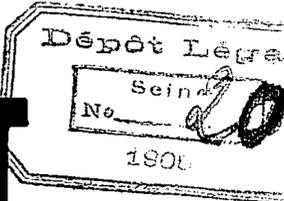


LE

MÉNESTREL



Le Numéro : 0 fr. 30

MUSIQUE ET THÉÂTRES

HENRI HEUGEL, Directeur

Le Numéro : 0 fr. 30

Adresser FRANCO à M. HENRI HEUGEL, directeur du MÉNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, les Manuscrits, Lettres et Bons-poste d'abonnement.
Un an, Texte seul : 10 francs, Paris et Province. — Texte et Musique de Chant, 20 fr.; Texte et Musique de Piano, 20 fr., Paris et Province.
Abonnement complet d'un an, Texte, Musique de Chant et de Piano, 30 fr., Paris et Province. — Pour l'Étranger, les frais de poste en sus

SOMMAIRE-TEXTE

I. Le Secret de Beethoven (6^e article) : l'Idéal et *Fidelio* centenaire, RAYMOND BOUYER. — II. Semaine théâtrale : première représentation de *L'Amico Fritz*, au Théâtre-Italien, ARTHUR POUJIN; première représentation de *Cœur de moineau*, à l'Athénée, PAUL-ÉMILE CHEVALIER. — III. La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais (5^e article), CAMILLE LE SENNE. — IV. Revue des grands concerts. — V. Nouvelles diverses, concerts et nécrologie.

MUSIQUE DE CHANT

Nos abonnés à la musique de CHANT recevront, avec le numéro de ce jour :

L'OMBRE DES FEUILLES D'ORANGER

n^o 5 des *Poèmes de jade* de GABRIEL FABRE, poésie de TIM-TON-PING, traduite du chinois par M^{me} JUDITH GAUTIER. — Suivra immédiatement : la *Chanson de Chérubin*, chantée par M^{me} MARGUERITE CARRÉ dans *Chérubin*, la nouvelle comédie lyrique de J. MASSENET (poème de MM. F. DE CROISSET et H. CAIN), qui va être représentée prochainement à l'Opéra-Comique.

MUSIQUE DE PIANO

Nous publierons dimanche prochain, pour nos abonnés à la musique de PIANO : *Entr'acte-Manola* de *Chérubin*, la nouvelle comédie chantée de J. MASSENET, qui va être représentée prochainement à l'Opéra-Comique. — Suivra immédiatement : *Ronde de nuit* et *Marche*, transcriptions extraites d'*André Chénier*, drame musical historique d'UMBERTO GIORDANO, qui va être représenté prochainement au Théâtre-Italien.

LE SECRET DE BEETHOVEN

VI

L'IDÉAL et « FIDELIO » CENTENAIRE

A M. Paul Alfassa,
en toute sympathie pour un chef-d'œuvre.

Maintenant, nous comprenons le mot de Beethoven à Paer : « Votre opéra me plaît ; j'ai envie de le mettre en musique. »

Il s'agit de LÉONORE OU L'AMOUR CONJUGAL, *fait historique* en deux actes : Gaveaux avait cru devoir mettre en musique le livret français de M. Bouilly, représenté pour la première fois le 1^{er} ventôse de l'an VI au théâtre de la rue Feydeau ; Paer l'avait italianisé ; Beethoven le germanisera.

Il s'agit surtout de Beethoven.

Beethoven a tenu parole. Que dis-je ? son génie a devancé la définition douloureuse qu'il énonçait dans un soupir admirable : il s'est créé tout en lui-même, il s'est fait un monde ; et, dans l'idéal seulement, il a trouvé des amis... Enfin, quelle compagne sublime il se donne le 20 novembre 1805 ! Le créateur de *Léonore* est l'artisan de sa joie : où d'autres sont esclaves, il est maître. Je parle théâtre : car sa personnalité règne dans son

opéra ; cet opéra, c'est Beethoven ; ce drame poignant, c'est lui-même, et c'est lui seul : — lui, toujours lui ! Sur la scène précise comme dans la libre symphonie, il transfigure tout à son image. Ainsi le veut le dieu Beethoven. Mais combien ce dieu n'est-il pas humain ? Le solitaire faisant le plus magnifique éloge de « l'amour conjugal » est-il plus étonnant que le génie sourd accaparant le royaume surnaturel des sons ?

Oui, Léonore-Fidelio devait plaire à Beethoven, cette épouse en travesti familièrement héroïque, descendant aux abîmes pour sauver son époux prisonnier d'État ! Faible femme sans lyre pour charmer les monstres, et n'ayant de l'Orphée masculin que la tendresse qui fait la force ! Et voici le pauvre mélo de M. Bouilly qui devient sublime : un sujet, puéril dans ses détails désarmants comme l'innocence, apparaît divin, dans son essence, à force d'être humain ; une musique respectueuse de la tradition, de la coupe italienne encore et du souvenir souverain de Mozart, semble dépasser la manière actuelle, encore timorée, du maître, pour s'élever par avance aux plus hautes cimes de sa future grandeur ; un chant d'opéra, coupé de dialogues, et de quels dialogues, devient un discours musical sans pareil au monde : développements musicaux et psychologiques, — drame et symphonie, — Beethoven a tout fait. Il a tout créé.

Sans doute, un certain conseiller de régence, appelé, dit-on, Sonnleithner, avait rédigé le nouveau livret ; le théâtre allemand prenait conscience à l'heure de l'invasion française ; deux empires étaient en guerre ; *Léonore* apparaissait peu de jours après l'entrée des Français à Vienne et devant un parterre d'officiers français que les exploits de l'amour conjugal devaient, musicalement du moins, trouver plus qu'insensibles... *Léonore* obtint trois représentations ; et *Léonore* est immortelle. Car Beethoven y chante dans l'absolu, comme un dieu. Ne le croyez qu'à moitié, quand sa loyauté déclare à Treitschke « qu'il est moins facile d'obéir à la réflexion que de s'abandonner à l'enthousiasme » : cela, c'est en 1814, à l'occasion de la reprise et des remaniements de son opéra, qu'il appelle « la reconstruction des ruines moroses d'un vieux château » ; mais en 1805, son guide, n'est-ce pas le seul enthousiasme ? En 1805, sa correspondance est muette sur Napoléon comme sur *Fidelio* ; qu'aurait-elle, d'ailleurs, à nous dire que la musique ne nous dise point ? Cette musique est un long cri du cœur ; là s'exhale idéalement le secret d'une âme.

Le grand Beethoven douloureux ne date-t-il point de Giulietta Guicciardi ? Le grand homme n'est-il pas accompli par un grand amour ? Dès qu'il a vu l'enchanteresse, pour la première fois ce volage songe à se marier ; la menace de la surdité, qui rend le testament d'Heiligenstadt si grandiose, paraît presque oubliée ; l'art et Plutarque ont une précieuse auxiliaire : et désormais, comme tout chante, les juvéniles sonates, les longs andantes des purs quatuors, les deux romances pour le violon doué d'une

âme, et telle phrase ineffable d'un concerto même (1), et le *largo* de la seconde symphonie! Aussi quel effondrement; plus tard! A la trahison de l'immortelle bien-aimée, le plus courageux des génies songe au suicide... Mais comme il va se venger noblement! Quelle revanche contre son néant l'art propose à l'amour!

L'auteur de *Léonore* a sauvé son âme en l'enfermant dans son œuvre. Il a trente-cinq ans. Et quand je songe à ce Beethoven de 1805, j'évoque instinctivement tel personnage expressif du temps, né l'année précédente, bien qu'il n'ait jamais vécu puisqu'il est le héros d'un livre: il s'appelait *Obermann* (2); noir passant incertain comme le crépuscule, austère voyageur qui semble incarner l'automne: Obermann, précurseur et musicien, dont l'influence mélancolique opprressera toute une génération! Comme Beethoven, Obermann, paysagiste, adore la nature sans y percevoir l'écho désiré; ce pseudo-misanthrope aime ses frères mortels; ce célibataire, qui rêve en secret d'une compagne harmonieuse autant que Vénus Adonias, écrit comme Prud'hon sait peindre et, comme Beethoven, il ne peut rien aimer qui ne soit beau. L'un et l'autre, avec une brève tristesse qui touche au sublime, ont exprimé le même rêve et le même regret; ils désirent éloquemment ce qu'ils n'auront jamais... (3).

Mais Obermann n'est qu'un élégiaque, — héros anticipé de la *Winterreise* de Schubert; Beethoven est une force: et la lutte est sa raison d'être. Il a tôt chanté la mélancolie (4); mais son œuvre allègre est le malheur aux prises avec un caractère, le désespoir vaincu par la force d'âme. *Réagir* est la seule définition de son art. Ne s'est-il pas écrié: « Ne cherche un point d'appui que dans ton propre cœur »? Et ce que lui refusait la réalité traîtresse, il l'a transporté dans le monde idéal et le mode majeur.

Une étonnante lettre de Richard Wagner à Teodor Uhlig affirme que l'art n'est qu'un « aveu de notre impuissance » et que l'homme heureux qui posséderait son rêve n'aurait pas besoin d'art... Ici, Beethoven est bien le précurseur de Wagner; et le créateur de *Léonore* a devancé le créateur de *Tristan und Isolde*. Oui, tout grand artiste exprime en son œuvre un immense regret: quand Hector Berlioz se chante le radieux amour de *Roméo et Juliette* au fond du triste Paris de 1839, quand Richard Wagner, vingt ans plus tard, à Venise, exhale avec passion la plainte de *Tristan*, c'est une réalité douloureuse et secrète, un cher passé décevant, incomplet, fané, qu'ils idéalisent, et nous savons maintenant de quelles angoisses réelles sont faites ces vibrations idéales; mais Beethoven n'est pas un poète romantique qui soupire au balcon de Vérone, un métaphysicien fiévreux qui n'aspire qu'au néant dans l'ombre; il abandonne l'illusion consolatrice et le renoncement surhumain au vieil Hans Sachs amoureux d'Eva; sa passion ne s'attarderait pas à déchiffrer, avec Tristan blessé à mort, le mélancolique refrain du chalumeau d'un vieux pâtre: *Désire, Expire!* dit la vieille plainte, *die alte Weise*; et Beethoven dit autre chose. Le poète de *Tristan* immortalise ce qui a été; le poète de *Léonore* évoque ce qui pourrait être. Ce que chante *Fidelio*, ce n'est pas un passé réel, mais un idéal qui tiendrait lieu de l'avenir. Et l'idéal, pour le candide Beethoven, n'était-il pas la plus vraie des réalités? Après toutes les trahisons du siècle, *Fidelio*, c'est l'Idéal fait chair, son espoir incarné, son rêve transposé, son aspiration définie. C'est la victorieuse évocation de l'éternelle Absente:

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix!

Le prix, dans l'espèce, est l'œuvre immortelle. Même dans l'art, le génie flamand ne rêve point; il célèbre l'essor et l'effort, il exalte la vie, la force, une action. Et comme *Léonore-Fidelio* devait plaire à Beethoven! Les autres œuvres inspirées par

(1) Dans le premier temps du concerto pour piano en *sol* (op. 58).

(2) Centenaire aussi, le *René* de Châteaubriand, date de 1805 et du soleil d'Austerlitz; mais le vague de l'âme et le souffle des « orages désirés » le conduiront à la politique...

(3) Dans une lettre à son élève Ries, Beethoven soupire le même regret navrant que Senancour, le romancier d'*Obermann*, écrivant plus tard, à son automne: « Voilà peu de choses en un sens, mais je ne l'aurai jamais... »

(4) Cf. la *malinconia* qui précède le finale du quatuor VI (op. 18).

l'amour conjugal ont, à côté de sa véhémence, un peu de la froide pureté de la fresque: dans l'archaïque *Orfeo* de Monteverde, c'est un jeune veuf qui chante une âme regrettée sous un antique nom virgilien; dans l'*Orphée* de Gluck, Eurydice apparaît, mais c'est une ombre, une petite ombre radieuse; dans la *Geneviève* de Schumann, l'héroïne est discrète, docile, passive... Et *Léonore-Fidelio*, comme elle est active, agissante, au premier plan! Comme elle aime et prouve son amour! Car, pour le profond Beethoven, l'amour est moins la volupté que le dévouement. *Léonore*, en chantant, délibère, agit: elle ne s'attarde pas aux regrets d'un bonheur défunt, mais elle entrevoit une mission sublime; il y a de l'héroïsme en sa tendresse. Un rythme grandissant l'anime. Et quelle noblesse courageuse en son grand air prodigieux qui dramatise le beau cri d'amour qui termine la romance en *fa!* *Léonore* tutélaire et libératrice est la compagne inutilement rêvée par le génie souffrant. Nulle mortelle ne saurait lui ressembler, puisqu'elle est le rêve du génie.

Léonore est son héroïne et sa muse. Elle est la fillé de son désir, comme la *Walkire* pour Wotan.

Et Florestan, comme il est effacé! Que son rôle est court! Le prisonnier, lui, se rappelle et se repait de souvenirs: « Au printemps de ma vie... » chante la pauvre traduction française au début de cet andante si noblement résigné (car tout devient noblesse cordiale avec Beethoven), après ce prélude du second acte où l'ombre froide d'un cachot pressenti semble un abîme... Florestan, c'est lui, Beethoven sourd et meurtri dans la prison de la chair: symbole inconscient des hautes créations! Et quelle exaltation de fièvre en son allegro, dès qu'un rayon perce la nuit de la tombe! Le mort vivant entrevoit sa *Léonore*... Le prisonnier s'illumine... *Léonore* et Florestan ne sont-ils pas les deux aspects de son âme et de son art: la résignation dans l'ombre et la splendeur héroïque qui se rit du tombeau?

Tout le génie beethovénien respire en ces deux actes: qu'importe que le drame se passe en Espagne, à Séville, vers 1630, ou dans l'Italie des Sforza? Le drame, il est dans le cœur de Beethoven! Les premières scènes dans la maison du géolier dévoilent sa bonhomie toute flamande et son *intimisme* qui devance les temps; avec Pizarre, sa colère éclate; le symphoniste se trahit dès un beau quatuor canonique, avant la très naïve petite marche en *si* hémol. Mais la voix de *Léonore* domine les ensembles, trios, terzetti, quatuors, et ce finale aux lanternes, qui finit pianissimo, mystérieusement, avec la rentrée dans l'ombre des prisonniers, un instant rafraîchis par la lumière sœur de l'espérance...

Léonore est le soleil de ce noir second acte où le cœur des braves gens triomphe de tous les orages de la colère et de la haine: après le quatuor du pistolet, au fulgurant dessin, quelle âme chantante en ce duo, si bref, dont le seul Berlioz a pénétré la « chaste » mélodie! Et ce lumineux finale! Humble sœur d'*Alceste*, *Léonore* victorieuse y devient plus que reine. Enfin, quand elle reparait au jour avec son cher martyr, ah! le sublime adagio! Le IX^e quatuor a de pareilles effusions. Oui, « l'instant divin »! Dans cette minute plus que céleste, le créateur de *Léonore* a dû se surprendre plus fortuné que tous les amants soi-disant heureux: ne réalisait-il pas, dans une phrase ineffable, tout ce que la vie ne lui permettra jamais d'exprimer? C'est un attendrissement profond, une immense bonté « tombée du firmament », une atmosphère *sui generis*, dans la suavité de la musique classique: c'est l'atmosphère de Beethoven, unique dans l'art, après le ciel de Mozart lui-même, et dont la beauté grecque ou la névrose romantique ne sauraient proposer d'équivalent. Le simple et sublime adagio! Le cor sonne avec les timbres, le cor beethovénien, qui suggère un sourire voilé par des larmes de joie, le réveil d'une âme convalescente dans un rayon d'espoir matinal! Parmi les belles notes graves du ministre fraternel et les éclats de l'allégresse populaire et décorative, quelle sérénité! Classique, emporté, cordial, martial, grandiose, et si tendre, ce finale est un hymne à l'Éternel Féminin, sans recours à la mysticité du *Second Faust* de Schumann et de Goethe, un hymne à la lumière, à la beauté de la vie, à la Joie naïve et vengeresse, avant la *Fan-*

laisié avec cœur sur un poème inconnu, qui préludera prochainement elle-même aux affectueuses sublinités de la *Neuvième* :

Une femme fidèle
Est le plus pur trésor...

Et Beethoven solitaire a trouvé ce trésor sans prix dans le monde idéal. Faut-il encore le plaindre — ou l'envier? A *Fidelio* centenaire de nous répondre! A cette année de revanche, où fut jouée l'*Eroica*, qui favorisa l'achèvement de la symphonie en ut mineur, une « résolution héroïque » aussi (1), cette symphonie sans exemple qui bouleversait Hoffmann et dégelait M. Ingres!

Souhaitons applaudir *Fidelio* le 20 novembre 1905, afin de réfuter Richard Wagner, qui prétendait que Beethoven, asservi par l'opéra, s'était magnifiquement rejeté sur l'ouverture, — opinion moins heureusement inspirée que le paradoxe profond d'Antoine Rubinstein (2), qui devinait dans cet opéra, méconnu toujours, un chef-d'œuvre unique au monde.

(A suivre.)

RAYMOND BOUYER.

SEMAINE THÉÂTRALE

THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT (Opéra italien). — *L'Amico Fritz*, comédie lyrique en trois actes, livret de M. P. Suardon d'après la pièce française d'Erckmann-Chatrian, musique de M. Pietro Mascagni (9 mai).

Notre nouveau Théâtre-Italien continue régulièrement le cours de sa saison. Après *Adriana Lecoultre*, après *Siberia*, il nous a donné mardi dernier *L'Amico Fritz*, et hier, *Fedora*; samedi prochain ce sera le tour de *Zaza*, et la semaine suivante nous aurons *Andrea Chenier*, sur lequel on compte tout particulièrement, surtout après le succès de la *Siberia* du même auteur. Pour aujourd'hui, nous ne pouvons nous occuper que de *L'Amico Fritz*, qui est le premier grand ouvrage donné par M. Mascagni à la suite de son début brillant avec *Cavalleria rusticana*.

M. Mascagni a fait assez parler de lui depuis quinze ans, il a, de différentes manières, assez occupé le public de sa personne, pour qu'il soit superflu d'entrer à son sujet dans de très nombreux détails. Je me bornerai donc à rappeler ici qu'il est né à Livourne le 7 décembre 1863, qu'il fut élève de Ponchielli et de Saladino au Conservatoire de Milan, et qu'il était encore complètement inconnu lorsque, ayant pris part au premier concours ouvert par M. Sonzogno, il en fut déclaré vainqueur avec sa *Cavalleria rusticana*, qui, représentée à Rome, sur le théâtre Costanzi, le 17 mai 1890, le mit tout à coup hors de pair et lui donna la notoriété. Les lecteurs de ce journal le connaissent suffisamment, ayant été exactement informés, au fur et à mesure des événements, de tout ce qui pouvait concerner le compositeur. Je me bornerai donc à donner ici la liste des ouvrages qu'il a fait représenter à la suite de son œuvre de début, et qui sont les suivants : *L'Amico Fritz*, Rome, théâtre Costanzi, 31 octobre 1891; *I Rantzau*, Florence, théâtre de la Pergola, 10 novembre 1892; *Guglielmo Ratcliff*, Scala de Milan, février 1895; *Zanetto*, Conservatoire de Pesaro, 2 mars 1896; *Iride*, Rome, théâtre Costanzi, 22 novembre 1898; *le Maschere*, dont, on se souvient, l'auteur fit donner simultanément la première représentation, le 17 janvier 1901, dans sept villes différentes: Rome, Milan, Venise, Gênes, Naples, Vérone et Turin; enfin, *Amica*, Monte-Carlo, mars 1905. M. Mascagni a écrit aussi une musique de scène (ouverture, entr'actes, sérénade, etc.) pour un drame de M. Caine, *Eternal City*, représenté à Londres en octobre 1902. En dehors du théâtre on connaît de lui une cantate à la mémoire de Leopardi, exécuté à Recanati en 1898, pour le centenaire de l'illustre poète, une autre cantate : *Alla gioja*, sur des vers de M. Maffei, ainsi qu'un *Pater* et un *Ave Maria* exécutés à l'Exposition de Milan. A signaler encore une opérette, *la Filanda*, écrite à l'âge de dix-huit ans, et qui, je crois, fut représentée à Livourne.

L'Amico Fritz ne fut pas le premier ouvrage dont s'occupa M. Mascagni à la suite du triomphe de sa *Cavalleria*. Il s'était mis d'abord à la composition des *Rantzau*, qui cependant ne furent représentés qu'ensuite. L'un des auteurs du livret, M. Nicola Daspuro (car le nom de Suardon inscrit sur l'affiche n'est qu'un pseudonyme) a raconté lui-même naguère, dans un journal, de quelle façon l'ouvrage vint au jour :

L'idée de mettre *L'Amico Fritz* en musique vient, dit-il, d'Edouard Sonzogno. Nous étions en voyage pour Cerignola, Sonzogno, Mascagni et moi, quand Sonzogno, tirant de sa valise la comédie, la donna à lire à Mascagni. Celui-ci

s'enamoura de la scène des cerises, en disant que c'était « un vrai rayon de soleil de printemps », et dit que pour se donner un peu de repos, il écrirait volontiers cette musique entre deux scènes des *Rantzau*. Sonzogno, naturellement, l'encouragea dans cette idée, et alors, comme j'avais écrit déjà pour le maestro Umberto Giordano le libretto de *Mala Vita*, qu'il l'avait lu et lui avait plu, Mascagni dit à Sonzogno qu'il désirait que j'arrangeasse *L'Amico Fritz* pour la scène lyrique.

La chose fut entendue. De retour à Naples, j'en repartis pour Cerignola le 7 avril, et le 8 je me mis au travail. La première chose que j'écrivis fut l'*Aria delle viole* au premier acte. J'ai préparé, disposé, vérifié, corrigé et accompli tout l'ouvrage en douze jours. Puis je ne l'ai plus revu. Mais comme Mascagni supprima les chœurs et fit certains changements au libretto, j'ai cru ne plus devoir y mettre mon nom et le remplacer par l'anagramme P. Suardon. Pendant que je faisais ce libretto, Mascagni le mettait en musique rapidement.

La vérité est que ce livret dut être retouché et remanié jusqu'à un certain point par M. Zanardini. Dans l'arrangement qu'a dû subir la pièce d'Erckmann-Chatrian pour sa transformation lyrique, il a fallu beaucoup resserrer l'action, quoiqu'elle fût par elle-même assez mince. Dans ce resserrement on a fait disparaître, je ne sais trop pour quelle raison, l'un des personnages, le brave fermier Christel, le père de la gentille Suzel. Les autres ont perdu, il faut le dire, un peu de leur originalité, et l'un d'eux, celui du bohémien Beppe, est devenu, sous la main des adaptateurs, un travesti, ici représenté par une femme, — cela sans doute parce que dans tout opéra italien il faut un contralto en regard du soprano. En fait, la pièce se réduit toujours à ceci. Le brave Fritz Kobus, qui est un bon garçon, un peu égoïste, ne veut pas entendre parler de mariage, ayant horreur de toute sujétion et voulant conserver sa liberté, surtout la liberté de s'amuser et de ne faire que ce qui lui plaît. Tous les conseils, toutes les objurgations de son vieil ami le rabbin David n'y font rien, il s'entête dans sa résolution et envoie promener celui-ci avec ses avis bienveillants. Mais... il ne faut jurer de rien, dit le proverbe, et Fritz finira par se marier; il se mariera malgré lui, c'est-à-dire malgré ses idées et ses principes bien arrêtés. Il suffira pour cela qu'il rencontre la femme qui touchera son cœur. Cette femme, qui doit le transformer, ce sera la mignonne Suzel, dont la grâce tendre et naïve le séduit, et dont, en dépit de tout et quoi qu'il s'en veuille défendre, il devient amoureux. Alors, adieu principes, adieu serments, Fritz oublie tout, il aime Suzel, il l'épousera, ils seront heureux et ils auront...

Un tel sujet n'était pas pour provoquer de larges développements et pour soulever de grands mouvements pathétiques. C'était celui d'une simple comédie musicale, ainsi qu'elle a été justement qualifiée. Aussi, la partition de *L'Amico Fritz* est-elle, en somme, de proportions modestes, et en général de caractère intime. Dans les deux premiers actes tout au moins elle n'élève pas de prétentions excessives, elle se montre facile, aimable, et se fait entendre non sans quelque plaisir. Si l'inspiration n'en est pas toujours d'un caractère absolument neuf, elle ne laisse pas que d'être présente, et dans ces deux premiers actes la forme générale de l'œuvre, reste simple, facile, avec une certaine grâce assez allègre. A signaler, au premier, la gentille entrée de Suzel apportant ses violettes à Fritz : *Son pochi fiori*, celle des enfants et les couplets de Beppe, après un interminable solo de violon qui a le tort d'être écrit pour être joué par un Paganini. Au second, la scène des cerises, qui est agréablement traitée, avec le couplet de Suzel sur le chant des oiseaux et l'invocation de Fritz au printemps, qui ne manque pas de chaleur, puis la grande scène de David et de Fritz, à la fin de laquelle celui-ci envoie promener son ami, qui le chapitre à son gré plus que de raison. C'est au troisième acte que le compositeur me paraît avoir faussé tout à fait la situation. L'air de Fritz et son duo dramatique avec Suzel sont, à mon sens, absolument en dehors de la condition des personnages, et il me semble que M. Mascagni n'aurait pu faire chanter avec plus d'emphase Roméo et Juliette ou Phèdre et Hippolyte, avec un orchestre plus luxuriant et plus majestueux.

Dans son ensemble, et soutenu par une excellente interprétation, *L'Amico Fritz* a été très favorablement accueilli par le public. Lors de son apparition à Rome, l'ouvrage avait été chanté par MM. De Lucia (Fritz) et Lhérie (David), M^{mes} Emma Calvé (Suzel) et Synnerberg (Beppe). Nous avons retrouvé ici M. De Lucia, dont la voix charmante est au service d'un chanteur de premier ordre, et qui possède les traditions du *bel canto italiano*. On peut lui reprocher sans doute de s'appesantir un peu trop parfois sur les belles notes de cette voix généreuse, mais on lui pardonne en faveur de son habileté et de l'art qu'il déploie avec une véritable élégance. Son succès a été grand surtout dans l'air du troisième acte : *O amore!* qu'il a chanté d'une façon délicieuse, et dans le duo avec Suzel, où M^{lle} Berlendi a partagé avec lui les applaudissements. Elle est fort aimable, M^{lle} Berlendi, et elle s'est montrée toute gracieuse dans le couplet des fleurs au premier acte, et dans la

(1) Belle définition, déjà citée, de notre savant confrère Gustave Robert.

(2) Cf. les *Entretiens sur la Musique et les Musiciens (le Ménestrel, 1891-92)*.