



Les représentations d'Opéras Italiens à Lyon

* * *

(SUITE)

M. Achille Lorini, s'il avait éprouvé quelque mécompte des dernières représentations qu'il nous avait données en 1851, avait, en somme, laissé de ses pensionnaires une assez bonne impression, pour se permettre de tenter parmi nous une nouvelle expérience. Il revint deux ans plus tard, au mois de mai 1853, en annonçant que l'aimable accueil qu'il avait reçu la première fois « lui imposait le devoir de présenter au public un programme éclatant », et il faut reconnaître que cette déclaration ne demeura pas à l'état de vaine formule.

Le 19 avril, il publia, dans le *Courrier de Lyon*, le tableau de sa troupe qui était ainsi composée :

Premiers ténors : MM. Enrico Calzolari, premier sujet du théâtre impérial italien de Paris et de S. M. à Londres ; Entinno Armandi, premier sujet du théâtre italien de Bruxelles.

Basse-taille comique : M. Napoleone Kossi, premier sujet du théâtre impérial italien de Paris et de Pétersbourg.

Première basse-taille : M. Camillo Ferrara, premier sujet du Théâtre royal de Bruxelles.

Premiers barytons et basses-tailles : MM. Francesco Gnone, premier sujet du théâtre impérial italien de Paris ; Zanchi, premier sujet du théâtre de Milan.

Premières chanteuses : Mlles Giuditta Beltramelli, premier sujet du théâtre impérial italien de Paris et de S. M. à Londres ; Carolina Sannazaro, premier sujet du théâtre royal de Lisbonne ; Mme Sofia Vera, premier sujet du théâtre impérial italien de Paris et de S. M. à Londres.

Seconde chanteuse : Mme Grimaldi, du théâtre impérial italien de Paris et de S. M. à Londres.

Seconds rôles : MM. Grimaldi, Crosa, Tomasini ; Mme Tomasini ;

Régisseur : M. Belloni.

Il l'augmenta ici-même d'une nouvelle recrue, une basse-chanteuse, M. Gaspani, qui, paraît-il — c'était du moins le *Courrier de Lyon* du 7 juin qui l'affirmait — « avait chanté sur les premières scènes de l'Italie, avant d'être rejeté parmi nous par le vent des révolutions », et qui avait été réduit à la dure nécessité de s'engager comme artiste ambulante, dans un café de Lyon, le café du *Messenger des Dieux*, où il se faisait entendre tous les soirs. Il engagea également, pour quelques représentations, Mme Anna de la Grange, qui était alors une des plus brillantes étoiles du Théâtre italien de Paris. Le 24 mai, dans le *Courrier de Lyon*, il fit connaître son répertoire qui devait comprendre *Il Barbieri*, *l'Italiana in Algeri*, *Semiramide* et la *Cenerentola* de Rossini ; la *Sonnambula* et la *Norma* de Bellini ; *Linda di Chamouni*, *l'Elisir d'Amore*, *Maria di Rohan*, de Donizetti, *Luisa Miller* et *Nabucco* de Verdi ; *Il Matrimonio Segreto*, de Cimarosa ; *Don Giovanni*, de Mozart et *Il Bravo*, de Mercadante.

Sur ce dernier point, l'impresario ne tint pas exactement ses promesses. Les ouvrages annoncés de Cimarosa, de Mercadante et de Mozart furent retranchés de son programme ; de Rossini, il ne monta que le *Barbier* ; de Verdi que *Nabucco* ; à la place de *Maria di Rohan*, il donna de Donizetti *Lucia* et *Don Pasquale*, et il ajouta *I Capuletti et I Montecchi* aux deux ouvrages de Bellini qu'il s'était seulement proposé de représenter. Mais il était incontestable que, pour la qualité de l'interprétation, il était en mesure de satisfaire aux plus difficiles exigences, et qu'avec des artistes tels que Mme Sofia Vera qui, deux ans auparavant, avait été si vivement fêtée par les dilettantes lyonnais, que Mme Anna de la Grange, MM. Calzolari et Rossi, qui tenaient la tête de la troupe italienne de Paris, il était sûr de réaliser des spectacles du plus haut intérêt. L'événement prouva d'ailleurs qu'il ne s'était pas avancé à la légère en annonçant des soirées d'un attrait exceptionnel, car, au cours de la saison de trois mois, qu'il ouvrit le 30 mai pour la clore le 31 août, il ne donna pas moins de cinquante représentations avec un succès qui ne se démentit pas un instant, et que ne

dépassa, dans cette histoire des compagnies italiennes à Lyon, aucun de ses devanciers ni de ses successeurs.

La soirée d'ouverture eut lieu le 30 mai avec *Il Barbieri* de Rossini. Le printemps fut, paraît-il, très tardif cette année, et on pouvait craindre que la rigueur inusitée de la température n'éprouvât fâcheusement des artistes accoutumés à un climat moins capricieux. Il n'en fut rien, et l'impression qui résulta de leur premier contact avec le public se traduisit, au contraire, dans les journaux, de la manière la plus flatteuse. Voici comment sous la signature de Perrin, qui était le pseudonyme de M. Pérut, son très distingué rédacteur en chef, s'exprimait le *Salut Public* du 31 mai :

Les artistes italiens ont dû être étrangement surpris de retrouver à Lyon la saison d'hiver qu'ils croyaient terminée à Paris... Les gosiers des chanteurs ne se ressentiront-ils pas du climat? *That is the question...* En tous cas, nous n'avons jamais rien entendu à Lyon d'aussi parfait ni d'aussi complet que l'ensemble des exécutants de la première représentation du *Barbier*, qui avait attiré au théâtre une réunion nombreuse et choisie. C'était d'une harmonie toujours soutenue et toujours nette et distincte ; à ce point que malgré le mouvement de *presto* très prononcé que les chanteurs donnaient dans la finale du deuxième acte, on comprenait et on découvrait à merveille toutes les richesses de ce morceau de maître. Or, cela ne laisse pas d'être très remarquable, lorsqu'il est si rare d'entendre bien chanter ce final.

À côté de cet accord parfait de tous les interprètes du *Barbier*, plusieurs solistes sont venus ajouter au plaisir du public tout le charme de leur talent.

M. Napoleone Rossi, la basse-taille comique, a interprété le rôle de Bartolo avec une verve et une fougue délicieuses. Il a compris en Italien intelligent ce type créé par Beaumarchais sur le *don Pangrazio* napolitain et le seigneur Pantalon, de Venise, en ajoutant à la bonhomie proverbiale de ces deux personnages un peu de la finesse et de la malice françaises. Aussi pouvons-nous dire que l'inimitable Lablache est, de tous les bouffes de notre époque, le seul supérieur à Rossi, dont le talent de chanteur égale sans contredit celui de comédien. Il est, en effet, bien difficile d'entendre mieux exécuter le grand air du docteur. Les vocalises si ardues de l'école italienne ne sont qu'un amusement pour lui. Il les dit, il les chante, il les parle sans plus de gêne qu'il n'en mettrait dans une conversation bien tranquille et bien insignifiante.

Après M. Rossi, qui a été rappelé avec un enthousiasme spontané,

M. Calzolari a eu les honneurs de la soirée. Sa voix flexible et pure rappelle celle de Giulini, de la précédente compagnie italienne, mais elle a beaucoup plus d'ampleur et de force : elle est, du reste, fort sympathique et ne paraît pas se fatiguer. M. Calzolari est donc un de ces ténors admirablement doués, que l'on écoute avec grand plaisir, parce qu'il ne vous laisse jamais redouter de le voir demeurer en chemin. Une double salve d'applaudissements a accueilli la sérénade du deuxième acte, par laquelle on a pu juger tout de suite que nous possédions enfin, pendant deux ou trois mois et pour une nombreuse série de représentations, un vrai ténor, cette perle précieuse, ce phénix introuvable.

Mlle Beltramelli possède un registre très étendu et très puissant ; *ma...* elle n'est point encore une cantatrice émérite, il lui faut encore étudier et surtout s'attacher à chanter quelquefois à *mezza voce* ; elle veut trop souvent faire de l'effet, en passant d'une nuance très douce à un *forte* exagéré ; ce qui, pour être bon une fois, ne veut pas être sans cesse répété. Cette observation mise à part, Mlle Beltramelli n'en reste pas moins une précieuse acquisition pour M. Lorini, en attendant Mlle Lagrange.

Enfin MM. Ferranti et Ferrara, qui remplissaient les rôles de Figaro et de Basilio, ont parfaitement secondé les trois principaux acteurs avec lesquels on les a rappelés à la chute du rideau.

La Bruyère a dit quelque part dans ses *Caractères* : « Le plaisir de la critique nous ôte celui de goûter de fort bonnes choses. » Cette sentence d'une vérité usuelle s'est trouvée hier complètement en défaut. Personne n'a songé à critiquer, et le plaisir de se délecter avec de la bonne musique a fait complètement oublier le penchant trop naturel.

Appréciant, de son côté, l'ensemble de la troupe, qui, à la suite du *Barbier*, s'était encore produite le 3 juin dans *Lucia di Lammermoor*, et, le 6, dans *Don Pasquale*, M. Sain d'Arod n'était pas moins élogieux dans le *Courrier de Lyon*, du 15 juin :

Voici bientôt quinze jours, disait-il, que Calzolari, Rossi, Ferranti, Gnone, Mme Sofia Véra et Mlle Beltramelli sont à Lyon, et si nous n'avons fait qu'enregistrer assez succinctement, jusqu'à ce jour, les premiers succès de ces artistes distingués, c'est que, réputés comme ils le sont dans le monde musical, nous n'avons pas jugé nécessaire de formuler leur éloge *in extenso*, avant d'avoir pu apprécier tous les membres de la compagnie dont ils forment l'élite. Nous ne pouvons avoir la visite d'une façon malheureusement que trop passagère de ces artistes étrangers, qui, par leurs voix fraîches, pures et vibrantes, par leur ensemble charmant, harmonieux, précis, nous consolent, pendant

cet été, des organes éraillés, des cris forcés, des *tutti* désastreux, que nous sommes souvent obligés de subir dans une autre saison.

En effet, où trouver, ailleurs que chez les Italiens, chez ces bouffes par excellence, ainsi qu'on les a toujours appelés, cet accord vocal, cette admirable entente de la scène, cette verve étourdissante ? Quel naturel et quel entrain que celui de Rossi dans *Don Pasquale*, comme dans le docteur Bartolo ! N'a-t-il pas hérité à bon droit du nom qu'on lui donne de Lablache moderne ?

Quel délicieux chanteur que cet Almaviva, qui n'est autre, du reste, que Calzolari ? Ce nom seul ne peut-il pas résumer tous nos éloges ?

Quelle belle manière de chanter, quelle souplesse, quelle fine intelligence des nuances, et, à la fois, quelle verve ne caractérisent pas le talent de Sofia Vera, si sympathique au public ! Ne lui a-t-on pas fait, à sa rentrée, une ovation digne d'elle, et la prima donna trop modeste n'en a-t-elle pas été visiblement émue ?

Et puis, quel jeu spirituel et fin, quelle pétulance distinguent Ferranti dans le rôle de Figaro, et surtout dans celui du docteur Malatesta ! Il avait bien allié cette fois les qualités du chanteur à toute son aisance, à tout son aplomb.

Et aussi de quel talent sûr, de quelle large émission vocale et de quelle belle tenue a fait preuve Gnone, dans le rôle du farouche Asthon de *Lucia* !

Et quelle Lucia, ne pourrions-nous pas ajouter, si Mlle Beltramelli savait mettre un peu plus en relief les qualités scéniques, et remédier parfois à quelques petites inégalités dans le talent très réel de la cantatrice !... Mlle Beltramelli, qui a fait partie de la troupe italienne de Paris, où elle a joué Elvira, dans *I Puritani* ; Amima, dans la *Sonnambula* ; Adalgisa dans *La Norma*, et autres rôles, en qualité de comprimaria de Sophie Cruvelli, est une grande et gracieuse jeune personne, dont la voix puissante, étendue, naturellement souple, se prête avec une grande facilité à la vocalise, à l'exécution du trille et autres ornements du chant. Malheureusement, l'envie de trop faire l'entraîne quelquefois dans quelques écarts ; la prodigalité des ornements et de ce superflu que l'on est convenu d'appeler quelquefois des artifices, lui fait négliger quelquefois le chant proprement dit. Il en résulte certains éclats qui ne paraissent pas assujettis à toute la modération désirable ; l'intonation n'est pas soutenue dans toute sa vigueur, et les nuances ne sont pas assez accusées... Mais, en raison de l'extrême jeunesse de cette cantatrice, de la beauté de ses moyens, de la grâce de son physique et des espérances qu'elle donne pour l'avenir, on lui pardonne bien quelques incorrections...

MM. Ferranti et Gnone ont aussi appartenu au théâtre de Sa Majesté à Londres, et au théâtre Ventadour à Paris, où on les dit réengagés. Ils y ont tenu avec distinction l'emploi de barytons, le premier comme

exclusivement chargé des rôles bouffes, le second comme interprète de ceux qui rentrent plus spécialement dans l'opéra seria ou semi-seria.. Ferranti est un excellent bouffe ; il a des passages étourdissants d'esprit et de verve comique, et nous ne saurions laisser sous silence la façon hardie et originale dont il a débité, l'autre jour, le final de sa première cavatine sur les mots : *Ab ! bravo, Figaro, bravissimo !* ainsi que le duo du troisième acte de *Don Pasquale*, au milieu d'une volubilité syllabique des plus rapides.

Gnone a montré un beau talent dans le rôle d'Asthon, le seul qu'il ait interprété jusqu'à ce jour. Sa voix est mordante, peut-être parfois un peu rude, mais son art, qui est très grand, vient y remédier avec bonheur, son émission est large et puissante, sa pose en scène noble, son jeu toujours distingué.

Bien qu'il n'ait encore paru que dans le rôle d'Edgar, M. Armandi, chargé des rôles de ténors dramatiques, peut être jugé fort avantageusement, si l'on considère surtout la beauté de sa voix, qui est ample, timbrée, l'excellence de son émission vocale qui est celle de la véritable école italienne, et le sentiment des nuances dont il paraît se préoccuper sérieusement. On ne saurait trop l'engager pourtant à ménager sa phraséologie et sa respiration, à bien écouter avant tout la tonalité harmonique...

Mme Grimaldi tient bien son emploi dans les *secondes donna*, M. Ferrara, basse profonde, possède les ressources d'un timbre grave, mais sa voix a semblé un peu terne dans le médium...

Mais nous prendrons la liberté de reprocher à notre orchestre l'abus de la sonorité, principalement dans les finales... Les chanteurs italiens, depuis leur premier séjour à Lyon, il y a deux ans, ont déjà été l'occasion de quelques améliorations heureuses dans la manière de faire accompagner chez nous le cantabile ; qu'ils ne craignent donc pas de se montrer exigeants dans les répétitions auxquelles ils procèdent avec tant de soin. A côté de M. Georges Hainl, ils ont en M. Joseph Luigini, leur *maestro al cembalo*, ainsi qu'ils l'appellent, un artiste des plus intelligents, dont le talent est précieux pour faciliter à tout le monde la lecture des partitions manuscrites italiennes ; ils ont de plus dans ce jeune maëstro, italien comme eux, un harmoniste distingué, auquel on doit l'orchestration si remarquable de l'air de Botesini, intercalé par M. Calzolari au deuxième acte de *Don Pasquale*.

(A suivre.)

ANTOINE SALLÈS.



୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯ ୨୯

Une Semaine à Bayreuth

* * *

(SUITE ET FIN)

Tristan joué à Bayreuth est quelque chose de singulièrement autre que *Tristan* représenté chez nous. Et si la Tétralogie, de par sa mise en scène indépassable avait été féconde en agréables sensations, c'est par des côtés plus artistiques que le roman d'Isolde nous saisit. On n'en sent bien qu'ici l'ardente flamme passionnelle, et, dès le début du prélude, l'émotion étreint l'auditeur. Ce prélude pris dans un mouvement d'une lenteur extrême, développe ainsi plus largement ses chromatiques, et triple l'impression produite, qui serait à son comble sans l'intolérable nasillement des hautbois. Les deux protagonistes, Marie Wittich et von Bary, parfaits l'un et l'autre au double point de vue mimique et vocal, un orchestre fermement conduit, où la masse excellente des cordes est soutenue de harpes nombreuses et très bonnes, une mise en scène et des effets de lumière ravissants, tout concorde à faire de ce spectacle un délice et un charme profond. Le ruissellement mélodique du premier acte, le grand élan de passion du deuxième, la poignante tristesse du dernier, tout est mis en valeur au plus haut point, et les scènes les plus longues paraissent brèves malgré l'absence de coupures. D'autant qu'ici, comme dans *l'Anneau*, Wagner a ménagé avec une connaissance aigüe de l'optique théâtrale les oppositions des scènes déclamatoires aux grands mouvements symphoniques et vocaux. Après les dialogues prolongés où le chant adopte résolument le type du récitatif, éclatent les plus surprenantes beautés. Et, comme après les longues plaintes de Brangaene et d'Isolde le duo final du 1^{er} acte était venu galvaniser les enthousiasmes, après les larmes de Tristan sur l'esplanade de Carréol, c'est la splendeur de l'Isoldestodt. Prise ici dans le mouvement le plus rapide, jouée par la masse admirable de ce quatuor, cette page sublime est chantée par Marie Wittich d'une façon surhumaine.

Dans la loge de Wagner, on se montre le fils de Mathilde Wesendonck. Etrange situation psychique pour un fils que d'entendre un chef-d'œuvre de passion affolée dont sa mère fut l'inspiratrice, mais

les états d'âme de l'épouse administrant les représentations de cette œuvre ne doivent-ils pas, si elle réfléchit, être plus curieux encore,

* * *

L'initiation a suivi ses degrés progressifs. Après le *Ring* et *Tristan*, voici *Parsifal*. Evidemment, l'idée d'entendre enfin cette œuvre qui, du consentement universel, est l'archétype de la musique théâtrale, ne va pas sans quelque émotion, et l'on ne saurait arriver au Festspielhaus ce jour là, autrement que l'esprit très prévenu en faveur de ce qu'on va écouter, et avec la décision aussi ferme qu'involontaire de tout admirer sous peine de passer à ses propres yeux pour un barbare. Dire qu'après une telle préparation on n'est pas déçu c'est faire de *Parsifal* le plus formidable éloge, car il n'est pas besoin d'avoir parcouru les cinq parties du monde pour savoir que tous les enthousiasmes escomptés choient très régulièrement en désillusions amères.

Avec *Parsifal* il n'en est pas ainsi. Tout au plus a-t-on, et encore n'est-ce qu'après réflexion mûre, quelques doutes sur la nature de l'inspiration qui s'y manifeste. Il apparaît au psychologue qui ne se laisse point duper par les fantômes et les façades, que la religion célébrée au temple du Grâl est un peu du christianisme de théâtre, et que si l'amour terrestre traduit par la partition de *Tristan* est d'une indiscutable véhémence, l'élévation d'âme qu'est censée être *Parsifal* est d'une sincérité un peu moins évidente. Mettons que tout ceci soit querelle de tendance, sans importance aucune. N'importe, les compositions du père Franck sont d'une saveur un peu autre, et la religiosité parsifalienne reste floue, extérieure et relative. Ce qui n'empêche nullement la dernière partition du maître de dépasser tout ce qu'on a écrit avant et depuis pour le théâtre lyrique.

La mise en scène de *Parsifal* représente probablement le summum d'effort développé à Bayreuth. De fait, les résultats obtenus semblent en général un peu inégaux. Et la plus grosse critique que l'on puisse faire tombe devant cet argument que Wagner y a voulu des choses irréalisables. Le décor mobile accompagnant la montée de *Parsifal* et de Gurnemanz au Temple, et faisant dérouler tour à tour devant le spectateur des coins de forêt, des sites sauvages, des cascades, des amoncellements de rochers (d'ailleurs très bien faits, car il y en a de tout pareils en Tyrol et dans le massif de la Grande-Chartreuse), et finalement l'entrée du Temple, rappelle un peu trop le jeu enfantin de la lanterne magique, et il faut une solide discipline mentale pour s'abstraire de ces rouleaux de toile et écouter d'une oreille attentive l'orchestre seul intéressant alors. De même le laboratoire de Klingsor est miteux et lamentablement semblable au premier tableau de *Faust*.

dans les théâtres de province, parce qu'il faudra le faire disparaître tout d'un coup. Enfin le Zauberschloss n'ajoute rien aux tentations dont les Filles Fleurs entourent le Pur Simple : ces fleurs uniformément volumineuses comme des soleils et pendant en lourdes guirlandes, manquent de grâce et de naturel, et leur écroulement à la fin de l'acte montre exagérément qu'elles sont en grosse toile criardement enluminée. Mais ces réserves faites (et que cela semble peu de chose, au moment même où on le voit), *Parsifal* est bien la représentation la plus constamment attachante et la plus doucement émouvante qui se puisse imaginer.

C'est d'abord, au premier acte, les scènes au bord du lac où Amfortas va tenter d'apaiser sa brûlure, c'est l'entrée de Parsifal poursuivant le cygne blessé, c'est surtout cette incomparable scène religieuse dont l'audition au concert ne donne qu'une idée apâlie parce qu'il y faut le décor de ce temple magnifique, et ces chœurs étagés : les chevaliers autour du Grâl, les écuyers en dehors de la scène, les enfants dans la coupole. C'est encore au second acte, la scène des Filles Fleurs qu'il faut entendre ici chantée par des chœurs impeccables dont chaque choryphée est une artiste de premier ordre, puis le duo de Kundry et de Parsifal. C'est enfin le Zauberscharfreitag, cet Enchantement du Vendredi Saint, qui serait la musique même des anges, si les hautbois pouvaient un instant s'abstenir de jouer faux. Mais la scène la plus empoignante, la plus dramatique, celle qui donne le frisson le plus aigu que l'on puisse ressentir au théâtre, c'est la scène finale, c'est l'élévation du Grâl dans les mains de Parsifal, dont le rôle est tenu maintenant par un très jeune et très remarquable artiste, Aloïs Hadwiger, mince et svelte comme il faudrait toujours que Parsifal le fût.

Le temple, dont les colonnades semblent se perdre dans une immense profondeur, est plongé dans l'obscurité. Debout au milieu se tient le héros devenu roi qui élève dans ses mains le vase sacré. De la coupole un rayon unique de lumière tombe verticalement, faisant flamboyer la pourpre transparence du Grâl, et resplendir la blancheur dont se drape le Pur élu. Une colombe descend lentement dans le faisceau lumineux, et comme le chœur des chevaliers s'achève, et que l'orchestre semble près de s'éteindre, la sonorité large du thème de Rédemption, monte des cuivres et s'étend et plane, tandis que pour la dernière fois le rideau tombe.

Et l'on songe aux transports qui durent accueillir le maître lorsqu'après la première exécution, il apparut sur la scène. A côté de ces triomphes d'antan, que les bravos parcimonieux d'aujourd'hui sont grêle et froids. L'usage où l'on est à Bayreuth de ne pas applaudir à la fin des actes, et de n'acclamer l'œuvre et l'interprète qu'après l'exécution intégrale et achevée s'est transformée, semble-t-il, en une habitude

de partir sans donner signe de satisfaction. Après le *Crépuscule* il y a eu une ovation d'ailleurs rien moins que délirante. Après *Tristan* et *Parsifal* le public a défilé silencieux et morne. Décidément les musiciens ne sont pas en majorité ici. Les autres sont ici par devoir, non par plaisir. Pourquoi frapperaient-ils des mains ?

* * *

Et voici l'heure du départ. On s'en va, les uns avec la mine heureuse de l'exilé qui va revoir son home, les autres avec le souci de traîner plus loin la triste vie de ceux qui s'amusent. Des jours passés à Bayreuth on garde l'impression que l'existence menée là n'est point peut-être aussi absolument que les profanes le croient, la préparation idéale à l'émotion artistique : c'est trop mondain, et trop petite ville tout ensemble : il y a trop de Gotha, et l'on vit trop dans le ressassement de potins inévitables. Tout de même, un Bayreuth où l'on vivrait de la vie monacale, où la loi du silence serait rigoureuse, où l'on ne vivrait que pour Wagner, et par Wagner, ce n'est peut-être pas très pratiquement possible. Et il faut savoir se contenter du souvenir de quelques minutes inoubliables : la fin du *Crépuscule*, la mort d'Isolde, l'enchantement du Vendredi Saint, la conclusion de *Parsifal*. Vraiment c'était autre chose ici, que dans les théâtres ordinaires. Et n'est-ce rien que deux ou trois frissons très profondément ressentis ?

Voici la dispersion. Où aller ? A Dresde on joue *Salomé*, à Munich c'est le beau moment du Prinz Regent où triomphe Farrar aimée des rois, à Salzburg on fête le centenaire de Mozart. Que choisir ? Je sais quelqu'un qui après mûre délibération, s'en alla sans pudeur aucune à Nuremberg entendre *Die schæne Helena*.

EDMOND LOCARD.

62



L'Oraison Funèbre de l'Opéra Français

* * *

Un des plus élégants critiques musicaux de notre époque, caractérisé à la fois par la grâce louangeuse de sa prose fleurie et par sa ferveur réactionnaire et anti-wagnérienne aujourd'hui un peu calmée, M. Camille Bellaigue, vient de prendre dans la *Revue des Deux Mondes* (1^{er} octobre) la défense de l'Opéra Français, d'en analyser finement les caractères, et d'en chanter la gloire passée. Son importante étude ne pouvait passer inaperçue même en dehors du public rassis qui reçoit et lit avec dévotion, chaque quinzaine, la grave revue de François Buloz et Ferdinand Brunetière. Elle a déjà éveillé, dans notre ville, un modeste écho que nous apporta le *Lyon Républicain* du 18 octobre. Sous le pseudonyme de L. Leclair, M. Coste-Labaume prit prétexte de l'étude très courtoise de M. Bellaigue pour partir en guerre, avec une indignation réjouissante, contre les ennemis du vieux répertoire, « musicastres amateurs, dit-il, qui après avoir appris à râcler péniblement du violon, à déchiffrer quelques sonates sur le piano, ou à chanter prétentieusement dans un salon, se croient autorisés pour cela à juger les grands compositeurs ou les illustres virtuoses du haut de leur médiocrité, et s'érigent en arbitres dont la sévérité n'épargne personne... suffisants-insuffisants, éreinteurs des œuvres qui furent et sont encore l'honneur de nos scènes lyriques... » Sans doute, parce que la *Revue Musicale de Lyon* compte parmi ses collaborateurs quelques-uns de ces éreinteurs suffisants, j'ai eu le plaisir de recevoir, la semaine dernière, de divers côtés, des exemplaires de l'article vengeur du *Lyon Républicain*, abondamment soulignés et gracieusement annotés (1). Aussi, il est peut-être utile de lire, avec l'attention convenable,

(1) Un de ces exemplaires m'est parvenu avec cette note trop aimable : « Cet article qu'approuvent tous les véritables musiciens et tous les amis de l'ancien répertoire vient corroborer celui que j'ai écrit moi-même au nom de beaucoup d'amis et de professeurs du Conservatoire (?) et que vous avez publié dans un de vos numéros de l'année dernière sous la rubrique « Critique

l'étude de M. Bellaigue, et de la résumer rapidement : nous y découvrirons une critique très avisée et très complète de l'opéra traditionnel, et nous y relèverons un élément essentiel que certains n'ont pas voulu voir, je veux dire l'oraison funèbre du genre défunt que l'éminent critique y prononce avec une douloureuse éloquence.

Dès le début de l'étude, après une introduction-prosopopée tout émue, M. Bellaigue donne de l'opéra français une définition très exacte qui, sous la plume d'un autre, serait d'une ironie cruelle. « Le grand opéra français, dit-il, c'est l'opéra dont un de nos musiciens, Auber, nous a donné le premier et très imparfait exemplaire. Un Italien, Rossini, et Meyerbeer, un Allemand, en ont créé chez nous, pour nous et selon nous, les chefs-d'œuvre ». Voilà vraiment une œuvre d'art profondément nationale ! Puis le critique, en complétant et en précisant sa définition, établit le plan de son étude : « Le second tiers, à peu près, du siècle dernier en a vu l'apparition et tout de suite la gloire. Voilà pour l'origine et pour le moment, ou l'époque, du genre. Et voici pour ses caractères : le grand opéra français, c'est avant tout de la musique de théâtre, de la musique de drame, de drame historique et pittoresque, et de la musique à grand spectacle. Mais quelquefois beaucoup plus et beaucoup plus souvent qu'on n'affecte aujourd'hui de le croire, c'est aussi de la musique tout court, ou de la musique pure ».

L'origine de l'opéra français, il faut la chercher dans les œuvres de Gluck et de Méhul progressivement modifiées et transformées par Spontini et Rossini. Chez Spontini se présentent peu à peu les différents éléments du futur opéra. C'est, d'abord, l'oubli des sujets antiques, avec *Cortez*, et l'apparition du goût historique et pittoresque en même temps que l'usage d'une langue très particulière, ampoulée, pompeuse et fautive. Ces caractères s'accusent dans les premières œuvres de Rossini, se précisent avec la *Muette de Portici*, s'affirment enfin pleinement dans *Guillaume Tell* et les ouvrages de Meyerbeer et d'Halévy.

de la Critique. » Le projet de répertoire que nous soumettions a été accepté par M. Flon pour la saison actuelle contrairement à celui que publiait l'inepte critique Marc Mathieu. C'est un succès qui ne fait que commencer et qui se poursuivra avec toute la tenacité possible pour mettre fin à l'ignoble campagne que vous essayez de mener d'accord avec les ignares critiques de la Presse Lyonnaise. » — Merci !

L'opéra est d'abord un grand et brillant spectacle. On voit, avec Meyerbeer, se développer sans mesure ce goût des Français pour le plaisir des yeux, pour les exhibitions fastueuses, les décors resplendissants, les luisantes cuirasses, les défilés magnifiques d'éléphants, de cavaliers, de guerriers, de moines ou de cardinaux, les danses des nonnes baladines ou des patineurs à roulettes, tous étalages de mauvais goût qui exaspéraient déjà Musset allant à l'Opéra et se trouvant « dans une tombe, dans l'enfer, que sais-je ? Voilà des bourreaux, des chevaux, des armures, des orgies, des coups de pistolet ; pas une phrase musicale ; un bruit à se sauver ou à devenir fou. » C'est alors le triomphe du cirque sur la scène lyrique, c'est « l'Opéra-Franconi ». Et M. Bellaigue regrette quelque peu ces splendeurs de pacotille en en comparant l'éclat au calme extérieur de *Tristan* qu'il faut écouter, en se résignant, pendant une soirée entière, à ne pas jouir de ses yeux, sacrifice, dit-il, que nous sommes incapables d'accomplir, car nous avons besoin, au théâtre, de nous distraire de la musique et de nous en délasser.

Et c'est aussi une action violente, une trépidation perpétuelle, qui n'a rien de la tragédie et qui n'est que du drame, et cet élément tout extérieur est tellement indispensable que, si la réalisation scénique manque à cette musique, la musique manque elle-même. Là, pas de sentiments, mais des événements, des actes ; un lyrisme qui se traduit en un charabia souvent risible, un manque absolu de vérité historique, une inadaptation parfaite du style aux personnages, tous défauts graves dus à des librettistes qui sacrifient tout à l'effet extérieur (1). Là, on trouve sans cesse l'agitation factice des foules ; on n'y trouve pas ce symbolisme profond, cette beauté, cette vertu supérieure au sujet particulier et au personnage individuel, qualités admirables qui font la profondeur, l'émotion profonde, l'humanité des poèmes wagnériens ; là, des gestes, ici des sentiments. En somme, le drame et les personnages existent, vivent par la musique, plus qu'ils ne représentent

(1) Voici quelques exemples célèbres cités par M. Bellaigue.

Du charabia : « Ses jours sont menacés ! Ah ! je dois l'y soustraire » (*Les Huguenots*). — Contre l'avalanche homicide, Ma force te servit d'égide » (*Guillaume Tell*).

L'erreur historique : L'invitation au tournoi de *la Juive* dont l'action se passe au début du xve siècle) est formulée en ces deux hexamètres.

Au nom de l'Empereur, de l'honneur et des dames,
Qui des nobles guerriers électrisent les âmes.

et ne signifient; la musique les anime et les remplit, elle ne les dépasse et ne les déborde pas.

Mais la qualité essentielle de l'opéra, pour M. Bellaigue, c'est de mettre en scène dans une action violente, à peine et rarement interrompue par des haltes ou relâches dramatiques des personnages fortement caractérisés, très différents les uns des autres, et qui s'affirment par leurs contrastes, au milieu des plus violents coups de théâtre. Chez Meyerbeer, par exemple, la moindre rencontre prend un air de combat. Et le drame perpétuel qui naît de tous ces heurts se propage à la foule, devient public; le pathétique spécial à l'opéra gagne les chœurs, et, partout, dans *Guillaume Tell*, dans *l'Africaine* ou dans *les Huguenots*, les comparses, bien différents du chœur antique, simple commentateur, se trouvent mêlés au conflit, ce qui n'a d'autre but que de permettre au musicien de renforcer les voix bruyantes de l'orchestre par le tumulte de nombreux choristes. Et là, M. Bellaigue oublie de noter l'erreur théâtrale commise par Meyerbeer dans la *Bénédiction des Poignards* par exemple, lorsque le compositeur, recherchant uniquement un effet physique, déchaîne les cris des conjurés à qui, pourtant, la plus élémentaire prudence et la vérité dramatique devraient commander la discrétion et le silence.

Ces personnages, qui s'affirment si violemment, sont situés soit, comme *Guillaume Tell*, dans de magnifiques paysages qui constituent l'atmosphère baignant l'œuvre et l'embaumant, soit, comme dans les œuvres de Meyerbeer, dans un cadre historique très précis qui apporte à l'œuvre un nouvel élément d'intérêt.

Jusque-là, l'analyse de M. Bellaigue est, malgré sa bienveillance, consciencieuse et exacte. Elle ne l'est pas moins dans son dernier chapitre lorsque le critique s'efforce de démontrer la valeur purement musicale de l'opéra français; dès sa première phrase il avoue que la musique tient une place un peu secondaire dans l'œuvre de Meyerbeer ou d'Halévy: « Si le grand opéra français n'est pas comme l'opéra de Mozart, voire celui de Gluck, un des chefs-d'œuvre de la musique, la musique y a pourtant sa part. » Délicieux euphémisme reconnaissant, sans le vouloir, que dans le théâtre musical ancien, la musique est loin d'être l'élément essentiel.

Parmi les passages purement musicaux des principales compositions d'Auber, de Rossini, de Meyerbeer et d'Halévy, le critique

ne peut citer que la Prière de *la Muette*, la Pâque de *la Juivè*, les deux premiers actes de *Guillaume Tell*, la Bénédiction des Poignards dans *les Huguenots*. Mais s'il veut découvrir la beauté générale de ces œuvres, il tombe dans une exagération regrettable ; tous les éléments de la perfection sonore lui semblent réunis dans la romance *Sombres forêts*, et le Trio de *Guillaume* lui paraît être une merveilleuse symphonie en raccourci (1). Le fameux unisson des seize mesures au dernier acte de *l'Africaine*, inspiration misérable et filandreuse, lui semble une page orchestrale de premier ordre qu'il est prêt sans doute à mettre en parallèle avec la musique de scène pour la mort de Siegfried. Enfin, s'il note avec quelque raison l'emploi, chez Meyerbeer, d'une sorte de leitmotiv rudimentaire, il met une complaisance excessive à rechercher dans le *Prophète* ou dans *Robert le Diable* des esquisses symphoniques qui ne s'y trouvent pas.

L'éminent critique conclut en qualifiant d'éclectique, ou de composite, le grand opéra français, reconnaît qu'il est mort et que nul ne saurait plus le galvaniser ; il termine enfin dans une note mélancolique : « Aimons notre grand opéra national d'un amour en quelque sorte historique et rétrospectif. Aimons-le, saluons-le, car nous ne le reverrons plus. »

(1) Citons comme exemple de dithyrambe, les lignes consacrées par M. Bellaigue à l'ouverture de *Guillaume Tell*.

« S'il pouvait y avoir dans le monde sonore, une seconde *Symphonie pastorale*, elle serait ici. On sait la beauté des trois tableaux ou des trois moments rossiniens : le calme, l'orage et le retour du calme. Le premier est d'une grandeur et d'une mélancolie à la Chateaubriand (je songe à ces quatre violoncelles, moins étranges que les quatre cors du *Freyschütz*, mais plus tendres et dont les voix enlacées et qui montent, font surgir en nous aussi je ne sais quelle vague tendresse).

« L'orage est peut-être encore plus saisissant quand il menace, puis quand il s'éloigne, que lorsqu'il éclate et se développe. Rappelez-vous le malaise, l'angoisse de certaines notes posées en syncopes, et comme de biais, sur des roulements continus, puis, avec quelle facilité, quel naturel et quel sourire aisément retrouvé renaît le calme, non plus mélancolique cette fois, mais au contraire inondé, ruisselant de joie. Ce chant de rânz, porté sur des accords de quintes, et qui passe — un seul moment — du majeur au mineur comme de la lumière à l'ombre, ce chant demeure jusqu'au bout grave et religieux. Mais, autour de lui, d'abord égayées et vives, bientôt enivrées, éperduës, s'enroulent, se déroulent, et rejaillissent des vocalises de flûte. La symphonie s'accroît et s'enrichit, elle s'éclaire, elle se transfigure en une apothéose admirable de plénitude autant que de légèreté. Vraiment, cela n'est pas très loin — pour un instant, car cela ne dure pas davantage — de l'hymne d'action de grâces par où s'achève le poème beethovenien.

On le voit, c'est donc bien une oraison funèbre que, dans son importante étude de la *Revue des Deux-Mondes*, a prononcée M. Camille Bellaigue. Dans ce genre oratoire la vérité est toujours, par convenance, un peu dénaturée ou voilée ; aussi éviterons-nous de relever les exagérations et déformations du bienveillant analyste du grand opéra français, de signaler l'étrange confusion qu'il fait entre l'élément dramatique et l'élément lyrique, et de contester la valeur qu'il attribue aux œuvres de Meyerbeer, en tant que drame musical historique. Contentons-nous d'enregistrer son oraison funèbre et son aveu d'amour rétrospectif. L'opéra français est mort : nous ne supportons plus aujourd'hui le mélange de déclamation notée et de romances qui réjouissait autrefois nos grands-pères ; les expériences tentées pendant ces dernières années à Paris par les différentes entreprises de théâtres lyriques, l'exemple de notre ville, tout confirme la mort d'un genre usé que les tentatives de Thomas, de Paladilhe ou de Massenet, avec *Hamlet*, *Patrie* et le *Roi de Lahore*, n'ont pu faire revivre.

LÉON VALLAS.



Saint-Saëns jugé par Debussy

* * *

L'opinion de Claude Debussy sur Saint-Saëns, que nous reproduisons ci-dessous, a paru en 1903 dans le *Gil Blas* dont le compositeur de *Pelléas et Mélisande* fut, pendant quelques mois, le critique musical :

M. Croche, un vieil ami à moi, avait coutume, chaque fois qu'il parlait de M. C. Saint-Saëns, d'ôter gravement son chapeau et de dire d'une voix lointaine d'asthmatique : « Saint-Saëns est l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier. » Puis il allumait un affreux petit cigare plus noir qu'un jeune corbeau et continuait : « Cette science de la musique l'a d'ailleurs
« conduit à ne jamais consentir à la soumettre à des désirs trop
« personnels... Nous lui devons toutefois d'avoir connu le génie

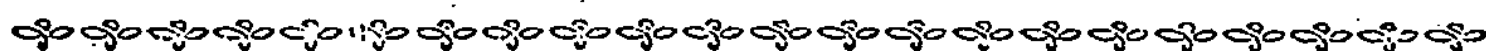
« tumultueux de Liszt, et il affirma sa religion pour le vieux
« Bach à une époque où cet acte de foi était aussi un acte de
« courage. — Donc, ne nous égarons pas, Saint-Saëns est par
« définition : le musicien de tradition. Il en a accepté les condi-
« tions de sécheresse et de soumission forcée ; il ne se permit
« nulle part d'ailer plus loin que ceux qu'il avait élus comme
« maîtres. Cela se vérifie de merveilleuse façon dans les Varia-
« tions pour deux pianos, qu'il écrivit sur un thème de Beethoven.
« La manière de ce maître y est si rigoureusement retrouvée
« que l'on ne pense qu'à Beethoven... C'est là une marque de
« respect désintéressé dont je ne connais pas d'exemples plus
« parfaits ! Ce respect pour la forme lui a dicté des symphonies
« qui sont des modèles de développement logique et l'on peut
« se demander comment il put s'égarer au point de se complaire
« dans « l'Opéra » et tombèr de Louis Gallet en Victorien
« Sardou, propageant la détestable erreur qu'il faut « faire du
« théâtre », ce qui ne s'accordera jamais avec « faire de la
« musique ». — Dieu, dans sa largesse, a pourtant mis sur la
« terre d'innombrables faiseurs d'opéras ! Il était inutile que
« Saint-Saëns vînt en grossir le nombre ; au surplus, son
« exemple ne pouvait qu'encourager le vilain commerce de ces
« derniers, et c'est dommage... Comment ne s'aperçut-il pas
« qu'il en perdait du même coup le respect de tous ces jeunes
« gens qui comptaient ardemment sur lui pour ouvrir de
« nouveaux chemins à leur besoin de liberté et d'air pur. . »

M. Croche s'interrompait pour tousser misérablement et s'excuser auprès de son cigare éteint par tant d'éloquence et reprenait, avec une émotion assez rare chez ce vieil homme fantômal et tranchant :

« J'ai horreur de la sentimentalité, monsieur ! Mais j'aimerais
« ne pas me souvenir que celui qui écrivait les *Barbares* s'appelle
« Camille Saint-Saëns. » On essayait de timides objections
comme : « Ces *Barbares* sont-ils plus mauvais que beaucoup
« d'autres opéras dont vous ne parlez pas, et devons-nous pour
« cela perdre à jamais le souvenir de ce que fut Saint-Saëns ? »
— M. Croche vous coupait brusquement la parole et avec une
imperturbable froideur continuait : « Cet opéra est un mauvais
« exemple parce qu'il vient de très haut... Saint-Saëns se devait
« et devait encore plus à la musique de ne pas écrire ce « ramas »,
« où il y a des formules contradictoires à son esprit ; il y a

« même une farandole dont on a loué le parfum d'archaïsme
« avec ce sang-froid ignorant, particulier à la grande critique
« musicale. Elle est tout au plus un écho défraîchi de l'Exposi-
« tion défunte de 1889. N'y a-t-il donc personne qui ait assez
« aimé Saint-Saëns pour lui dire qu'il avait assez fait d'opéras et
« qu'il ferait mieux de parfaire sa tardive vocation d'explorateur,
« la contemplation de cieus nouveaux pouvant lui suggérer des
« musiques plus désintéressées... D'ailleurs, sans le connaître, on
« peut affirmer qu'il n'aime pas le public! Le besoin farouche de
« mettre la mer entre lui et ledit public, « à chacune de ses
« premières », en est une preuve indéniable; il rachète même
« ce qu'il s'est cru obligé à faire des concessions avec une ironie
« aussi charmante que mélancolique... » Enfin, la partialité
grondeuse de M. Croche s'atténuait un peu en pensant à la
« Danse Macabre », il se rappelait joyeusement des bruits de
sifflets qui en accueillirent la première audition. On sentait qu'il
avait beaucoup aimé jadis M. Saint-Saëns et son dépit ne venait
que du changement de ce dernier, qui, pour lui, équivalait à
une trahison. A ce moment, M. Croche était généralement solli-
cité par un autre cigare et concluait en manière d'adieu : « Pardon,
« monsieur, mais je ne voudrais pas gâter celui-ci... » J'ai oublié
de dire que M. Croche n'aimait pas parler trop longtemps de
musique et qu'il faisait profession d'être antidilettante.

CLAUDE DEBUSSY.



La " Danse Macabre "

* * *

Quelques-uns de nos lecteurs connaissent sans doute le curieux et copieux panégyrique de Saint-Saëns publié l'an dernier par M. Emile Baumann sous le titre : *Les Grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns* (chez Ollendorff). Nous reproduisons ci-dessous les lignes consacrées à la *Danse Macabre*, l'agréable poème symphonique que l'orchestre Lamoureux doit faire entendre, aujourd'hui au Grand-Théâtre; on y trouvera, sous une phraséologie sonore et encombrante, une analyse para-

phrase, très minutieuse et singulièrement imagée de l'œuvre de Saint-Saëns :

L'occasion immédiate de la *Danse macabre* fut une poésie de Cazalis :

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort, à minuit, joue un air de danse,
Zig et Zig et Zig, sur son violon...

Elle eut une origine plus intime. la *Fantastique* de Berlioz. Seulement, Berlioz, nous l'avons vu, crispa l'étrangeté du fantastique, comme pour le rendre absurde, décousu, impossible. Son démoniaque n'est qu'une parodie du démoniaque; ou, par instants, sa violence excentrique émeut dans l'esprit cette anxiété qui fait dire à Macheth devant la bizarrerie des sorcières : « Rien n'existe plus pour moi, sauf ce qui n'existe pas. » Le monde surnaturel de la *Danse macabre* est au contraire fondé sur la réalité, il y tient par toutes ses fibres. Les morts marchent bien sur la terre où nous marchons, ils respirent l'air des vivants; c'est leur soif de la lumière qui leur donne une voix pour se lamenter. Parce qu'ils simulent les conditions normales de l'existence, leur sanglot est d'autant plus humain, douloureux.

La harpe frappe à coup égaux et clairs les douze battements de l'heure attendue; autour, les violons et les cors amortissent d'une longue harmonie tremblante le silence d'une nuit d'hiver, sur la ville endormie. De sourds pizzicati s'arrachent des basses. Les ténèbres remuent : les morts sont lourds, lourds de la terre qui lie leurs genoux. Mais, comme une gambade, comme la grimace d'un rire bestial, sautent les terribles quintes enrôlées, coléreuses, du premier violon. Tout de suite, les simulacres se joignent, ils reprennent la danse de l'autre nuit; sans dérision ni angoisse, leur ronde ennuyée sautille dans le vent des flûtes. Et rien ne fait plus sentir que cette hébétude, en eux, le pli d'une malédiction, l'incroyance dernière au salut. De même qu'une eau-forte, par ses crépuscules qui changent et durcissent les faces des êtres, explique plus àprement leurs postures et leurs secrètes volontés, l'orchestre, par le *sol* grave des cordes et le rythme aride en pizzicati accentue la couleur spectrale du dessin des flûtes :



Mais dès que la phrase monte aux violons, les formes paraissent prendre plus de consistance, se dénouer plus nettes.

Le rigide chef d'orchestre, d'une mesure imperturbable, ouvre la

valse. Son motif est pesant, traîne en lui tout l'écrasement des peines expiatriques :



L'impulsion ternaire de la danse ne l'en enlève pas moins avec une vigueur dure et entraînant.

Peu à peu, dans la multitude obscure et qui grossit, s'exalte l'ivresse d'une résurrection. Les Morts se raniment en entendant leurs os claquer. Le branle immense s'unit et, porté sur le tourbillon lent d'une seule étreinte, le chœur tourne, il redit le lamento du premier violon. Au souffle rauque et plaintif de son chant, une sorte de lueur flotte autour de ses masses ; on dirait que le fleuve rouge de la vie va se mettre à couler dans les froids ossements.

Quand le motif sautillé, après cet unisson, revient au violon solo, son grêle staccato sonne railleusement, comme pour dire aux ombres l'inanité de leur désir. Cependant l'allégresse de se mouvoir et d'articuler leur forme les disperse en groupes furieux ; la disjonction fuguée des parties fait saillir les profils tranchants, les gestes qui se tendent, les membres qui se brandissent. Délivrée de son masque charnel, l'énergie se projette en avant avec une décision effrayante. Dans l'étroit circuit du motif, ce sont des chocs, des fuites, des enlacements, une cohue noire multipliée à travers la nuit, ordonnée pourtant sous un joug de sagesse et d'inexorable rectitude. Au fort de l'orgie, le *Dies Irae* survient (aux bois et à la harpe) ; coupé en valse à trois temps, il allège d'une sombre ironie la vision d'épouvante et de pitié qui rôde avec son spectre liturgique. Un frisson d'angoisse sort des cymbales ; le trombone et le tuba compriment leur gémissement, tandis que les violons et les altos, en triolets alternés, refoulent vers le grave le remous des foules éperdues. Le *Dies Irae* grandit, il domine la confusion du sabbat ; l'orchestre se gorge d'une terreur sacrée ; et, plus haut, que le *Dies Irae*, deux notes aiguës, cri d'une souffrance presque animale, bêlement lamentable, transpercent le tumulte.

Il se fait ensuite une accalmie : le violon solo, à qui vient aboutir la désolation des masses, s'isole au premier plan, pour reprendre son *Miserere* chromatique, cette fois lié et soutenu par le balancement de la harpe, sur une pédale des autres cordes. Les flûtes, puis tous les violons lui répondent ; sa plainte modulée a le rythme d'un sanglot gonflant une poitrine vivante ; il enflamme sa douleur d'une volupté, d'une tendresse insatiable et consolatrice.

Mais soudain le vent précurseur de l'aube se lève en rafales et balaie la danse effarée qui recule. Les Morts débandés, éparpillés, se raidissent à refaire leurs groupes disloqués. Ils s'étreignent dans des accords indicibles d'accablement. L'appel souterrain des timbales les avertit ; l'heure est proche ; il faut céder, s'écouler avec les souffles de l'ombre. En vain, le violon déchire encore la nuit de ses quintes revêches ; la clarinette le hautbois, le basson veulent les répéter ; ils se trémoussent, mais déjà vagues comme des échos, dérisoires. Le violon solo, dialoguant avec les autres, leur dit l'inutilité de la révolte, l'appétit d'un repos plus profond que la Mort elle-même.

Malgré tout, le désespoir de ne plus vivre les ramène une dernière fois. Des fonds illimités, sur le mugissement des timbales, tels qu'une marée indistincte, ils remontent. Leur unisson oscille, se traîne ; ils crient merci devant la malédiction qui les entraîne en bas ; ils roulent d'une seule poussée contre les portes noires où se brise leur clameur et leur choc têtue. L'invisible clarté qu'ils aspirent dans l'espace les enivre, et la ronde recommence avec son double motif superposé, l'un, délié, vibrant sous la plénitude des archets ; l'autre, massif, enflé par les trombones : un ensemble colossal et rythmé, une vraie liturgie démoniaque. Puis, comme dans le délire d'une fin de bal, les danseurs se mettent à gambader ; les petites notes grinçantes ont un air de contorsions ; un trépignement accéléré secoue le formidable orchestre de ses entrailles à ses extrémités suraiguës.

Mais voici l'aube : les cors posent une brume sur l'horizon, le hautbois — une voix de petit coq enroué, — flébile et lointaine, semble plaindre les morts qu'il met en fuite. Tout se dissipe : sous terre, l'ébranlement sinistre va se perdant ; le tremolo des violons diminue ainsi qu'un ouragan dans les feuilles sèches. Alors, l'air inhabité, le gris tremblement des cors, s'emplit d'une lamentation large, mais flottante et déjà pleine de sommeil : le violon solo s'arrête au seuil de l'heure blême ; il pleure pour tous la lumière, d'un adieu solennel ; et il succombe en un frémissement confus ; les dernières ombres attardées, pizzicati impalpables, s'esquivent.

Emile BAUMANN.





Chronique Lyonnaise



GRAND-THÉÂTRE



Hamlet

Nos lecteurs ont pu lire, dans notre dernier numéro, les opinions peu enthousiastes de la presse parisienne lors de la création d'*Hamlet*. Lorsque l'œuvre d'Ambroise Thomas fut jouée à Lyon, le 1^{er} février 1873, elle ne fut pas mieux accueillie. La première fut donnée devant une salle peu garnie (1), car les amateurs se réservaient pour une représentation extraordinaire de *Faust* donnée, quelques jours après, avec le fameux Capoul, qui s'y fit siffler, comme depuis, tant de grandes vedettes de la capitale. Le succès ne fut pas éclatant, et les comptes rendus furent plutôt acerbes. Le *Courrier de Lyon*, sous la signature de A. Kresneul, félicitait, le 3 février, les amateurs de théâtre qui ne s'étaient pas dérangés pour venir applaudir l'œuvre nouvelle : « Les amateurs, disait-il, ont bien fait d'éviter la fatigue qu'imposent cinq actes d'une mélodie rarement coupée par un éclair d'inspiration. *Hamlet* est bien l'œuvre d'un savant professeur de composition, et M. Ambroise Thomas ne s'est préoccupé que de faire de la science ; il a, comme dans la tragédie antique, noté les paroles de son principal personnage ; il a inondé ce rôle de récitatifs, ne laissant ressortir sur ce fond terne qu'une chanson à boire. C'est enfin une imitation du genre Wagner, sans les splendides effets de sonorité ; un essai de mélodie continue où l'on cherche en vain quelques pensées nettement dessinées... » Et dans ses comptes rendus suivants, à tout propos, le critique rappelait la fatigue et l'ennui nés de l'audition d'*Hamlet*.

Le public lyonnais partage évidemment l'opinion de ce journaliste d'autrefois, car, pour la reprise de la semaine dernière, la salle était presque vide. Rien, en effet, n'est plus mortellement ennuyeux que ce

(1) Pourtant la Direction avait fait des frais importants : décors neufs, doublement du nombre des choristes (108 l), acquisition d'une harpe et d'un harpiste, instrument et instrumentiste de luxe jusqu'alors inemployés.

faux chef-d'œuvre aimé des seuls barytons qui s'y produisent ; et, pourtant, on pourrait sans peine y découvrir tous les éléments essentiels d'un opéra-bouffe.

Oui, on peut trouver dans l'œuvre tragique de feu Thomas, les éléments du comique musical, ceux mêmes qu'ont employés tous les maîtres du genre, et qu'emploie aujourd'hui avec succès notre compatriote Claude Terrasse.

Tout d'abord, la déclamation est fort mal notée, non seulement dans les airs de coupe carrée, mais aussi dans les récitatifs. Dès les premières pages, le chœur (p. 10), pendant que la reine et le roi défilent devant eux, chantent une déclaration dont le rythme est complètement en désaccord avec le sens de la phrase « Salut, ô reine bien aimée » ; les accentuations, tombant à tort sur un mouvement de marche d'ailleurs très banal, semblent déjà quelque peu ironiques ; puis (p. 13), tandis que l'air de la marche est chanté par les soprani, le chœur le scande de la façon la plus réjouissante, et ce rythme de pas redoublé continue joyeusement à l'orchestre pendant que le roi débite à la reine des compliments navrants et d'un tact douteux « O toi qui fus la femme de mon frère... sois mon épouse, ô toi qui fus ma sœur ». Et voilà encore un élément précieux de comique : ridicule du livret que vient renforcer l'adaptation d'une musique joyeuse à un texte qui manque de gaieté. Les rythmes d'opérettes, d'ailleurs, abondent dans la triste musique d'Ambroise Thomas : écoutez la marche pimpante qui accompagne l'entrée de Laërte, jeune et beau Danois partant pour la Norvège ; quelle force comique ne prend-elle pas quand Laërte l'utilise pour faire ses déclarations patriotiques (*Cavatine*, p. 39) ? Et que dire du chœur bachique débité par les officiers et les pages, chœur burlesque par son rythme, sa ligne mélodique, et par les contre-sens qu'il présente à chaque ligne ; en voici en effet la coupe des phrases :

« Nargue de la tristesse ! L'ivresse — Chasse pour aujourd'hui l'ennui. — Le plaisir nous convie, la vie — n'a de joyeux instants qu'un temps. — Bien fou qui rêve et pleure, quand l'heure — précipite le cours des jours, etc... »

Le deuxième acte est riche aussi de comique musical. Après l'interminable solo de trombone de l'ouverture, une pimpante ritournelle accompagne l'arrivée d'Horatio et de Marcellus, amusants comparses qui vont commenter de façon bouffonne les graves et surnaturels événements de tout à l'heure. Les deux amis répètent d'abord soigneusement comme un ironique écho, les paroles d'Hamlet ; annoncent à l'unisson l'arrivée du blanc fantôme, puis, sur le trémolo de l'orchestre, et, toujours à l'unisson, ils déclarent sur un rythme amusant :

« Dieu ! je sens fléchir mes genoux ! » et « Mon cœur est glacé d'effroi ; » ensuite invoquent le Seigneur, et, enfin, à l'unisson encore, se confient leur généreux projet : « Tenons-nous près d'ici pour lui porter secours. » Il y a dans chacune de ces phrases des trouvailles de rythme et de déclamation comique. La psalmodie du fantôme manque évidemment de gaieté avec sa note unique toujours répétée ; aussi le musicien l'a-t-il fait soutenir à l'aigu, par un trémolo peu impressionnant que viennent interrompre çà et là des traits chromatiques partant des différents coins de l'orchestre comme des fusées de fou rire. Les trémolos et les gammes chromatiques sont d'ailleurs la grande ressource du compositeur ; les uns et les autres traduisent, à la fois ou tour à tour, la tristesse, la terreur, l'amour et la joie.

Les autres actes sont moins amusants que les deux premiers dans lesquels le musicien a épuisé sa verve ; ils se traînent lamentablement avec une seule éclaircie : la ballade d'Ophélie vraiment exquise ; hélas ! pourquoi faut-il que cette pièce charmante ne soit pas d'Ambroise Thomas et ne soit que la transcription d'un Lied populaire danois importé, pendant l'Exposition de 1867, par les Etudiants d'Upsal ?

* * *

Cette reprise d'*Hamlet* — certainement sans lendemain — n'avait évidemment d'autre but que de présenter au public, dans un rôle très favorable, le baryton Auber, qui fit, l'hiver dernier, les délices des Bordelais. L'épreuve fut pour lui des plus honorables. Sa voix serait assez belle si le chanteur, pour la grossir, n'avait la fâcheuse habitude de transformer en *o* toutes les voyelles et de chanter ainsi du fond de la gorge, ce qui alourdit l'émission sans augmenter le volume et surtout la « portée ». Son jeu mérite l'épithète « consciencieux », c'est-à-dire qu'il est plein de bonnes et grosses intentions ; c'est, au fond, avec plus de discrétion et d'élégance, le faire méridional de M. Gaidan, mais ce n'est pas du tout le genre qui plaît à Lyon, où l'on aime mieux plus de simplicité et de légèreté. Chacun put, l'autre jour, s'apercevoir une fois de plus que M. Dangès a laissé, au Grand-Théâtre, un vide difficile à combler.

Mlle Tasso fut une Ophélie tout à fait insuffisante, comme voix et comme chant ; elle n'est qu'une élève assez bien douée, mais qui a besoin de s'aguerrir sur de petites scènes avant de se présenter de nouveau devant le public lyonnais. Par contre, Mme Fiérens montra une voix surabondante, un acquis excessif, des manières outrées. L'air farouche, grossissant sa voix déjà très sonore, elle fut terrible, effrayante, Fiérens *quem devoret*, et donna de la sorte à son personnage une allure comique inattendue. Près d'elle, le majestueux Sylvain fut très correct. Les chœurs, vaillants ; l'orchestre, précis.

Samson et Dalila

Samson et Dalila est un étrange chef-d'œuvre : peu d'ouvrages donnent une plus grande impression de cohésion et d'unité, et nul peut-être, examiné de près, n'est plus inégal et, pour parler avec précision mais sans élégance, plus polymorphe.

Je remarquais, ici même, il y a deux ans, que M. Saint-Saëns est sans doute l'homme du monde qui connaît le mieux les Maîtres de la musique, qui a le plus profondément pénétré leurs œuvres, et a su le plus complètement s'assimiler leurs manières diverses. On trouve, en effet, à chaque page de *Samson et Dalila*, des idées de style très différent qui semblent parfois être de vrais décalquages. Ainsi, dans le premier acte, on peut remarquer successivement la forme rigoureusement classique du chœur fugué *Nous avons vu nos cités renversées*, où transparait, ainsi que dans le dernier acte, l'étude du *Samson* de Hændel ; le genre théâtral meyerbeerien avec le chœur brillant *Israël, romps ta chaîne* ; le sobre italianisme de la phrase *Implorons à genoux* ; l'allure ecclésiastique du cantique des vieillards hébreux ; l'orientalisme très moderne du délicieux ballet ; l'inspiration exquisement schumannienne de *Voici le printemps...* et, continuellement, sans parler des réminiscences flagrantes comme celles d'un trio de Beethoven que tous les fervents de la musique de chambre devraient reconnaître dans le dernier acte, les morceaux des styles des plus divers se succèdent, se juxtaposent et pourtant s'enchaînent sans heurt, grâce à l'habileté suprême du musicien, maître en l'art de ménager les transitions.

Ce qui montre la valeur inestimable de *Samson*, c'est que, écrite en 1873, l'œuvre semble dater d'hier, et a conservé, après trente-trois ans, toute sa fraîcheur et toute sa séduction. Mais aussi quelle admirable opposition, au premier acte, entre les chœurs désespérés puis enthousiastes des Hébreux, l'austère invocation des vieillards, et l'apparition de Dalila et des prêtresses de Dagon, chantant, après l'espérance prophétique de Samson, l'hymne reconnaissante des Juifs et les sombres imprécations d'Abimélech, chantant les délices païennes du printemps, saison des fleurs et des amours. Et, si l'on peut discuter la valeur expressive et passionnelle du long et froid duo d'amour, on doit reconnaître l'admirable perfection du troisième acte, merveilleusement construit avec ses chœurs si originaux, ses danses sacrées, la noble prière du Grand-Prêtre et de Dalila, s'exposant en un canon rigoureux, les ardentes supplications de Samson, infiniment expressives et poignantes.

L'interprétation de *Samson*, joué deux fois cette semaine, présentait des éléments bons et médiocres.

Parmi les bons, citons l'orchestre à qui on ne peut reprocher que sa tendance au ralentissement, principal défaut de son excellent chef ; la

mise en scène, pour laquelle le régisseur a obtenu des chœurs une vie et une animation louables; enfin deux chanteurs, M. Verdier et M. Sylvain.

Du premier, il n'y a plus rien à dire après tous les éloges que ce remarquable artiste a reçus de tous côtés depuis trois ans; M. Verdier donne une allure très dramatique au personnage de Samson, et l'interprète avec intelligence et flamme. A lui encore, cependant, il faut reprocher ses ralentissements excessifs. Ainsi, dans son entrée au premier acte, il dédouble de suite l'*allegro* du chœur des Hébreux, et le transforme en un *adagio* d'autant plus inutile que rien ne l'indique sur la partition et rien ne l'explique ou l'excuse: son apostrophe « Arrêtez ô mes frères! » doit être vive, et le mouvement ne doit être ralenti, et à peine, que lorsque s'exposent le choral des cors et les paroles « Car l'heure du pardon ». Autrement, tout en admirant la capacité respiratoire peu ordinaire du ténor qui, malgré le mouvement lent, ne coupe pas une seule de ses longues phrases, on trouve languissantes les déclarations de Samson, qui sont pourtant pressantes et enflammées.

Les autres artistes, en dehors de M. Sylvain, incomparable vieillard Hébreu, méritent peu d'éloges. M. Gaidan, qui fut, paraît-il, très impressionné par l'unanimité des critiques de la Presse, a cherché à être plus simple, moins ampoulé et moins bruyant; il n'y est pas parvenu tout à fait. M. Van Laer est un Abimélech très terne. Quant à Mme Fiérens, elle se trouve, au point de vue vocal, dans une situation fâcheuse: elle n'est plus une falcon, faute de facilité dans le registre élevé; elle n'est pas encore, malgré son désir, *contralto*. Il lui manque du grave. Il est vrai que les notes qu'elle ne possède pas naturellement, elle essaye laborieusement de les remplacer par des sons épais et artificiels qui ne sont guère musicaux, bien qu'ils rappellent parfois les rugissements qui valurent naguère à Mlle Delna, étoile parisienne, les siffles et les sous lyonnais. Mme Fiérens n'a pas non plus, dans son nouvel emploi, l'homogénéité vocale, du reste si rare chez les *contralti*; tout le registre moyen est encore d'un soprano, et la transition est souvent fâcheuse entre les notes élevées, d'une jolie sonorité, et les notes profondes, d'un timbre péniblement masculin.

* * *

Samson était accompagné, mardi, par *Les Deux Billets*, agréable opérette de Poise, jouée par M. Gardon, adroit ténor, M. Dezair, baryton médiocre, et par Mlle Faber, dugazon sans éclat. Jeudi, à une représentation de gala offerte à un groupe de commerçants anglais, le spectacle fut terminé par *Myosotis*, ballet de M. Flon, souvent dansé déjà au cours des saisons précédentes.

LÉON VALLAS.

Société des Grands Concerts

Voici les dates et le programme général des huit concerts d'abonnement de la saison 1906-1907 :

1^{er} Concert. — Mercredi 14 novembre, à 8 h. 3/4 du soir, avec le concours de M. Raoul Pugno, 2^e Symphonie de Beethoven ; Concerto en *la* mineur, de Schumann ; *Les Djinns*, poème symphonique pour piano et orchestre, de César Franck, etc.

2^e Concert. — Mardi 4 décembre, à 8 h. 3/4 du soir, avec le concours de M. Marix Lœwensohn (violoncelliste), 3^e symphonie de Beethoven (*Héroïque*), etc.

3^e Concert. — Dimanche 23 décembre, à 3 h. 1/2 du soir (matinée), 4^e Symphonie de Beethoven ; exécution intégrale de *Psyché*, poème symphonique pour chœur et orchestre, de C. Franck.

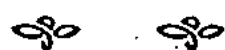
4^e Concert. — Dimanche 13 janvier, à 3 h. 1/2 (matinée), avec le concours de M. Louis Diémer, 5^e Symphonie de Beethoven, 4^e Concerto de Saint-Saëns, etc.

5^e Concert. — Dimanche 27 janvier, à 3 h. 1/2 (matinée), avec le concours de M. Henri Marteau, violoniste ; 6^e Symphonie de Beethoven ; concerto de Brahms, etc.

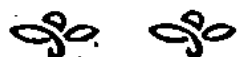
6^e Concert. — Dimanche 17 février, à 3 h. 1/2 (matinée), 7^e Symphonie de Beethoven, etc.

7^e Concert. — Mercredi 6 mars, à 8 h. 3/4 du soir, concert dirigé par M. Vincent d'Indy, 8^e Symphonie de Beethoven ; *Istar* et *Sauge-fleurie*, poèmes symphoniques de V. d'Indy.

8^e Concert. — Fin mars (soirée). 1^{re} exécution intégrale, à Lyon, de la 9^e Symphonie de Beethoven, pour orchestre, soli et chœurs.



SPECTACLES PROBABLES DE LA SEMAINE : Dimanche, en matinée, CONCERT-LAMOUREUX ; le soir, SIGURD ; lundi, relâche ; mardi, LES CONTES D'HOFFMANN ; mercredi, L'AFRICAINNE ; jeudi, en matinée, LAKMÉ et MYOSOTIS ; le soir, GUILLAUME TELL.





ÉCHOS



LE RÉPERTOIRE EN PROVINCE

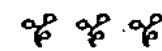
Voici la liste des œuvres nouvelles qui seront montées, cet hiver, dans le théâtre de province :

A. BORDEAUX : *La Tosca*, de Puccini ; *Marie-Magdeleine*, de Massenet ; *l'Ancêtre*, de Saint-Saëns ; *la Guerre des Femmes*, opéra comique inédit de Lucien Ponyade ; *le Vénitien*, opéra en trois actes d'Albert Cahen.

A NANTES : *Gwendoline*, *la Tosca*, *les Girondins*, *Marie-Magdeleine*, *la Damnation de Faust*.

A ANGERS : *Le Clos de Silver* ; *les Girondins*, *Zaza* de Léoncavallo, *La Tosca*, *Marie-Magdeleine*.

A NANCY, dont la troupe à la suite du récent incendie du théâtre, jouera à la salle Poirel : *le Clos* et *Marie-Magdeleine*.



L'ARIANE DE MASSENET

Voici quelques renseignements sur *l'Ariane* de MM. Massenet et Catulle Mendès, qui doit passer le mois prochain et qui sera le grand événement musical de la saison :

L'ouvrage a cinq actes. Le premier se déroule devant l'autel du Minotaure. Le second dans une galère, en pleine mer, décor extrêmement curieux et original. Le troisième au palais de Naxos. Et c'est là que le drame, jusque là rempli seulement par la passion amoureuse d'Ariane et de Thésée, prend toute son ampleur. Il y a là deux scènes essentielles : celle où Phèdre, chargée par sa sœur de parler à Thésée, pour essayer de le lui ramener, finit par avouer son amour au héros, et la scène dans laquelle Ariane, se voyant trahie par sa sœur, exhale sa douleur...

Le quatrième acte se passe aux Enfers, dans le Tartare, séjour des damnés. Proserpine, à qui les auteurs ont conservé son nom grec de Perséphone, règne en ce séjour funèbre, longue, pâle, hiératique, tenant en main le lys noir. Dérobée à la terre, elle la regrette, sa majesté terrible est compatissante aux malheureux.

Enfin, le cinquième acte est rempli tout entier par les lamentations d'Ariane abandonnée au bord de la mer, et que les sirènes, doucement, tout doucement, entraînent dans la mer, dans l'oubli de tous les chagrins.

Deux personnages féminins dominent toute la pièce : Ariane et Phèdre qui auront pour interprètes Mlles Bréval et Grandjean ; Mlle Lucy Arbell fera Perséphone, et Mlle Demougeot, Cypris. Les interprètes masculins seront M. Muratore, dans Thésée, et M. Delmas dans Pirithoüs.



CARMEN EN ALLEMAGNE

A l'Opéra-Comique de Berlin, on vient de jouer, pour la première fois à ce théâtre et avec un très grand succès, *Carmen*, de Bizet. Or, on sait qu'un procès est pendant entre l'éditeur parisien de l'œuvre de Bizet et l'Association des directeurs de théâtres allemands sur la question de savoir si *Carmen* est tombé dans le domaine public du fait seul que Bizet est mort depuis trente ans et quoique l'un des librettistes de l'œuvre, M. Halévy, soit encore en vie.

On aurait tort de croire que M. Gregor, directeur de l'Opéra Comique, n'a pas tenu compte de ce litige en montant *Carmen*. Un accord est intervenu, au contraire, entre lui et l'intendance des théâtres royaux, en vertu duquel l'acquittement des droits d'auteur est prévu et assuré pour le cas où l'éditeur parisien gagnerait son procès et que les droits d'auteur de *Carmen* continueraient à être garantis par la loi allemande.



LA SÉPULTURE DE LISZT

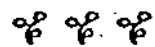
On a tout récemment, dans quelques cercles hongrois, émis l'idée de transporter les restes mortels de Liszt du cimetière de Bayreuth, où ils reposent depuis le mois d'août 1886, dans un mausolée que l'on ferait construire à Budapesth pour les recevoir.

Il est bon de rappeler à ce propos, que Liszt a déclaré à maintes reprises qu'il voulait être enterré dans la ville où la mort l'aurait surpris, et qu'il désirait que ses ossements restassent dans le cimetière de cette ville. Voici d'ailleurs les termes du testament du maître rédigé en 1869 : « On ne devra pas ensevelir mon corps dans une église, mais dans un simple cimetière, et mon désir est que l'on évite ensuite de l'exhumer de son tombeau pour le transporter dans un autre lieu. Je ne veux pas d'autre place pour mon corps que le cimetière commun à tous de la ville où je mourrai. » Trois ans après, Liszt insistait de nouveau là-dessus, dans une lettre à M. Kastner : « Je m'élève énergiquement, disait-il, contre toute translation de mon corps quand je ne serai plus. »

OFFENBACH ET HOFFMANN

A l'occasion des fêtes d'octobre, qui ont lieu chaque année à Munich, raconte le *Ménestrel*, le théâtre de la place Gaertner a donné devant des salles combles plusieurs représentations d'*Orphée aux Enfers*, qui ont été agrémentées de toutes sortes de plaisanteries locales d'actualité.

L'œuvre d'Offenbach paraît aussi inoubliable que la personne de cet artiste pour ceux qui l'ont connu. Sa maigreur extraordinaire, son activité incessante, sa physionomie d'une mobilité étrange faisaient de lui un personnage que l'on aurait pu croire échappé d'un de ces milieux fantastiques où se passent les contes d'Hoffmann. Il offrait d'ailleurs nombre de traits de ressemblance avec le célèbre écrivain allemand qui fit aussi des opéras, notamment cette *Undine* dont le poète était le baron Frédéric de la Motte-Fouqué, qui fut joué à l'Opéra Royal de Berlin le 3 août 1816, et dont la partition pour piano et chant vient de paraître à Leipzig. Musicalement, Offenbach eut sur Hoffmann l'avantage d'une prodigieuse fécondité. De juillet 1855 à juillet 1856, il fit représenter, à son théâtre des Champs-Élysées transporté, l'hiver venu, passage Choiseul, treize pièces en un acte signées de lui et seize autres pièces de ses confrères. Lorsqu'il abandonna la direction des Bouffes-Parisiens, il avait fait jouer plus de cent ouvrages, dont trente-cinq de lui. *Orphée aux Enfers* fut donné pour la première fois aux Bouffes, le 21 octobre 1858.



CRITIQUE MUSICALE ET POLITIQUE

En réponse à un écho publié sous ce titre dimanche dernier, nous recevons la lettre suivante de M. Etienne Destranges, directeur de l'*Ouest-Artiste* :

Nantes, le 22 octobre 1906.

Mon cher Confrère,

La spirituelle petite note que vous consacrez, dans le dernier numéro de la *Revue Musicale*, à la bibliographie parue dans l'*Ouest-Artiste* sur le *César Franck* de Vincent d'Indy, me semble appeler une réponse. Rassurez-vous, elle sera courte.

Je suis absolument de votre avis : il y aurait de joyeuses journées pour la critique musicale, si l'on y mêlait les questions politiques et religieuses. Seulement, vous semblez croire que c'est moi qui ai commencé. Or cela n'est pas : pour une fois, j'ai suivi un mauvais exemple, venu de haut. Ce que j'ai écrit n'est qu'une réponse à M. d'Indy qui, à propos de Franck, a fait une inopportune allusion à la lettre de Zola : *J'accuse*. En toute justice, les réflexions,

très sensées, que vous faites, doivent donc s'adresser d'abord au directeur de la *Schola Cantorum*.

En ce qui me concerne, — je tiens à le déclarer hautement — lorsque j'ai à juger une œuvre artistique, je ne m'occupe pas si son auteur est catholique, protestant, juif ou libre-penseur, conservateur ou républicain, dreyfusard ou anti-dreyfusard. Et ce n'est pas parce que j'ai relevé le nom de Vincent d'Indy sur la liste de souscription pour M. Mercier que je cesserai d'apprécier à sa juste valeur le très grand talent de l'éminent auteur de *Wallenstein* et de la *Symphonie sur un thème montagnard*.

Je souhaite à certains critiques la même indépendance d'esprit.

Croyez, mon cher Confrère, à mes sentiments les meilleurs.

ETIENNE DESTRANGES.



UN CONCERT ROPARTZ A PARIS

C'est le dimanche 18 novembre que la Société des concerts du Conservatoire ouvrira régulièrement sa session de 1906-1907, qui sera la soixante-dix-neuvième de sa brillante existence. Mais elle donnera auparavant, le 11 novembre, en dehors de l'abonnement, une séance extraordinaire, qui sera exclusivement consacrée à l'exécution d'œuvres de M. J. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy, auquel, on se le rappelle, a été attribué cette année le prix Cressent. Cette œuvre, qui constituera le gros morceau du programme de ce concert, est une symphonie (la troisième de l'auteur) avec soli et chœurs.



NÉCROLOGIE



ALBERT VIZENTINI

Albert Vizontini est mort à Paris la semaine dernière, à la suite d'une paralysie qui l'avait terrassé, il y a quelques mois, en pleine force et en pleine activité.

Albert Vizontini était né à Paris en 1841 : fils et petit-fils d'artistes, il débuta à l'Odéon en 1847 dans les rôles d'enfants, puis il fit ses études musicales à Bruxelles, revint à Paris, au Conservatoire, où il eut Ambroise Thomas comme professeur.

Il entra au théâtre lyrique en 1861 comme violon-solo, puis aux concerts Padeloup.

En 1866, il fut nommé critique musical au *Figaro*, fit ensuite une brillante carrière de chef d'orchestre et fonda, en 1872, à la Gaité, le théâtre lyrique.

Malgré les rares qualités artistiques de Vizentini et son esprit très organisateur, cette entreprise périclita, et M. Vizentini fut nommé directeur-régisseur du Théâtre Impérial Michel, à Saint-Petersbourg, où il resta pendant de longues années.

Revenu à Paris, Vizentini dirigea, pendant deux ou trois ans, le théâtre des Folies-Dramatiques. Il fut ensuite nommé directeur du Grand-Théâtre de Lyon. Les Lyonnais se rappellent quel éclat il donna à notre scène où il eut le grand honneur de monter, le premier en France, *les Maîtres chanteurs*, de Wagner, dont il dut même, au dernier moment, conduire les représentations, par suite du départ de son chef d'orchestre, Luigini.

Malheureusement, les goûts artistiques d'Albert Vizentini le poussaient toujours à des dépenses exagérées, et ses exploitations théâtrales furent toujours désastreuses au point de vue financier.

Après sa direction de Lyon et un essai de quelques mois à Marseille, lors de la mise en régie municipale du théâtre M. Vizentini trouva enfin, à l'Opéra-Comique, le poste qui lui convenait, auprès de M. Albert Carré, dont il fut un des collaborateurs les plus précieux.

C'est un artiste merveilleusement doué qui disparaît.

Les obsèques de M. Vizentini ont eu lieu mardi au cimetière de Boulogne-sur-Seine, trois discours ont été prononcés : le premier par M. Albert Carré qui, au nom de l'Opéra-Comique, a loué « l'extraordinaire compétence et la rare énergie » de Vizentini qui guida, dit-il, ses pas incertains au début,

Le second par M. Porel qui, au nom des directeurs de théâtres de Paris, a rappelé l'activité et le talent de cet artiste luttant avec une vaillance toujours souriante contre l'implacable destinée.

Le troisième par M. Adrien Bernheim, au nom des Trente Ans de Théâtre.



Occasion, violon ayant coûté 3.000 fr. à céder pour 1.200 fr. Betemps, 96, rue Montesquieu.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS