

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 5

Rubrik: Suisse

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

tage, ayant un timbre moins insolite et présentant plus de ressources. Dans la masse de l'orchestre, elle peut rendre de précieux services, non seulement si on la considère comme donnant une basse à l'harmonie des clarinettes et même du groupe entier des instruments à vent en bois, mais encore si on l'emploie à doubler les contrebasses à cordes. La contrebasse à cordes, en effet, produit souvent des sons confus, mal timbrés, plus lourds que puissants. Aussi les compositeurs doublent-ils souvent sa partie avec les violoncelles pour en assurer le dessin et la netteté. De plus, les chefs d'orchestre français ont une tendance fâcheuse à augmenter le nombre des contrebasses dans leurs phalanges instrumentales (dix, par exemple, chez M. Lamoureux, et douze chez M. Colonne), alors que huit contrebasses doivent suffire, et suffisent en Allemagne, même pour le formidable orchestre de la *Tétralogie*.

Cette augmentation du nombre de contrebasses ne rend pas sensiblement plus nette la basse fondamentale de l'orchestre, mais elle l'alourdit, la fait plus grosse, plus « flou », plus épaisse. On pourra utilement doubler les huit contrebasses réglementaires par une clarinette-pédale, qui donnera du mordant aux notes profondes des contrebasses, et précisera même leur *pizzicati*, qu'elle imite en perfection.

Pour le *cor-tuba* et toute la famille des *cornophones*, ces instruments pourront parfois doubler les cors lorsqu'on voudra obtenir plus de puissance, rendre inutile l'emploi d'instruments à vent très imparfaits (altos, barytons, etc.), restituer les anciens cors tombés en désuétude, en particulier le cor en *si bémol* gravé, et réaliser les *tuben* de Wagner, dont les parties, en Allemagne, sont presque toujours exécutées sur des saxhorns. C'est dire assez clairement le grand parti que l'on en peut tirer. Je souhaite maintenant, ayant rendu justice à ces innovations de M. Besson (auxquelles il faut ajouter un notable perfectionnement du saxophone), qu'il s'efforce de nous donner un modèle pratique pour la fameuse *trompette-basse* de Wagner, ou de créer un instrument qui y supplée ; les cornophones peuvent sans doute, à la rigueur, en faire l'office approximativement, mais il y a lieu de chercher une solution définitive du problème.

ALFRED ERNST.

S U I S S E

GENÈVE

Le 27 janvier 1894 mérite d'être inscrit sur les tables des musiciens genevois comme une date mémorable. Pour la première fois à Genève, une chorale d'hommes est sortie de l'ornière où, dans le flot impur des chœurs imitatifs ou plus ou moins patriotiques, ont toujours croupi ses congénères, pour aller boire aux sources vivifiantes de la grande musique. La *Lyre-Chorale* a donné *Frithiof*.

Sans doute, nos chorales genevoises ont jadis chanté la *Cantate de Grandson*, de Plümhof, et plus tard, d'Hugo de Senger, la *Cantate du général Dufour*, qu'en 1893 la Lyre chorale elle-même, qui s'entraînait pour des buts plus hauts, a fait réentendre avec succès aux concerts du théâtre. Mais ce n'étaient là qu'œuvres de circonstance et auxquelles on s'attaquait ensuite de faits exceptionnels et fortuits, et non point dans une soif, même passagère, de grand art. Le *Frithiof* de Max Bruch, qui, chose curieuse, vient jouer à Genève le même rôle éducateur qu'il joua en Allemagne à son apparition, le *Frithiof* est plus que les cantates sus-nommées, c'est le chef-d'œuvre d'un très grand compositeur. Inspiré par un autre chef-d'œuvre, celui d'Esaïas Tegnér, le poète national le plus aimé des Scandinaves, Max Bruch a produit une œuvre orchestrale et vocale singulièrement forte, puissante et colorée. Sans recourir au procédé cher à Grieg, et discutable, de l'emploi de chansons populaires, il a su exprimer en musique ce qui fait l'essence des races du Nord, leur amour de l'action, qui faisait courir autrefois l'océan aux « rois de la mer », leurs accès d'une passion tour à tour tendre et sauvage, et cette mélancolie que semble symboliser une nature étrange et triste ; il a réalisé au plus haut point, en dehors de la scène, l'alliance tant cherchée de la musique et de la poésie. Il est vrai que cette alliance est fort compromise dans la version française de Wilder, qui manque de distinction et, suivant de trop loin le texte original, fausse trop fréquemment l'expression, comme lorsqu'elle traduit « vernimm mein Gebot » par « dis-lui mes douleurs » ; mais de même que pour les œuvres de Wagner, il faut en prendre son parti en pays de langue française.

