressuscita dans Paris pour quelques semaines le Théâtre Italien, parmi diverses œuvres de fortune diverse et de mérite inégal, une obtint cette sorte de succès très vif que des crises de snobisme chronique provoquent de temps à autre dans la capitale de l'esprit, et dont on chercherait vainement à percevoir les obscures raisons et à discriminer les causes latentes. *Siberia* fut couvert de fleurs par des princes de la critique, et un public enthousiaste ratifia le jugement porté. Certainement, les sympathies de certains musicographes, et non des moindres, ont parfois des motifs qu'il serait oiseux d'analyser : évidemment, les arrêts d'un public qui acclame régulièrement l'orchestre de Taffanel, se contente de *Huguenots* hebdomadaires et de *Faust* réitérés et arrive à *Tristan* au troisième acte parce que le premier commence de trop bonne heure, sont peut-être un peu sujets à caution : mais enfin, *Siberia* a fait de l'argent au théâtre Sarah Bernhardt, voilà un point d'acquis.

D'autre part, nous eûmes ici *André Chénier*, et, si cette œuvre ne trancha pas sur le commun des drames lyriques par le chiffre exorbitant de ses recettes, elle laissa du moins d'assez agréables souvenirs aux habitués de l'Opéra lyonnais.

La direction du Grand-Théâtre avait donc deux très bonnes raisons (vous ne me soupçonnez pas, je pense, de partialité en

faveur de M. Broussan) de monter *Siberia*. Essayons d'établir dans quelles limites elle a bien fait, et, suivant le plan ordinaire, examinons ce qu'est le drame de M. Illica, en quoi la musique se particularise, et quelle fut l'interprétation.

Le livret

Le rideau se lève d'abord, sans qu'une note se soit élevée de l'orchestre, et dans le silence persistant de celui-ci, une voix lointaine perdue derrière la toile de fond, et bientôt renforcée par des chœurs mezzo voce, dit une chanson de moujiks traînante et triste. La scène représente la rotonde de l'élégant petit hôtel offert par le prince Alexis Frouwor à Stéphana « la belle orientale ». La maîtresse du logis est absente bien que l'aurore soit déjà prochaine. La servante Nikona et le majordome Ivan, s'inquiètent de cette absence prolongée. C'est la nuit qui précède la fête de Saint-Alexandre, et les traktirs sont remplis de populaire exalté des toats de vodka ; demain l'armée se met en campagne et part en Turquie. Tandis que les serviteurs veillent et regardent aux fenêtres si la barine ne revient pas, un homme entre, c'est Gléby, élégamment vêtu ; malgré la consigne qui lui est opposée il entre dans la chambre et constate, furieux, l'absence de Stéphana. « Ou donc a-t-elle passé la nuit ? » Une idée lui vient : « Un amant de cœur ! l'épidémie des femmes comme Stéphana ! » Ivan accourt, annonçant le prince, qui entre suivi de quelques officiers en brillants uniformes. Alexis demande Stéphana. Habile à sauver une situation délicate, Gléby le fait patienter en lui disant que sa maîtresse dort et en proposant de chanter une aubade, ce qu'ils font. Puis, comme Stéphana ne se montre point, Gléby offre de tailler un baccara, et tandis que les autres le précèdent dans un salon voisin, il tire d'un meuble un jeu de cartes préparées.

Stéphana rentre enfin, vêtue simplement, l'air d'une grisette qui vient du magasin. « Gléby sait tout, dit Nikona, s'il disait tout au prince. » « Qui Gléby ? O ma pauvre Nikona, Gléby... c'est Gléby ! Non, une seule pensée me torture, c'est que mon amant sache jamais ce qu'est la Stéphana qu'il ignore », et elle dit sa pure tendresse pour cet ami qu'elle vient de quitter. Gléby revient, il apporte une affaire excellente sur la nature de laquelle il n'est pas besoin d'insister. Stéphana refuse malgré l'insistance de l'honnête courtier. Et pendant qu'elle accompagne Walitzin,

un ami du prince, qui le quitte chargé d'une mission en Sibérie, on annonce un jeune officier ; c'est Vassili, le filleul de Nikona : il vient lui dire adieu avant de partir en campagne. Mais c'est l'amant que Stéphana allait voir en secret ; il découvre avec fureur que celle qu'il croyait pure est la maîtresse d'un prince ; il lui pardonne cependant en lui disant adieu puisqu'il part à la guerre et que peut-être il ne reviendra jamais. Alexis survenant les trouve dans les bras l'un de l'autre. Les deux hommes mettent le sabre au poing : après une lutte rapide le prince est frappé. On arrête Vassili.

Nous sommes maintenant à la frontière du « steppe de la faim » entre Omsk et Kolivan. Dans un paysage de neige s'élève seulement une cabane pour l'Inspecteur des transports, et des poteaux marquant l'étape où s'arrêteront les déportés ; une sorte de tour porte à son sommet une guérite où veille un factionnaire. Au fond s'éloigne la route couverte de neige boueuse aux ornières profondes. Et c'est encore, plantée au milieu de la scène, une chasoonaya, c'est-à-dire une icône piquée au sommet d'un pieu. A droite une pierre semblable à la pierre d'un tombeau, porte en russe une inscription écrite de la main d'un forçat. « L'amour et la douleur n'ont pas de nationalité. »

Des paysans et des revendeurs surviennent. Ils s'enquièreut auprès du capitaine de l'arrivée prochaine d'une colonie de déportés. Ce sont des Juifs polonais qui s'enrichissent en vendant aux forçats des marchandises apportées de Kolivan. Des cosaques à cheval annoncent l'arrivée de la colonne, et l'on entend très loin un chœur qui lentement s'approche « souffrances, tortures, sans trêve ni repos », et l'on voit déboucher par le fond la « chaîne vivante » des condamnés. Un serrurier passe dans les rangs, muni d'une enclume portative et d'un marteau : il examine l'état des chaînettes qui relient les pieds des forçats. Simultanément, un médecin passe une inspection. Le capitaine remet des lettres, appelant les destinataires par leurs numéros, au lieu de leurs noms qu'ils n'ont plus le droit de porter. Le tintement bruyant des grelots signale l'entrée rapide d'une troïka. Une femme en descend, c'est Stéphana. Vassili sort de la foule des déportés et se jette dans ses bras. Elle est venue partager son sort ; elle l'accompagne en Sibérie. En vain, il cherche à l'en dissuader, il lui dit l'horreur des steppes, les souffrances de l'hiver, les tortures de cette vie de damné ; elle accepte tout, elle le suivra. La colonne

repart. Stéphana s'éloigne pour les rejoindre à la prochaine étape ; et sur la scène, dans le paysage désolé, seuls restent maintenant une jeune fille et un enfant tout petit, dont le père est emmené là-bas, et tandis que les condamnés reprennent au loin leur chant de douleur, la jeune fille s'effondre en sanglotant sur la terre glacée.

Le troisième acte se déroule à la « Maison de force » dans les mines du Trans-Baïkal. A gauche de la scène s'élève la kasern où travaillent les déportés de la catégorie civile ; à droite sont les baraques où logent les condamnés militaires ; la première est celle de Vassili. Au fond, un paysage d'hiver sibérien montre une route et au loin un petit village avec son clocher peint en bleu.

