



Les représentations d'Opéras Italiens à Lyon

* * *

(SUITE ET FIN)

En dépit des sourdines que la presse avait mises à ses critiques, il faut croire que le succès de cette reprise d'*Il Barbieri* fut des plus modérés, car il n'y en eut que deux représentations, et les Italiens jouèrent le 27 mai *Lucrezia Borgia*, qu'ils redonnèrent encore quatre autres fois. Cet opéra, qui fut écrit en 1833, bien avant *La Favorite*, *Lucie* et *Don Pasquale*, et qui est loin d'être un des meilleurs de Donizetti, nous avait été révélé, on se le rappelle, par la troupe Negri en 1841, et notre Grand-Théâtre, sous la direction Carpié, l'avait monté en français au mois de janvier 1862. Néanmoins, comme il avait disparu, depuis onze ans, du répertoire de notre scène lyrique, il restait ignoré de la majorité du public, et peut-être, s'il eût été bien interprété, eût-il bénéficié d'un certain regain de faveur. L'exécution, si nous nous en rapportons aux comptes rendus des journaux, en fut, au contraire, assez inégale, et le résultat n'en dépassa pas les limites d'un succès d'estime. On en jugera par les lignes suivantes, empruntées au *Courrier de Lyon* du 30 mai, dont l'opinion, du reste, fut complètement partagée par ses confrères du *Journal de Lyon* et du *Salut public*.

Dans *Lucrezia Borgia* nous avons entendu deux actrices qui n'avaient pas encore paru sur notre scène, Mlles Carracciolo et Montesini. Leur talent permet des éloges et ne laisse place qu'à peu de critiques... si, sacrifiant la vérité vraie à l'extrême bienveillance, qu'en province on

affecte dans la critique, nous transposons les termes en appelant passable ce qui est mauvais, bien ce qui est supportable et parfait ce qui est bien. Disons donc simplement que ces rôles (Lucrezia et Orsini) ont été bien remplis et bien chantés par Mlles Carracciolo et Montesini.

Le premier acte surtout a été rendu d'une façon très satisfaisante... Mlle Carracciolo a un de ces organes italiens, un peu pâteux peut-être, mais qui sont doux et agréables à l'oreille. Les ennemis passionnés du genre italien prétendent que les voix italiennes s'étirent comme un fil de macaroni ; c'est, sous une forme railleuse, faire une remarque assez juste. Mais il y a dans cette manière de chanter quelque chose qui ne manque ni de grâce, ni de charme. Mlle Carracciolo s'est bien tirée du premier acte ; le brindisi du cinquième acte a été enlevé avec un certain brio quoiqu'il n'ait pas produit l'effet que nous en attendions : en somme, beaucoup de bravos mérités.

Mlle Montesini a un talent un peu irrégulier ; parfois elle justifie les exagérations bienveillantes, et nous serions tout disposé à dire, pour certains passages du cinquième acte, la scène de l'empoisonnement, qu'ils étaient parfaitement interprétés. L'actrice et la chanteuse avaient trouvé l'accent juste et l'élan vrai, et le public empoigné a applaudi avec enthousiasme. A côté de cela, nous constatons quelques notes supérieures atteintes avec un effort visible, qui indique que l'artiste est absolument préoccupée d'une difficulté vocale qu'elle n'est pas précisément sûre de vaincre...

M. Carrion a retrouvé des éclairs du passé et a chanté plusieurs phrases avec un talent qui, lui, n'a pu que gagner avec le temps.

La salle était moins remplie qu'à la représentation du *Barbier*.

Rigoletto, qui fut représenté le 30 mai, fut moins favorisé encore que *Lucrezia*, et l'effet en fut si désastreux qu'on n'osa pas le redonner et que la presse même s'abstint d'en parler, à l'exception du seul *Courrier de Lyon*, dont le compte rendu, très court d'ailleurs, ne fut pas précisément flatteur.

La troupe italienne, dit-il dans son numéro du 1^{er} juin, a donné avant-hier vendredi *Rigoletto*. Comme pour le *Barbier*, les stalles, les fauteuils et les loges étaient parfaitement garnis. Mais cette représentation n'est pas faite pour engager les amateurs à y revenir. Deux artistes nouveaux se faisaient entendre, Mlle Carini, soprano, et M. Georghetti, ténor ; ils ont échoué complètement.

Mlle Carini, une assez jolie personne, du reste, a la voix sèche ; les éclats du registre supérieur détonent dans les ensembles et les chuts du publics sont venus, à plusieurs reprises, montrer un mécontentement hélas, trop justifié !

Quant à M. Georghetti, il a peu de voix et manque de l'habitude de la scène ; les auditeurs désappointés se sont impatientés, on a chuté, puis on a fini par rire...

M. Strozzi a chanté avec talent le rôle de Rigoletto ; lui et Mme Carracciolo, dans le quatuor du dernier acte, ont soutenu de leur mieux l'opéra de Verdi.

Poursuivie dans de telles conditions, la carrière des artistes italiens ne paraissait destinée à être ni très longue ni très fructueuse parmi nous. Un incident, qui pour être fréquent dans les annales des comédiens, n'en est pas moins fâcheux, vint en hâter le dénouement. M. Capt de Salazar, l'impresario, qui avait quitté Lyon presque au lendemain des débuts de sa troupe, sous prétexte d'en aller préparer et organiser l'itinéraire ultérieur, avait négligé, depuis lors, de donner de ses nouvelles, et surtout de régler les appointements de ses pensionnaires. La situation de ces malheureux nomades, que l'abandon de leur directeur avait déjà compromise, s'aggrava du fait des médiocres recettes qu'ils réalisèrent. Certains d'entre eux, comme Carrion, qui en était l'étoile, se séparèrent de la compagnie pour reprendre leur liberté d'action. Ceux qui restèrent se réunirent en société et essayèrent de continuer ainsi, pour leur compte, l'entreprise commencée. En faisant appel au concours de quelques-uns de leurs camarades de notre troupe lyrique sédentaire, de M. Chelli, ténor de notre Grand-Théâtre, de Mlle Perretti, une de nos anciennes dugazons, qui avait abordé avec succès l'opérette, ils montèrent *Un Ballo in maschera* de Verdi, qui était encore presque une nouveauté, puisqu'on ne l'avait encore représenté, sur notre première scène, qu'en français, il y avait déjà plus de quatorze ans, au mois de janvier 1859, sous la direction Delestang. Mais cet effort, tout méritoire qu'il fût, ne réussit pas à les sauver. Voici, d'après le *Journal de Lyon*, le compte rendu de cette soirée, qui eut lieu le 6 juin et qui fut la dernière.

Les artistes réunissaient encore avant-hier soir le public à une seule audition du *Ballo in Maschera*, dont la recette n'a pas dû être brillante...

M. Strozzi seul a échauffé la salle dans son air du quatrième acte, qu'il a chanté avec ce magnifique talent qu'on lui connaît, et qui lui a valu dès le premier jour de superbes ovations parmi nous.

Il n'en a pas été de même, hélas ! de Mme Lamarre, sur laquelle on comptait beaucoup. La jeune artiste ne savait pas son rôle ; elle s'est égarée même dans le final du quatrième acte, de façon à compromettre

la scène toute entière... on se rend compte aujourd'hui des qualités considérables qu'avait Marie Roze, vis-à-vis de laquelle pourtant les Lyonnais restaient si indifférents.

Quant à Mlle Perretti, on n'a jamais su pourquoi elle faisait le page Edgar, il est d'autant plus difficile de s'en rendre compte, qu'elle y a été d'une nullité parfaite, désespérante même... D'abord, la pauvre enfant ne connaît pas un mot d'italien, et s'est cru forcée de baragouiner son rôle dans un idiome complètement inconnu de tous les linguistes de la terre. Le public, en souvenir peut-être des *Cent Vierges* et de *Matapa*, a montré à son égard une longanimité admirable.

Mlle Carracciolo, dans un rôle effacé, s'est fait applaudir après le trio du deuxième acte.

Le *Courrier de Lyon*, il est vrai, usa de plus de bienveillance, afin, sans doute, de ne pas accabler d'infortunés artistes dont la position était, en effet, bien digne de pitié, et il consacra le 9 juin au *Bal masqué* l'entre-filet suivant :

Nous regretterions beaucoup de n'avoir pas entendu la représentation du *Ballo in Maschera*. Certaines parties ont été chantées de façon à défier toute critique ; on a applaudi à trois reprises M. Strozzi dans son air de troisième acte.

Mme Lamare a chanté avec un goût, une finesse d'exécution irréprochables ; c'est décidément une chanteuse et une actrice de talent et nous regrettons de la voir partir.

Mme Carracciolo a pris une large part des bravos ; cette belle et vigoureuse voix de contralto est d'autant plus agréable à entendre que nous sommes privés depuis longtemps de chanteuse ayant le timbre vocal exigé pour cet emploi.

M. Chelli avait bien voulu apprendre en un jour la partie de ténor qu'il n'avait chantée qu'en français. Il a dit certains passages avec beaucoup de pureté et de charme. La carrière italienne fera disparaître les quelques défauts qu'on reprochait à cette voix qui, pleine de vigueur et d'ampleur, monte trop parfois la note qu'elle donne. M. Chelli dit l'italien avec une correction parfaite et il s'est fait applaudir plusieurs fois.

Mlle Perretti avait accepté le rôle du page (pourquoi ne pas l'avoir donné à une actrice de la troupe italienne, Mlle de Moya, dont c'est l'emploi ?) ; elle y a mis beaucoup de bonne volonté et de grâce ; mais la voix a détoné à différentes reprises de façon à troubler l'ensemble ; elle paraissait elle-même si contrariée de ces petits accroc, que nous passons vite sans insister.

L'épilogue de cette désastreuse campagne fut un concert organisé le 17 juin, à l'Alcazar, au bénéfice du chef d'orchestre,

M. Aguirre, qui, depuis plus d'un mois, n'avait pas reçu la moindre avance sur ses appointements, et qui malgré la sympathie que lui avait valu l'unanime hommage rendu par la critique à sa compétence, malgré la présence au programme de noms tels que ceux du baryton Devoyod et de Mme Sarolta-Acs, alors en représentation au Grand-Théâtre, ne réussit pas mieux que ses camarades du chant, à intéresser le public à son triste sort. Il y eut fort peu de monde à cette fête et la recette en fut dérisoire.

* * *

Un an plus tard, en juillet 1874, M. Aguirre nous revenait cependant, toujours en qualité de chef d'orchestre, accompagné d'une nouvelle troupe, dont la fortune ne fut pas meilleure que celle de la précédente, et qui provoqua moins de curiosité encore. Du 3 au 13 juillet, cette compagnie dont le sujet le plus remarquable était le ténor Fernando, et qui comprenait, avec lui MM. Bartolini, Della Rocca, Zimmelli, M^{mes} Morio, Teoni et Alida Geldi, donna au Grand-Théâtre six représentations : deux d'*Otello* de Rossini, trois d'*Il Trovatore* et une de *Rigoletto*. Elle était probablement composée d'éléments de qualité inférieure et son séjour à Lyon dut passer au milieu de l'indifférence générale, car c'est à peine si les journaux s'en occupèrent. Le *Courrier de Lyon* du 5 juillet ne mentionna que pour mémoire, et avec une brièveté significative, la première représentation d'*Otello* qui avait eu lieu l'avant-veille et qui n'avait même pas le mérite de révéler une nouveauté. Cet ouvrage depuis qu'il avait été créé sur notre première scène par Damoreau et M^{lle} Folleville à la fin de 1823 n'ayant jamais cessé de figurer à son répertoire et y ayant déjà été joué en italien par Tamberlick au mois de mai 1860 :

La représentation de la troupe italienne n'a pas amené autant de dilettantes que nous l'aurions espéré. La chaleur retient les plus courageux.

M. Fernando a été excellent. Nous conseillons à ses camarades de tâcher de l'imiter.

Il ne fut guère plus explicite le 9 juillet, en parlant de la soirée du 6, où avait été donné *Il Trovatore* :

La partition du *Trovatore*, plus connue qu'*Otello*, avait amené un public assez nombreux au Grand-Théâtre. On disait qu'à la première

représentation les frais avaient été à peine couverts ; il n'y aurait eu qu'un bénéfice d'une centaine de francs.

M. Fernando, la mezzo-soprano remplissant le rôle de Léonore, la contralto dans le rôle d'Azucéna ont été applaudis avec entrain. Quant au baryton, il n'est pas à la hauteur de son emploi. La voix, forte sans doute, est inégale et fatiguée ; certaines notes sortent avec vigueur, et d'autres à côté manquent de son. Son jeu est fort amusant. Ses mouvements sont si bizarres que dans le duo de la prison, le public n'a pu s'empêcher de rire en voyant le fougueux baryton s'élancer sur Léonore comme s'il allait lui livrer un combat acharné.

Le *Salut Public* du 9 juillet émit à peu près la même appréciation :

La représentation d'*Il Trovatore*, donnée avant-hier par la Compagnie italienne de passage à Lyon, a été incomparablement supérieure à celle d'*Otello*, qui nous avait presque fait craindre un *four* l'autre jour.

Avait-on eu le temps de mieux se préparer ? Quelques répétitions supplémentaires avaient-elles permis au maestro Aguirre de fondre et de compléter son orchestre, ou plutôt cette musique de Verdi, plus facile, plus en dehors, moins délicate que les divines mélodies de Rossini, convient-elle mieux à nos tempéraments modernes, portés en toute chose à l'exagération ?... Toujours est-il que le spectacle d'hier peut être regardé comme une très bonne représentation d'été.

Les honneurs de la soirée ont été, sans conteste, pour Mme Téoni (Azucéna), qui se sert avec goût et avec une grande entente de la scène d'une fort belle voix de Stoltz, un peu insuffisante peut-être dans les dernières notes graves.

M. Fernando (le Trouvère) a été également couvert d'applaudissements. Cet artiste, qui chante toujours à pleine voix et dans les teintes claires, a décidément conquis la sympathie du public lyonnais.

Son organe éclatant, et qui ne plaint pas sa peine, en fait, d'ailleurs, un des bons interprètes de Verdi. C'est bien ainsi que doit être chantée cette musique violente, enfiévrée, qui porte tous les sentiments au paroxysme et ne connaît pas les demi-teintes.

L'ensemble des autres artistes a suffisamment secondé ces deux premiers rôles, et si un peu de pluie venait, enfin, rafraîchir la température, on pourrait leur promettre dans le répertoire de Verdi, une série de fructueuses représentations.

De la représentation de *Rigoletto* qui eut lieu le 13 juillet et qui servit de début à Mlle Despina, une ancienne élève de M. Ribes, le regretté professeur de notre Conservatoire, aucun journal ne parla.

* * *

Enfin, en 1882, pour la dernière fois, Lyon donna pendant un mois, l'hospitalité à une troupe italienne, dirigée par M. Giraltoni, qui en était du reste un des premiers sujets, en qualité de baryton. Notre municipalité, cette année-là, avait supprimé la subvention qu'elle accordait d'ordinaire à notre scène lyrique, et le Grand-Théâtre, privé de ressources, avait dû délaïsser l'opéra pour se confiner dans le drame et la comédie, Le Théâtre Bellecour, qui, depuis trois ans qu'il était ouvert, avait vainement demandé aux genres les plus divers, le secret des fructueuses recettes, ouvrit ses portes avec empressement à la compagnie italienne, dont il semblait bien en effet que des circonstances exceptionnelles dussent favoriser le succès.

La saison s'ouvrit le 12 décembre avec *Un Ballo in Maschera* de Verdi. Dire que le succès en fut éclatant serait exagéré ; il fut honorable toutefois, et les amateurs d'opéras, privés par ailleurs de leur distraction favorite, n'eurent pas lieu d'être trop mécontents. Je ne puis pas pour en témoigner, citer des extraits de chacun des journaux de notre ville, qui étaient déjà, il y a vingt-cinq ans, à peu près aussi nombreux qu'aujourd'hui. Aussi bien, ces coupures auraient-elles moins d'intérêt, ce me semble, que celles que j'ai intercalées dans les premiers paragraphes de cette étude, les souvenirs de cette époque relativement peu lointaine étant demeurés présents et précis dans l'esprit d'un grand nombre de Lyonnais encore vivants. Je me contenterai donc de reproduire, comme une des plus autorisées, l'appréciation de cette première soirée publiée dans le *Moniteur Judiciaire* du 14 décembre par son critique théâtral d'alors, M. Paul Widor, frère de l'éminent organiste et compositeur, et lui-même musicien des plus distingués :

Ce n'est pas sans une certaine appréhension que nous nous sommes rendu mardi (12), au théâtre Bellecour, pour assister au début des chanteurs italiens, qui viennent nous donner les seuls plaisirs lyriques que nous puissions espérer à Lyon cet hiver.

La pénurie des bons chanteurs est actuellement aussi forte en Italie qu'en France, les nouvelles des théâtres d'outre-monts sont mauvaises, et dernièrement nous pouvions constater par nous-même la désolante médiocrité des grandes scènes de musique de la Péninsule et cela même en pleine saison. Partout l'opéra était réduit à servir de lever de rideau à d'interminables ballets. Les grands ténors, les chanteuses célèbres ont fait place aux mimes et aux danseuses. Manzotti règne en souverain maître avec *Sieba* ou *Excelsior*.

Nous avons donc eu une véritable satisfaction en trouvant à Bellecour une troupe très sérieuse à la tête de laquelle vont briller plusieurs artistes d'élite.

Certes, la première représentation du *Ballo in Maschera* de Verdi a été loin de la perfection. Tout s'est senti de la précipitation avec laquelle on a monté un opéra en cinq actes presque inconnu à Lyon. L'orchestre était déplorable, les musiciens trop occupés à lire leur partie se souciaient peu des nuances et couvraient inévitablement tout ce qui était pas passage de force. L'entente n'a pu s'établir au cinquième acte entre la bande militaire et le chef d'orchestre, et on a dû recommencer trois ou quatre fois la scène du bal, au milieu d'incidents ridicules. Mais Lévy maîtrisera son orchestre, les régisseurs veilleront aux détails de la scène et les erreurs d'avant-hier ne se renouvelleront plus...

Cette part faite à la critique, il ne nous reste guère qu'à louer en parlant des principaux interprètes. Parmi ceux qui se sont fait entendre dans le *Ballo*, il en est trois qu'on peut compter comme artistes d'élite. Ce sont MM. Abrugnedo, le ténor, le baryton Giraldoni, et la chanteuse falcon Mme Violetti.

M. Abrugnedo n'est pas un ténor de force, mais c'est un chanteur d'excellente école. Il a conquis son public, dès la romance d'entrée; on a voulu lui faire répéter la barcarolle du second acte; mais il a résisté, voulant ménager ses moyens, pour dire avec une élégante légèreté la phrase délicieuse qui commence le quintette « Escherze od è follia ».

M. Giraldoni est un baryton fort estimé depuis nombre d'années. Il possède encore une voix puissante, qu'il manie avec une habileté consommée. De très rares défaillances décèlent à peine la longue carrière de l'excellent artiste.

La voix de Mme Violetti est d'un timbre exquis, sa manière de dire est élégante comme toute sa personne; on ne pourrait lui reprocher qu'une froideur exagérée.

A côté de ces remarquables protagonistes, nous pourrions citer Mme Alborini, la dugazon que les intempérances de l'orchestre ne nous ont pas toujours permis d'entendre, et les deux belles basses qui ont si vigoureusement sonné dans la strette de la conjuration.

Le Théâtre-Bellecour était rempli comme aux plus beaux jours. On a fait un chaleureux accueil aux artistes, et jusqu'au milieu de la soirée le succès a été grand. Les accroc de la fin ont refroidi l'enthousiasme.

J'emprunte encore au même journal et au même critique le compte rendu d'*Il Trovatore*, qui fut donné le 16 décembre :

Depuis la première représentation, et les débuts de la troupe ita-

lienne dans le *Ballo in Maschera*, d'énormes progrès ont été réalisés. L'orchestre plus sûr a accompagné avec beaucoup plus de précision ; il reste à obtenir plus de délicatesse. Les voix, à Bellecour, franchissent mal l'orchestre, et celui-ci sonne toujours trop fort. Les chœurs sont et resteront la partie faible.

Cette partition du *Trouvère* prend un charme particulier à être entendue en italien et par des chanteurs italiens. Nos artistes n'obtiennent pas ces emportements, cette exagération des effets, voulus par la nature même de cette musique. Aussi a-t-on fait un beau succès aux exécutants familiarisés avec les traditions italiennes.

Giraldoni s'est surpassé dans le comte de Luna ; il a dit merveilleusement l'andante du grand air si populaire.

Abrugnedo n'a pas la grande voix qu'il faut pour chanter Manrique. Mais ces chanteurs italiens sont si habiles, et leur langue si favorable, qu'ils arrivent à donner [l'illusion dans les passages de vigueur ; les effets de demi-teinte sont charmants.

La voix de Mlle Ferni paraissait voilée par une fatigue que nous espérons passagère. C'est une artiste très expérimentée, jouant avec passion le rôle de l'amante infortunée du trouvère, elle a été fort applaudie dans la scène du *Miserere* et à l'acte final.

L'expérience fait, au contraire, défaut à la contralto, Mme Albini (Azucena) ; elle joue sans art d'un instrument qu'un peu de travail rendrait magnifique.

En somme, bonne soirée qui en fait présager de meilleures encore.

Le 26 décembre les Italiens jouèrent *la Traviata*, qui passa assez inaperçue et le 28 *la Favorite*, dont le *Salut Public* du 30 apprécia l'exécution dans les termes suivants, sous la signature de Philippe Artaud, et par la plume de son distingué critique musical, M. le docteur Georges Linossier, fils de l'excellent et regretté confrère auquel j'ai eu l'honneur de succéder au même journal :

La première représentation de *La Favorite*, retardée par indisposition du baryton, M. Giraldoni, n'avait attiré avant-hier qu'une assez médiocre affluence de spectateurs.

L'opéra de Donizetti est aujourd'hui un peu bien connu du public, et nous ne comprenons guère que la direction du Théâtre-Bellecour ne préfère pas initier le public à des œuvres ignorées en France.

La représentation d'avant-hier a été cependant une des meilleures qu'ait données jusqu'à ce jour la Compagnie italienne. M. Abrugnedo s'est fait justement applaudir après la romance « Ange si pur » ; Mme Ferni se sert, avec beaucoup d'art et d'adresse, d'une voix que n'a pas, malheureusement, épargnée, des ans l'irréparable outrage.

Quant à M. Giraldoni, il était encore visiblement indisposé, et la justesse de ses intonations en a quelque peu souffert.

M. Sbordoni est un Balthazar convenable.

En somme, le public a paru satisfait et a rappelé en masse tous les interprètes.

Malheureusement, il était écrit qu'aucune tentative artistique de quelque nature qu'elle fût, ne pourrait jamais réussir au Théâtre-Bellecour. En dépit de leur bonne volonté et de l'avantage que paraissait devoir constituer pour eux l'absence de concurrence de la part du Grand-Théâtre, les artistes italiens ne parvenaient pas à attirer la foule. M. Giraldoni, leur directeur, avait, pour surcroît de malchance, le souci d'un démêlé judiciaire avec une de ses artistes, Mme de Léontieff, qu'il s'était refusé à faire débiter, à l'encontre de son engagement, et qui lui réclamait, de ce chef, une indemnité pécuniaire. Un beau jour, à l'exemple de M. Capt de Salazar, son devancier de 1873, il mit suivant l'expression vulgaire et consacrée, la clef sous la porte, en oubliant de payer ses pensionnaires. M. Koemgen, qui tenait le célèbre restaurant de l'*Assommoir*, dans les sous-sols du Théâtre-Bellecour, s'offrit généreusement à remplacer, à leur tête, l'impresario fugitif, et à leur faciliter les moyens de regagner au moins leur pays d'origine. Reconstituée en société sous sa gérance, la compagnie italienne donna, le 9 janvier 1883, une représentation de la *Norma*, pour laquelle le prix des places avait été notablement diminué, et où Mmes Ferni et Alborini, MM. Abrugnedo et Sbordoni furent chaleureusement applaudis par un auditoire assez nombreux, très désireux surtout de leur témoigner sa sympathie. Ce jour-là néanmoins fut celui de leurs adieux. La saison qu'ils avaient escomptée plus brillante et plus longue, s'était bornée exactement à quatre semaines et à dix représentations : deux du *Bal Masqué*, trois du *Trouvère*, trois de la *Favorite*, une de la *Traviata* et une de la *Norma*.

*
**

Ainsi a pris fin la série des douze troupes étrangères qui, au cours du dix-neuvième siècle et dans un espace de quarante-cinq ans, se sont succédé parmi nous. Bien peu, on a pu l'observer, y ont obtenu de véritables succès, et à l'exception de celle que M. Lorini y conduisit en 1853, et qui comptait des sujets de

mérite exceptionnel, aucune n'y a séjourné très longtemps. Il est donc difficile de leur attribuer une part très considérable dans l'œuvre d'initiation artistique qui s'est poursuivie, parmi nous, pendant les soixante ou quatre-vingts dernières années. On remarquera, du reste, que leur répertoire assez restreint et uniforme n'a porté que sur trente ouvrages différents : quatre de Bellini, huit de Donizetti, six de Rossini, six de Verdi, deux de Mozart, un de Beethoven, un de Weber, un de Kreutzer, un de Flotow.

Si jamais, en tous cas, de pareilles tentatives ont eu leur raison d'être, elles sont devenues inutiles, aujourd'hui que la plupart des œuvres étrangères ont été traduites en français, d'une part, et que, de l'autre, la facilité des communications permet à peu près à tout le monde d'aller les entendre dans leur pays et dans leur version d'origine. La musique italienne, qui a eu, à un moment donné, les faveurs de la mode, a perdu au surplus presque tout son crédit. La salle Ventadour, qui a connu des heures si brillantes, est depuis longtemps fermée, et la piteuse tentative de réacclimatation du théâtre-italien qui s'est produite à Paris, au printemps de 1905, a démontré qu'il serait vain de la vouloir rouvrir. Et c'est pourquoi, au mois de mai dernier, nous avons été témoins, ici même, de l'échec de ce *Chatterton* de Leoncavallo, qui m'a fourni le prétexte de la notice historique un peu bien longue et fastidieuse, dont les lecteurs de la *Revue Musicale* voudront bien me pardonner de leur avoir trop fait attendre le point final.

* * *

Voici le tableau récapitulatif des représentations données par ces douze troupes étrangères.

1 ^o Troupe Pellizari (du 14 novembre 1837, au 14 mars 1838.)	<i>La Norma</i> de Bellini. <i>La Straniera</i> de Bellini. <i>Semiramis</i> de Rossini.
2 ^o Troupe Crivelli (du 30 décembre 1839, au 27 janvier 1840.)	<i>La Norma</i> de Bellini. <i>Il Barbiere</i> de Rossini. <i>La Cenerentola</i> de Rossini.
3 ^o Troupe Crivelli et Frigidiani (du 7 juillet au 3 septembre 1840.)	<i>Norma</i> de Bellini. <i>Belisario</i> de Donizetti. <i>Lucia</i> de Donizetti.

- 4^o Troupe Negri (du 27 mars
au 12 juin 1841.) } *I Capuletti et I Montecchi* de Bellini.
Marino Faliero de Donizetti.
Lucrezia Borgia de Donizetti.
Elissire d'amore de Donizetti.
Mose in Egitto de Rossini.
- 5^o Troupe allemande Schmidt
(du 24 septembre au 9 octo-
bre 1841.) } *Fidelio* de Beethoven.
Freischütz de Weber.
Une nuit à Grenade de Kreutzer.
Don Juan de Mozart.
I Capuletti et I Montecchi de Bellini.
Sonnambula de Bellini.
- 6^o Troupe allemande Kehl
(du 16 au 21 juillet 1846.) } *La Flûte enchantée* de Mozart.
Freischütz de Weber.
Une nuit à Grenade de Kreutzer.
Alessandro Stradella de Flotow.
I Capuletti et I Montecchi de Bellini.
- 7^o Troupe Lorini (du 16 juin
au 4 août 1851.) } *Linda di Chamouni* de Donizetti.
Elissire d'amore de Donizetti.
Ernani de Verdi.
Norma de Bellini.
I Puritani de Bellini.
- 8^o Troupe Lorini (du 30 mai
au 31 août 1853.) } *Il Barbieri* de Rossini.
I Capuletti et I Montecchi de Bellini.
Norma de Bellini.
Sonnambula de Bellini.
Lucia de Donizetti.
Don Pasquale de Donizetti.
Elissire d'amore de Donizetti.
Linda di Chamouni de Donizetti.
Nabuchodonosor de Verdi.
- 9^o Troupe Ricci, (mai 1865.) } *Il Trovatore* de Verdi.
- 10^o Troupe Capt de Salazar
(du 16 mai au 6 juin 1873.) } *Il Barbieri* de Rossini.
Lucrezia Borgia de Donizetti.
Il Trovatore de Verdi.
Rigoletto de Verdi.
Un ballo in maschera de Verdi.
- 11^o Troupe Aguirre (du 3 au
13 juillet 1874.) } *Otello* de Rossini.
Il Trovatore de Verdi.
Rigoletto de Verdi.

