



Les représentations d'Opéras italiens à Lyon

(SUITE)

Voir la *Revue Musicale* des 1^{er} et 15 juin et 1^{er} juillet



Les deux troupes italiennes qui s'étaient succédé sur notre première scène, à six mois d'intervalle, en 1840 et 1841, avaient laissé, nous l'avons vu, de si fâcheux souvenirs, que de dix ans, il ne s'en aventura plus aucune parmi nous ; mais nous reçûmes, dans cet intervalle, la visite de deux troupes allemandes, qui, bien que la chose puisse paraître surprenante, ont droit, néanmoins, l'une et l'autre, à une place dans ce résumé d'histoire respective, parce qu'indépendamment des ouvrages allemands dont elles nous offrirent la primeur, elles représentèrent aussi quelques opéras italiens.

La compagnie de M. Pietro Negri avait donné sa dernière soirée le 12 juin 1841 ; trois mois après, le 24 septembre 1841, le *Fanal du Commerce* annonçait en ses termes, l'arrivée d'une troupe allemande, qui devait débiter le même jour :

Une troupe lyrique dirigée par M. Schmidt, et dont nous avons lu plus d'une fois l'éloge, dans les journaux des villes qu'elle a parcourues, est arrivée hier à Lyon, venant de Chalon-sur-Saône, où elle a donné plusieurs représentations très suivies.

Cette troupe se compose indépendamment du chef d'orchestre, M. Edele, de sept artistes principaux, savoir : deux premières chanteuses, Mmes Eichfeld et Jacobi-Betz ; deux premiers ténors, MM. Kourt et Eichfeld ; une basse-taille, M. Netz ; et un baryton, M. Pichon.

Elle fera son premier début par l'opéra de *Fidelio*, de Beethoven ; ceux qu'elle doit donner ensuite sont : *Don Juan*, de Mozart ; *Freischütz*, de Weber et *Une nuit à Grenade*, de Kreutzer.

Comme les ouvrages allemands ne portèrent que médiocrement sur le public, elle ajouta à son programme la *Sonnambule* de Bellini, dont elle donna deux représentations, et *Roméo et Juliette* ou *I Capuletti et I Montecchi* du même auteur; et c'est par là, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, qu'elle rentre dans le cadre de cette étude sommaire.

Mais, puisque l'occasion m'est ainsi fournie de signaler le passage à Lyon de cette troupe, il paraîtra, sans doute, intéressant de savoir quelle impression produisirent sur nos pères les chefs-d'œuvre musicaux qu'elle leur fit entendre : le *Fidelio*, de Beethoven, dont la première représentation à Vienne remontait déjà à trente-six ans et qui chez nous, n'avait encore été exécuté qu'à Paris et en allemand, sans grand succès du reste, en 1829; le *Freyschütz*, de Weber, qu'on ne connaissait à Lyon, depuis le mois de décembre 1825, que par l'espèce de parodie, dont Castil-Blaze, sous prétexte d'adaptation, nous avait gratifiés sous le titre de *Robin des Bois*; le *Don Juan*, de Mozart, qui avait bien été joué ici en 1806, sous la direction Bordes, mais qui, si nous en croyons le *Journal de Lyon* du 1^{er} janvier 1814, n'avait attiré, dès sa quatrième représentation, qu'une vingtaine de personnes, et avait alors disparu sans bruit de l'affiche. Je dois à la vérité de déclarer tout de suite qu'il ne semble pas, à lire les comptes rendus des journaux, que cette impression ait été, ni très vive, ni très favorable.

La première représentation à Lyon de *Fidelio* eût dû être considérée cependant comme un événement artistique d'une certaine importance. En réalité, et ce détail n'est pas à l'honneur de notre ville, elle y passa inaperçue. *Le Censeur*, qui est, en 1841, l'organe officiel de l'opposition libérale, et dont l'opinion a généralement quelque poids, n'en parle même pas.

Le *Courrier de Lyon*, à qui, dans mes précédents articles, j'ai fait de si larges emprunts, se contente, dans son numéro du 26 septembre, de mentionner, en trois lignes, la soirée de l'avant-veille.

La troupe allemande, dit-il, a représenté vendredi *Fidelio* avec beaucoup d'ensemble, et son succès aurait été immense si l'exécution des solos, duos, etc., avait été en harmonie avec celui des chœurs, hommes et femmes. Malgré la faiblesse d'un ou deux sujets, l'apparition de l'opéra allemand ne peut manquer d'exciter un vif intérêt.

Le *Rhône* du même jour n'est pas plus explicite, et se borne à un témoignage de platonique encouragement qui ne nous apprend pas grand'chose de son sentiment sur l'ouvrage :

La troupe allemande a donné avant-hier sa première représentation ; il faut aller l'entendre ; d'abord, parce que son répertoire se compose de chefs-d'œuvre, puis, parce que les choristes sont remarquables, parce que les instruments de cuivre sont tenus par des Allemands, et enfin, parce que ces artistes sont au nombre de quarante à cinquante, qu'ils viennent de loin, qu'ils vont loin, et qu'il faut leur venir un peu en aide.

Le *Journal du Commerce et des Théâtres* ne relève qu'un détail dans le chef-d'œuvre du maître allemand, l'analogie qui existe d'après lui, entre le livret de *Fidelio*, et un drame local de l'écrivain lyonnais Montperlier, représenté en 1817, le *Château de Pierre-Scize*.

La troupe allemande dirigée par M. Schmidt, a fait sa première apparition vendredi par l'opéra de *Fidelio* de Beethoven, et devant une assemblée moins nombreuse que nous ne l'avions espéré, mais qui augmentera selon toute apparence, aux représentations suivantes. En effet, le succès de cette troupe n'a pas été douteux, et sûrement il eût été plus positif encore si la langue allemande n'était pas étrangère à la grande majorité des spectateurs, qui ne peuvent, par conséquent, s'initier au sujet de la pièce qu'ils écoutent sans la comprendre, et qui, pour cette raison même, restent inattentifs et froids devant les plus remarquables beautés musicales, comme devant leur plus parfaite exécution.

Ce qui nous a particulièrement frappés, après l'habileté avec laquelle l'orchestre accompagne les chanteurs, sans jamais étouffer leur voix c'est l'étonnante ressemblance qui nous a paru exister entre le sujet de l'opéra de *Fidelio* et celui de l'ancien mélodrame, le *Château de Pierre-Scize*. Si notre excellente compatriote Montperlier ne nous avait pas été enlevé depuis plus de dix ans, si ses ouvrages n'étaient pas tombés dans le domaine public — qui n'en use guère et qui ne fait pas mieux pour cela — nous croyons qu'il aurait pu agir ainsi que Victor Hugo a récemment agi pour sa *Lucrece Borgia*, et qu'il aurait eu comme lui gain de cause.

Pour être fixé d'une façon approximative sur l'opinion que concurent de l'unique ouvrage dramatique de Beethoven nos compatriotes d'il y a soixante-cinq ans, il faut aller en chercher l'expression dans les feuilles spéciales, telles que le *Lutin*, par

exemple, qui s'intitule « Courrier hebdomadaire des Théâtres et des Salons » et qui, dans son numéro du dimanche 26 septembre, après une courte et fidèle analyse du livret, ajoute :

Le poème est simple et primitif comme une idylle de Gessner ou une pastorale de Florian. La musique est de Beethoven, c'est-à-dire elle est simple et belle, elle est pleine d'harmonie et de douceur. Le quatuor fugué et la cavatine du premier acte, le duo du deuxième et les chœurs des prisonniers, puis le final du troisième acte sont autant de morceaux remarquables qui font de cet opéra un des chefs-d'œuvre de la musique allemande.

Il paraît, il est vrai, avoir existé une circonstance atténuante à la froideur à peu près générale de l'accueil témoigné à *Fidelio* : c'est la médiocrité de l'interprétation qui en fut donnée par les Allemands. Les journaux dont j'ai cité des extraits le laissent entendre sans l'exprimer formellement. Dans son compte rendu de *l'Artiste en Province*, journal des théâtres, de la littérature et des Beaux-Arts, M. Laugier, rédacteur en chef de cette feuille, y met moins de façons, et voici en quels termes sévères il s'exprime au sujet de la soirée du 24 septembre, dans son numéro du surlendemain.

...Ce n'est pas la musique qu'exécutent les Allemands que je blâme : *Fidelio* est un fort bel ouvrage et d'un homme de génie qui n'en faisait que de beaux. Je n'en veux pas non plus à l'idée administrative qui accroche au passage des artistes étrangers, et qui leur donne l'hospitalité dans l'espoir d'une bonne affaire : ceci est bien. Mais le bien s'arrête là. Le malheur est que les Allemands en question, et qui n'ont du reste fait leurs preuves en France sur aucune grande scène, sont tellement au-dessous du médiocre qu'on ne peut pas prendre au sérieux l'exécution qu'ils nous ont fait entendre du *Fidelio* de Beethoven. Je n'admets pas qu'un opéra soit exécuté, quand il est à peine indiqué...

...Certes, ce serait un grand bonheur pour nous que de pouvoir apprécier, exécuté par des nationaux qui doivent en savoir toute la poésie, toute la pensée intime, les chefs-d'œuvre de musique des grands maîtres de l'Allemagne ; mais, hélas ! c'est à peine si nous avons pu soupçonner toutes les beautés de *Fidelio*, et à cet égard, nous nous en tenons à la réputation et à l'estime dont cet ouvrage jouit parmi les musiciens. En l'absence de solistes passables, je comptais, moi qui suis très simple de mon naturel, sur l'exécution des masses vocales et instrumentales, triomphe ordinaire des Allemands ; mais,

cette fois, trois fois hélas ! je n'ai entendu et aperçu qu'un orchestre maigre et clairsemé, sautillant outre mesure et ne jouant pas toujours avec précision. Les chœurs ont bien quelque ensemble, mais ceux qui les composent n'ont que les apparences des voix indispensables et, en somme, moi et bien d'autres, nous nous sommes trouvés très déçus.

A propos, l'orchestre n'était point groupé comme le nôtre : tous les violons d'un côté, les contrebasses et les violoncelles au centre, et les instruments à vent à droite du chef d'orchestre, les flûtes et les hautbois en avant des cuivres. Pour juger de cette disposition, il faudrait autre chose que quelques exécutants.

Le 27 septembre, la troupe de M. Schmidt donna *Une Nuit à Grenade* de Kreutzer, et le 29, le *Freischütz* de Weber ; cette fois, le public manifesta plus d'empressement, et la critique, de meilleures dispositions.

Des applaudissements mérités, disait le *Censeur* du 1^{er} octobre, ont accueilli, à plusieurs reprises, les artistes allemands qui, dans cette représentation de *Freischütz*, comme dans les deux premières, ont fait d'heureux efforts pour captiver la bienveillance des Lyonnais. Ainsi que dans *Fidelio* et dans *Une Nuit à Grenade*, les chœurs ont été exécutés avec une remarquable harmonie et une irréprochable précision.

Mmes Eichfeld et Jacobi-Betz, premières chanteuses, ont eu dans cette soirée, une part justement méritée dans les applaudissements qui se sont fait entendre à la chute du rideau.

La troupe lyrique allemande, disait de son côté le *Fanal* du 1^{er} octobre, a donné, lundi 27 septembre, *Une Nuit à Grenade*, de Conradin Kreutzer, qui a fait grand plaisir autant par le mérite d'une partition agréable que par celui d'une fort bonne exécution. Avant-hier, cette troupe a joué *Freischütz* du célèbre Weber, qui a obtenu un succès plus grand encore, soit parce que l'opéra de *Robin des Bois* qui n'est que la traduction de la pièce allemande et qui est bien connu des Français, a rendu le sujet familier au public beaucoup moins fatigué alors par une langue qu'il ne comprend pas, soit parce que la représentation a été des plus satisfaisantes, principalement en ce qui concerne les morceaux d'ensemble que les chanteurs allemands rendent avec une perfection rare, ainsi qu'on en a eu la preuve dans bon nombre de ces morceaux et en particulier dans le chœur des chasseurs, qui a excité une telle satisfaction, qu'il a été applaudi à plusieurs reprises et redemandé à grands cris par une très nombreuse assemblée.

Le terrible Aristarque de *l'Artiste en Province* qui avait si fort malmené les interprètes de *Fidelio*, se radoucit lui-même dans son appréciation de *Freischütz* :

Toute la semaine a été consacrée aux allemands, disait-il dans son numéro du 3 octobre. Une grande scène de la *Flûte enchantée* de Mozart, *Une Nuit à Grenade*, charmant opéra de Conradin Kreutzer, et dont le premier acte surtout est délicieux ; le *Freischütz* de Weber, qui ne ressemble pas du tout à notre *Robin des Bois*, et qui a attiré la foule aux représentations des Allemands ; la *Sonnambule* de Bellini ; tout cela constitue un répertoire très varié.

Tout le premier acte de *Freischütz* a été admirablement exécuté par les chœurs qui marchent avec une précision, un sentiment des nuances exquis, une justesse remarquable. Pourquoi n'avoir pas chanté ainsi *Fidelio*? Le chœur si populaire des chasseurs a eu les faveurs du *bis*. Quant aux solistes, ils sont restés les mêmes, et, si j'en excepte Mme Eichfeld dont la voix est fraîche et bien timbrée, je persiste à croire que les autres n'existent que pour la forme.

Il est vrai que, pour se faire pardonner sans doute cet insolite témoignage d'indulgence, il relevait avec malice, dans l'annonce du spectacle, un détail assez amusant dont, pour ma part, je serais plutôt tenté de faire un grief au public qu'à l'impresario, car il semble attester qu'on ne comptait pas beaucoup, à cette époque, sur la seule beauté d'un ouvrage pour y attirer la foule.

Sur l'affiche qui annonçait la représentation du *Freischütz*, ajoutait-il, avez-vous remarqué qu'au troisième acte, on devait jouir d'un feu d'artifice? C'est bien de Weber qu'il s'agit ; c'est bien sa musique qui est un chef-d'œuvre ; ce sont bien les choristes allemands que nous vous prions de venir entendre? Venez, parce qu'au troisième acte, nous vous donnerons un feu d'artifice ! Faites donc des chefs-d'œuvre pour inspirer des affiches pareilles !

C'est, je pense, après avoir ainsi constaté que les Lyonnais demeureraient insensibles au grand art, que les Allemands s'avisèrent de représenter des opéras italiens. M. Schmidt n'était, du reste, rien moins qu'exclusif, et ne demandait qu'à se conformer aux préférences du public ; si j'en crois, du moins, l'humoristique collaborateur de *l'Artiste en province*, qui, dans son numéro du 17 octobre, nous faisait, après son départ, la confidence rétrospective des projets de l'excellent homme :

M. Schmidt, y affirmait-il, parlait d'une représentation de *Robert le Diable*, les troupes françaises et allemandes réunies... Certain dimanche

où l'on ne savait à quel saint se vouer, M. Schmidt, dans toute sa candeur germanique, dans sa simplicité fribourgeoise, eut l'audace de proposer une représentation de *Zampa*, en allemand bien entendu, représentation improvisée, ajoutant que si une seule exécution ne suffisait pas, il était prêt à faire chanter *Zampa*, par ses pauvres chanteurs, le même soir, au Grand-Théâtre et aux Célestins.

Le 1^{er} octobre, la troupe allemande ajouta au programme qui se composait de la deuxième représentation du *Freischütz*, *La Sonnambule*, de Bellini ; mais ce fut sans plus de succès.

La troupe allemande constatait, le *Censeur* du 10 octobre, n'attire que fort peu de monde, et cependant les chœurs sont excellents, et Mme Eichfeld possède une voix d'une rare étendue, d'un timbre frais et métallique et d'une grande souplesse. Dans le grand air du premier acte de *La Sonnambule*, cette cantatrice a abordé avec un rare bonheur les difficultés les plus ardues. Il y avait de la verve et de la chaleur dans son chant, et une charmante audace à jeter avec pureté des contre-fas vraiment surprenants. De nombreuses salves d'applaudissements ont récompensé cette voix pleine de bonne humeur, de jeunesse et de flexibilité.

(A suivre).

ANTOINE SALLÈS.



LA DANSE A L'OPÉRA EN 1834

* * *

Les débuts de Fanny Elssler

* * *

(SUITE)

Louis Véron eut un autre atout dans son jeu, et d'une autre valeur, celui-là, que le battage mené par ses mercenaires de la presse ou que l'appui des claqueurs. C'était une poétique légende dont la nouvelle pensionnaire de l'Opéra était l'héroïne et que l'avisé directeur travailla certainement à répandre.

Nous sommes en 1834. Deux ans ne se sont pas encore écoulés depuis la mort d'un prince sur qui avait reposé l'espoir d'un grand nombre de Français, le duc de Reichstadt. Le parti napoléonien est en deuil. Tous les projets de restauration impériale, qui avaient rallié tant de dévouements vers la fin du règne de Charles X, ont été bouleversés ;

mais l'idée reste vivante, la cause garde ses fidèles, si bien que le prince Louis-Napoléon fera bientôt ses tentatives de Strasbourg et de Boulogne. L'armée conserve avec une pieuse admiration le souvenir du vainqueur d'Austerlitz. La poésie chante la grande épopée ; Victor Hugo a écrit l'ode *A la Colonne et Napoléon II*. Le culte pour le héros est tel, que le gouvernement de Louis-Philippe, croyant se rendre populaire, enverra la frégate la *Belle-Poule* à Sainte-Hélène, pour en ramener les cendres de l'empereur et les fera déposer aux Invalides. Ceux qui sont hostiles au rétablissement de l'empire s'associent cependant à la pitié universelle qu'a inspirée la destinée du roi de Rome. On a lu avec émotion le poème *Le Fils de l'Homme* où Barthélemy racontait le voyage qu'il avait fait à Vienne pour voir le duc de Reichstadt, et l'on a suivi avec curiosité, en 1830, le procès auquel cette publication avait donné lieu.

Or, voici qu'un bruit se répand : un sourire a égayé la cage de l'aiglon ; la joie est entrée dans le morne palais de Schœnbrunn ; le pâle adolescent, sevré de tendresse, oublié par sa mère, a été plaint et consolé par la plus belle des jeunes filles de Vienne. Elle l'a aimé. Elle lui a parlé de son père, elle lui a raconté les actions immortelles qu'on lui cachait. Elle l'a rendu fier, grand, heureux. Cette initiatrice, cette fée, qui avait murmuré aux oreilles du fils de Napoléon des paroles de gloire et d'amour, on allait la voir à Paris : c'était la nouvelle danseuse de l'Opéra, c'était Fanny Elssler.

Tout le monde connaît l'usage charmant que Rostand a fait de la légende. Mais ce que l'on sait moins, c'est que le poète de l'*Aiglon* a été devancé par Alexandre Dumas père, qui avait traité la même donnée dans les *Mobicans de Paris*. Huit longs chapitres de ce roman, du quatre-vingt-quatorzième au cent-unième, racontent les prétendues amours du duc de Reichstadt et de la danseuse Rosenha Engel, qui n'est autre que la Fanny de la légende. Les *Mobicans de Paris* étant de 1854, c'est-à-dire d'une époque où Fanny Elssler venait à peine de quitter la scène, l'auteur, quoiqu'il ne fût pas d'ordinaire d'une délicatesse très scrupuleuse, ne pouvait la faire paraître sous son vrai nom. Mais Rosenha Engel, malgré les aventures fabuleuses dont Dumas entoure son origine, a bien les mêmes traits et le même caractère que Fanny ; elle joue le rôle que la légende attribue à la délicieuse ballerine ; elle est la Juliette du Roméo impérial. Le prince de Metternich la laisse entrer à toute heure du jour et de la nuit à Schœnbrunn, dans l'espoir que l'amour détournera le prince des rêves de gloire. Mais la danseuse déjoue les calculs de cette abominable politique. Elle parle à son jeune ami d'Austerlitz et de Wagram ; elle fait battre son cœur de prince français et devient la complice d'émissaires bonapartistes qui veulent faire évader le duc pour le ramener triomphalement à Paris. Rosenha Engel réunit les

trois rôles que Rostand partage entre Fanny Essler, Napoleone Camerata et Petite-Source.

La légende était jolie, mais ce n'était qu'une légende. En octobre 1834, la *Gazette des Théâtres* publiait la déclaration suivante : « On a dit et on a répété qu'un jeune prince, né sur les marches du plus beau trône de l'Europe et qu'une maladie de consommation a ravi, il y a trois ans, à bien des sympathies, on a dit que de prince, épris d'une passion violente pour M^{lle} Fanny Elssler, était mort en répétant le nom de la belle danseuse allemande... On a dit bien d'autres choses que je ne rappellerai pas. Mais la vérité demande ici une petite place contre les suppositions des historiens auxquels je réponds. Je tiens d'un grand amateur de l'Opéra de Vienne, d'un fidèle et fervent admirateur des sœurs Elssler, que jamais le fils de Napoléon (puisqu'il faut le nommer) n'a vu ni au théâtre, ni ailleurs, l'artiste pour laquelle on lui a prêté de si tendres sentiments. Qu'on essaie de me réfuter, si l'on peut. J'ai mon Viennois sous la main, prêt à soutenir un démenti dont je ne suis que l'écho. » Louis Véron recevait de Fanny la même assurance. Il écrit dans ses *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* : « Le bruit se répandit par quelques journaux allemands que M^{lle} Fanny Essler avait inspiré une grande passion au duc de Reichstadt ; j'interrogeai à ce sujet l'ex-danseuse de Vienne avec une vive curiosité ; je l'ai toujours trouvée sincère, sans pruderie, et elle m'assura que cette passion du fils de l'Empereur pour elle n'était qu'un conte fait à plaisir. » M. Welschinger, dans son ouvrage *Le Roi de Rome*, explique comment la légende s'est formée. Le duc envoyait souvent son chasseur à l'hôtel que Fanny Elssler habitait à Vienne. Mais ce n'était nullement pour porter les billets doux à la danseuse : c'était pour fixer des rendez-vous au chevalier de Prokesch-Osten, qui fut pour le prince un ami si généreux et si éclairé. Le chevalier venait souvent chez Fanny, parce que c'était chez elle qu'il avait le plus de chances de rencontrer Frédéric de Gentz qu'il avait à consulter sur des affaires diplomatiques. Le duc usait tout simplement d'une facilité qu'il avait de faire savoir rapidement ses désirs à son ami.

La vérité ne fut pas connue pendant la période qui précéda la première représentation de *La Tempête*. Véron avait trop d'intérêt à ne point la laisser rétablir prématurément. Il spéculait sur la reconnaissance du parti bonapartiste et sur la curiosité de Paris tout entier. Son compère, Charles Maurice, qui faisait d'ailleurs une opposition très vive au gouvernement de Louis-Philippe, préparait dans le *Courrier des Théâtres* une véritable manifestation politique : « Une chose bien étrangère à la question, écrivait-il le 2 juin 1843, mais qui ne lui fera pas moins grand bien, ajoutera au succès qu'on attend des débuts de l'une des demoiselles Elssler (*sic*) à Paris. Quand cette

artiste était au théâtre de Vienne, on voulait savoir qu'elle intéressait un prince bien cher à la nation française et moissonné à la fleur de l'âge, pour le désespoir de notre époque. Fondé ou non, ce bruit est certainement de nature à exciter la bienveillance, à piquer la curiosité en faveur de M^{lle} Elssler. Dût-on n'y trouver qu'un prétexte à de doux souvenirs, qu'une pensée liée à tant d'espérances, si cruellement déçues, qu'une occasion (bien détournée sans doute) de témoigner les sentiments que gardent à d'illustres cendres les hommes sauvés du torrent de l'apostasie, on saisira cette occasion pour aller voir, applaudir et méditer. » C'était une sorte de mot d'ordre donné aux bonapartistes, une façon de battre le rappel.

Jules Janin, dans un feuilleton des *Débats*, nous renseigne sur le prestige spécial qui s'attachait à la débutante et sur les sentiments avec lesquels le public vint à l'Opéra.

« Il y avait à Vienne, écrit-il dans le jargon qui lui était ordinaire, il n'y a pas longtemps, autour de la demeure royale, dans le grand parc ombragé de vieux arbres où elle se glissait le soir, sous la fenêtre à ogive du jeune duc de Reichstadt, qui l'entendait venir de loin, elle, cette femme d'un pas si léger, il y avait Fanny Elssler, l'Allemande, dont le nom chez nous autres, la France de 1834, ira s'inscrire tout au bas de ces listes mystérieuses et charmantes que conservent dans leurs profonds tiroirs d'ébène et d'ivoire les vieux meubles incrustés d'or de Choisy, de Saint-Cloud, de Meudon, de Fontainebleau et de Chambord! cette femme qui a été le premier sourire et le dernier, hélas! du fils de l'empereur! On la disait en outre si svelte, si élégante, si légère, si parfaite!...

« Fanny Elssler n'était plus en Allemagne; elle n'avait plus rien à y faire, hélas! elle ne pouvait plus y danser, depuis que s'étaient fermés ces deux yeux si brillants et si vifs qui la regardaient avec amour. Maintenant que la loge du jeune prince est vide, maintenant qu'il ne doit plus venir là à cette même place pour découvrir Fanny l'Allemande sur le théâtre et pour découvrir dans la salle quelques étrangers venus de France; pour saluer à la fois du même regard Fanny et la France, ses deux amours; depuis qu'elle était tombée de la couronne paternelle, cette dernière feuille du laurier impérial, Fanny n'avait plus rien à faire à Vienne. A présent elle appartenait à son beau royaume de France et à ses loyaux et enthousiastes sujets de sa bonne ville de Paris. »

(A suivre).

AUGUSTE EHRHARD.





L'Enseignement du Piano

* * *

Nous avons reçu de Mlle Marcelle Le Rey, une jeune pianiste bien connue à Paris, la lettre suivante que nous publions volontiers en attendant de revenir, au cours de l'hiver prochain, sur cette grave et intéressante question de l'enseignement du piano.

Paris, le 24 juillet 1906.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Me permettez-vous de soumettre aux lecteurs de votre *Revue* quelques remarques sur la belle page intitulée « l'Enseignement du Piano », que vous avez reproduite dans votre dernier numéro? Dans cette bienfaisante pensée que traverse toute la haute conscience artistique de Mlle Blanche Selva, son amour pour l'Art vrai, sa foi en lui, sa conviction inébranlable qui fait d'elle un des plus nobles exemples de l'interpète éclairé — si rare, hélas! — j'ai rencontré des vérités absolues très exactement énoncées, mais dois-je dire aussi que je me suis heurtée à des opinions que je crois discutables, tout en désirant les respecter puisqu'elles émanent d'une artiste pour laquelle je professe la plus vive admiration.

On ne saurait en effet approuver Mlle Selva lorsqu'elle déclare que dans l'étude du piano les gammes sont d'une « entière inutilité ». Les plus excellents pianistes qui nous émeuvent par leur jeu expressif, souple et puissant, ne doivent-ils pas à ces placides exercices dont Mlle Selva fait sans pitié des victimes de l'ingratitude, la plus solide partie de leur talent? Et je ne sache pas qu'ils renient aujourd'hui cette période peu variée mais salutaire de leurs études. Comprises méthodiquement, régulièrement et en soignant particulièrement l'articulation si nécessaire pour assouplir et égaliser le jeu, les gammes en tierces et en quarts, surtout, aident considérablement un pianiste à acquérir le mécanisme indispensable pour pouvoir exécuter la plupart des œuvres intéressantes.

Sans doute ce mécanisme doit-il être « un moyen et non un but » mais encore faut-il le posséder, que ce soit comme moyen ou comme but, sans quoi on risquerait fort d'être dans l'obligation de renoncer à l'exécution des œuvres les plus attrayantes, à commencer par les œuvres modernes que préconise Mlle Selva. Au fait, Mlle Selva ne manierait-elle pas avec une même dextérité le paradoxe et le clavier Pleyel!

J'ai éprouvé une non moins grande surprise en constatant que Mlle Selva avait omis les noms de Chopin et de Liszt dans la Musique du Piano. N'y aurait-il pas, ici encore, une malicieuse émanation paradoxale dont Mlle Selva paraît décidément avoir le charmant privilège. Il faut bien admettre que, tout en affichant le plus profond dédain pour l'École romantique, on doit reconnaître qu'au point de vue pianistique (et musical, n'en déplaise à certains), Chopin, cet admirable traducteur de la douleur, et Liszt, dont on ignore encore l'œuvre colossal, ont droit à la survie qu'engendre l'interprétation compréhensive de nos grands pianistes.

On peut aimer Bach et Beethoven, Liszt et Chopin, Franck et Debussy ; le tout est de ne rien répudier par parti-pris ou convention : partout où il y a de la pensée, de la grandeur, de l'émotion, du cœur, en un mot, l'Art et l'interprète ne perdent jamais leurs droits.

Mais j'ai commencé cette trop longue lettre par un enthousiasme bien légitime pour la merveilleuse nature artistique de Mlle Blanche Selva, je ne saurais mieux terminer qu'en redisant encore le bonheur que m'a procuré la lecture du bel article que lui ont dicté les *dons* si rares qu'elle possède à un degré confinant au génie. J'ajouterai cependant que Mlle Selva m'apparaît comme un cas particulier dont il serait peut-être dangereux de s'inspirer lorsqu'on ne possède pas les hautes qualités naturelles de cette très admirable artiste.

Veillez agréer, etc...

MARCELLE LE REY.



ALEXANDRE LUIGINI

Alexandre Luigini est mort à Paris le 29 juillet.

Il est presque inutile de rappeler aux Lyonnais la brillante carrière du musicien si populaire qui dirigea pendant vingt années l'orchestre, de notre Grand-Théâtre. Pourtant notons brièvement les événements principaux de son existence.

Né à Lyon le 9 mars 1850, Alexandre Luigini était issu d'une famille de musiciens italiens originaires de Modène. Un de ses oncles, qui portait le même nom que lui, fit partie de l'orchestre du Grand-Théâtre et devint ensuite professeur de musique à Tarare et à Roanne où il est mort il y a quelques années. Son père, Joseph Luigini, natu-

ralisé français, appartient aussi à l'orchestre du Grand-Théâtre avant d'en devenir le chef.

Alexandre Luigini fit ses classes au Lycée de Lyon, étudia la musique avec son père et avec Aimé Gros, puis compléta ses études musicales entre 1866 et 1869 au Conservatoire de Paris dans la classe d'harmonie de Savard, père du directeur de notre Conservatoire, et dans la classe de violon de Massart où il remporta un second prix en 1869.

Revenu à Lyon il se fit entendre comme soliste, et, après la guerre de 1870-71, il devint violon solo au Grand-Théâtre. En 1877, Aimé Gros, devenu directeur du Grand-Théâtre, choisit Alexandre Luigini comme premier chef d'orchestre, et celui-ci fit de brillants débuts le 1^{er} et le 3 septembre 1877 en conduisant les *Huguenots* et *Guillaume Tell*. Son succès fut éclatant. Il succédait à Georges Hainl (1840-1863) Joseph Luigini (1863-70 et 1873-75), Edouard Mangin, actuellement à l'Opéra (1871-73), Guille de Saint-Simon (1875) et Momas (1875-77).

Luigini occupa le poste de premier chef au Grand-Théâtre de 1877 à 1897 sans autre interruption que celle occasionnée par sa fugue au Caire (décembre 1896-février 1897) au moment de la création des *Maîtres-Chanteurs*.

En 1879, il entra au Conservatoire comme professeur d'harmonie, et, en 1890, il fut chargé de la classe d'opéra. En 1886, avec le concours d'Aimé Gros, Luigini fonda les Concerts du Conservatoire qui firent entendre, au Grand-Théâtre, dans de bonnes conditions, un très grand nombre d'œuvres classiques et modernes ; en même temps il organisait les concerts d'été à Bellecour qui ont singulièrement dégénéré depuis.

Enfin Luigini fut appelé à Paris en 1897 et devint chef d'orchestre à l'Opéra-Comique successivement avec Danbé et André Messager, puis, après une absence au cours de laquelle il dirigea l'orchestre au Théâtre lyrique de la Gaïeté (1903), il fut nommé directeur de la musique à l'Opéra-Comique en remplacement d'André Messager.

Compositeur élégant et facile, Luigini écrivit, outre de nombreux arrangements et fantaisies pour orchestre, quelques œuvres originales : des opéras-comiques (*Les Caprices de Margot*, 1877) des ballets dont le plus célèbre est le *Ballet égyptien* intercalé dans *Aïda*, une cantate *Gloria Victis*, des pièces symphoniques comme la *Voix des Cloches*, etc.

Luigini avait été marié trois fois ; en premières noces avec une Lyonnaise, Mlle Méra, puis avec une chanteuse d'opérette, Mlle Bianca Sivori, enfin avec Mlle Marie Thiéry qui fit partie des troupes de Lyon, du Théâtre de la Gaïeté, et de l'Opéra-Comique.

Alexandre Luigini était essentiellement un homme de théâtre ; chef d'orchestre très complet, il possédait ses partitions dans les moindres détails et en rendait brillamment les grandes lignes en entraînant ses

artistes avec une telle ardeur et un tel art que, même lorsque la mise au point, faute de temps, n'était pas parfaite, l'ensemble *sortait* admirablement ; il possédait le bras et le regard, ces deux qualités indispensables au vrai chef ; il avait aussi l'oreille qui lui permettait de ne rien laisser échapper ; et, non seulement il dirigeait en maître devant le public, mais surtout il savait faire travailler, il savait diriger les études ; sur la scène, chaque artiste du chant avait confiance en lui et était sûr d'être « repêché » en cas de défaillance. Ses capacités théâtrales, il en faisait preuve dans son cours d'opéra au Conservatoire, et les Parisiens, après les Lyonnais purent longuement apprécier la perfection dans l'interprétation qu'il réalisait toujours.

Luigini avait aussi les défauts de tous ceux qui touchent de près ou de loin au théâtre : la tendance à rechercher, surtout l'effet sur le public ; aussi était-il un peu mal à l'aise dans les œuvres purement symphoniques qu'il dirigeait aux Concerts du Conservatoire ; habitué aux indispensables coupures des opéras, il n'avait pas toujours pour la musique pure le respect nécessaire, et l'on aurait pu lui reprocher les allègements excessifs apportés par lui aux œuvres qui lui semblaient trop longues ou trop difficiles : c'est ainsi qu'on put entendre *Siegfried-Idyll* amputé d'un tiers ou la Symphonie avec chœurs... sans chœurs et sans finale.

Malgré ces défaillances artistiques, Luigini eut une importance considérable dans l'histoire de la musique à Lyon, importance que le docteur Mathieu dans *l'Express de Lyon* (31 juillet), indiqua justement et de façon fort intéressante pour ce qui concerne le théâtre, et dans un esprit peut-être trop panégyriste pour ce qui a trait aux Concerts du Conservatoire.

* * *

Les obsèques d'Alexandre Luigini ont été célébrées à Paris le mercredi 1^{er} août ; son enterrement a eu lieu, le 3 août, à Orléans, près Lyon. A la gare de Lyon à Paris, M. Albert Carré a, dans un intéressant discours, retracé la carrière du musicien, et, à Orléans, plusieurs oraisons funèbres ont été prononcées par M. Charréau au nom de la Fanfare Lyonnaise, par M. Moya au nom des artistes du Grand-Théâtre, et par notre collaborateur M. Sallès au nom de la presse.





ÉCHOS

* * *

AU CONSERVATOIRE DE PARIS

Au moment où les concours du Conservatoire viennent de finir il est peut être intéressant de savoir quel est, par classe, l'effectif des élèves du Conservatoire de Paris. Voici cet effectif :

Classe de chant.....	80	Violon (classes préparatoires).	23
— Opéra.....	24	Violoncelle.....	25
— Opéra-Comique.....	24	Alto.....	12
Tragédie et Comédie.....	60	Contrebasse.....	12
Composition musicale.....	30	Flûte.....	10
Contrepoint.....	21	Hautbois.....	12
Harmonie (hommes).....	42	Clarinette.....	10
Harmonie (femmes).....	24	Basson.....	9
Accompagnement au piano... ..	8	Cor.....	10
Piano (hommes).....	23	Cornet.....	10
Piano (femmes).....	86	Trompette.....	12
Piano (classes préparatoires)..	44	Trombone.....	10
Orgue.....	7	Solfège (hommes).....	74
Harpe.....	18	Solfège (femmes).....	112
Violon (hommes et femmes).	48		

Sur ce nombre, plusieurs élèves sont inscrits à deux ou trois cours.

COLLABORATION FRANCO-ITALIENNE

M. Puccini aurait renoncé à écrire une partition sur un livret de M. Gabriele d'Annunzio, ainsi que le projet en avait été formé par le musicien et par le poète.

Le compositeur italien aurait fait choix d'un livret tiré de *La Femme et le Pantin*, de M. Pierre Louys.

GUILLAUME II ET BAYREUTH

Au cours de son récent voyage dans les pays septentrionaux, l'empereur allemand a adressé à Mme Cosima Wagner le télégramme suivant :

« Au début du festival de cette année, je vous envoie mes vœux

les plus cordiaux et les plus sincères pour sa bonne réussite. Trente ans se sont écoulés à présent depuis que monsieur mon grand-père, qui repose en Dieu, s'est trouvé à Bayreuth pour être témoin de l'événement artistique qui s'y accomplissait. J'éprouve de la joie et de la reconnaissance de ce que cette œuvre insigne se continue d'une façon immuable pour la gloire du grand maître de l'art allemand.

« Vilhelm I. R. ».

Cette dépêche n'a pas été sans causer une grosse surprise en Allemagne, où personne n'ignore que Guillaume II, si bizarre que cela puisse paraître, a toujours été tout l'opposé d'un wagnérien enthousiaste.

Il se peut que ce soit le séjour de l'empereur à Norderney, auprès du prince et de la princesse de Bulow, qui ait donné lieu à ce revirement. La princesse de Bulow, née comtesse Dœnhoff, faisait partie jadis des intimes de la villa Wahnfried et il n'est pas impossible qu'à Norderney on ait émis l'idée de la nécessité d'une sanction impériale — ne fût-ce que pour des raisons nationales — à une œuvre artistique qui, depuis trente ans, exerce une influence aussi prépondérante.



LE BEETHOVEN DE KLINGER

Une construction annexe au musée de Leipzig vient d'être achevée aux frais du sculpteur Max Klinger pour l'exposition de ses œuvres. On peut y voir dès à présent le monument de Beethoven, dont il a été tant parlé. Les détails de ce grand ouvrage, où se mêlent les couleurs, les figures d'anges, les bas-reliefs du trône (la Faute, le Crucifiement et Aphrodite, le groupe de Tantale), l'aigle qui semble regarder Beethoven comme s'il voulait fixer le soleil, car il y a de tout dans ce monument, vont de nouveau exciter la curiosité par la variété bizarre des tons et des formes qui n'auront jamais été présentés aux visiteurs dans des conditions aussi favorables.



Le Propriétaire-Gérant : Léon VALLAS