C'est le samedi saint, des femmes déportées se réjouissent du repos que demain leur apportera. Un vieil invalide cherche des chiffons pour faire un drapeau ; il heurte à la porte de Vassili, et sous prétexte de choisir des lambeaux d'étoffes lui glisse un billet en lui annonçant qu'elle et Vassili trouveront là les indications nécessaires pour s'enfuir. Les deux amants discutent la possibilité de ce départ, mais ils ne veulent pas de la liberté ; ils s'aiment, et partout où ils seront l'un à l'autre, ils ne désirent rien de plus. Cependant Gléby vient d'arriver, déporté lui aussi pour quelque crime de droit commun ; il reconnaît Stéphana. Mais voici Walitzin, l'ami que nous voyions au premier acte, dire adieu au prince Alexis ; il est gouverneur du Trans-Baïkal. Il plaint Stéphana, il l'engage à reprendre sa liberté, à fuir ce pays ; mais elle ne peut être heureuse qu'auprès de Vassili : « Je t'ai porté toute mon âme, Sibérie, comme une mère tu m'as ouvert tes deux bras et, charitable en ta misère, tu m'as révélé des trésors de tendresse... dans ce ciel triste imprégné de pleurs, moi je respire l'amour triomphant. »

La chiourme est rentrée du travail ; Gléby mal accueilli par Stéphana raconte aux forçats, devant Vassili fou de colère, les débuts de la jeune femme dans la vie galante, ses succès et le grand tort qu'elle eut de prendre un amant de cœur « un officier, qui même a dû lui coûter cher. » Vassili retenu par ses compagnons, et par la présence du gardien ne peut se venger, mais il exhale sa jalousie en plaintes et en malédictions contre Stéphana qui proclame la honte de Gléby, infâme qui l'a débauchée. Il ne peut cependant oublier qu'elle s'est sacrifiée en le suivant en

Sibérie. Il oubliera le passé, mais ils fuiront. Et tandis qu'après la cérémonie du baiser de paix, par laquelle s'ouvre la fête de Pâques, les déportés sont allés entendre l'orchestre de Balalaïke, les deux amants s'évadent. Gléby les a vus, les dénonce; on crie « aux armes ». Des coups de feu retentissent, et l'on apporte Stéphana, mourante. « Sibérie, terre sainte de larmes et d'amour, avec toi... ici... toujours... » Vassili va être exécuté. La toile baisse sur la reprise du chœur sotto voce « Souffrances, tortures, sans trêve ni repos. »

* * *

On le voit, le livret de M. Illica, tant par la nature du sujet choisi que par la manière dont il est traité, se rattache au drame vériste, qu'en d'autres temps nous eussions plus simplement appelé mélodrame. On lui a reproché d'être triste : ce n'est pas douteux, mais est-ce bien un reproche ? de contenir des invraisemblances, mais seule l'arrivée de Gléby au troisième acte n'est pas nettement expliquée, bien qu'on en puisse trouver de multiples raisons dans le caractère et les antécédents du personnage. En tous cas, on reconnaîtra à cette donnée le mérite d'une clarté parfaite : toute métaphysique en est bannie, comme aussi toute idée générale, sauf une cependant : c'est que l'on peut s'aimer partout, même en Sibérie. Je n'en disconviens nullement et je me rallierai volontiers à cette manière de voir, si M. Illica n'avait exagéré vraiment un peu en nous répétant à satiété, dans chaque scène et à chaque tournant de l'action, que la Sibérie est la terre d'amour par excellence ; il semble qu'il ait voulu faire de son drame une démonstration de ce principe extrêmement discutable que la douleur est le meilleur aliment de l'amour, et qu'il ait tendu à nous donner un *Trionfo della dolore* pour faire pendant au *Trionfo della morte* de son compatriote M. Gabriele d'Annunzio. Tout ceci importe d'ailleurs assez peu : il suffit que ce livret soit musicable, et il l'est parce qu'il présente une action claire, des sentiments définis et bien opposés, des situations tranchées et un intérêt suffisamment progressif.

J'ajoute qu'il est spécialement adapté à son but, qui est de supporter une partition italienne : la violence des manifestations sentimentales qui y sont exprimées se prête le mieux du monde à ces grands cris de passion que les compositeurs transalpins ont toujours affectionnés chèrement. Les âmes des personnages sont

toutes synthétiques, d'un bloc, et, pour ainsi parler, d'un seul tenant, sans inutiles finesses psychologiques et sans se perdre dans le dédale des états de conscience tempérés et des demi-sentiments. Il n'y faut pas chercher ce clair-obscur des psychismes, où se nimbent la volonté confuse d'un Wotan ou la pitié hésitante de Brünnhild. Ici, Stephana est amoureuse jusqu'à l'oubli de l'ambiance, Alexis juvénilement épris et banalement jaloux, Vassili passionné jusqu'aux violences extrêmes ; Gléby enfin est un des Grioux à peine modernisé, trichant aux cartes, naturellement proxénète, ayant cent manières de se procurer de l'argent « dont la plus honneste estoit par larcin furement faict ». Rien ne pouvait mieux convenir que ces silhouettes tracées à grands traits à l'interprétation musicale en tons violents chère à l'école vériste.

Parlerais-je du style ? L'adaptation française de M. Milliet se recommande par l'absence de rimes et par l'habileté avec laquelle il a évité les inversions si fréquemment nécessaires dans un texte traduit. Le seul reproche qu'on lui puisse faire c'est l'abus des finales ascendantes sur des *e* muets : faute que l'original offre d'ailleurs avec des *o* ou des *a* italiens terminaux presque aussi sourds que l'*e* français. Et puis, quelle nécessité d'accumuler des termes russes : barine, ispravnik, troïka, traktir, vodka et tant d'autres. C'est de la couleur locale de bien mauvais aloi que celle du vocabulaire, et depuis le père Dumas et la première manière de Victor Hugo, depuis *Henri III* et *Ruy Blas*, c'est une mode un peu défraîchie. Ajouterai-je, et c'est un tout petit détail, que certains récitatifs sont un peu prosaïques, tel celui de Gléby dans la première scène : « Gléby est là pour sauver la situation » ? mais tout ceci n'est rien, et il faut bien reconnaître que *Siberia* eût pu faire un très remarquable et très émouvant mélodrame.

La partition

Je suis bien embarrassé pour parler de la musique de M. Umberto Giordano. Certes, nous faisons ici profession d'éclectisme, mais il m'est arrivé si souvent de médire, en termes parfois amers, des écoles italiennes, que je me sens un peu suspect, et que j'ai très peur que l'on ne me soupçonne de parti pris. Je commencerai donc par une déclaration de principes, et je répéterai ce que j'ai déjà dit bien souvent au sujet de mon admiration très vive pour Bellini (et je ne fais que suivre en cela le pur enseignement wagnérien) et de la sympathie que je professe pour l'opéra ros-

sinien, et très spécialement pour la buffa, dont le *Barbier* et la *Pie Voleuse* sont les chefs-d'œuvre : j'ajoute que je reconnais à Verdi d'indéniables qualités mélodiques, et je crois que, pourvu que vous ne m'obligiez pas à admirer Donizetti pour qui j'éprouve la plus insurmontable répugnance, nous serons à peu près d'accord sur l'ancienne école. Quant à la nouvelle, j'avoue très volontiers avoir pris plaisir au *Mefistofele* de Boïto ; j'accorde que l'on doit louer les qualités dramatiques de *Paillasse* et je ne nierai pas que la *Vie de Bobême* de Puccini recèle un charme que celle de Léon-cavallo ne possède point. Je pense que je fais de larges concessions, que je mets gentiment les pouces et que je ne suis pas intransigeant !

Ceci, pensez-vous, doit être le prélude d'un éreintement terrible. Hélas ! je cherche avec angoisse, je vous assure, ce que je pourrai dire de *Sibéria*, qui fût agréable à M. Giordano, et je suis épouvanté de voir à quel point mon extrême bonne volonté et mon très vif désir de contenter tout le monde et l'auteur restent infructueux. C'est qu'en vérité, on ne peut même pas attaquer cette partition, les coups que l'on porte ne rencontrent que le vide ; en voulant lutter on n'entreindrait qu'un fantôme ; cette musique n'est ni bonne ni mauvaise, elle est inexistante, il n'y a rien.

Si, cependant ; et je dois excepter tout d'abord et mettre à part les chœurs du second acte. L'un, celui des Juifs polonais, au début du tableau (p. 95), à l'allure étrangement scintillante, incisive, et cependant triste, produit la plus curieuse impression, et je le louerai sans réserve s'il n'était (personne ne l'a remarqué, je crois) l'exacte transcription de la marche des fifres badois (j'ajoute pour les amateurs de petits faits historiques, que c'est aux sons de cet air que l'armée allemande entra dans Metz). Notez que je n'accuse pas un instant M. Giordano d'avoir pillé cette phrase : est-ce une réminiscence involontaire ? est-ce coïncidence pure ? je ne sais. En tous cas, ce chœur est tout à fait très bien.

Le second est celui que psalmodie la *Chaîne vivante* des condamnés. Ce chant, d'une angoisse poignante, d'abord entendu au loin, progressivement accru à mesure que la colonne s'approche, éclatant en un dramatique forte lorsque les condamnés pénètrent sur la scène, à l'étape entre Omsk et Kolivan, n'est point l'œuvre du compositeur, c'est un chant populaire russe dont on

ne saurait donner une idée plus juste qu'en citant ces lignes de Nekrassof : « Existe-t-il une terre comme celle-là, où la douleur commune réunit dans une même plainte, l'ouvrier, le paysan, le penseur et l'argousin ? Là tout est un gémissement. Dans les champs, dans la nuit, dans les steppes, dans les prisons, dans les maisons de peine, dans les profondeurs des mines où une chaîne de fer étreint âme et corps ; sous le ciel bleu du Caucase et sous le ciel incolore des provinces septentrionales, tout, tout est un gémissement qui se ressemble par la tristesse et par le désespoir, un gémissement que nous appelons un chant, qu'il sorte de la poitrine des Bourlaks qui traînent leur barques plates sur les rives de la Volga, ou qu'il s'échappe des âmes sur la route isolée de la Sibérie, où le peuple russe traîne sa vie. » Et c'est ainsi l'âme slave elle-même, et tout entière, que ce chœur nous exprime et c'est un Slave qui nous le dit. Rien de plus navré, de plus lamentable, de plus cruel, de plus déchirant n'est sorti de l'imagination populaire que ce produit spontané d'un art primitif, parvenu d'emblée à la perfection dans la douleur expressive. Techniquement, c'est un lamento plein d'harmonieuses dissonances, et déroulé dans ce ton mineur qui est l'intonation naturelle des enfants et des peuples, et qui se caractérise par l'absence d'altération de la sensible.

Certes M. Umberto Giordano fut bien inspiré de nous restituer ce chant admirable : il a bien agi, en faisant pour ce chœur ce que Meyerbeer a fait pour le Choral luthérien, Ambroise Thomas pour la ballade d'Ophélie, et Le Borne pour la *Marseillaise*. Mais là s'arrêteront nos louanges : ceci ne peut prétendre aux mérites d'une composition originale.

Passons en revue, succinctement, les pages les plus remarquées de la partition. C'est d'abord la très fâcheuse aubade à quatre voix : « O toute belle pourquoi fermer tes beaux yeux ? » que chantent Gléby, Alexis, Walitzin et Miskinsky, d'une banalité extraordinaire avec son accompagnement en guitare et le contrepoint de vocalises *comicamente* dont M. Giordano a dû prendre l'exemple dans l'inimitable second acte de *La Belle Hélène* : « Je viens de la trouver seule avec ce seigneur... » C'est ensuite l'air de Stéphana : « Son amour a fait renaître dans mon cœur la foi du passé » qui rappelle à s'y méprendre la phrase : « Ah ! cet orgueil m'a fait comprendre par où sa foi pourra faiblir » dans le duo d'Ortrude et d'Elsa au second acte de *Lobengrin* (et pour

cette fois M. Giordano a vraiment bien choisi son modèle). Dirais-je le sautellement de polka et l'allure vulgaire de danse faubourienne dont s'accompagne la déclaration d'Alexis : « Chaque jour, je sens mon amour devenir plus grand, plus ardent, plus fort » ? et l'impression de nullité que laisse la déclamation de Stéphana : « Va-t-en et pardonne » avec la répétition de quelconques sextolets à l'orchestre. Mieux vaut encore l'italianisme suraigu de l'allargando : « Toi que j'adorerai toute ma vie » avec ses larges accords plaqués et pâmés et son déchaînement de cuivres et de batterie. Tel est le bilan, plutôt négatif, du premier acte.

L'interlude du deux prétend évidemment à un effet analogue à celui de l'intermezzo de *Cavalleria rusticana*. Construit sur le thème de la Sibérie, son début pianissimo donne une assez belle impression d'abattement et de détresse morale, mais la suite, bruyante et tapageuse, rappelle bien plus les descriptions symphoniques *alla Massenet* (la nuit de Noël, au dernier acte de *Werther* par exemple) que les peintures orchestrales si parfaitement développées dont (pour ne pas toujours citer Wagner et la *Rheinfahrt*) le prélude d'*Armor* offre un type accompli. Je ne reviens pas sur l'intéressante étrangeté du chœur chanté par les Juifs polonais, ni sur l'indiscutable beauté de celui que gémissent les forçats. La narration que déclame Vassili des horreurs du steppe sibérien, est d'un mérite singulièrement moindre. Et je ne partage guère l'admiration que certains spectateurs ont manifestée pour la fin de cette scène et le cantabile appassionato : « Ah ! tout le ciel se reflète dans tes yeux adorés ». Le baisser de rideau avec la reprise au loin, et mezzo voce, du chœur « angoisses, tortures » est, par contre, d'un grand effet.

Le troisième acte, après des ensembles de vieilles femmes bavardes et des chœurs de détenus, contient un duo entre Walitzin et Stéphana, banal et fade avec la grande phrase : « Je t'ai porté toute mon âme, ô Sibérie ! », le trio de Stéphana, Vassili et Gléby plus bruyant que véritablement dramatique, un air pour orchestre de scène, guitare et mandoline, et la scène finale de l'évasion dans laquelle la part du compositeur est exagérément secondaire.

* * *

A quoi faut-il attribuer l'impression de vide, et de creux, et d'effacement que laisse cette partition ? La mélodie, l'harmonie et

les attributions instrumentales semblent toutes devoir être incriminées bien qu'à des degrés divers.

La richesse mélodique, la facilité de l'inspiration ont toujours passé pour les vertus essentielles des écoles italiennes, et c'est toujours l'argument que l'on met en première ligne lorsqu'il s'agit de les défendre. Et certes, *la Somnambule*, *Norma*, *la Vestale*, offrent des exemples de mélodies on ne peut plus intéressantes, et d'une facture extrêmement distinguée ; et, si l'inspiration est d'une espèce moins relevée dans les œuvres qui suivirent, chez Verdi et chez Rossini du moins, elle restait extraordinairement abondante, avec une note d'émotion, de sincérité et parfois de grâce qui avaient bien leur charme. Chez nos contemporains, c'est encore par les qualités mélodiques que les italiens prétendent à la supériorité et qu'ils espèrent détourner l'attention que les musiciens portaient de façon exclusive aux productions savamment construites parues en France et en Allemagne : Mascagni, Boïto, Leoncavallo, Puccini nous ont offert des œuvres discutables, mais où la mélodie coulait à pleins bords. Et voici qu'on nous apporte un drame lyrique, où, en dehors de thèmes empruntés, le chant ne nous présente que des pauvretés vulgaires, et une banalité miséreuse. Ce ne sont que récitatifs dépourvus de toute signification, ou mélopées vingt fois entendues déjà, véritable musique de carrefour, où nous ne rencontrons pas une idée neuve ou personnelle. C'est là, je crois, le défaut radical de *Siberia*, de n'avoir même pas les qualités de l'école dont elle se réclame, et de nous avoir procuré la désillusion la plus improbable et la plus inattendue, celle d'entendre de la musique italienne où il n'y ait pas un air nouveau à retenir.

Harmoniquement, c'est pis encore, bien entendu, et je vous fais grâce des critiques que vous prévoyez sur le peu de variété des accords et des agrégations que nous trouvons là ; sur le prévu de modulations toujours les mêmes, sur la perpétuité du rythme à trois temps, sur l'affreuse banalité des cadences. Mais, par contre, il est plus intéressant de répondre à une affirmation qui atteint les extrêmes bornes du comique. J'ai entendu dire par quelqu'un qui se déclare un ami personnel de l'auteur, que *Siberia* est une œuvre wagnérienne !!! Et comme je m'effarais, on m'a fait observer gravement que ce drame était écrit dans le style thématique, et que l'action y était transcrite orchestralement par des leitmotive. Cette louange imprévue m'a fait d'abord pen-

ser à certaine fable du bon Lafontaine, où il est parlé d'un pavé et d'un ours ; elle m'a incité ensuite à des fouilles minutieuses.

C'est vrai, il y a des thèmes conducteurs dans *Siberia* ; il y en a même trois : le premier est celui de l'aubade que Gléby chante au début de l'action et qu'il répète en Transbaïkalie, un peu avant la catastrophe finale : ça, c'est un leitmotiv à la façon des couplets que le chœur des petites femmes répète à la fin des revues de café-concert, après que la commère les a dits une première fois au cours du spectacle. Il y a ensuite le thème des forçats « tortures, souffrances » qui revient un certain nombre de fois au second et au troisième acte, et parfois très habilement et très heureusement, mais qui, enfin, n'est qu'une répétition, ou si vous voulez une réminiscence. Il y a enfin le thème de la Sibérie exposé dans l'interlude du deux, redit (p. 126) par Vassili, lorsqu'il veut empêcher Stéphana de le suivre aux mines, et qui reparait diverses fois ensuite, jusqu'au moment où il éclate fortissimo à l'orchestre pour clore la partition au baisser de rideau du trois. Tenez-vous essentiellement à ce que ce soit un leitmotiv ? je vous préviens qu'il n'en a aucun des caractères, ni la signification, ni la portée. Si vous le voulez, je vous le concède cependant. Seulement il est tout seul : *Siberia* est un drame monothématique (et j'avais tort de dire qu'on n'y trouve rien de neuf, ni d'original).

Pour ce qui est de l'orchestration, je suis persuadé que M. Giordano se considère comme fort en progrès sur les anciens compositeurs de son pays. De fait, il groupe les bois par trios et non plus par paires, mais ceci prouve seulement qu'il ne suffit pas d'employer le cor anglais, la clarinette basse, voire le sarsophone en *ut* pour écrire de la musique savante. Et ce sont toujours ces mêmes procédés d'instrumentation violente et maladroitement avec des vibrati de violoncelles, l'usage des violons d'abord *con sordini*, puis massés en unissons *tutta forza*, l'inutilisation des cuivres, servant seulement à plaquer, de temps à autre, des accords tonitruants, les déchaînements de timbales et les tintamarres de grosse caisse (et il y a des gens qui s'obstinent à accuser Wagner d'être bruyant), et, par-dessus tout, ces phrases pâmées des cordes, avec au moment de l'évanouissement terminal, l'inévitable ascension des harpes. Et c'est l'abus des renforcements à l'unisson et à l'octave : renforcement des cordes par les clarinettes ou les flûtes, renforcement des voix par les violons, les violoncelles, les

hautbois, renforcement des chœurs par les cuivres. Et j'ajoute à tout ceci que les parties vocales sont peut-être les plus médiocrement traitées, avec un excès de notes hautes pour les soprani et de notes graves pour les ténors.

Voulez-vous un exemple de ces procédés : écoutez, dans le duo du deuxième acte, la phrase de Vassili : « Ah ! tout le ciel se reflète dans tes yeux adorés », vous entendrez les premiers violons doubler, à l'octave aigu, le chant, conjointement avec les flûtes, tandis que le reste du quatuor, les clarinettes et les hautbois renforceront les violons à l'octave et à la tierce, de façon à avoir à chaque temps fort un accord parfait majeur, cependant que des grattements de harpes ajoutent leur inéluctable pizzicato. Et n'oubliez pas les points d'orgue !

* * *

S'il faut maintenant résumer l'impression que laisse l'audition de *Siberia*, vous concevez mon embarras ! car enfin, il est bien dur de ne faire que des reproches ! Certes, la partition n'est, suivant un mot cher au cardinal Mazarin, que « viande creuse », elle est mélodiquement une des plus déplorablement nulles qu'il nous ait été donné d'entendre. Evidemment, l'harmonie en est lamentablement négligée et l'instrumentation fâcheuse. Mais enfin, il y a deux chœurs, dont l'un est peut-être original et dont l'autre, pour être emprunté, n'en est pas moins d'une beauté transcendante, et puis ce drame, si l'on n'y avait pas mis de musique, aurait fait un bien bon mélo pour les dimanches soir aux Célestins. Vous voyez, il ne faut pas tout condamner en masse.

Au fond *Siberia* n'est que le cas limité, l'expression outrée d'une école dont elle synthétise, schématise et exagère les défauts. Elle est le type extrême de ce vérisme qui ne cherche que la couleur, et, pour avoir méprisé le dessin et l'atmosphère, et le détail et le fondu des teintes, parvient au dernier degré du chromo et de la grossière enluminure. C'est ici le triomphe de cette musique qui ne peint point les âmes, qui n'a pas d'âme, qui ignore les idées et les sentiments, et qui s'en tient à la représentation caricaturale des situations violentes et des sensations fortes ; c'est, quand elle réussit, une belle fille aux joues fardées, au regard vide, à l'intelligence morte. C'est, dans le cas contraire, une poupée aux attifements criards et qui n'a même plus l'appa-

rence de vivre. *Sibéria* n'est pas même de la musique vériste, ce n'est pas de la musique du tout ; cela n'existe pas.

L'interprétation

Le succès obtenu par *Sibéria* a été extrêmement relatif. Le soir de la première n'offrait pas le spectacle des grandes chambrées traditionnelles en ces sortes de circonstances, et, dès la seconde représentation, des éclaircies s'accusaient dans les rangs des fauteuils comme aux petites places. Il a semblé que le principal attrait pour ceux qui ont applaudi, était le drame en lui-même, indépendamment de la partition ; et, du fond de l'orchestre, j'ai entendu de bien curieuses réflexions émises par les habitués du parterre, sur les malheurs du peuple russe, et sur l'opportunité des événements politiques récents. C'est, je crois, ce que pas mal de spectateurs ont vu de plus clair dans cette soirée artistique.

M. Verdier a été intéressant au point de vue vocal, encore que le rôle fût écrit trop bas, et au point de vue scénique, bien qu'il soit assurément meilleur dans les drames mythologiques ou légendaires. M. Dangès a été fort bon dans un emploi peu sympathique de traître de mélodrame. M. Sarpe, très bon également dans le rôle épisodique d'Alexis ; et il n'y a que des éloges à adresser à M. Lafont, qui, s'il n'est pas un comédien très expérimenté, a du moins chanté avec beaucoup de goût les quelques phrases du rôle de Walitzin.

Par contre, Mme Alice Baron a été plutôt médiocre, avec des notes aiguës étranglées, une grande uniformité de jeu, sans le moindre souci des nuances. Mme Rambaud est une excellente Nikona. Mlle Streletzki une petite fille bien touchante.

Mais le héros de la soirée a été un choriste chargé de représenter le vieux condamné séparé de sa fille et de son petit enfant. Je me suis procuré le nom de cet artiste que l'affiche avait grand tort de ne point mentionner. C'est M. Lenaert. Aucun des premiers rôles qui l'entouraient ne joue avec autant de conviction, de sincérité et de sentiment. C'est peut-être bien la scène mimée où il figure qui représente le summum émotif de cette représentation.

Il me semble que l'orchestre fut insuffisamment économe de déploiements de forces du côté de la batterie, et qu'en général il fut un peu lent et lourd. Si cette musique pouvait être sauvée, ce

serait en la menant grand train, à l'italienne, et en l'escamotant comme une muscade.

Et n'oublions pas de signaler une mise en scène luxueuse et de fort beaux décors, et des costumes tout flambant neufs. L'appartement de Stéphana au premier acte, le paysage de neige au second, étaient d'un effet excellent et d'un goût parfait. Ah! s'il n'y avait pas eu cette fâcheuse musique!

Edmond LOCARD.



L'importance du compte rendu de SIBERIA nous oblige à renvoyer à la semaine prochaine l'article annoncé au sommaire « Les nouveautés du théâtre musical français en 1905 ».

26



Chronique Lyonnaise

* * *

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

* *

Nous recevons la lettre suivante que nous insérons volontiers en raison de son intérêt artistique et littéraire et malgré les éloges vraiment excessifs qu'elle nous prodigue.

A Messieurs Édmond Locard et Léon Vallas

Pontifes musicaux

MESSIEURS,

Chaque semaine, je me mets en frais pour acheter le numéro de votre soi-disant *Revue Musicale* qui mériterait bien mieux de s'appeler « anti-musicale ». Ce n'est donc pas pour savourer votre manière de voir que je me mets à contribution, mais pour juger jusqu'à quel point peut aller votre parti-pris et votre insolence vis-à-vis de ceux qui sont loin de partager vos idées et vos goûts. Je suis fixé depuis longtemps et je ne suis pas le seul, mais votre article de cette semaine sur « Ce qu'il convient d'admirer », suivant vous, dépasse les limites permises, puisque non seulement vous traînez dans la boue les compositeurs et les œuvres les plus goûtés du public, mais puisque vous insultez par dessus le marché ce même public qui entend être juge de ses goûts, et ne pas se laisser mener par un groupe de « snobards » en le traitant de « petites gens ».

Certes, il y a déjà longtemps que vous, ainsi que vos confrères Mathieu et Cinoh, menez cette campagne immonde et nous sommes fixés depuis longtemps sur votre snobisme voisin de la folie, mais il faudrait cependant y mettre un terme, car la mesure déborde et il faut absolument que vous soyez complètement ignorants de ce qui se passe pour que vous ne connaissiez pas les véritables sentiments du public à votre égard. Il est vrai que la plupart se contentent de hausser les épaules, ce en quoi ils n'ont pas tous les torts, et c'est probablement le cas qu'on devrait faire de vos élucubrations, semblables à celles d'Hervé en politique, et c'est vous faire beaucoup trop d'honneur que de vous répondre, mais cela vous servira peut-être tout de même car

vous saurez l'opinion de nombre de musiciens et d'amateurs sur vos écrits et vos préférences soit-disant artistiques.

Sans professer pour Donizetti une admiration sans bornes, il serait équitable de reconnaître à ce compositeur, une forte puissance mélodique, de même que pour Bellini ou Verdi. Il est évident que l'orchestration de ces compositeurs est rudimentaire, mais cela n'exclut pas l'intérêt de certaines de leurs œuvres. *La Favorite* a son mérite, de même que *Lucie* ou *La Fille du Régiment*, dans son genre. Le 4^e acte de *La Favorite* est d'un puissant intérêt dramatique. De même que *La Norma* est un chef-d'œuvre mélodique et que *Le Trouvère*, *Jérusalem*, le 4^e acte de *La Traviata* ou le quatuor de *Rigoletto* ont un mérite incontestable. On ne peut d'ailleurs nier le tempérament dramatique de Verdi. On peut donc goûter Donizetti ou Verdi et être un homme aussi bien élevé que vous, quoique vous disiez qu'il est aussi mal élevé de priser ce compositeur que de manger avec ses doigts. Quand vous attaquez *Le Prophète*, on ne comprend plus : *Le Prophète* n'a rien de commun avec les partitions précédentes. *Le Prophète* est certainement avec *Les Huguenots*, *Robert*, *L'Africaine*, *Guillaume* et *La Juive*, ce qu'il y a de mieux, en fait de composition musicale théâtrale. Ajoutez-y *Faust*, *Sigurd*, *Hérodiade*, *Lohengrin* et *Carmen*, et vous aurez les 11 ou 12 opéras les plus justement aimés. Avez-vous compris un seul instant le magistral « appel aux armes » du 1^{er} acte du *Prophète*, l'arioso et le récit du songe du 2^e acte, le final du 3^e acte, le magistral 4^e acte qui constitue une des pages les plus grandioses qui existe au théâtre, pour ne citer que quelques pages de cet opéra sublime. De même pour *Robert*, *Les Huguenots* ou *L'Africaine*. Faut-il citer le sublime 3^e acte de *Robert* ainsi que le cloître et le trio final précédé du magnifique chœur des moines. Le final du 2^e acte des *Huguenots*, le trio du 3^e, l'idéal 4^e acte avec son immortel duo et les splendides harmonies orchestrales sans égales de la *Bénédiction des Poignards*, qui, de l'avis de votre Wagner lui-même, atteint les cimes les plus hautes de l'art orchestral. Faut-il enfin citer le 1^{er} et le 4^e acte de *L'Africaine* ainsi que la scène du mancenillier.

D'ailleurs tout est beau et magistral dans les compositions du plus grand des compositeurs qui a nom Meyerbeer. Nul ne l'a égalé dans l'art de traiter les masses et d'atteindre le paroxysme de la grandeur. Seuls, Rossini avec l'immortel *Guillaume*, Halévy avec la dramatique *Juive* peuvent lui être comparés. Quant à *Faust*, *Sigurd*, *Hérodiade*, *Lohengrin* et *Carmen*, ce sont là des chefs-d'œuvre autrement intéressants et passionnants que l'insipide *Tétralogie*, et il n'y a que les snobs et les gens soi-disant chics qui se piquent d'être de toutes les premières qui peuvent préférer au Répertoire certaines œuvres modernes dénuées de toute valeur ou les idioties burlesques et stupides de l'*Anneau des Nibelungen*. Mais, ce n'est que par forfanterie

ou par pose, mais c'est tout. Ce sont ceux-là que l'on peut appeler les « petites gens », les pauvres d'esprits, les jobards, en un mot les imbéciles, ouvrant une bouche démesurée pour tout ce qui est nouveau, à la mode, de bon ton et dédaignant les chefs-d'œuvre consacrés dans tous les pays et par tous les publics. Cela a lieu en littérature et en peinture, mais les hommes passent, et les chefs-d'œuvre restent.

Pour résumer, il faut être juste et impartial pour faire une critique fondée, or, la vôtre n'est qu'un monceau d'ordures. Quand on écrit : « Un homme bien élevé ne pactise pas avec le Répertoire. Quand on « déballe devant vous ces échantillons de modes abolies, froncez les « narines, en homme incommodé par des émanations fétides ; plissez « d'une moue dédaigneuse les coins d'une bouche qui ne doit s'entr'« ouvrir que pour célébrer les gloires indiscutées ; ignorez le Réper-« toire : c'est un spectacle pour les petites gens. » Quand on écrit de pareilles ordures, on est mûr pour Bron.

Quoique vous puissiez faire et quelque campagne ignoble que vous meniez, le Répertoire est encore debout et n'est pas prêt de tomber. Toutes les fois qu'on le donnera d'une façon au moins passable et à plus juste raison avec de bons chanteurs, le théâtre ne désemplira pas. Supprimez-le et vous n'aurez plus personne au théâtre, vous tuerez le spectacle moral et de famille pour rejeter les gens dans le café-concert et ses inepties. Entre les incongruités du « Beuglant » et l'abrutissement que l'on ressent à une audition de la *Tétralogie* ou d'œuvres analogues, il y a place pour de la bonne et saine musique, et, de l'avis de beaucoup de gens, si notre Grand-Théâtre pouvait avoir deux bonnes troupes, une pour l'opéra et une pour l'opéra-comique (troupe complète) avec un répertoire goûté du public, le théâtre ne désemplirait pas, comme du temps de la direction Derblay.

Ce répertoire pourrait être composé des œuvres suivantes : *Robert, Les Huguenots, Le Prophète, L'Africaine, L'Etoile du Nord, Guillaume Tell, La Juive, Sigurd, Lobengrin, Hérodiade, Carmen, Patrie, Martha, Zampa, Le Pré aux Clercs, La Muette*. Enfin, pour contenter tout le monde : *Manon, Werther, Le Roi d'Ys, Henri VIII*. Quelques reprises comme *Le Freischütz, Obéron ou Eurjantbe, Moïse ou Othello, Roland à Roncevaux*, voir encore *Gustave III*, quelques opéras comiques d'Auber tels que le *Domino noir, Fra Diavolo, Les Diamants de la Couronne*, etc. *La Norma*, de Bellini, et comme créations : *Le Vaisseau-Fantôme, Polyucte, Marie-Madeleine*, ainsi que la *Damnation de Faust* mise à la scène. On pourrait aussi donner les ouvrages qui ont été abordés par plusieurs compositeurs, tels que les deux *Armide*, les deux *Othello*, les deux *Manon*, les trois *Faust*, les deux *Roméo*, de façon à ce que le public puisse juger en dernier ressort. Il y aurait là un heureux essai à faire ou tout au moins à tenter.

En résumé, il serait bon d'être un peu plus éclectique et se montrer plus

impartial et surtout moins insolent que vous l'êtes pour les œuvres dont vous ne voulez pas comprendre les beautés, ou plutôt que vous voulez détrôner par tous les moyens pour les remplacer par des œuvres modernes de compositeurs dont vous êtes à la solde. Il serait aussi utile que vous deveniez un peu moins acerbes et beaucoup plus polis dans vos articles pour le public et les gens qui ne pensent pas comme vous et pour cause. C'est la grâce que je vous souhaite en terminant. Sachez qu'il y a des chefs-d'œuvre dans tous les genres, et que le Répertoire qualifié ancien qui a détrôné les classiques est encore ce qui a été fait de mieux en composition musicale de théâtre — et vous savez pertinemment que ce ne sont pas les œuvres nouvelles, pas plus que la *Tétralogie* ou la production des simili-Wagner qui pourront de longtemps être goûtés du public, pour ne pas dire jamais, car le public a une âme et un cœur, et que la musique qui ne se comprend pas et qui n'émeut pas n'est pas de la musique véritable.

UN GROUPE DE MUSIENS ET D'HABITUÉS
DU GRAND-THÉÂTRE.

* * *

GRAND-THÉÂTRE

Les Noces de Jeannette

De la reprise de cette œuvre forte, deux notions restent : la première c'est qu'il y a dans *les Noces de Jeannette* un remarquable emploi du leitmotiv (en 1853, déjà !) Veuillez considérer que le thème de l'Aiguille-dans-la-laine reparait à l'orchestre sous le récitatif de Jean dans la scène finale, à l'instant où le héros constate que son habit a été repris. Et si vous protestez, je vous engage à étudier de près la façon dont les thèmes conducteurs sont maniés par M. Giordano dans *Siberia*. Si vous trouvez un atome de différence entre les deux procédés, c'est que vous êtes d'une insigne mauvaise foi.

La seconde, c'est que M. Delpret a la voix inculte et regrettablement rauque, et Mme Rigaud-Labens une articulation fâcheuse et une ignorance manifeste de l'art des vocalises. Heureusement M. Archambaut menait l'orchestre !

E. L.



Symphonie Lyonnaise

* * *

Nous publierons dans notre prochain numéro le compte-rendu du Concert donné mercredi dernier, 17 janvier, par la Symphonie Lyonnaise.

❧ ❧

Premier Concert Péronnet

* * *

M. Péronnet, le sympathique professeur de violon et Mlle Jeanne Péronnet, sa fille, premier prix de piano du Conservatoire de Bruxelles, ont donné, dimanche dernier, un concert de musique classique et moderne qui a été très goûté.

La séance a débuté par la sonate pour piano et violon de Sylvio Lazzari. Cette sonate en *mi*, dédiée à Ysaye, était jouée pour la deuxième ou troisième fois au plus à Lyon. Elle se compose de trois parties. La première est d'un style vigoureux et puissant ; le *lento* très expressif est d'un pathétique impressionnant. Dans le final plein de fougue est intercalé un passage à sept temps d'allure crâne et décidée. Cette belle œuvre de l'auteur d'*Armor* a été chaleureusement accueillie par le public.

Les trente-deux variations de Beethoven revêtent successivement tous les aspects imaginables. Elles sont tour à tour majestueuses, graves, gaies, pimpantes. Mlle Péronnet a fort intelligemment rendu les multiples caractères de ces variations. Elle a obtenu des applaudissements et un rappel mérités.

M. Péronnet a ensuite joué la *Romance* de Hubay et les *airs de ballet* de Lalo.

Mlle Péronnet a mis de la tendresse et un réel sentiment dans le *Rêve d'amour* de Liszt. Elle a déployé une juvénile ardeur dans l'entraînante *Tarentelle* de Moskowski. La sonate en *sol* majeur de Mozart pour piano et violon est un bijou de grâce et d'élégance. Elle a procuré une délicieuse impression de charme.

Le talent de M. Péronnet est depuis longtemps honorablement connu et apprécié.

Mlle Péronnet s'est montrée hautement digne de la récompense qu'elle a remportée à Bruxelles. Elle possède toutes les diverses qualités du mécanisme : agilité, souplesse, vigueur, etc., cela n'est point sans valeur. Elle sent et comprend parfaitement ce qu'elle joue et cela est autrement méritoire. Elle se présente au public avec

naturel, simplicité et sans la moindre pose. La chose est plutôt rare chez les virtuoses jeunes ou vieux.

Vous avez, Mademoiselle, beaucoup d'acquis, vous possédez la faculté de sentir, comprendre et bien rendre les belles œuvres. Vous êtes en droit d'aspirer à un brillant avenir.

P. F.



Grands Concerts



La troisième audition de la Société des Grands Concerts de Lyon aura lieu aujourd'hui, à 3 h. 1/2, aux Folies-Bergère, sous la direction de G. M. Witkowski et avec le concours du pianiste de Grèce

Au programme: Symphonie d'Haydn (l'ADIEU); Concerto de Mozart, PAVANE de Fauré, PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, de Debussy; Ouverture du VAISSEAU-FANTÔME.



Correspondance de Paris



24 décembre. Au Châtelet. — Une foule compacte attend le *Requiem* de Fauré. Elle l'attend du reste sans impatience, ou peut-être le retarde avec une volupté cruelle et raffinée, puisqu'elle bisse l'*Aria* de Bach, le *Répos de la Sainte-Famille* de Berlioz et l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns. Une voix inconvenante a crié (suprême injure): « C'est du Théodore Dubois! » Et l'on redemande l'*Oratorio de Noël*. Et voici qu'à nouveau s'étage le *Tecum principium* tandis que, selon la forte parole de M. Emile Baumann, « les triolets égaux de la harpe descendent diatoniquement, posant comme un escalier de flammes où les voix sont portées. » D'aucuns trouvent l'expiation du sacrilège disproportionnée avec le crime.

Ah! comme M. Huysmans va maudire M. Fauré! Comme il va anathématiser de ses foudres catholiques le paganisme de *Requiem*! Comme il va fouiller rageusement son vocabulaire rare de naturaliste exaspéré pour en tirer une épithète... *rondouillard*, peut-être! Mais il ne nous empêchera pas d'en goûter l'élégant mysticisme, la suavité apprêtée et l'aristocratique discrétion. Plus de *Dies iræ* sombre chanté par des moines rauques, mais un *In Paradisum* d'une extase mesurée, murmuré par de petits abbés à manteau court. Pas d'agenouillement terrifié dans une église pleine de ténèbres mais un geste de prêtre

mondain si délicatement éploré que l'on ne sait plus s'il cherche son mouchoir brodé ou sa bonbonnière! *Requiem* délicieux qui serait pour une morte une exquise coquetterie posthume :

*Car je veux dans ma bière close
Comme le soir de son aveu
Rester éternellement rose
Avec du Kh'ol sous mon œil bleu.*

31 décembre. Au Nouveau Théâtre. — Les quatre esquisses pour piano de Schumann, orchestrées par M. Chevillard, n'obtiennent qu'un médiocre succès. Tel est le sort commun de ces sortes d'ouvrages. Le piano a quelque chose de sec et de précis. Les longues tenues lui sont interdites. Aussi il ne faut point s'étonner si les transcriptions pour orchestre manquent de la solidité et de la souplesse chatoyante auxquels nous ont habitués les compositeurs modernes.

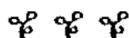
La fantaisie de Moussorgski, *Une Nuit sur le Mont Chauve*, a été applaudie. Danses d'esprits, sabbat, voix surnaturelles, célébration de Tchernobog, angélus, ronde infernale qui se perd et s'évanouit lentement dans un hymne céleste, contrastes faciles, oppositions factices, cascades de harpes, feux follets qui sautillent dans les flûtes, attaques sourdes de violoncelles, frémissements de cymbales, tout le clinquant, le papillotement, le toc pailleté de l'École russe y tourne, y cliquète, y froufroute. Malgré le brio de l'exécution, il m'a semblé toutefois que le public prenait moins de plaisir à la roublardise de ces simili-barbares. Saturation peut-être.

7 janvier. Au Châtelet. — Chez Chevillard, *La Damnation de Faust*, chez Colonne, *La Damnation de Faust*. Partout, paraît-il, une foule dense. Dimanche prochain, au Nouveau-Théâtre et au Châtelet, *La Damnation*. Les mânes romantiques de Berlioz doivent tressaillir d'allégresse. M. Gabriel Pierné est acclamé. On redemande la Marche hongroise et le ballet de Sylphes. Pendant qu'on applaudit la *Coupe du roi de Thulé*, Mlle Marcella Pregi appelle vainement M. Monteux : l'alto modeste se dérobe aux ovations. Avouerais-je pourtant que cette *Damnatio*n est bien décousue, et que l'audition de fragments séparés est peut-être plus intéressante qu'une exécution intégrale? Que les berlioziens me lapident! Mais j'avoue sans vergogne que la *Course à l'abîme* coupée des hop! hop! fougueux d'un baryton en habit qui lit posément sa partition me cause une gêne insupportable. Ah! si l'on me disait que l'œuvre a été écrite pour la scène, peut-être mon imagination dégèlerait-elle? Malheureusement M. Günsbourg nous a enlevé cette illusion.

Alexandre ARNOUX.



ÉCHOS



LES SYMPATHIES DE M. LEONCAVALLO

Le compositeur Leoncavallo, l'auteur de *Paillasse*, aima beaucoup, jadis, les Français. Il habita Paris, y fut même très malheureux du temps qu'il écrivait des chansons pour l'Eldorado, et parlait de notre pays en romancier attendri, lorsque la critique parisienne s'avisa de proclamer son absence de talent.

Nos critiques furent, en effet et à juste titre, très durs pour la nouvelle école italienne. Seul, M. Puccini trouva grâce, parce qu'il avait écrit la *Vie de Bohème*, et, encore que nous l'ignorions généralement, *Manon*. Comme Puccini est le rival, l'adversaire constant de M. Leoncavallo, celui-ci pensa bien vite que les Français étaient un peuple de sots, qui n'apprécient point la bonne musique.

L'empereur d'Allemagne survint, l'an passé, qui le confirma dans son opinion, lui confiant le livret de son *Roland* ; et cette illustre collaboration éloigne de nous à tout jamais, M. Leoncavallo. Le compositeur italien, à l'occasion de l'année nouvelle, chante dans le *Neues Wiener Tageblatt* un hymne à Berlin.

« J'aime Berlin, cette ville qui me traita en enfant gâté, *comme j'aime ma patrie*. J'aime les arbres du Thiergarten, autant que le profil du Vésuve et le golfe de Naples. Deux fois le public allemand m'approuva. La première fois à propos de *Roland* ; la seconde à propos de la *Bobème*. Cet assentiment du public allemand me remplit d'orgueil et de satisfaction. »

M. Leoncavallo, autrefois, affectait de ne parler que français. Il ne parle plus qu'allemand. Les Français l'ont méconnu, parce qu'il avait des qualités, qu'en notre pays on n'estime pas. Du moins il le raconte. Tandis qu'en Allemagne, si ce musicien fut sympathique, c'est grâce à la probité de son caractère, probité qui correspond à celle du caractère allemand. « Ce peuple, écrit M. Leoncavallo, met la probité le plus haut possible et déteste instinctivement toute fausseté. De mes œuvres on ne pourra jamais effacer la probité et l'honnêteté, pas plus que la sincérité du sentiment. »

Hélas ! pourquoi la probité, l'honnêteté ne suffisent-elles pas, en musique ? Et pourquoi faut-il des qualités autres, par lesquelles se traduit le talent musical : la pureté de l'inspiration et le bon goût ?

UNE CONSÉQUENCE DE LA SÉPARATION

Que vont devenir, dans beaucoup de paroisses, les maîtres de chapelle, organistes, musiciens et chantres d'église, à la suite du vote de la séparation des Eglises et de l'Etat? Leur situation, dans bien des pays, va devenir lamentable, et nous en trouvons une première preuve dans le règlement suivant, par lequel se termine une déclaration adressée à son clergé par Mgr l'Archevêque de Cambrai:

En signe de deuil et pour atténuer autant qu'il est en nous les charges de notre église métropolitaine, après en avoir conféré avec nos vénérables frères les membres du chapitre.

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Article premier. — A partir du 1^{er} janvier, la maîtrise sera supprimée et le lutrin diminué. Le plain-chant sera seul admis dans les offices religieux.

Art. 2. — Les grandes orgues ne seront plus jouées, sauf dans les cas spéciaux déterminés par nous, et l'orgue de chœur ne servira qu'à l'accompagnement du chant.

Art. 3. — La messe solennelle capitulaire quotidienne ne sera plus sonnée et sera remplacée par une messe basse; l'office canonial ne sera plus chanté, même le dimanche.

Art. 4. — Nous faisons toutes recommandations pour qu'une sévère économie préside aux dépenses du culte.

LE CHANTEUR SCHALJAPIN

Le chanteur Feodor Ivanovitch Schaljapin dont les journaux russes ont annoncé l'arrestation, faisait partie, avant les événements révolutionnaires, de l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg. Sa belle voix de baryton et sa prestance athlétique lui avaient valu de grands succès, notamment dans le rôle de Méphistophélès. Il donna sa démission sans la motiver par aucune raison plausible, voulant protester par là contre l'incarcération de son ami Maxime Gorky. Schaljapin avait été pauvre autrefois et s'était trouvé parmi les compagnons de misère de l'auteur amer de *l'Asile de nuit*. C'est alors qu'en chantant pour obtenir quelques pièces de monnaie, il s'était découvert un organe doué de puissance et d'étendue, avait quitté la Russie et s'était rendu à Monte-Carlo où il avait chanté dans le *Mefistofele* de Boïto. Les succès éclatants que lui valurent son talent, et auxquels ne demeura pas étranger l'engouement des dames, ne l'impressionnèrent pas longtemps. Il revint à Saint-Pétersbourg, subissant l'ascendant de ses convictions et de ses amitiés. Il vivait l'été dernier dans un petit domaine qu'il avait acquis dans le gouvernement Vladimir. Très impressionné par les malheurs de sa patrie et porté à compatir aux souffrances du peuple, il se trouva présent à l'un des meetings qui eurent lieu en décembre dernier et entonna

de sa voix vibrante un chant que nous traduisons ainsi, non sans atténuer quelque peu la véhémence d'expression des paroles : « Donnez-moi un fouet afin que j'aie punir le prince ! » Les assistants le portèrent en triomphe dans la salle, et des milliers de voix répétèrent le chant. En arrivant vers sa maison, il fut appréhendé par des cosaques qui le conduisirent en prison.

LES MARCHANDS DE BILLETS DE THÉÂTRE

La cour d'appel d'Albany (Etats-Unis) vient de rendre un jugement très intéressant.

M. William H. Collister, un des marchands de billets les plus connus de New-York, a intenté, il y a quelques mois, un procès à MM. Hayman et Cie, directeurs du Knickerbocker-Théâtre, pour l'avoir empêché d'exercer son commerce aux portes du théâtre et pour avoir refusé l'entrée de la salle de spectacle aux personnes qui lui avaient acheté des billets. Il réclamait de ce fait 4,000 dollars de dommages-intérêts. La cour d'appel l'a débouté de sa demande, motivant son jugement ainsi : un directeur de théâtre est le maître chez lui, et du moment qu'il met le public en garde contre l'achat de billets chez les marchands, par des affiches apposées au dehors et à l'intérieur de son théâtre, il a le droit de refuser l'entrée aux personnes qui contreviennent à cet avertissement ; de plus, l'agiotage sur les billets constituant un abus, il est en droit de protéger sa clientèle contre cet abus.

LE CHAPITRE DES CHAPEAUX

L'administration communale d'Anvers a résolu de modifier le règlement sur la police des théâtres, en ce qui concerne les chapeaux des dames occupant les places du rez-de-chaussée et du balcon. (Ces chapeaux sont désormais prohibés).

Les édiles anversoises ont profité de l'occasion pour édicter une autre mesure : désormais, les messieurs placés dans les loges, les galeries et au balcon devront rester découverts, non seulement durant le spectacle, mais aussi pendant la durée des entr'actes.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS