

**Zeitschrift:** Gazette musicale de la Suisse romande  
**Herausgeber:** Adolphe Henn  
**Band:** 2 (1895)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Les opéras féminins  
**Autor:** Brenet, Michel  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068494>

### **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:** 23.02.2026

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

# GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

II<sup>e</sup> ANNÉE

28 février 1895.



## LES OPÉRAS FÉMININS

**L**a *Montagne noire*, de M<sup>lle</sup> Augusta Holmès, est le sixième opéra féminin représenté sur la scène de l'Académie nationale de musique depuis sa fondation en 1669. Si l'on se fiait au calcul des moyennes, on pourrait croire au retour d'un si rare événement par périodes de trente-sept ans : ce qui déjà rendrait assez difficile tout espoir de récurrence chez un même auteur ; mais le calcul des moyennes est un leurre, et l'histoire nous enseigne que cinquante-neuf ans se sont écoulés entre le sixième et le cinquième ouvrage, entre *la Montagne noire* et *Esmeralda*.

Y a-t-il donc pénurie de femmes compositeurs ? Leurs débuts dans le domaine de la musique dramatique sont-ils si récents, que l'on ne puisse en compter encore qu'un petit nombre ? Nullement. L'opéra féminin est presque aussi vieux que l'opéra lui-même. Une italienne, Francesca Caccini, en inaugura la série dès l'année 1625, par une curieuse pièce, mêlée de mythologie et de roman, de chant, de danse et de symphonie, où l'on voyait Neptune, des sirènes, des monstres, Roger, Alcine et ses suivantes, et jusqu'à un ballet de vingt-quatre chevaux. L'ouvrage, intitulé *la Liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina*, fut représenté chez la duchesse de Toscane, en présence de Ladislas-Sigismond, prince de Pologne. La partition en fut publiée et témoigne du sérieux talent de compositeur que possédait

Francesca ; cantatrice, luthiste, claveciniste, elle avait été élevée à bonne école, étant fille du fameux Giulio Caccini ; et l'historien Ambros va jusqu'à dire qu'elle avait plus de dons naturels, « plus de musique en elle-même », que son illustre père. Cependant cette *Liberazione di Ruggiero* resta, pour des raisons inconnues, son seul essai dans le genre dramatique.

Il se passa très longtemps avant qu'une autre femme vint recueillir l'héritage de Francesca sur cette terre d'Italie, pourtant si fertile en grandes artistes, et réputée la terre musicale par excellence. Vers la fin du siècle suivant, Maria-Teresa Agnesi fut l'auteur de quatre opéras sur lesquels l'histoire dédaigneuse ne donne aucun renseignement. Puis vint Ursule Asperi, élève de Fioravanti, qui réussit à faire jouer en 1827, à Florence, *l'Avventure di una giornata*, un ouvrage dont le titre aurait pu paraître une prophétie, tellement le succès fut peu durable ; après seize ans la même artiste put de nouveau affronter la scène, à Rome cette fois, avec *I Pirati*. Dans l'intervalle, M<sup>me</sup> Caroline Uccelli avait donné coup sur coup trois opéras sérieux ; très active, elle écrivait de grosses partitions, des opéras, des ouvertures, des cantates, des motets, se faisait passer pour élève de Rossini et lui dédiait des morceaux, ce qui lui attirait de la part du malicieux maestro des épîtres du genre de celle-ci, imprudemment rendue publique : « Ma » chère Madame Uccelli, mon devoir est de » vous remercier du généreux présent que » vous m'avez fait de vos productions musicales, *la Chasse*, à grand orchestre, le » *Salve regina*, à quatre voix, et *Louise-Marie au ciel*, compositions qui, à mon

» avis, ont le don de la spontanéité des idées  
 » et de la simplicité du style, qualités fort  
 » opposées aux artifices mystiques et lugubres du jour. Se tenir en silence est  
 » ce qu'il y a de plus prudent à faire maintenant. Comprenez-vous? » — Il serait curieux d'avoir aussi le jugement de Rossini sur *la Cena magica*, de M<sup>me</sup> Elisa Ziliotto, jouée à Venise en 1855; sur l'opéra de la marquise Bottini, *Elena e Gerardo*; ou encore sur les *Batavi* de M<sup>me</sup> Tarbé des Sablons. Pareillement inconnus sont pour nous les trois opéras dont M<sup>me</sup> Carlotta Ferrari écrivit à la fois les paroles et la musique : *Ugo*, donné à Milan en 1857, *Sofia*, à Lodi en 1866, *Eleonore d'Arborea*, qui date de 1871. En ces derniers vingt ans, l'Italie a vu éclore plusieurs opéras féminins : à Rome, *le Due amiche*, de Teresa Senekè, morte très jeune en 1875; à Naples, *la Suocera*, paroles et musique de M<sup>me</sup> Stewart, en 1877; à Naples aussi, en 1881 et 1888, deux ouvrages de M<sup>me</sup> Teresa Guidi-Lionetti.

D'autres noms, d'autres titres, devraient être ajoutés à cette nomenclature. A chaque fin d'année, les gazettes musicales dressent la longue et monotone liste des opéras italiens nés et morts en l'espace de douze mois. Si de loin en loin quelque signature de femme figure dans ce nécrologe, il faut se garder d'en induire la moindre conséquence ou le moindre argument pour ou contre la composition féminine.

Que nous apprendra sur ce sujet l'Allemagne, terre non moins fertile et plus réellement musicale que l'Italie? Nous y verrons d'abord l'opéra féminin appartenir exclusivement aux princesses : une duchesse de Brunswick, au XVII<sup>e</sup> siècle, écrit des divertissements dramatiques pour les fêtes de sa cour; une princesse électorale de Saxe, Maria-Antonia-Walburga, fille de l'empereur Charles VI, compose au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle deux opéras italiens; en même temps peintre, elle fait son propre portrait, où elle se représente tenant à la main la partition de son opéra *Talestri, regina delle Amazoni*; poète aussi, cantatrice, claveciniste, elle laisse

le souvenir d'une femme réellement douée; — une duchesse de Saxe-Weimar met en musique et fait jouer en 1776 l'acte d'*Erwin et Elmire*; et de nos jours, sous le pseudonyme d'Amélie Heiter, une princesse de Saxe, morte en 1870, est l'auteur d'une quinzaine d'opéras, dont plusieurs furent joués à Dresde. Pur dilettantisme sans doute que tout cela, et passe-temps d'amateurs, n'ayant rien de surprenant en des contrées où rois, ducs et empereurs, trouvent des loisirs suffisants pour jouer de la flûte et écrire des sonates, des opéras ou des Hymnes à Ægir. Parmi les « professionnels », peu de noms de femmes sont à citer : Marie-Thérèse Paradies, claveciniste aveugle, dont quelques jolies pièces instrumentales ont survécu, fit jouer à Vienne et à Prague, de 1791 à 1797, quatre petits opéras; Léopoldine Blahetka, pianiste très répandue il y a cinquante ans, et infatigable auteur de variations pour le piano, donna en 1830, à Vienne, un opéra, *Die Räuber und die Sänger*; Caroline Wisneder, après deux essais analogues tentés à Brunswick vers 1848, se confina dans l'enseignement. Une seule artiste aujourd'hui semble briguer en Allemagne les lauriers de la composition dramatique : c'est M<sup>me</sup> Ingeborg von Bronsart, dont le premier ouvrage, *Die Göttin von Saïs*, en trois actes, fut exécuté en 1867 chez le prince royal de Prusse (plus tard Frédéric III); ensuite elle donna *Jery und Bätely*, en un acte, à Weimar, en 1873, et, après un long silence, *Hiarne*, en quatre actes, joué en 1891 à l'Opéra de Berlin.

En Angleterre, pays de grande consommation musicale et de concerts gigantesques, où les femmes peuplent les sociétés chorales et détiennent dans le genre du roman le record de la production littéraire, il a fallu attendre l'an de grâce 1886 pour voir paraître le premier opéra féminin; il s'appelait *Florian*, fut joué au « Novelty theatre », de Londres, et avait pour compositeur miss Ida Walter, élève de la Royal Academy of music. Deux ans après, Londres vit représenter *Carina*, de miss Julia Wolf.

Une jeune Russe, M<sup>lle</sup> Ella Adaïewski, sortie



du Conservatoire de Saint-Petersbourg avec quantité de diplômes, vint à deux reprises à Paris faire entendre dans des concerts des fragments de quatre opéras; l'un d'eux, traduit en allemand, fut représenté à Vienne en 1874. Devenue M<sup>me</sup> de Schoultz, l'artiste russe s'est fixée à Venise, et, paraissant renoncer à la scène, s'occupe de recherches sur la chanson populaire.

Mentionner ici l'opéra *A Florence*, de M<sup>lle</sup> Hélène Munletell, joué à Stockholm en 1889, ou celui intitulé *M. Sampson*, écrit aux Etats-Unis par une fille du compositeur italien Mazzucato, n'apporterait pas d'appoint bien sérieux à ce catalogue. Passons donc à la France, qui nous offrira quelques exemples intéressants d'opéras féminins.

La première femme qui risqua chez nous cette grosse aventure fut regardée comme un prodige. Elle s'appelait Elisabeth Jacquet et devint « Mademoiselle de La Guerre » par son mariage avec l'organiste de ce nom. Enfant, elle avait joué du clavecin devant Louis XIV, et pendant plusieurs années elle avait été attachée comme musicienne au service de M<sup>me</sup> de Montespan. Après avoir écrit pour les divertissements de la cour une sorte de cantate scénique ou d'opéra-ballet, les *Jeux en l'honneur de la victoire*, dont la musique s'est perdue, elle composa une tragédie lyrique, *Céphale et Procris*, représentée en 1694 à l'Académie royale de musique. Ce n'était point un chef-d'œuvre; mais les chefs-d'œuvre sont rares, et les maîtres qui précisément à cette époque fournissaient Paris d'ouvrages nouveaux, n'en ont pas laissé beaucoup; entre Collasse et les fils de Lully, Elisabeth de La Guerre pouvait faire assez bonne mine. Son œuvre fut bien accueillie; on la chanta en province, dans des concerts; l'auteur eut le plaisir de voir graver son image en médaille, avec l'exergue: « Aux grands musiciens j'ai disputé le prix. » Mais, soit qu'elle n'y fût point invitée, soit que ses devoirs de mère, mêlés de cruels chagrins, l'eussent détournée de la composition dramatique, elle se contenta de publier

par la suite quelques cantates et des pièces instrumentales.

Après *Céphale et Procris*, le répertoire féminin de l'Opéra de Paris se dresse ainsi qu'il suit: 1736, *les Génies ou les caractères de l'amour*, opéra-ballet en quatre actes, musique de M<sup>lle</sup> Duval, qui tenait le clavecin le soir de la « première »; il y eut en tout neuf représentations, et l'on n'entendit plus autrement parler de l'œuvre ni de son auteur. — 1784, *Tibulle et Délie*, un acte, musique de M<sup>lle</sup> de Beaumesnil, ancienne cantatrice au même théâtre, et auteur un peu plus tard d'un second petit opéra joué au théâtre Montansier. — 1800, *Praxitèle*, un acte, unique production de M<sup>me</sup> Devisme du Valgay. — 1836, *Esmeralda*, de M<sup>lle</sup> Bertin, sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, et qui précède immédiatement (à cinquante-neuf ans de distance) M<sup>lle</sup> Holmès et sa *Montagne noire*.

Entre temps se place l'histoire mélancolique d'Octavie Pillore. Elève de Berton, qui faisait, dit-on, grand cas de ses aptitudes; elle présenta en 1827 à l'Opéra un ouvrage en deux actes, *Protogène*, dont le livret était la première élucubration du futur académicien Scribe; un jury composé des membres de l'Institut reçut officiellement *Protogène*; d'année en année et de direction en direction, M<sup>lle</sup> Pillore attendit qu'on voulût bien le mettre à l'étude; Scribe, devenu célèbre, ne désira bientôt plus rendre public un essai de jeunesse, et abandonna à ses propres forces son collaborateur musical, qui s'en fut mourir, découragée, dans une toute petite ville de province.

L'Opéra-Comique et son prédécesseur le théâtre de la Comédie-Italienne furent quelquefois pour les femmes compositeurs une maison hospitalière. M<sup>me</sup> Louis, femme d'un architecte célèbre, inaugura la série en 1776 par *Fleur d'épine*, deux actes, plus tard donnés à Bruxelles. En 1781, on joua *Lucette et Lucas*, un acte, de M<sup>lle</sup> Dezède, fille du compositeur; en 1786 et 1787, *le Mariage d'Antonio*, puis *Toinette et Louis*, de Lucile Grétry, laquelle, soutenue pareillement des

conseils et de la renommée de son père, débutait à quatorze ans; à dix-huit, elle mourait, sans que l'on connût au juste sa véritable valeur d'artiste. — 1805 vit paraître *la Méprise volontaire*, un acte, seule production d'un amateur au nom ronflant, M<sup>lle</sup> Le Sénéchal de Kerkado. En 1807, ce fut le tour de Julie Candaille, fille aussi d'un musicien renommé; essayant de tout, elle avait écrit des romans, des vers, des comédies qu'elle jouait elle-même; elle s'était produite comme pianiste et comme cantatrice; trois fois mariée, deux fois divorcée, elle avait l'esprit trop changeant pour se fixer à quelque chose, et l'opéra-comique en deux actes *Ida ou l'Orpheline de Berlin* resta seul de son espèce dans la liste bigarrée de ses œuvres.

Plus persévérante, Sophie Gail n'eut pas moins de cinq petites partitions jouées de 1813 à 1818 à l'Opéra-Comique; l'une d'elles fut écrite en collaboration avec Boieldieu; deux autres, *la Sérénade* et *les Deux jaloux*, eurent assez de succès pour donner un certain éclat au nom de leur auteur, et ce succès était justifié par d'aimables morceaux, longtemps demeurés chers aux amateurs. Une autre femme, dont la vogue a été populaire dans le genre de la romance sentimentale, Loïsa Puget, s'enhardit deux fois jusqu'à écrire des opéras-comiques en un acte: *le Mauvais œil*, joué en 1836, et *la Veilleuse*, en 1869. Un acte, telle est la mesure ordinaire de la plupart des opéras féminins; notre liste en donne la preuve, et nous serons rarement démentis en la continuant: un acte pour M<sup>lle</sup> Rivay en 1860, au Théâtre-Lyrique; un acte pour M<sup>me</sup> Perrière-Pilté, au même théâtre en 1866, et à l'Athénée en 1873; un acte de ballet pour M<sup>lle</sup> Chaminade, à Marseille, en 1888. C'est par une série de quatre petits ouvrages en un acte que commença la carrière de M<sup>me</sup> la vicomtesse de Grandval, une des femmes musiciennes les plus laborieuses de l'heure actuelle, sortie par un consciencieux et persévérant travail du simple dilettantisme, et qui compte, dans le catalogue considérable de son œuvre, deux grands ouvrages dramatiques: *Picco-*

*lino*, en trois actes, joué au Théâtre-Italien en 1869, et *Mazeppa*, en cinq actes, représenté à Bordeaux, puis à Nancy, en 1894.

Passons rapidement sur les auditions d'opéras données en dehors du théâtre par quelques femmes du monde plus ou moins audacieuses, comme M<sup>lle</sup> Pean de La Roche Jagu, M<sup>me</sup> la baronne de Maistre, qui s'attaquait aux sujets les plus tragiques; M<sup>me</sup> la baronne Legoux, qui signait Gilbert des Roches. Passons même M<sup>me</sup> Héritte-Viardot, dont les ouvrages ont paru à l'étranger, M<sup>me</sup> Pauline Thys, avec ses opérettes, sa *Conjuration de Chevreuse*, jouée à Naples, et sa *Judith*, chantée en habit noir à Paris en 1891; et encore M<sup>me</sup> Marguerite Olagnier, avec sa pièce orientale, *le Saïs*, que joua Capoul en 1881, au théâtre de la Renaissance; M<sup>lle</sup> Juliette Folville, enfin, la dernière venue, brillante élève du Conservatoire de Bruxelles, auteur d'un opéra en deux actes, *Atala*, représenté à Lille en 1892 et accueilli avec intérêt. Une si longue et si fastidieuse liste, qu'il n'était pas inutile de dresser cependant pour offrir un tableau de l'activité féminine dans le domaine de la musique dramatique, doit se clore ici par deux noms qui veulent être mis hors de pair: M<sup>lle</sup> Bertin, M<sup>lle</sup> Holmès.

C'est une figure bien attachante que celle de Louise Bertin. Fille de Bertin aîné, sœur d'Armand Bertin, qui dirigèrent successivement le *Journal des Débats*, elle dut à cet appui de pouvoir faire jouer à Paris trois opéras; mais elle dut aussi à cette parenté avec des hommes en vue dans le monde littéraire et politique, de voir tomber ses partitions sous les efforts d'une cabale moins soucieuse d'art que d'intrigue. Après le *Loup garou*, un acte, joué en 1827 sans nom d'auteur à l'Opéra-Comique, après *Fausto*, donné en 1831 au Théâtre-Italien, *Esmeralda* parut à l'Opéra le 14 novembre 1836. A travers les broussailles d'un livret peu musical, taillé par Victor Hugo lui-même dans son roman *Notre-Dame de Paris*, les gens non prévenus — ils étaient en petit nombre — se sentirent en présence d'un véritable tempéra-



ment de compositeur, et s'aperçurent que M<sup>lle</sup> Bertin possédait « la flamme de l'art ». Leur opinion fut impuissante à soutenir l'œuvre dont la chute fit dire à Berlioz : « Les jugements de la foule sont d'une témérité effrayante. » En présence de l'animosité de la presse et du public, M<sup>lle</sup> Bertin perdit courage et renonça pour jamais à une carrière dont les obstacles exigeaient, pour être surmontés ou méprisés, une force physique et morale souvent refusée à son sexe. La partition d'*Esmeralda* est très curieuse à étudier. Certaines pages sont tout à fait remarquables, soit au point de vue du sens musical et dramatique, soit au point de vue du coloris romantique et pittoresque, comme cet air de Quasimodo, qu'on appela l'air des cloches, et qu'avec persistance les ennemis de M<sup>lle</sup> Bertin lui dénièrent, en l'attribuant à Berlioz. Née en plein romantisme, l'œuvre en portait l'empreinte très nette, et prenait ainsi en effet une sorte de parenté avec les premières créations du grand maître français. Si d'autre part l'on cherche dans cette partition la marque spéciale d'une main féminine, on la distingue plutôt dans l'affectation de la force que dans la sentimentalité mièvre ou timide qui caractérisait à la même époque les romans et les romances de quelques femmes artistes. A cet égard, le talent indiscipliné et volontairement énergique de M<sup>lle</sup> Bertin offre une analogie singulière avec celui de M<sup>lle</sup> Holmès. Toutes deux emportées par le même désir de produire, commencèrent à composer avant de savoir écrire, avant de posséder seulement l'alphabet de la science musicale ; impatiente du joug, Louise Bertin voulut s'y soustraire et malgré les leçons prises, demeura incomplètement armée de l'attirail technique ; non moins hardie, mais douée d'un plus ferme courage, M<sup>lle</sup> Holmès, après ses débuts accomplis se remit à l'école, pour acquérir sous César Franck la sûreté de main et la solidité d'écriture que les plus beaux dons ne remplacent jamais entièrement. Poussée par le goût du beau et du grand, par la haine des choses fades, par la crainte d'encourir le reproche de banalité et d'impuissance, adressé

quelquefois à tort, et souvent avec raison aux femmes artistes, M<sup>lle</sup> Holmès a tendu à dessein toutes les cordes de sa lyre vers le diapason le plus aigu de l'héroïsme et de la passion ; elle a fui le « morceau de genre » ; ses simples mélodies sont des poèmes enflammés ; ses pièces d'orchestre, *Irlande*, *Pologne*, glorifient les grands vaincus et les sublimes douleurs ; ses partitions capitales, dont elle écrit à la fois les poèmes et la musique, sont des leçons d'héroïsme ou de patriotisme : *Les Argonautes*, *Lutèce*, *Ludus pro patria*, *Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789*. Si bien que le mérite suprême ambitionné par cette femme aux rares et nobles tendances semble être la virilité, et que l'écueil le plus dangereux pour elle est, au lieu de la faiblesse, l'exagération de la force.

De ce qui précède, plusieurs faits se dégagent : il est à peu près sans exemple qu'un opéra féminin ait survécu à la date de son apparition, et qu'il ait été, à une époque ultérieure, l'objet d'une *reprise* ; il est très rare qu'une femme compositeur ait écrit et fait représenter plus de trois ouvrages dramatiques, la plupart d'entre elles s'arrêtant même après un premier essai ; presque toutes, enfin, ont abordé la composition dramatique sans dessein bien arrêté, soit par une ambition naïve et bientôt découragée, soit par dilettantisme mondain, à la recherche d'un plaisir nouveau et d'une occupation raffinée : le tout plus ou moins à la légère, sans classes faites ni études approfondies.

On se demandera d'autre part s'il serait juste de généraliser un jugement porté ainsi sur une armée d'élèves timides ou de débutants téméraires. Parmi les maîtres que nous aimons et admirons, combien promettaient-ils, dans leurs deux ou trois premiers ouvrages, la carrière glorieuse qu'ils ont fournie plus tard ? Etant mieux soutenues par un monde plus indulgent, quelques-unes de ces novices abandonnées à leurs forces fragiles auraient peut-être honorablement cheminé sur cette grande route de l'art, si difficile d'accès, si encombrée, et si vaste pourtant,

qu'il semble permis à chacun de vouloir y marquer, d'un pas humble ou fier, sa trace fugitive ou profonde.

Le résultat final d'une enquête sur l'opéra féminin se chiffre donc par un très petit nombre d'ouvrages intéressants, qui ne suffisent pas à contre-balancer une longue série de non-valeurs. Cependant il convient de laisser encore en suspens un arrêt plus délicat à prononcer ici qu'en d'autres matières.

MICHEL BRENET.



## CHRONIQUES

**G**ÈNÈVE. — Protagonistes de la quinzaine: M<sup>me</sup>, M<sup>lles</sup> et MM. Materna, Klengel, Heydrich, Barblan, Delisle, Schörg, Géneau, Rosenthal. Il y en a eu pour tous les goûts! — Pour les wagnériens, clan toujours plus nombreux et qui bientôt disparaîtra, après avoir conquis la terre, ce sont Heydrich et Materna; — pour les amateurs discrets de ce que volontiers, et non sans raison, ils appellent la vraie musique, celle dite « de chambre »: Delisle et Schörg; — pour ceux, la majorité, qui n'aiment pas se casser la tête à suivre le fil d'œuvres compliquées et dont la nourriture sonore préférée consiste en airs, berceuses, romances et « mouvements perpétuels »: Klengel et Géneau; — et pour tout le monde enfin, sans distinction de castes ni de sexes, « c'est l'étonnant, l'ébouriffant, le pénétrant, le conquérant... » (à chanter sur un air connu), c'est le pianiste Rosenthal.

M<sup>me</sup> Materna n'a pas perdu sa voix; d'aucuns même l'ont trouvée plus belle qu'il y a deux ans, lors de sa première apparition chez nous. C'est toujours cette grande voix s'échappant sans effort, et s'épandant comme coule un grand fleuve. A la fois, la voix-instrument de l'école italienne et la voix-parole de l'école allemande; on ne sait qu'admirer le plus de la beauté du chant ou de l'extraordinaire puissance de la déclamation. Aussi, quelque hostile que je sois à la présentation des œuvres de Wagner au concert, pour lequel elles ne sont pas faites, j'ai éprouvé la plus grande jouissance à entendre M<sup>me</sup> Materna. La scène finale du *Crépuscule des dieux* est

dans sa bouche la page de musique vocale la plus riche en sentiments divers et la plus profondément humaine qui ait jamais été écrite. Notre orchestre n'a malheureusement pas été à la hauteur de sa tâche; médiocre dans le *Crépuscule des dieux*, il a, ce qu'il n'avait point fait il y a deux ans, détruit l'effet de la scène finale de *Tristan et Yseult* en jouant trop fort et en obligeant ainsi M<sup>me</sup> Materna à pousser sa voix dès le début, au détriment du crescendo essentiel à ce morceau. Les exécutions de l'orchestre seul: marche funèbre de la *Tétralogie*, prélude de *Tristan* et de *Lohengrin* ont été meilleures, celle surtout du prélude de *Lohengrin*, où les violons renforcés ont fait merveille. Le ténor Heydrich, de Cologne, n'a pas brillé dans le *Preislied* des *Maîtres chanteurs*, mal compris dans son ensemble et déparé par de brutales poussées de voix, qui ne tombaient même pas toujours au bon endroit; il s'est relevé comme Siegfried et partenaire de Materna-Brunnhilde.

Dans le même concert, donné au Victoria-Hall au bénéfice de M. Willy Rehberg, qui, très applaudi, a reçu lyre et couronnes, juste récompense d'une rare activité musicale, le public a retrouvé une autre vieille connaissance qu'il a chaleureusement fêtée, le célèbre violoncelliste Klengel. Il nous apportait un concerto de Klughardt où il y a de charmants effets de violoncelle et qui enchâsse très habilement dans des phrases banales, incontestablement de l'auteur, d'intéressants fragments de Mendelssohn et de Wagner. Quant à M. Klengel lui-même, je ne puis mieux faire que de recourir au cliché souvent employé à tort et à travers et qui, ici, est à sa place: son jeu est la perfection même. En *bis*, après le *Moto perpetuo* de Paganini-Klengel auquel je faisais tout à l'heure allusion, le *Nocturne* en *mi* bémol de Chopin-Klengel; nous avions eu déjà, avec Sarasate et Frida Scotta, le *Nocturne* en *mi* bémol Chopin-Sarasate; je redoute que M. Gregorowitch, dont on annonce la venue, ne nous apporte à son tour le *Nocturne* en *mi* bémol Chopin-Grégoire. Les artistes devraient pourtant comprendre qu'en « ressassant » ces transcriptions d'œuvres déjà très connues sous leur forme originale, ils jouent ni plus ni moins le rôle odieux de l'orgue de Barbarie, qui, fût-il même de Cavaillé-Coll et exempt de tout barbarisme, sera toujours un barbare; il tue en nous par la satiété le plaisir procuré par un chef-d'œuvre que, sachant qu'il est chef-d'œuvre, nous voudrions trouver toujours jeune.

Le concert s'ouvrait par un concerto de Hændel où M. Barblan s'est taillé un succès mérité d'organiste.