Je voudrais, tout en félicitant la Lyre-Chorale de sa tentative artistique, pouvoir adresser force critiques à son directeur M. Georges Humbert, pour ne point avoir l'air de complimenter en sa personne le rédacteur en chef de ce journal. Mais j'en suis réduit à attendre une autre occasion !... La Lyre-Chorale a atteint sous sa direction à une sûreté et à un ensemble, à une justesse d'expression, à un fini, qui touchent à la perfection et qui surprennent au plus haut point de la part de chanteurs presque totalement dépourvus d'éducation musicale. L'année dernière, lors de l'exécution de la cantate Dufour, un fâcheux accent genevois alourdissait encore les mots et étouffait les timbres ; il a presque disparu cette année, Dieu sait au prix de combien d'études !

M. Dimitri, baryton des concerts Colonne, qui a une très belle voix et la manie en maître, a été un Frithiof suffisamment impétueux et puissant. Mme Ketten n'avait jamais mieux chanté que dans le rôle d'Ingeborg, dont la tessiture est cependant très élevée. Elle a su éviter l'écueil, dangereux ici, d'une sentimentalité qui n'aurait rien de scandinave. Le quatuor de la scène IV a été excellemment rendu par MM. Dimitri, Charbonnet, Thomas et Zbinden. Seul l'orchestre a laissé à désirer, mais je doute fort qu'en une seule et unique répétition il eût été possible de faire mieux.

A côté de *Frithiof*, on a entendu d'autres œuvres

de Max Bruch qui faisaient de cette soirée un véritable festival. M. Reymond, violoniste, a donné une interprétation très fouillée du difficile *Concerto* n° 2, en *ré mineur*, mais, écrasé par des cuivres immodestes, il a paru y manquer de son. L'orchestre a exécuté seul le *Prélude de Loreley*, écrit de jeunesse un peu mendelssohnien encore, et la Lyre-Chorale a chanté un chœur *a capella* d'une grande allure, *Au bord du Rhin*, qu'elle avait déjà fait entendre l'été dernier au Jardin anglais.

Au septième concert d'abonnement, une rare aubaine : celle de deux œuvres inédites.

D'un compatriote, M. Jaques-Dalcroze, le prélude d'une « comédie lyrique » que le théâtre répète en ce moment : *Janie*. Il n'est pas besoin que M. Jaques-Dalcroze soit de mes amis et mon collègue à la *Gazette romande* pour qu'à propos de ce prélude je lui dise des choses aimables : l'œuvre a été bissée avec un enthousiasme qui ne paraissait pas inspiré seulement par la personnalité d'un auteur très sympathique et très connu dans notre ville ; comme *la Veillée* que nous entendions l'an dernier, le prélude, ou si l'on veut l'ouverture de *Janie* — car pourquoi renoncer à ce vieux mot ? — a ce caractère heureux d'être fait pour plaire aux raffinés et aux simples mortels à la fois.

« Deux amours qui, timides, se pressentent, se cherchent, se rencontrent, se comprennent, se fondent enfin en une triomphale et chaste communion. » Tel est, d'après le compositeur lui-même, qui rédige avec on sait quelle distinction le programme des concerts d'abonnement, le sujet du prélude, et c'est aussi le contenu sentimental de l'œuvre dramatique qu'il introduit.

Les thèmes traducteurs des deux amours, nous les connaissons par une audition de *Janie* à laquelle l'Agence Dalziel conviait il y a quelques mois la presse.

C'est le thème du vannier Noël, d'abord, un appel de berger que rythment les cors et que reprennent en écho, avec une douceur étrange à nos oreilles, deux trombones bouchés (une innovation orchestrale : des trombones *bouchés* à l'instar des cors !). Puis, c'est le thème de *Janie*, qui porte à un haut degré le cachet personnel des mélodies de l'auteur, thème plus féminin d'allure, sans être efféminé, et que chante le violon solo sur l'accompagnement des cordes en sourdine. Après cet exposé, une trame polyphonique très serrée se déroule, d'une étonnante richesse d'harmonies et de timbres, jamais embrouillée toutefois, que tissent tous les instruments en un contrepoint qui offre ce mérite peu commun d'être partout mélodique. L'orchestre développe ainsi, en les opposant, les deux thèmes, celui de *Janie* surtout, qu'il donne enfin tout entier dans un *fortissimo* des cordes accompagnées des harpes et des bois, pour aboutir, au haut de l'échelle sonore, à une figure persistante et déjà triomphale des violons réunis, sur laquelle entre, sonné par tous les cuivres et plus triomphal encore, le motif du van-

nier, que les bois enveloppent du motif féminin. Ce dernier thème est trop peu entendu cependant, l'homme, revêtu de l'armure des cuivres, a trop de prépondérance en cette union ; c'est la seule critique qu'on puisse formuler et il semble même qu'elle tombe, grâce à la figure confiée aux violons qui, elle, s'impose malgré les cuivres et rappelle suffisamment, par son rythme et sa couleur orchestrale, le thème de *Janie*, qu'il n'est point nécessaire d'entendre ici tout entier. Le prélude s'achève par quelques accords élargis et ascendants des cordes, dans un *decrecendo* moins justifié évidemment par l'idée-mère du morceau que par le souci du rideau qui doit se lever sur un premier acte, mais dont l'effet n'est pas moins immanquable au concert.

L'orchestre a donné de cette composition une exécution remarquable, d'un fini extraordinaire ; c'est incomparablement la meilleure exécution que j'aie jamais entendue à Genève.

Il y a loin du *Prélude de Janie* à la *Scène* tirée de *Saint-Augustin*, qui le suivait au programme, loin en ce qui concerne non pas le talent, certes, mais les tendances. Les goûts de M. de Saint-Quentin, dont un opéra, *Barberine*, a déjà été représenté avec succès à Bruxelles et qui compte beaucoup d'amis à Genève, ne sont pas modernistes, sa musique est anté (non anti)-wagnérienne, il n'a nul souci d'introduire au théâtre la symphonie orchestrale et sa mélodie a parfois même des tournures mozartiennes (je fais allusion, d'une part à la doublure répétée de la voix par le violoncelle, de l'autre au retard sur le *mi* bémol, au mot « charmé »), mais de tout cela, je ne saurais lui faire un reproche, parce qu'on sent, à ne pas s'y tromper, que M. de Saint-Quentin écrit sincèrement ainsi, sans imiter personne, que du reste sa musique est de l'excellente musique d'un musicien de grand talent et qu'il a la chance, enfin, de se conformer sans effort, en vertu de sa nature même, aux goûts dominants du public actuel, ce qui est toujours un gage de réussite. Il faut dire aussi que la *Scène de Sabine* révèle une qualité qui est la plus importante de toutes en matière de drame lyrique et qui est plus rare qu'on ne pense, même chez les maîtres : la vérité d'expression. L'auteur a trouvé des mouvements et des mélodies, non seulement pleines de charme, mais adéquates à tous les sentiments variés qu'éprouve Sabine, aussi bien dans ses imprécations contre « les âpres chasseurs d'hommes », les chrétiens qui viennent arracher Augustin de ses bras, que dans ses effusions d'amour, dans les supplications qu'elle adresse aux dieux et dans ses retours vers le passé. Il faut louer aussi M. de Saint-Quentin d'avoir adopté le récitatif en prose rythmée ; je suis de ceux qui pensent que le vers proprement dit est le plus souvent inutile en musique. Le public a fait un très chaud accueil à l'auteur, qui avait le bonheur d'avoir pour interprète M^{me} Ketten, ici meilleure encore, si cela est possible, que dans Frithiof.

La presse quotidienne et la ville entière ont abondamment parlé déjà du jeune Gerardy, le violoncelle prodige. Il me suffira de citer sur sa personne

une anecdote inédite. C'était à Liège, sa ville natale, l'année de ses débuts, en 1890 je crois. Il répétait avec orchestre, en vue d'un grand concert, quand, au milieu d'un morceau où il ne jouait pas, il disparut. On le retrouva... dans la rue, jouant aux billes avec des camarades!

Joue-t-il encore aux billes aujourd'hui? Je ne sais; du moins est-il encore en âge d'y jouer, il a quinze ans tout juste, il a la stature et les traits d'un enfant. Mais un aveugle ne pourrait le croire, car il joue comme un homme, absolument, il a plus qu'un mécanisme indépassable et le charme des sons tirés d'un excellent Guadagnini, il a le talent mûr d'un interprète adulte, et de l'adulte le plus compréhensif. Il a fait du concerto de Raff tout ce qu'il est humainement possible d'en faire; on dit qu'au cours de sa dernière tournée, à Vienne, Hans Richter, tenant cette œuvre en petite estime, ne voulait pas qu'il la mit à son programme, que les Gerardy, fils et père, tinrent bon et qu'après avoir entendu l'interprétation toute personnelle de l'adolescent, Richter vint à résipiscence. C'est tout dire. Dans l'*Aria* de Bach, cependant, le jeune virtuose a manqué de largeur et, si je puis ainsi parler, de sérieux et de profondeur; et cela n'a rien de surprenant: si simple soit-elle, il faut dans cette œuvre plus que du sentiment et de la compréhension musicale.

Quant au mécanisme, de Jean Gerardy, il est d'autant plus inouï que la petitesse de sa main l'oblige à de perpétuels démanchés, qui chez un autre feraient tort à la justesse. Je dirai simplement que, sans que la netteté du rendu fût aucunement altérée, il a pris la *Filleuse* de Popper, donnée en *bis*, dans un tempo si vertigineux que, pour la première fois, on a vu le roi des accompagnateurs distancé et démonté quelque peu: M. Ketten ne s'attendait certes pas à ce tour joué par un gamin, — qui s'y serait attendu? — et il est le premier à en rire aujourd'hui, jurant qu'on ne l'y prendra plus, « jurant mais un peu tard » mais avec grand'raison, car il n'y a qu'un Gerardy. Un second *bis* a été la *Berceuse* du Jocelyn de Godard. Le public trépanait comme jamais en notre tranquille cité.

Je félicitais tout à l'heure l'orchestre de son exécution du *Prélude de Janie*; je ne puis le complimenter sans quelques restrictions de celle de la symphonie *Jupiter* de Mozart et de l'*Ouverture de Phèdre* de Massenet, — deux œuvres qui, elles, n'ont rien d'inédit, même à Genève. — Le menuet, surtout, de la symphonie a manqué de grâce et de légèreté, le final a manqué d'ensemble. L'*Ouverture de Phèdre* n'était pas l'introduction orchestrale à une tragédie de Racine ou d'Euripide, ni même de Sénèque, dont l'Hyppolite est plus boursoufflé que la Phèdre de ses émules; M. Willy Rehberg a donné à l'*allegro* une marche si accélérée que c'était plus un galop qu'un *appassionato* et que la grande et mythologique amoureuse s'en est trouvée fort vulgarisée, et rabaissée.

A la troisième séance du quatuor Rey, le quatuor de piano *op.* 26 de Brahms, en *la* majeur (au lieu de

l'op. 27 annoncé au programme), œuvre splendide et de haute envergure, belle surtout par la franchise de ses rythmes et qui n'a d'autre défaut que la longueur démesurée du *scherzo*, hors de proportion avec son contenu, MM. W. Rehberg, Louis Rey, Ackermann et Ad. Rehberg en ont donné la plus fougueuse exécution qui puisse être. Dans *l'op.* 74, n° 3, de Haydn, avec son original *finale*, le quatuor à cordes n'a pas montré l'impeccabilité dont il avait fait preuve dans de précédentes occasions: la justesse du violoncelle et de l'alto a laissé à désirer et dans la dernière partie il n'y a pas eu assez d'ensemble et de fini.

Le 10 février, au Conservatoire, début de M^{lle} Marguerite Pignat, pianiste. Elle avait, pour premier solo, choisi les *Papillons* de Schumann. Ces papillons étaient encore à l'état de chrysalide et j'ai grande envie d'en dire autant du talent de l'exécutante. Elle a cependant un extérieur qui prévient en sa faveur et elle est douée d'un don précieux, un beau mécanisme naturel qu'a perfectionné le travail et dont il semble qu'il lui serait aisé de tirer parti; mais, comme interprète, si l'on excepte deux pièces russes très captivantes de Balakirew et Tchaïkowsky, elle a montré tout au long de son programme la même insuffisance. Il serait si facile de l'établir que je m'en dispenserai. Je me borne à souhaiter que ma comparaison soit juste jusqu'au bout et qu'avivé par l'étude réfléchie des chefs-d'œuvre de la musique, un souffle printanier d'idéal fasse éclore de la larve le papillon ailé.

M^{lle} Arlaud, dont on sait la belle voix de contralto et le talent, un de nos meilleurs amateurs violonistes, M. Alfred Philips, et M. Junod, jeune et déjà distingué violoncelliste, prêteront leur concours à ce concert et ont fait plaisir.

PAUL MORIAUD.

NEUCHÂTEL

Le 3^{me} concert d'abonnement sera sans doute un de ceux qui aura le plus excité l'intérêt, tant par la composition du programme que par le soliste engagé par la Société de musique. Nous avons nommé le violoncelliste Jean Gerardy. Parlons un peu de cette étonnante apparition: ce n'est pas sans une certaine appréhension que nous attendions les productions de ce jeune homme, appréhension justifiée d'ailleurs par le peu de sympathie que rencontrent aujourd'hui les enfants prodiges. Mais dans cette âme d'enfant, nous avons rencontré une nature d'artiste accompli, un être dont toutes les fibres vibrent sous l'impulsion du sentiment qui les anime: et nous avons admiré. Ces qualités de sentiment et d'intelligence musicale, doublées d'un mécanisme irréprochable, se sont révélées dans la parfaite exécution du *Concerto* de Raff. Peut-être le choix d'un autre morceau les aurait-il fait valoir sous un jour encore plus favorable? L'œuvre de Raff est écrite dans un registre un peu bas qui ne permet pas au violon-

celle de chanter comme il le pourrait. Néanmoins, la première partie du *Concerto* avec ses motifs de facile mélodie, a été particulièrement goûtée. Nous avons moins aimé la cadence, d'un style décousu et d'une facture qui manquait totalement d'intérêt. La vertigineuse *Tarentelle* de Herbert a été enlevée avec un brio remarquable, composition forte, bien construite avec ses motifs de nature si différente et se complétant pourtant l'un l'autre admirablement. Mais où M. Gérardy a été superbe — et nous avons hâte d'en arriver là — c'est dans l'exécution de ce magnifique *Air* de Bach, qu'il nous a donné en sus du programme. Il y a mis toute son âme, et l'exécution a atteint ce degré de sublime émotion que seule peut procurer une musique divinement inspirée et divinement rendue. Dans l'interprétation de cette page de l'immortel maître allemand, l'idéal de l'art nous a été révélé dans toute sa majestueuse splendeur.

Et maintenant, l'orchestre. Bizet est un causeur absolument captivant dans sa suite de l'*Arlésienne*. Son langage musical brille par une grâce et une finesse d'esprit inimitables ; tel le *Minuetto* avec son rythme bien cadencé et la figure caressante que décrivent, dans la partie intermédiaire, les cordes et les bois. Bizet, à ses moments, sait être sérieux : témoin l'exquis *Adagietto* confié au quatuor qui chante une mélodie douce et expansive. Puis quel joli tableau que ce *Carillon* avec la tenue persistante des cors sur trois notes, interrompue seulement pour laisser place à la délicieuse pastorale qu'entonnent les bois. La *Sérénade* de Lalo n'a pas été de notre goût : l'effet en est cherché, l'impression nulle, l'ensemble de l'œuvre aride et sans cohésion. Nous avons mieux aimé la *Rhapsodie* du même auteur. Un effectif de cordes, plus nombreux aurait rehaussé sensiblement la valeur musicale des motifs larges et sonores qui leur sont confiés. Mais à l'impossible, nul n'est tenu, et notre orchestre a fait de son mieux. Léo Délibes, dans son entr'acte de *Jean de Nivelle*, semble donner des ailes à son inspiration. L'extrême ténuité du motif a quelque chose d'insaisissable qui fait penser à une danse légère de lutins. Quant à l'ouverture de la *Muette* d'Auber, c'est bien pour terminer un concert, mais après l'*Air* de Bach, que venait de jouer M. Gérardy, le saut était grand. C'est beaucoup de bruit pour peu de chose, un grand fracas d'orchestre avec, par ci, par là, des motifs d'une valeur musicale fort contestable.

A. Q.-A.

ÉTRANGER

LETTRE DE PARIS

Le 22 janvier, l'Opéra-Comique a donné la première représentation du *Flibustier*, comédie lyrique en trois actes de M. César Cui. C'est la pièce même de M. Richepin qui a servi de livret au compositeur. Le *Flibustier* date de 1888 ; il avait eu du succès à

ses débuts sur la scène du Théâtre-Français, et depuis il reparait sur l'affiche de temps à autre. Le public de l'Opéra-Comique lui a fait un accueil moins favorable ; la troisième représentation n'a pas encore eu lieu, ajournée, dit-on, par une indisposition de l'un des interprètes.

D'après le *Figaro*, M. Cui n'avait pris d'abord qu'un très court fragment dans le poème de M. Richepin, il avait composé une mélodie que le journal devait publier dans un des suppléments du mercredi ; mais presque aussitôt, il reprenait son manuscrit, travaillant sur l'œuvre tout entière. En transportant ainsi, telle quelle, dans un milieu musical et avec des conditions de scène très différentes, une pièce faite pour un théâtre de déclamation, M. Cui accomplissait un véritable tour de force et entreprenait une tâche ingrate, périlleuse, sans grands résultats possibles. Le chant ne peut avoir l'allure ni la rapidité, souvent nécessaire, de la parole débitée ; la masse uniforme des alexandrins devient une cause redoutable de monotonie, et enfin la pièce de M. Richepin se prêtait médiocrement à cette adaptation.

Pierre, le petit-fils d'un vieux marin François Legoëz, s'est embarqué il y a une quinzaine d'années et n'a jamais reparu. Au moment où la pièce commence, Jacquemin, le frère d'armes de Pierre, vient annoncer sa mort, mais, comme il va dire la nouvelle au vieux marin, celui-ci, abusé par une lointaine ressemblance, le prend pour son petit-fils. C'est sur ce quiproquo, ingénieusement entretenu, que repose la pièce ; au dénouement, le vrai Pierre revient, et comme sa fiancée de jadis, Janick, aujourd'hui grande fille, aime Jacquemin qui d'ailleurs lui a dit qui il était et n'a point voulu la laisser dans l'erreur, c'est lui, Pierre, qui se sacrifie. Cette intrigue, un peu mince, basée sur un simple quiproquo, mais qui donne au poète l'occasion de faire entendre de beaux vers et de belles tirades sur la mer, sur les *terriens* si détestés par le vieux Legoëz, n'offrait pas à la musique de grandes ressources. On a remarqué la chanson bretonne, le récit de la bataille ; malgré une interprétation excellente, l'ensemble de la partition a paru languissant, la symphonie orchestrale fruste, sans éclat et sans développement. Il serait injuste de juger, sur cette tentative, M. Cui, dont plusieurs œuvres théâtrales ont eu meilleure fortune et qui est apprécié également comme symphoniste ; mais l'insuccès du *Flibustier* est une leçon pour les compositeurs à la recherche de livrets ; il ne suffit pas d'accompagner de musique une pièce, fût-elle très remarquable, il faut que la musique fasse corps avec le drame, qu'elle en devienne la vibrante et absolue personnification.

L'Opéra a repris, ces jours derniers, un aimable ballet de M. Messager, les *Deux Pigeons*. La fable de La Fontaine, mise par Henri Régner à la portée des... jambes, a retrouvé son succès en 1886. C'est M^{lle} Laus qui danse le rôle, créé par Rosita Mauri, de la pigeonne Gourouli. M^{lle} Subra a celui du coupable, de l'étourdi que des bohémiennes entraînent loin du logis, mais qu'un orage y ramène, piteux et