12^e Troupe Giraltoni (du }
12 décembre 1882 au 9 jan- }
vier 1883.) }
 Favorite de Donizetti,
 Norma de Bellini.
 Il Trovatore de Verdi.
 Traviata de Verdi.

Antoine SALLÈS.



Les œuvres anciennes

et M. Jean d'Udine.

* * *

Un grand nombre de nos lecteurs connaissent M. Jean d'Udine, le distingué critique du *Courrier Musical*, et savent combien ses idées sur la musique sont personnelles et originales. Elles sont toujours intéressantes, mais souvent exaspérantes et parfois anti-musicales. Dans le *Journal Musical*, M. d'Udine vient d'émettre son opinion sur l'interprétation des œuvres anciennes, opinion trop subversive pour que nous ne la signalions pas. Nous n'y joindrons pas d'appréciation, car, franchement, cette fois, le musicographe nous semble dépasser les bornes de l'indépendance et de l'originalité, et parce que nous serions très portés, comme les esprits dogmatiques dont il parle à la fin de son article, à le « couvrir d'outrages pour avoir osé adapter des chefs-d'œuvre consacrés aux conditions physiologiques actuelles ». Nos lecteurs jugeront eux-mêmes l'idée de M. Jean d'Udine.

« L'humanité contemporaine, énonce d'abord M. d'Udine, devient de jour en jour plus bruyante et plus entichée de vitesse. Avec les omnibus et les tramways qui, depuis quelques années, les traversent en tous sens, nos grandes villes atteignent à un paroxysme de tapage difficile à dépasser. Sur le pavé des rues les bourdonnantes autos se contentent du crépitement des machines et du coin-coin des trompes ; mais, dans les campagnes, où ces monstres modernes sèment la terreur et l'odeur du pétrole, les voici qui déchirent maintenant la poussière des grands chemins du hurlement de leurs sirènes. « La

« sirène fait fuir l'obstacle ! » dit une réclame un peu cynique. Et, de son côté, l'usine remplit du fracas et de la giration vertigineuse des turbines la vallée, où naguère sommeillaient doucement les nymphes. Si bien que les oreilles de toute l'humanité civilisée s'accoutument chaque jour davantage à une quantité de son et à une rapidité de rythme tout à fait inconnues jusqu'à l'aube du xx^e siècle. Ces manifestations acoustiques, intimement liées à la vie quotidienne, ne sauraient demeurer sans influence sur notre goût musical et sur nos préférences artistiques. »

Ce principe posé, M. d'Udine en examine les conséquences. Quelle est, se demande-t-il, l'influence que cette modification continue dans nos habitudes acoustiques peut avoir sur l'interprétation des vieux maîtres, influence au point de vue de l'intensité du son et de la vitesse des rythmes ?

« A vrai dire les deux questions sont connexes ; en musique la vitesse et l'intensité sont *fonction* l'une de l'autre : il y a un rapport nécessaire, intime, inéluctable entre les deux éléments de l'émotion sonore. On peut assurément jouer lentement *forte* ou *piano*, et jouer vite *forte* ou *piano*, mais néanmoins la lenteur d'un mouvement permet organiquement d'obtenir plus de force que ne fait la vitesse. Jouer très vite et très fort est une difficulté presque insurmontable pour les orchestres médiocres, Et d'un autre côté, par un phénomène contradictoire, dans tous les mouvements moyens, les exécutants sont tentés de presser dès qu'ils jouent plus fort et de ralentir dès qu'ils jouent plus doucement.

« Isolons toutefois, pendant quelques minutes, pour traiter plus facilement notre double problème, la question de l'intensité de la question de la célérité.

« L'accroissement normal de l'intensité sonore ne peut guère se réaliser que par l'accroissement de la complexité harmonique. Quand des œuvres anciennes nous semblent grêles c'est surtout parce qu'elles furent bâties sur des accords trop consonnants pour notre goût actuel. A cela il n'y a guère de remède. Retoucher les compositions des vieux maîtres pour les corser est un jeu auquel ne se risqueraient pas volontiers les plus téméraires. Grétry écrivait, à la fin de sa carrière : « Je ne dissimulerai pas que souvent, en écoutant les compositions plus fournies, plus pleines d'harmonie que les miennes, j'ai regretté de n'en avoir pas fait un plus grand emploi dans mes premiers ouvrages. J'ai souvent négligé la partie de la quinte (alto), qui est si nécessaire pour remplir le vide qui se trouve entre les violons et la basse... Si, après moi, mes ouvrages restent au répertoire des théâtres lyriques, quelque compositeur s'en chargera peut-être. »... Mais quel compositeur

commettrait le sacrilège d'*enrichir* Gluck, Haydn ou Mozart? On me dira peut-être qu'il suffit, pour remettre les choses au point, de songer, en écoutant la musique des vieux maîtres, à l'époque où elle fut écrite, au cadre dans lequel elle naquit, bref de se placer dans un état d'âme historique. Quelques raffinés se procurent peut-être de la sorte de vives satisfactions intellectuelles. Ce n'est sûrement pas là le plaisir artistique, infiniment plus sensuel et plus spontané.

« Du moins, lorsqu'il s'agit d'œuvres orchestrales, peut-on accroître un peu l'intensité sonore de leur exécution en la confiant à des orchestres moins restreints que ceux d'il y a cent ans. Je sais bien que beaucoup de bons esprits sont très opposés à toute augmentation du nombre des interprètes. « Les Symphonies d'Haydn et de Mozart, disent-ils, se jouaient du vivant de ces compositeurs dans des théâtres aussi vastes que nos salles de concert modernes, avec des orchestres trois fois moindres que les nôtres. » Il est vrai ; mais, je le répète, les auditeurs d'alors n'avaient pas les oreilles accoutumées au tumulte de la vie contemporaine. Et surtout dans les mouvements rapides, où toute vigueur s'atténue fatalement, nous ne percevions plus maintenant qu'une sonorité trop mesquine, si on ne les confiait qu'à vingt-cinq ou trente musiciens. Admettons donc provisoirement qu'il est utile pour l'exécution des symphonies anciennes, de garnir plus de pupitres qu'autrefois. En examinant le problème de la vitesse nous allons voir dans quelle mesure cette solution est acceptable.

« La précipitation de l'existence moderne n'influe pas de la même manière sur toute la musique ancienne. Il y a lieu de distinguer, à cet égard, entre les mouvements lents et les mouvements rapides. Les morceaux lents des vieux maîtres (*largetto*, *adagio* et peut-être même *andante*), ne nous paraissent pas aujourd'hui trop lents, car nous avons conservé le sens et le goût de la lenteur, ne fût-ce que comme contraste reposant avec notre fébrilité croissante ; mais il nous paraissent presque tous trop longs, parce que nous nous sommes accoutumés à voir désormais toutes les phases de notre activité plus courte que les phases de l'activité ancienne : un voyage, un dîner, un deuil, une construction d'aujourd'hui durent beaucoup moins que ceux d'autrefois. Pour les mouvements rapides, au contraire (*presto*, *allegro* et peut-être même *allegretto*), nous ne les trouvons pas trop longs, mais il nous sembleraient insuffisamment *enlevés*, joués dans le même mouvement qu'autrefois. Le métronome, cet impassible témoin des évolutions subjectives de la durée, a l'air de mentir, par paresse, quand il nous donne la mesure de ce que nos ancêtres trouvaient extrêmement rapide.

« Comme conséquence de cette double constatation, nous sommes bien forcés d'admettre d'abord qu'il est impossible d'accélérer les

mouvements lents de la sonate ou de la symphonie classique, parce qu'il y a entre les mélodes de ces morceaux et leur vitesse absolue un rapport inviolable. « Jouez plus vite : *J'ai perdu mon Eurydice*, disait Gluck, vous en faites un air de danse. » Il ne nous reste par suite qu'une ressource : faire des coupures dans les larghettos et les adagios devenus trop longs et que leurs qualités expressives ne nous permettent pas de *prendre plus vite*.

« Pour les mouvements rapides, au contraire, il convient de les jouer intégralement, mais avec une vitesse supérieure à celle d'autrefois, quitte, s'ils nous paraissent ainsi trop courts, à y introduire quelques reprises.

« Revenant dès lors à la question des intensités, nous constatons que l'accroissement de sonorité n'est pas indispensable aux mouvements lents. Si les mélodies de ces morceaux sont inspirées, elles se suffisent à elles-mêmes, portent en soi leur plénitude vibratoire et, par le contraste même qu'elles présentent avec nos habitudes nouvelles s'accommodent naturellement d'un assez faible éclat. Rien n'empêche d'ailleurs d'en jouer certaines parties un peu plus fort que ne l'indiquent les nuances marquées par le compositeur. En revanche, pour les mouvements rapides, encore affaiblis par une accélération systématique, il y a réellement lieu d'intensifier sensiblement la force qu'on leur donnait jadis. S'il s'agit d'un morceau symphonique il faudrait donc augmenter à la fois le nombre des interprètes et la vitesse de l'exécution ; accroissement limité d'un côté par le risque d'alourdissement que créerait un orchestre trop considérable, et d'un autre côté par la confusion qu'amènerait une rapidité excessive ».

Et voici l'effarante mais logique conclusion à laquelle aboutit M. d'Udine et qui se passe de tout commentaire :

« En résumé, si j'avais à diriger une symphonie ou un concerto classique, je crois que je jouerais leurs parties lentes dans le mouvement traditionnel, en y faisant quelques coupures et avec une trentaine de musiciens environ. Je doublerais le nombre des instrumentistes pour les mouvements rapides que j'accélérais assez sensiblement, avec une ou deux reprises, s'ils me paraissaient trop courts. Et les esprits dogmatiques me couvriraient d'outrages, pour avoir osé adapter des chefs-d'œuvres consacrés aux conditions physiologiques actuelles, et pour avoir cherché à leur rendre toute la séduction physique dont leurs auteurs les avaient dotés jadis, au temps heureux où le premier souci du compositeur était de charmer et de plaire. »





Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



La Juive

Après *Hamlet*, la *Favorite*, *Mignon*, *l'Africaine*..., la *Juive* a reparu sur la scène du Grand-Théâtre pour se faire précipiter une fois de plus dans son bain d'huile bouillante : MM. Flon et Landouzy veulent, cet hiver, nous faire épuiser la coupe des voluptés théâtrales. Et un nombreux public se rua dimanche soir pour réentendre les soli de pistons qui constituent le meilleur de la longue partition d'Halévy, et pour acclamer pêle-mêle un cardinal, et un vieux juif qui se disputent bruyamment la paternité de la jeune Rachel.

Le succès persistant de la *Juive*, à quoi faut-il l'attribuer ?

Ce n'est pas sans doute au sujet. L'histoire maladroitement racontée par Scribe est imprécise, confuse et souvent ridicule. Lors de la création à l'Opéra en 1835, Jules Janin, critique du *Journal des Débats*, fut très dur pour le librettiste.

« Malheureusement, écrivait-il, dans son jargon habituel (*Débats* du 25 février 1835), avant de parler de la musique de tout opéra, il faut parler du poème, et, malheureusement encore, ce poème est de toute nécessité, un poème de M. Scribe. Passons donc par le poème de M. Scribe, comme Mlle Falcon va passer tout-à-l'heure par l'eau bouillante, à nos risques et périls... M. Scribe a placé la scène de son drame à Constance, sans doute parce qu'il avait besoin d'un grand lac dans sa décoration. A quoi tiennent les chefs-d'œuvre de ce bas monde ! »

« La décoration du second acte, qui est fort belle, représente deux fenêtres. Tout-à-coup un orage éclate. Aussitôt par une de ces fenêtres, vous voyez briller l'éclair ; cependant l'autre fenêtre reste calme et

tranquille. C'est tout à fait et tout à la fois, Jean qui pleure et Jean qui rit ».

« A ce même second acte on fait la cène, le prince Léopold mange sa part de l'agneau pascal mais (indication du livret) *jelle son pain sans levain sous la table*. Peut-être aimerait-il mieux manger du pain bien levé, mais cela vaudrait encore mieux que de manger son agneau sans pain. Et puis le prince Léopold qui mange de la viande sans crime ni remords va faire le dégouté pour un peu de levain de moins. J'ai toujours pensé que la grande exactitude historique était un des grands malheurs de M. Scribe. »

« Troisième acte, deuxième tableau : « La fête commence. On boit, on chante ; les cardinaux font comme les autres. Tout à coup, d'un certain gâteau de Savoie, vous voyez sortir un troupeau de jeunes femmes qui dansent à faire tourner la tête du plus féroce inquisiteur. Le sacré collègue a l'air aussi charmé que les plus vieux militaires... »

« Au quatrième acte, M. Scribe n'est pas fatigué ; il prodigue les duos, les trios, quatuors et chœurs. C'est dans cet acte que nous voyons le plus incroyable spectacle : un cardinal de 1400 à genoux aux pieds d'un juif. Un juif qui repousse, en le tutoyant, un cardinal ! Il est vrai que le cardinal est dans une position tant soit peu extraordinaire. Il est occupé à demander compte de sa fille au juif Eleazar. »

« Au cinquième acte, l'opéra n'a jamais été plus complètement et plus magnifiquement l'opéra. On voit le lac, la ville, le peuple, soldats, moines, femmes, etc..., et au milieu une vaste chaudière d'eau bouillante. Rachel se précipite elle-même avec courage dans la chaudière... »

Quelques jours après, dans un nouveau feuilleton, Jules Janin constatait le succès de *La Juive* qui, disait-il, est heureux pour tout le monde, sauf pour M. Scribe.

Ce succès, à vrai dire, le fameux écrivain l'attribuait à la beauté de la musique, mais il constatait en même temps que l'œuvre nouvelle avait soulevé dès son apparition de violentes critiques : « Heureux, s'écriait-il, heureux l'ouvrage qui soulève des jalousies et des haines ! Heureux l'homme qui a des ennemis ! car cet ouvrage qui soulève tant de haines est à coup sûr une œuvre remarquable ». L'opinion de Jules Janin, en cette circonstance, n'a pas une valeur considérable : Le critique au jargon si personnel n'avait aucune compétence en musique et devait du reste céder bientôt le feuilleton musical des *Débats* à Hector Berlioz, chroniqueur étincelant. Il semble au contraire que l'œuvre d'Halévy, malgré son succès auprès du public de l'Opéra, ait été mal accueillie dans le monde des musiciens. C'est ainsi qu'on peut lire dans la *Revue des Deux Mondes* de 1835 (qui du reste ne rendit pas compte de la création de l'œuvre d'Halévy), cette phrase très dure du chroniqueur musical s'indignant qu'on ait osé chanter le

trio de *La Juive* aux concerts du Conservatoire : « Qu'a donc à faire le trio de *La Juive* dans une salle où l'on va pour entendre de la musique et non voir des costumes et des danses ? Le trio de *La Juive* entre une scène de Beethoven chantée par Mlle Falcon, et le *Roi des Aunes*, de Schubert ? entourer de pareilles épines le bouquet de Schubert et de Beethoven ! Maintenant, vous tous, maîtres de l'art ancien, retirez-vous pour faire place !... Voici les chevaux, fuyez !

Cette dernière phrase nous indique une des causes du succès de *la Juive* à l'Opéra : la splendeur de la mise en scène. Le même chroniqueur de la *Revue des Deux-Mondes*, quelque temps avant la première, trouvait même ridicule le déploiement de luxe nécessité par la création de l'œuvre d'Halévy. « L'Opéra répète *la Juive*, écrivait-il, et certes il doit la savoir, et voilà dix-huit mois qu'il se nourrit de cet aliment substantiel ! Il paraît que depuis longtemps tout est prêt pour la représentation, musique et chanteurs, mais qu'on attend encore un bon nombre d'armures. Car aujourd'hui, dans un opéra en cinq actes, il ne s'agit plus de mélodie, d'orchestre et de chanteurs, mais d'armures bien luisantes et de chevaux bien caparaçonnés. Aussi le théâtre est converti depuis un mois en un vaste manège où s'escriment jour et nuit de pauvres diables bardés de fer à l'instar de Maximilien. On n'a jamais poussé la bouffonnerie aussi loin ; ce sont les forgerons qui retardent aujourd'hui, en France, la mise en scène d'un opéra ! »

Cette cause de succès, réelle à Paris, n'existe guère en province, où l'on ne peut rien voir de plus navrant, par exemple, que le grand défilé du premier acte qui fait reparaitre plusieurs fois un quarteron de figurants étiques aux maillots sales, représentant la garde d'honneur des juges du schismatique Jean Huss.

En dernière analyse, l'opéra de Fromenthal-Halévy ne vaut ni par son livret, ni par sa musique — mélodies banales, orchestre de bastringue — ni, chez nous, par sa mise en scène ; la seule excuse de sa faveur trop longtemps prolongée réside dans les coups de voix qu'il nécessite de la part des chanteurs, notes supra-aiguës et cris variés attirant l'applaudissement et déchainant l'enthousiasme des galeries. Dimanche dernier, au Grand-Théâtre, cet élément essentiel de succès ne manquait pas grâce à la présence, dans l'interprétation de *La Juive*, de Mme Fiérens et de M. Granier. Tous deux, au premier acte surtout, manifestèrent une capacité vocale imposante ; le duo de Rachel et d'Eléazar, pendant le défilé, fut d'un dynamisme effrayant, et, dans ce match d'intensité sonore, la victoire fut naturellement remportée par Mme Fiérens, dont la voix même déchainée est toujours belle, tandis que celle de M. Granier, même dans ses plus violents éclats, reste désagréable et incertaine. Il n'est pas besoin d'ajouter que M. Sylvain fut un cardinal majestueux et bien chantant, que l'orchestre fut précis sous la direction de M. Kamm. Par contre, les petits rôles furent

tenus d'une manière inconvenante : la direction ne s'était pas gênée pour le bon public du dimanche, et n'avait d'autre part rien à craindre de MM. les Critiques de la Presse quotidienne qui observent rigoureusement la loi sur le repos dominical. L. V.

* * *

SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE : Mardi, MANON ; mercredi 11^e de la DAMNATION DE FAUST ; jeudi, le JONGLEUR DE NOTRE DAME, les DEUX BILLETS et MYOSOTIS ; vendredi, LE ROI D'YS et SYLVIA ; samedi 12^e de la DAMNATION DE FAUST ; dimanche 23 en matinée MANON ; le soir LES HUGUENOTS.



Concert Hayot-Friedland-Panthès

On connaît la formule cruelle que si souvent attirent et appellent les concerts de charité : « De ce concert de charité, nous aurons *celle* de ne rien dire ». Pour une fois, cette formule rosse n'est en rien nécessitée par le concert donné lundi aux Folies-Bergère, au profit des œuvres d'une paroisse ; ce concert qui réunissait les excellents quartettistes de la Société Hayot-André-Denayer-Salmon, Mme Friedland, cantatrice ; la pianiste genevoise Mme Panthès et Mlle Rabut, accompagnatrice, mérite, avec quelques critiques, de nombreux et grands éloges.

Sans doute, la soirée fut un peu longue, — trois heures de musique ancienne et moderne — mais le programme copieux était assez varié et intéressant pour justifier cette durée excessive d'un concert de chambre.

D'abord, le quatuor en *ut* (op. 59, n^o 3), un des plus populaires de Beethoven, et peut-être le plus souvent joué ; ainsi, à Lyon, la Société de musique classique l'a, au cours de ses vingt-cinq années de concerts, porté sept fois sur ses programmes, et le recueil publié, l'hiver dernier, par les soins de M. Vautier, nous apprend que le quatuor Ten Have l'a exécuté quatre fois — la dernière fois avec le concours de Joachim — et les quatuors Tchèque, Bolonais et Hayot, une fois chacun. Cette préférence des quartettistes s'explique assez bien : ce neuvième quatuor, à peu près contemporain de la Symphonie en *ut* mineur et de la *Pastorale*, est très représentatif de la seconde manière du Maître ; il possède tous les caractères beethovéniens et ne présente pas, pour le public, les difficultés de compréhension des redoutables

« grands quatuors » ni leurs imposantes dimensions. Il est aussi d'une agréable variété avec les harmonies prolongées de son introduction, le doux chant mélancolique de son *Andante en la mineur*, air russe dont le « slavisme » est quelque peu moins accentué que celui des thèmes de Rimsky-Korsakow; avec son gracieux *Menuet* et son étonnante *Fugue*, si largement traitée.

Après ce quatuor classique, c'était l'œuvre charmante du plus irrespectueux des descendants de Beethoven : Claude Debussy. Coïncidence curieuse, cette œuvre originale avait été jouée pour la première fois à Lyon une année auparavant presque jour pour jour, le 12 décembre 1905, et par les mêmes artistes. Remarquerai-je qu'il avait un peu dérouté et même scandalisé les graves et réactionnaires abonnés de la Société de musique classique, et qu'il fut, lundi, accueilli avec enthousiasme par la majorité d'un public bien différent du sage auditoire de la Salle Philharmonique. De cette différence d'accueil, il n'est pas difficile de signaler la cause : les fidèles des Concerts-Vauthier se recrutent surtout parmi les solides amateurs qui, chaque semaine, se réunissent en vue d'exécuter, pour leur satisfaction personnelle exclusive, les œuvres de musique de chambre les plus réputées; nécessairement, ces excellents musiciens, à force de cultiver uniquement les jardins de Haydn, de Mozart et de Beethoven, se forment une esthétique spéciale, se créent une mentalité particulière qui ne les dispose pas précisément à goûter de suite les audaces d'un Debussy; tandis que le gros public, simplement amateur de musique, mais non spécialiste du quatuor et des œuvres classiques, apprécie plus facilement de suite les nouveautés qui ne sauraient le choquer, en raison même de son défaut de culture et de son manque d'habitudes musicales. Toujours est-il que ce quatuor de Debussy parut plus joli et plus nouveau que jamais. J'ai déjà indiqué, l'an dernier, ce qui fait son charme et son originalité. Noterai-je encore l'importance dans sa construction d'un simple triolet qui semble être la cellule génératrice, de l'œuvre tout entière? Les délicieux frôlements harmoniques nés de battements persistants, d'accompagnements obstinés? La curieuse opposition de certains passages, aux quintes successives, durs et sonnante creux avec d'autres parties d'une exquise suavité? L'indicible douceur du second mouvement, sérénade à de belles écouteuses, dont l'incomparable audace ne fait guère penser à l'indigence harmonique de la guitare, chère à Berlioz? L'allure si délicieusement franckiste du premier thème de l'*andantino*, qui rappelle, paradoxalement, la Symphonie en *ré* mineur? la sonorité étonnante des simples accords qui interrompent, à plusieurs reprises, un trait de l'alto en réalisant les harmonies parfaites de *sol* majeur, de *fa* \sharp et de *ut* \sharp (ces deux derniers hésitant entre les deux modes)? Mais à quoi bon signaler quelques jolis détails dans une œuvre toute charmante? Mieux vaut, pour finir dans une note gaie, signaler les douze alexandrins que

cette étonnante musique inspira à un poète (?) nommé Auguste Mercadier, et que l'*Express de Lyon* vient de publier dans un de ses suppléments :

*De Claude Debussy le quatuor à cordes
En son verbe apparaît ailé, mystérieux.
Pour idéaliser l'emploi des tétracordes,
Il fallait un esprit subtil, ingénieux.
L'heureux auteur de Pelléas et Mélisande,
Fuyant avec horreur les sentiers rebattus,
Sait être original. Sa maîtrise fut grande
À parer ses néros de toutes les vertus.
Éthérer l'harmonie, en iriser la trame,
La rendre translucide avec un flou voulu,
Par les sons pénétrer jusqu'au fond de notre âme,
Tel est l'art dont il a le secret absolu.*

Les lecteurs de la *Revue Musicale* me sauront gré de leur soumettre cette étonnante poésie, — on dirait du Gunsbourg! qui transcrit « avec un flou voulu » l'impression produite par l'œuvre de l'heureux auteur de *Pelléas et Mélisande* idéalisant l'emploi des tétracordes!!!

Le quatuor Hayot, évidemment gêné et peu à son avantage dans la salle immense et malsonnante des Folies-Bergère, fut cependant excellent de sonorité, de finesse et de style : un parfait équilibre instrumental (bien que l'alto soit loin de valoir MM. Lejeune ou Van Hout du quatuor Zimmer, par exemple), une sûreté et une justesse impeccable, toutes ces qualités la Société Hayot les a au plus haut point, et elle possède encore la plus grande des qualités, la plus rare et la plus précieuse, c'est-à-dire la sobriété d'effets, la simplicité d'exécution.

Ces mêmes qualités, MM. Hayot et Salmon en firent preuve en jouant seuls ou avec accompagnement, l'un une sonate de Hændel, l'autre la célèbre et longue *Romance* de Svendsen, la jolie *Berceuse* de Fauré, et une *Gavotte* de Bach. Tous deux furent très acclamés,

La simplicité, aussi, est la qualité essentielle de Mme Friedland ; c'est même presque la seule vraie qualité de cette cantatrice que nous entendîmes déjà, il y a deux ans, sous le nom de Muller, et qui est surtout remarquable par une absence de défauts saillants. Elle n'interprète pas les Lieder à la manière outrée des Allemands, qui n'est intéressante et louable que chez les grands artistes au sens musical très sûr comme M. Frœlich ; elle les dit sans recherche en allemand ou en français, bien qu'elle soit mal à l'aise dans la prononciation de notre langue ; elle les chante d'une voix assez sûre et étendue, mais au timbre vieilli ; enfin, non seulement elle ne les dramatise pas — et elle a raison — mais encore elle les débite avec une froideur et un calme absolus. Qu'elle chante l'air d'*Orphée* (dont la tessiture est trop grave), avec son douloureux récitatif, ou l'admirable *Jeune Religieuse*, l'expression reste la même, et la mélodie s'étale sans variété, presque sans

nuances, en dépit du désespoir d'Orphée ou du tumulte angoissé du Lied de Schubert ; c'est toujours la placidité de l'*Apaisement* de Beethoven ; sans doute cette réserve est-elle préférable à l'agitation et aux cris des chanteurs de théâtre fourvoyés dans la musique de chambre.. Le succès de Mme Friedland fut peu brillant, et le fait vaut d'être noté, car presque toujours le public couvre des mêmes applaudissements enthousiastes les chanteurs bons, médiocres ou pires.

Dans le programme varié présenté par Mme Friedland, deux œuvres seulement étaient nouvelles pour les Lyonnais, une mélodie de Hugo Wolf et une de Richard Strauss ; toutes deux ont passé un peu inaperçues : elles sont du reste peu typiques. la première surtout qui ne saurait donner une idée du talent original et de l'énorme production de Wolf.

La simplicité, l'heureuse simplicité, voilà enfin ce qui fait le plus défaut à Mme Panthès. Cette pianiste, dès ses premières notes, prouva qu'elle se soucie peu des textes musicaux et du respect qu'on leur doit pourvu que son interprétation — interprétation personnelle s'il en fût ! — produise de l'effet sur le gros public ; et ce furent, dès les premières mesures du charmant et adroit *Caprice* de Saint-Saëns sur le ballet d'*Alceste*, des *rilenuto* injustifiables, des arrêts de rythme inexplicables : c'est, avec moins de virtuosité, le *faire* de l'illustre Paderewski. L'auditeur, impressionné défavorablement par ce début malheureux et antimusical. remarque moins ensuite les heureuses qualités de la pianiste (douceur d'un agréable toucher dans certains passages, jolie et moëlleuse sonorité dans le *piano*, mécanisme suffisant), et a une tendance à n'être frappé que par la brutalité du jeu dans les passages de force, l'inutile cabotinage d'une mimique excessive, les défauts d'interprétation : il oublie dès lors la délicate réalisation d'une *Pastorale variée* de Mozart ou des charmants *Musette* et *Tambourin* de notre grand Rameau, pour ne se rappeler que les déformations rythmiques des Danses de Gluck et les dénaturations, les heurts dans l'exquis *Clair de Lune* de la debussyste *Suite Bergamasque*. Et ainsi, la virtuose, trop soucieuse des gros effets, porte la peine de ses intentionnelles erreurs : ses qualités s'effacent, ses défauts s'accroissent et ressortent ; sa réputation, par sa faute, est justement desservie.

LÉON VALLAS.

* * *

Union Chorale

Tandis que toutes les Sociétés orphéoniques n'ont d'autre fin que les concours et festivals et s'éternisent dans un répertoire suranné, l'*Union chorale*, doyenne des Sociétés lyonnaises, a, comme nous l'avons déjà signalé l'an dernier, transformé son but et renouvelé son

répertoire. Sous l'active impulsion de M. Dauphin, à la préparation hâtive d'un festival annuel, a succédé la préparation méthodique de plusieurs réunions intimes, réservée aux parents et amis des choristes, et tenues à huis-clos dans les salons de la Société; aux compositions traditionnelles ont succédé des œuvres de vraie musique. C'est ainsi qu'au programme d'une soirée donnée le 7 décembre figuraient le noble *Chant Elégiaque* de Beethoven, trois charmants quatuors de Brahms et la partition entière de *Ruth*, de César Franck. Ces diverses œuvres furent interprétées soigneusement par les chœurs mixtes et les solistes, sous la direction de M. Dauphin, qu'on ne saurait trop féliciter de son heureuse entreprise et de son goût éclairé. L. V.

* * *

Concerts Annoncés

Lundi 17 décembre (Salle d'audition Janin), concert de Mlle LOUVET, professeur de chant.

Mardi 18 (Salle Philharmonique) premier concert de la Société de musique classique, avec Mme Teresa CARENO et M. Louis de la CRUZ-FRÆLICH.

Dimanche 23, en matinée, 3^e séance des GRANDS-CONCERTS avec le concours des chœurs de la Schola Cantorum de Lyon. Au programme : 4^e symphonie de Beethoven ; exécution intégrale de *Psyché* de César Franck.

26



ÉCHOS



UN PROCÈS D'EMMA CALVÉ

L'impresario Schürmann demande aux juges du tribunal civil de Paris de condamner Mme Emma Calvé à lui payer un dédit de 20,000 francs et une somme de 3,000 francs pour frais divers.

Nous sommes en juillet 1904. Mme Emma Calvé vient d'être engagée par M. Schürmann pour une tournée en Allemagne et en Autriche. Elle doit se faire entendre dans *Carmen* et dans *Cavaleria rusticana*. La tournée comprenait vingt représentations, Mme Emma Calvé devant toucher 40 o/o sur les recettes brutes. Son dédit était de 20,000 francs.

A Leipzig et à Hambourg, le succès fut éclatant, mais à Dresde un incident grave se produisit et c'est sur cet incident que s'appuie aujourd'hui M. Schürmann pour justifier sa demande.

On jouait *Carmen*. La salle était comble. Les deux premiers actes et le commencement du troisième avaient valu aux interprètes et plus spécialement à Mme Emma Calvé un succès triomphal. Mais soudain un flottement se produit parmi les artistes en scène. On en est au moment où Carmen veut pénétrer dans le cirque pour assister à l'entrée d'Escamillo et le voir combattre le taureau qu'il doit tuer en son honneur. Mais don José l'en empêche et la poignarde. Or, d'après le livret, Carmen doit pendant cette scène, tourner le dos au public, c'est-à-dire faire face à don José qui lui barre le chemin.

Et ce soir-là, raconte M^e Daniel Cogniet, l'avocat de M. Schürmann, Mme Emma Calvé avait voulu renoncer aux prescriptions du livret, c'est-à-dire qu'elle voulait, pour son dernier récitatif, faire face au public, obligeant ainsi don José à la poursuivre et à la poignarder dans le dos.

Mais il arrive que le ténor allemand qui lui donne la réplique oublie la modification voulue par la cantatrice, il ne bronche pas et Mme Emma Calvé de lui jeter l'épithète d'imbécile, suivie bientôt, à voix plus haute, de plusieurs autres plus vives. Cependant don José, ahuri, ne bronche toujours pas et c'est alors que perdant tout sang-froid,

Mme Emma Calvé aurait prononcé trois fois le mot qu'illustra Cambronne à Waterloo. Scandale, cris, protestations. Départ précipité du roi de Saxe, qui assistait à la représentation. Bref, la salle se vide en un clin-d'œil. Le lendemain le directeur général de l'Opéra-Royal adressait à M. Schürmann le télégramme suivant :

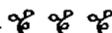
» Vu que Mme Calvé, comme on m'informe à l'instant et certifie par des témoins, s'est laissé entraîner d'une façon regrettable à insulter gravement un des premiers membres de l'Opéra-Royal (le ténor allemand), je ne peux plus permettre à cette dame de remettre les pieds à l'Opéra-Royal.

« La seconde représentation n'aura donc pas lieu.

« Comte SERBACH. »

Dans ces conditions, la tournée devenait difficile, pour ne pas dire impossible. A Berlin, Mme Emma Calvé refuse de jouer dans *Cavaiera rusticana* et regagne Paris.

Tel est le procès qui vient d'être exposé aux juges du tribunal civil de la Seine.



L'IMPOT SUR LES PIANOS

Nous avons publié dernièrement le projet de loi établissant une taxe sur les pianos, des ressources supplémentaires pour le budget de l'Etat.

Depuis 1900, la taxe sur les pianos fonctionne à titre d'impôt *municipal* dans certaines communes.

C'est ainsi qu'à Bourgoin, il y a 136 pianos pour une population de 6.586 habitants et, à la Mure, 54 pianos pour 3.242 habitants.

La population totale des 21 communes où fonctionne la taxe sur les pianos s'élève à 267.438 habitants, et le nombre des instruments imposés ressort à 6.097, soit une proportion de 2,27 pour 100 habitants. En appliquant cette proportion à la population totale de la France (37.821.126 habitants), on serait conduit à fixer à 858.540 le nombre des pianos existant dans notre pays.

Mais il y a lieu de considérer que la proportion de 2,27 pour cent est certainement supérieure à la proportion moyenne, étant donné que les éléments au moyen desquels elle a été calculée sont relatifs à des localités importantes où l'usage du piano est beaucoup plus répandu que dans les communes rurales dont les habitants constituent la majorité de la population française.

En conséquence, il semble qu'en évaluant à 500.000 le nombre total des pianos susceptibles d'être imposés, on serait à peu près dans la vérité.

UNE CLASSE D'ESTHÉTIQUE D'ART LYRIQUE

Le *Journal Officiel* a publié dernièrement un décret du Ministre de l'Instruction publique relatif à la création, au Conservatoire de Paris, d'une classe d'esthétique d'art lyrique obligatoire pour tous les élèves des classes de déclamation lyrique (opéra et opéra comique) :

« L'enseignement de cette classe, comme son nom l'indique, dit le rapport de M. Briand, aura pour objet principal de déterminer le caractère du beau dans les productions musicales. Le maître qui en sera chargé lui donnera une forme nettement didactique, à l'encontre de l'enseignement des classes de chant et de déclamation lyrique qui a surtout un caractère expérimental. Il s'efforcera d'expliquer aux élèves de quelle manière ils doivent interpréter les œuvres musicales et les rôles qui en dépendent. Il étudiera les ouvrages lyriques du répertoire et particulièrement ceux des compositeurs classiques, en donnera une analyse à la fois littéraire et musicale et fera connaître aux élèves les ouvrages de critique ou commentaires concernant ces œuvres ; il indiquera, en ce qui concerne les ouvrages traduits de l'italien ou de l'allemand, comment les interprètent les artistes de ces pays ; enfin il aura soin de donner aux élèves des renseignements précis sur les costumes, les armes, les coiffures appropriées à chaque rôle, à l'aide d'exemples empruntés aux collections de nos musées nationaux, où il devra les conduire pour pouvoir leur donner, devant les chefs-d'œuvre qu'ils renferment, les explications nécessaires.

« D'une manière générale, le professeur d'esthétique d'art lyrique aura pour mission, laissant soigneusement de côté ce qui a trait à la technique de la voix, du chant et de la scène, de développer la mentalité et le sens critique de nos futurs chanteurs, dont l'éducation générale laisse souvent à désirer et qui ont intérêt, s'ils veulent devenir de véritables artistes, à acquérir les connaissances si variées qui se rattachent à la pratique de l'art du chanteur d'opéra ou d'opéra-comique ».

Souhaitons que cette heureuse fondation produise de bons résultats.



LE DANTE EN MUSIQUE

Un compositeur avantageusement connu déjà par plusieurs opéras, M. Stanislao Gastaldon, a eu l'idée de mettre en musique un sonnet de Dante : *Tanto gentile e tanto onesta pare*, en donnant une figuration scénique à la trame mélodique, figuration scénique brève d'ailleurs, dans laquelle il représente l'illustre poète, absorbé par la sublime vision de Béatrix, créant et chantant son magnifique sonnet. Au fond de la scène apparaît, comme une auréole d'évocation historico-fantastique, un panorama de Florence au XIV^e siècle. C'est au Politeama de

Gênes que cette composition a été exécutée il y a quelques jours, sous le titre : *Sonetto di Dante*, et sans grand succès, paraît-il, malgré le talent déployé par le ténor Taccani, interprète de la pensée du compositeur.



DERNIER ÉCHO DE LA RÉGIE MUNICIPALE

La Ville de Lyon de 1902 à 1906 a fait un essai, plutôt malheureux, de la régie du Grand-Théâtre et des Célestins. De ce chef, elle a été imposée à la patente.

Elle a protesté, alléguant qu'en se livrant à cette exploitation qui ne lui rapporte aucun bénéfice, elle a voulu, non pas faire acte d'industriel, mais encourager les lettres et les arts ; que, du reste, ces théâtres sont affectés à un service public et ne sont pas productifs de revenus.

Le Conseil de Préfecture du Rhône lui a donné tort.

Devant le Conseil d'Etat, sur l'appel de la Ville de Lyon, le commissaire suppléant du gouvernement, Léon Blum, s'était prononcé en sa faveur. Il a développé cette thèse que la régie des théâtres, quand elle est opérée avec la prévision consciente d'un déficit, lequel ne dépasse d'ailleurs pas la subvention allouée naguère aux concessionnaires, ne constitue plus une entreprise commerciale, mais un service d'intérêt général, puisqu'il a pour but d'obtenir de l'argent des contribuables le meilleur rendement possible au point de vue de l'éducation populaire et du bon renom artistique de la ville. Il s'est d'ailleurs référé à des arrêts de 1903, par lesquels le Conseil d'Etat, se fondant sur l'absence d'intention de lucre, a déchargé la ville de Paris, à raison de l'exploitation du champ de courses de Longchamp.

Le Conseil d'Etat n'a pas admis cette thèse, et la Ville devra payer la patente pour quatre années d'exploitation théâtrale.



ARRANGEMENTS ET TRIPATOUILLAGES

Du *Courrier Musical*, cette note piquante à propos d'un arrangement de l'éditeur Hamelle :

« On sait, généralement, à quels « tripatouillages » se livrent certains éditeurs de musique avec les œuvres dont ils se sont assuré la propriété. Un morceau original pour piano ou orgue a-t-il eu du succès ? Immédiatement apparaissent les arrangements pour flûte, piston, ocarina, mandoline, etc... suivis, lorsqu'il y a lieu, de l'adaptation congrue d'un *Ave Verum* ou d'un *O Salutaris*. Le sujet est inépuisable. Nous y reviendrons peut-être quelque jour.

« Mais il y a mieux. — Connaissez-vous la *Deuxième Sonate* de César Franck, pour piano et violon?... Non, n'est-ce pas? — Eh bien, aimable lecteur, donnez-vous donc la peine d'aller examiner ce qui se passe derrière la devanture de l'éditeur HAMELLE (boulevard Malesherbes). Vous apercevrez alors, bien en vue, la

DEUXIÈME SONATE

POUR PIANO ET VIOLON

de César Franck

« Vous jaillirez dans le magasin, vous demanderez l'œuvre en question... et vous vous rendrez compte que vous tenez en main un pitoyable arrangement, pour piano et violon, de la *Symphonie en ré mineur* du même auteur. En même temps vous découvrirez, quelque part sur la couverture, en tous petits caractères, la mention suivante : « *D'après la Symphonie en ré mineur* ».

« Je ne sais ce que vous direz ou penserez. En présence d'une telle énormité, on se sent désarmé, et le « sourire » ou un haussement d'épaules peut suffire à la rigueur.

« N'empêche qu'il faut signaler hautement de pareils actes de vandalisme, purement odieux. L'éditeur qui, sous prétexte d'être un astucieux (?) commerçant, prend la responsabilité d'une telle substitution de titres, mérite d'être montré au doigt... à moins qu'il ne soit inconscient, ce qui est encore possible. En tout cas, il est dangereux. Avec lui on peut s'attendre à tout. Pourquoi M. Hamelle ne nous gratifierait-il pas, bientôt, d'une *Deuxième Sonate à Kreutzer* ou d'une *deuxième Sonate appassionata*? Il y a beaucoup à déranger dans l'œuvre de Beethoven, et pas de droits d'auteur à payer !.... »

❧ ❧ ❧

LES DÉBUTS DE LA CLARINETTE-CONTREBASSE

A propos d'*Ariane*, le *Ménestrel* nous apprend qu'on y entend pour la première fois, au 3^e acte, lors de la mort de Phèdre, un instrument spécialement construit par la maison Evette et Schaeffer. C'est une clarinette contrebasse établie une octave au-dessous de la clarinette-basse accoutumée et qui joue par conséquent à l'unisson de la contrebasse à cordes. Son étendue va du *ré* grave au *si* bémol au-dessus de la portée. Elle donne donc de plus que la contrebasse le *mi* bémol et le *ré* naturel. C'est fort appréciable pour les compositeurs. M. Massenet fut émerveillé de la sonorité douce et puissante de cet instrument.

❧ ❧ ❧

A L'OPÉRA

Voici, d'après le *Figaro*, la statistique des compositeurs joués à l'Opéra depuis 1830 :

Compositeurs français. — Gounod, 1,419 représentations; Auber, 1,193; Halévy, 1,078; Adam, 578; A. Thomas, 489; Reyer, 359; Saint-Saëns, 337; Delibes, 335; Massenet, 281; Schneitzhoeffet, 221; Hérold, 173; Vidal, 141; Labarre, 135; quarante-neuf divers. 1.366. — Total : 8.105 représentations.

Compositeurs allemands. — Meyerbeer, 2,827; Wagner, 678; Weber, 217; sept divers, 269. — Total, 3,991 représentations.

Compositeurs italiens. — Rossini, 1,468; Donizetti, 1,034; Verdi, 823; Pugnî, 322; neuf divers, 375. — Total, 4,022 représentations.

Autres nationalités. — Mozart, 339; huit divers, 238. — Total : 577 représentations.

Soit :

Français. — 8.105.

Etrangers. — Allemands, 3,991; Italiens, 4,022; autres nationalités, 577. — Total : 8,590.

Le plus haut chiffre a été atteint par Meyerbeer, qui a eu 100 représentations en 1865. Viennent ensuite : Gounod, 87 en 1889; Auber, 75 en 1833; Wagner, 70 en 1893; Gounod, 64 en 1900; Rossini, 63 en 1830; Halévy, 59 en 1835; A. Thomas, 58 en 1868, etc., etc.

L'Africaine détient le record par année avec 88 représentations en 1865; puis *Faust*, 72 en 1869; *Roméo*, 63 en 1889; *Hamlet*, 58 en 1868, etc., etc.

Si nous prenons maintenant les chiffres des vingt et une dernières années, la proportion des nationalités change complètement :

Gounod	906	Wagner	675
Reyer	333	Meyerbeer	643
Saint-Saëns	304	Verdi	342
Massenet	224	Rossini	162
Delibes	167	Donizetti	146
Thomas	134	Mozart	81
Divers	759	Divers	89
Français	2.827	Etrangers	2.138

Enfin, pour résumer cette statistique, l'Académie nationale de musique a monté, depuis le 1^{er} janvier 1830 : 143 opéras, drames lyriques, etc., et 69 ballets; soit au total 212 ouvrages, dus à 63 compositeurs français, 13 italiens, 10 allemands et 9 d'autres nationalités : soit 95 musiciens.

LETTRES DE VERDI

La *Deutsche Revue* vient de publier une série de lettres de Verdi adressées pendant la guerre de 1870 à la comtesse Maffei. Bien que cette correspondance ne présente pas d'intérêt musical, nous en publions ci-dessous quelques extraits qui font connaître les sentiments du maître à cette époque, comment il exhale sa colère et sa haine contre l'Allemagne, et comment, tout en faisant quelques réserves en ce qui nous concerne, il montre son amour et sa sympathie pour la France, qu'il aurait voulu voir secourir par l'Italie, dût celle-ci partager sa défaite. A la date du 30 septembre 1870 il écrit :

Ce malheur survenu à la France me remplit le cœur de doutes, comme à vous. J'admets que la blague, l'impertinence, l'arrogance de certains Français, malgré leurs revers, est insupportable ; mais finalement c'est la France qui a donné au monde moderne la liberté et la civilisation. Et si la France tombe, ne nous y trompons pas, toutes nos libertés et toute notre civilisation tomberont du même coup.

Que nos écrivains et nos politiciens louent tant qu'ils voudront la science et même — Dieu leur pardonne — les arts du vainqueur ; mais s'ils regardent un peu au fond de son cœur, ils s'apercevront aussitôt que dans ses artères coule toujours le vieux sang des Goths, qu'il possède un incommensurable orgueil, qu'il est dur, intolérant, plein de mépris pour tout ce qui n'est pas germanique, et d'une rapacité sans bornes. Des hommes de raison, mais sans cœur, une race forte, mais pas civilisée. . .

Maintenant que Bismarck se propose de déclarer que Paris sera épargné, je crains plus que jamais que la ville ne soit détruite, tout au moins en partie. Pourquoi ? Je ne saurais le dire : peut-être pour qu'il n'existe plus une si belle capitale, dont ils ne réussiront jamais à construire la pareille. Pauvre Paris, que j'ai vu en avril dernier si beau, si gai, si resplendissant !

Et nous ? J'aurais souhaité une politique plus généreuse et que nous payions notre dette de reconnaissance. Cent mille des nôtres auraient peut-être sauvé la France et nous-mêmes. En tous cas, j'aurais mieux aimé que, vaincus avec les Français, nous signions la paix, que cette indifférence qui un jour nous vaudra le mépris.

Le 28 décembre, nouvelle lettre :

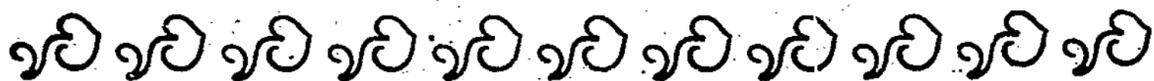
. . . J'avais espéré vous voir dans le courant de l'hiver, mais je ne reviendrai même pas à Milan, et la faute en est à ces maudits Goths, la source de toute mes souffrances. . . Et si même je supportais avec plus de patience *mes* peines, elles deviendront plus tard *nos* peines. . .

Ah ! si nous avions envoyé 150 à 200.000 soldats en France, peut-être tout aurait-il marché bien. En tout cas, même vaincus, nous aurions provoqué l'admiration de tous. Tandis que maintenant, la

guerre terminée, nous n'avons en partage que la haine des Français et encore un dédain plus profond des Goths modernes, s'ils peuvent nous mépriser plus profondément qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici... Mais laissons ces réflexions amères qui m'empoisonnent le sang.

Et quand il apprend que Paris est bombardé, sa tristesse devient du désespoir. Il écrit alors de Gênes à la comtesse, le 23 avril 1871 :

Vous l'avez entendu ? Les Prussiens ont bombardé Paris !!! Et aujourd'hui ils entrent dans Paris ! Si vous priez encore, dites dans vos prières : « *Dominé libera nos* des Prussiens ! » — Il ne vous entendra pas, mais priez quand même.



PETITE CORRESPONDANCE

* * *

A PLUSIEURS ABONNÉS. — La traduction de *Frauenliebe und Leben*, chantée au concert de la *Revue*, ne sera publiée que lorsqu'elle sera complètement au point ; les difficultés presque insurmontables d'une adaptation rigoureuse, sans intervention dans le texte poétique et sans modification dans l'accentuation et dans le texte musical, font supposer que cette publication n'est pas encore très proche. En tous cas, elle sera annoncée dans la *Revue*.

Mille remerciements pour vos appréciations flatteuses.

22

Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS