

dire qu'entré dans cette voie, Liszt se condamna à n'être plus qu'un compositeur confus, vague et inintelligible. De tout temps, les ouvrages de l'artiste avaient présenté le grave défaut d'être presque inexécutables pour tout autre que pour lui. Tourmenté par un besoin croissant de sonorités inouïes, il en vint à considérer le piano comme impuissant à rendre ses inspirations, et à rêver un instrument chimérique qui serait la fusion du piano et de l'orgue. C'est pour essayer de satisfaire à ces exigences d'une virtuosité aux abois que le facteur Alexandre inventa le *piano-mélodium*, qu'on appela nécessairement le *piano-Liszt*.

Il y a quelques années, les tendances religieuses qui avaient marqué la première jeunesse de M. Liszt, ont repris le dessus dans cette âme pleine de contrastes. Revenu des vanités humaines, l'artiste est entré dans les ordres sacrés à la suite d'un voyage à Rome, et il semble ne plus s'occuper que de musique religieuse. Espérons que ce sera sa dernière incarnation. Le premier mariage de M. Emile Ollivier l'unit à une des filles de Liszt. Sa seconde fille épousa M. Hans de Bulow.

Parmi les productions les plus intéressantes de M. Liszt et les plus familières aux pianistes, on remarque l'arrangement des mélodies de Schubert, et un de ses plus récents morceaux qu'il exécuta lui-même lors de son dernier voyage à Paris et qui porte ce titre singulier : *Saint François marchant sur les flots*. Sa messe, annoncée bruyamment et exécutée à Saint-Eustache, fut jugée si bizarre et si désagréable à entendre qu'elle découragea presque ses plus fervents admirateurs. Que M. Liszt abjure les erreurs d'un système aussi faux que stérile, comme il a répudié celles d'une philosophie dangereuse et antisociale, qu'il arbore l'étendard de la vérité artistique, comme il a arboré celui de la vérité religieuse; doué comme il l'est d'une riche imagination, il composera des œuvres qui survivront à son talent d'exécution. Dans sa vieillesse, l'athlète Milon de Crotone contemplait tristement ses bras amaigris et ses muscles détendus : *Heu! lacerti!* s'écriait-il (en grec, toutefois). Le célèbre pianiste saura-t-il s'épargner d'aussi amers regrets? Franz Liszt s'est retiré à Pesth pendant la guerre. Le gouvernement hongrois lui a accordé une pension de 600 florins avec un titre nobiliaire. Il s'est fait encore entendre dans plusieurs concerts. Parmi ses plus récentes compositions, on remarque : *les Funérailles de Mosonyi*, hommage à la mémoire d'un de ses compatriotes, et un oratorio intitulé *le Christ*.

THALBERG

NÉ EN 1812, MORT EN 1871.

Thalberg a été l'un des pianistes les plus remarquables de ce siècle. On l'a avec raison opposé à M. Liszt. Si son jeu était moins original que celui de son célèbre rival, en revanche il était aussi moins empreint de charlatanisme, et il approchait plus de la beauté en ne cherchant pas à s'exonérer des règles du goût, et en se renfermant toujours dans le cadre musical : contrainte heureuse qui ne l'empêchait pas d'être plein d'effets neufs et puissants.

Sigismond Thalberg n'a point reçu de ses parents le nom que son talent a illustré. Il naquit à Genève le 7 janvier 1812, du prince Dietrichstein, grand-chambellan de l'empereur d'Autriche, et de la baronne de W... Le nom de Thalberg est celui d'un domaine appartenant au prince qui assura à son fils une pension pour toute sa vie. Ses premières années se passèrent auprès de sa mère; puis il fut conduit à Vienne où il commença l'étude de la musique. Il fut l'élève de Sechter et de Czerny. Dès l'âge de quinze ans, il se faisait entendre dans les salons et obtenait le suffrage des amateurs de société. Un an plus tard, il publiait des variations sur des thèmes d'*Euryante*, de Weber (1828). L'artiste a depuis traité avec quelque dédain les premières productions de sa jeunesse, cependant il n'est pas malaisé de retrouver dans l'essai que je viens de citer, comme dans la *Fantaisie sur un thème écossais*, et dans l'imromptu sur des thèmes du *Siège de Corinthe*, le caractère vague encore, mais déjà saisissable, qui a dans la suite distingué son style.

En 1830, Thalberg parcourut l'Allemagne, selon l'usage des virtuoses, et les journaux, qui ont remplacé à notre époque les classiques trompettes de la Renommée, commencèrent à entretenir le monde artistique de ses faits et gestes. Il avait composé un concerto pour piano et orchestre, qu'il fit entendre durant ses pérégrinations, mais cette tentative dans un genre auquel la nature ne le destinait pas, eut peu de succès. C'est pour avoir enrichi la musique de piano de ressources nouvelles que Thalberg mérita d'être placé à côté des maîtres de cet instrument. Une combinaison dont il est l'inventeur est celle qui consiste dans les arpèges traversant le chant proprement dit du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. On a beaucoup abusé de ce procédé, devenu vulgaire depuis quarante ans. Il en est ainsi de toutes les trouvailles et l'on peut dire des plus heureuses : *Assiduitate vilescunt*. Il n'en est pas moins vrai qu'au moment où l'auteur de la *Fantaisie sur Moïse* se fit entendre à Paris, il excita l'admiration géné-

rale. Ce morceau est resté classique; il a eu pour effet de faire tomber l'air varié auquel la vogue était acquise depuis un demi-siècle et dont M. Henri Herz avait développé les formes d'une manière ingénieuse et charmante, particulièrement dans les variations sur un motif de la *Violette*. Au point de vue de l'arrangement des thèmes musicaux pour son instrument, Thalberg a innové en réunissant la mélodie à des traits brillants qui lui servent d'accompagnement. Il a agrandi subitement le cercle des effets qu'on peut produire sur le piano. Virtuose incomparable, il est toujours resté homme de goût, musicien dans le sens élevé du mot. Il a fait servir ingénieusement des moyens mécaniques, une belle sonorité, une manière d'attaquer la touche avec énergie, mais de très-près et sans la frapper, à faire chanter l'instrument avec toutes les nuances dont il est susceptible.

Les morceaux de Thalberg ont été joués sur tous les pianos de l'univers. Tout le monde connaît la *Straniera*, le *Guillaume Tell*, la *Tarentelle*, le Trio pour piano, violon et violoncelle, l'Étude en la mineur, la *Ballade*.

Thalberg accompagna à Tœplitz l'empereur Ferdinand et joua devant un auditoire de souverains et de princes avec tant de succès qu'on dit de lui alors : « C'est le roi des pianistes et le pianiste des rois. »

Nous ne suivrons pas le célèbre pianiste dans ses excursions triomphales en France (1835), en Belgique, en Hollande, en Angleterre et en Russie (1839). Après avoir promené son talent à travers les diverses capitales de l'Europe, il aborda le théâtre sur le conseil d'imprudents amis; mais ses opéras italiens : *Florinda* (1851) et *Cristina di Svezia* ont été des essais malheureux. La fortune qui lui avait été infidèle au théâtre ne cessa point de le favoriser hors de la scène. A plusieurs reprises, en 1826, 1856 et 1863, Thalberg est allé se faire entendre de l'autre côté de l'Atlantique, et les concerts qu'il a donnés aux États-Unis et au Brésil ont produit d'abondantes recettes.

En 1845, Thalberg épousa une des filles de Lablache, veuve du peintre Bouchot. En 1858, il se rendit à Pausilippe, aux environs de Naples, dans une belle villa que possédait son beau-père. Il s'occupa de la culture de vignobles renommés dont il n'a pas dédaigné de soumettre les produits au jury de l'exposition universelle de 1867.

La plupart des grands ouvrages lyriques ont fourni à Thalberg l'occasion d'écrire d'excellents morceaux de piano. Parmi les dernières productions qu'il a fait connaître lui-même dans une série de concerts donnés à Paris en 1865, on a remarqué les *Soirées du Pausilippe*.

En 1871, il fut atteint d'une maladie de poitrine; il se transporta à Naples où il mourut le 27 avril de cette même année.

Thalberg possédait une précieuse collection d'autographes et des partitions manuscrites de Beethoven, Mozart, Weber, Haydn, Bach, Haendel, Rossini et Bellini. Elle fut vendue à Naples et malheureusement dispersée.

DE FLOTOW

NÉ EN 1812.

M. de Flotow est un gentilhomme qui cultive la musique avec talent et succès. Non qu'il soit du nombre de ces artistes inspirés dont les lèvres ont été touchées par le charbon ardent comme celles d'Isaïe; le génie est rare. Mais il a du goût, une sensibilité distinguée et de bon ton; il sait encadrer une idée élégante dans une orchestration agréable; en faut-il plus pour briller dans le ciel musical parmi les étoiles de moyenne grandeur?

C'est dans le féodal Mecklembourg, à Teutendorf, vieille seigneurie de sa famille, qu'est né le comte Frédéric de Flotow, le 27 avril 1812. En Allemagne, les jeunes nobles n'ont que le choix entre la carrière des armes et la carrière diplomatique. Chef d'escadron au service de la Prusse, le père du futur auteur de *Martha* songeait à faire de son fils un attaché d'ambassade. Lorsque celui-ci eut atteint sa seizième année, il l'emmena donc à Paris, notre capitale étant encore considérée à l'étranger comme le séjour des grâces et l'école de la haute distinction. Mais les goûts du jeune de Flotow ne le portaient point vers les emplois publics, et, peu jaloux de justifier l'ambition paternelle, il profita de son voyage en France pour étudier la composition avec Reicha, qui venait de substituer à la méthode de Catel un système d'enseignement plus expéditif. De retour dans sa famille après la révolution de Juillet, il écrivit, vers l'âge de dix-neuf ans, ses premiers essais. Sur ces entrefaites, l'ordre matériel troublé par la Révolution s'était rétabli chez nous; M. de Flotow revint à Paris et parut d'abord borner ses prétentions artistiques à se faire écouter d'une société d'élite. L'opéra de *Pierre et Catherine*, son début, fut exécuté par des amateurs à l'hôtel Castellane et plus tard représenté à Ludwigslust devant la cour de Mecklembourg. On se rappelle qu'Adolphe Adam débuta aussi par un ouvrage sur le même sujet. Vinrent ensuite *Theodor Körner's Bergknappen* (les Mineurs de Théodore Körner), opéra allemand; *Rob Roy*, opéra emprunté au célèbre roman de Walter Scott et joué dans un château près de Paris; la *Duchesse de Guise*, opéra joué, en 1840, au bénéfice des Polonais. La salle Ventadour avait été louée pour cette représentation, qui eut pour public tout le monde aristocratique de Paris, où M^{me} Anna de Lagrange fit sa première entrée sur la scène.

M. de Flotow ne commença à faire connaissance avec le public du parterre qu'en 1839, époque à laquelle il donna, en collaboration avec Pilati, le *Naufrage de la Méduse*, au théâtre de la Renaissance. Quand on reprit ce

drame à Hambourg, en 1846, il fut joué sous le titre : *Die Matrosen* (les Matelots), et comme l'œuvre exclusive du compositeur allemand. Le *Forestier*, livret de M. de Saint-Georges, parut successivement en français à l'Opéra-Comique (1840), et à Vienne, avec une traduction allemande (1847). *L'Esclave de Camoëns*, opéra en un acte, représenté à l'Opéra-Comique en 1843, eut peu de succès et méritait peut-être un meilleur sort. Le livret dû à la plume de M. de Saint-Georges renferme des situations intéressantes. Il nous montre le poète des *Lusiades* proscrit et mourant de faim, tandis que Lisbonne sait ses vers par cœur. Une esclave indienne qu'il a ramenée de ses voyages s'est attachée à lui, et le soir va chanter dans les carrefours pour nourrir son maître. Le roi de Portugal, dom Sébastien, devient amoureux de la jeune fille et trouve moyen de la suivre jusqu'à la *posada* où Camoëns s'est réfugié. Celui-ci fait rougir le prince de ses mauvais sentiments ; l'esclave joint sa voix à celle de son maître, et, par un étrange retour de justice, le roi pardonne au poète dont la reconnaissance pour son humble bienfaitrice ne peut faire moins que d'aller jusqu'au mariage. La partition compte plusieurs morceaux fort bien traités.

Le compositeur germanique, qui a toujours pris son bien partout où il l'a trouvé, refit, en 1844, la musique d'un opéra de Niedermeyer qui avait réussi à Paris en 1837. Joué d'abord à Hambourg, le 30 décembre 1844, le nouveau *Stradella* passa de là sur les principales scènes de l'Allemagne et partout, à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Prague, à Francfort, à Leipzig, etc., on l'accueillit avec une ferveur marquée. Après l'avoir entendu à Schwerin, le duc de Mecklembourg accorda au compositeur le titre de son chambellan, auquel se joignit plus tard celui de directeur de la musique ducale. *L'Ame en peine*, ouvrage représenté à l'Opéra de Paris, en 1846, n'eut à la scène qu'une durée éphémère. Cependant c'est au point de vue du style, de la conception dramatique et de l'instrumentation, l'ouvrage le plus remarquable de M. de Flotow. La teinte grise de l'œuvre littéraire a peut-être nui au succès. Mais on a chanté partout la romance pathétique : *Depuis le jour j'ai paré ma chaumière*. Cet ouvrage a été monté à Londres, en 1848, sous le titre de *Léoline*.

Si M. de Flotow n'avait écrit que les ouvrages signalés ci-dessus, il ne serait pas sorti de la ligne des musiciens amateurs. Il est, en effet, assez facile à un homme qui a de la fortune et une grande position sociale de décider un impresario à monter ses œuvres ; il lui est plus facile encore d'obtenir des applaudissements de politesse d'une salle convenablement composée. Cela ne tire pas à conséquence pour l'art. Toutefois, en 1847, l'auteur de la *Duchesse de Guise* et du *Forestier*, au lieu de cette veine de braves bénévoles, rencontra une vogue franche, un succès de bon aloi. En 1843, il avait composé, pour notre Opéra, en collaboration avec MM. Burgmüller et Deldevez, un ballet en trois actes intitulé : *Lady Henriette*. De ce ballet, remanié par le compositeur, sortit un opéra en quatre

actes qui fut joué à Vienne, sous le titre de *Martha*, en décembre 1847, et qui porta aux nues le nom de M. de Flotow. C'est son chef-d'œuvre, sans être un chef-d'œuvre proprement dit. Le livret, allemand à l'origine, a été traduit d'abord en italien et réduit à deux actes, puis en français pour le théâtre Lyrique. Dans la pièce allemande, l'action se passe sous le règne de la reine Anne, c'est-à-dire au commencement du dix-huitième siècle ; le livret italien la place au quinzième siècle, et la version française semble la mettre à une époque beaucoup plus rapprochée de nous. Le sous-titre de l'ouvrage : *Le marché de Richmond*, indique jusqu'à un certain point le sujet.

Il existe à Richmond, comme dans certaines parties de l'Alsace, une foire aux servantes où les jeunes filles de la campagne viennent chercher qui les loue. Mues par je ne sais quel vertigo, deux grandes dames, dont l'une est lady Henriette, imaginent de revêtir un déguisement campagnard et de se rendre à ce marché, accompagnées de lord Tristan de Mickleford qui est déguisé comme elles. Mêlées à la foule des servantes en quête d'une place, nos deux aventurières de qualité attirent bientôt l'attention de deux jeunes gens, Lionel et Plumkett, qui font marché avec elles devant le shériff et les emmènent chez eux. Il n'y a plus à se dédire, lord Tristan a beau protester : voilà nos héroïnes filles de ferme sous le nom de Martha et de Betzy. Mais comment faire pour soutenir un pareil rôle quand on ne l'a jamais joué ? Leur inexpérience éclate quand elles sont mises en présence d'un rouet : ce qui donne lieu dans la partition à un des plus jolis quatuors qu'on puisse entendre au théâtre. Les deux jeunes gens deviennent amoureux des deux mystérieuses servantes. Un moment attendrie par les soupirs de Lionel, Martha ne peut lui refuser une rose qu'elle porte et qu'il demande instamment. C'est ici que le compositeur a introduit une délicieuse mélodie irlandaise. La *Romance de la Rose*, si populaire en Europe, a été empruntée aux *Irish Melodies* du poète Thomas Moore :

POÉSIE ORIGINALE.

'Tis the last rose of summer,
Left blooming alone ;
All her lovely companions
Are faded and gone ;
No flower of her kindred,
No rose bud is nigh,
To reflect back her blushes,
Or give sigh for sigh.

I'll not leave thee, thou lone one!
To pine on the stem!
Since the lovely are sleeping,
Go, sleep thou with them.
Thus kindly I scatter
Thy leaves o'er the bed,
Where thy mates of the garden
Lie scentless and dead.

TRADUCTION ALLEMANDE.

Letzte Rose, wie magst du
So einsam hier blüh'n?
Deine freundlichen Schwestern
Sind längst schon, längst dahin!
Keine Blüthe haucht Balsam
Mit labendem Duft,
Keine Blättchen mehr flattern
In stürmischer Luft.

Warum blüh'st du so traurig
Im Garten allein?
Sollst im Tod mit den Schwestern,
Mit den Schwestern vereinigt sein ;
D'rum pflück' ich, o Rose,
Vom Stamme, dich ab,
Sollst ruh'n mir am' Herzen
Und mit mir, ja, mit mir im Grab.

So soon may I follow,
When friendships decay,
And from Love's shining circle
The gems drop away!
When true hearts lie wither'd,
And fond ones are flown,
Oh! who would inhabit
This bleak world alone?

VERSION ITALIENNE.

Qui sola, vergin rosa,
Come puoi tu fiorir?
Ancora mezzo ascosa,
E presso già morir!
Non ha per te rugiade,
Già colta sei dal gell!
Il capo tuo già cade,
Chino sul verde stell!

Perchè sola, ignorata
Languir nel tuo giardino?
Dal vento tormentata
In preda a un rio destin?
Sul cespite tremante
Ti colgo, giovin fior!
Su questo core amante
Così morrai d'amor!

En reproduisant ces versions différentes, j'ai voulu offrir au lecteur l'occasion de faire une étude comparée des qualités lyriques des langues italienne, française, allemande et anglaise et peut-être de partager mon opinion qui tend à classer ces idiomes dans ce dernier ordre d'euphonie musicale.

Sans la musique, que serait devenue la gracieuse poésie de Thomas Moore? Elle serait à peine lue par quelques lecteurs distraits. Grâce à la mélodie irlandaise et à sa vulgarisation par l'arrangement de M. de Flotow, grâce à son interprétation par les cantatrices les plus renommées de l'Europe depuis plus de trente ans, ces strophes ont été applaudies non-seulement dans la langue originale, mais encore dans toutes les langues européennes. On voit, par cet exemple, les services que les musiciens peuvent rendre aux poètes. Que ceux-ci ne se montrent donc pas si avares de leurs inspirations, si négligents dans la forme des œuvres qu'ils destinent à la musique, qui peut faire voler leurs vers d'un bout de l'univers à l'autre, et les graver pour plusieurs siècles dans la mémoire des hommes.

Lady Henriette et son amie, grâce à lord Tristan qui veille toujours sur elles, parviennent à s'enfuir de la ferme. Lionel a fait de vains efforts pour retrouver sa servante. Quelque temps après, il est tout surpris de reconnaître la fugitive Martha sous les vêtements d'une dame de haut rang dans une partie de chasse de la cour. Il ne peut en croire ses yeux; il doute de la réalité de cette vision; mais lorsqu'il reconnaît qu'un abîme

le sépare de celle qu'il aime, il perd la raison. Le cœur de lady Henriette a été touché. Après de vaines tentatives pour guérir le pauvre Lionel, elle imagine de reprendre les vêtements qu'elle portait au marché de Richmond et de chanter la *Romance de la Rose*, comme elle l'avait fait à la ferme. Ce souvenir si heureusement évoqué dissipe les nuages qui obscurcissent l'esprit de Lionel. Lui-même d'ailleurs n'est qu'un seigneur travesti en fermier. La reine, qui l'avait disgracié, consent à lui rendre ses biens et dignités. Dès lors, rien ne s'oppose à ce que Lionel épouse lady Henriette.

Martha est le plus connu des opéras de M. de Flotow; il a joui d'une fortune immense en Allemagne. Remarquons toutefois qu'il est loin d'être irréprochable au point de vue de l'harmonie. L'accompagnement du quatuor du *Rouet* est tout ce qu'on peut admirer sans réserve dans l'instrumentation; il est d'un effet délicieux. Cet ouvrage a de l'élégance; il est bien mené et d'un intérêt soutenu. Après l'ouverture, on distingue, dans le premier acte, le chant des servantes et le chœur :

Ecco suona mezzodi
Il mercato s'apre già;

dans le second acte, le quatuor du *Rouet*, le duo de Lionel et de Martha, où se trouvent la célèbre mélodie irlandaise et le finale du bonsoir. La chanson du *Porter*, chantée par Plumkett, le chœur des chasseresses, le morceau d'ensemble, sont les parties saillantes du troisième acte. Les deux duos du quatrième sont inférieurs à ce qui précède. Au théâtre Italien, les rôles ont été créés par Mario, Graziani, Zucchini, M^{me} Saint-Urbain et Nantier-Didiée. Au théâtre Lyrique, M^{lle} Nilsson a laissé de longs souvenirs du charme avec lequel elle a interprété le personnage de Martha.

Je ne mentionne que pour mémoire divers ouvrages de M. de Flotow, tels que *Rübezahl*, la *Grande-Duchesse* et *Albin*, qui n'ont pas été joués en France. Le 11 mai 1860, le compositeur fit représenter au théâtre Déjazet *Pianella*, opérette en un acte. Le sujet de la pièce a été imité de la *Serva padrona*. Une ouverture bien développée, des motifs élégants semés dans la partition, entre autres le boléro, ont fait réussir à Paris cette œuvre, qui avait été donnée avec succès en Allemagne. *La Veuve Grapin*, *Zilda*, *Am runeinstein* ont défrayé les théâtres de Prague, de Vienne, même celui des Bouffes-Parisiens, car M. de Flotow est d'humeur accommodante, pourvu qu'on joue ses œuvres. Il s'était un peu laissé oublier de la société parisienne lorsqu'il fit représenter à l'Opéra-Comique, au mois de juillet 1870, *l'Ombre*, ouvrage en trois actes dont le livret est de M. de Saint-Georges. La donnée du sujet, sans être bien vraisemblable, est attachante, poétique et très-convenable pour un opéra de demi-caractère. C'est un reflet de Martha. Il y a de la sensibilité, beaucoup de goût et de grâce dans cette partition. Je n'hésite pas à dire que, depuis *Lalla-Roukh* et *Mignon*, on n'avait rien joué à l'Opéra-Comique de plus intéressant. Je me contenterai de signaler les jolis couplets *Midi*, *Minuit*, le quatuor de la table et

le finale pathétique du troisième acte. Comme dans *l'Éclair*, quatre personnages sont en scène, et il y a assurément du mérite à soutenir l'intérêt d'une œuvre dramatique pendant trois actes sans l'intervention des chœurs et sans la sonorité des ensembles. Le succès de *l'Ombre* fut interrompu à Paris par la guerre aussi insensée qu'effroyable qui imposa silence aux arts (1).

Sous le titre de *Chants du soir* et de *Réveries*, M. de Flotow a aussi publié des trios pour piano, violon et violoncelle, et des duos pour piano et violoncelle, en collaboration avec M. Offenbach. On croit qu'il devrait suffire à l'heureux compositeur d'être appelé l'auteur de *Martha*. M. de Flotow ne le juge pas ainsi et il vient de faire représenter au théâtre Italien *Alma l'incantatrice*. C'est un développement en quatre actes d'un des anciens ouvrages du compositeur, *l'Esclave de Camoëns*, joué en 1843. M. de Flotow a eu la bonne fortune de pouvoir faire interpréter le rôle principal par Mlle Albani.

WAGNER

(RICHARD)

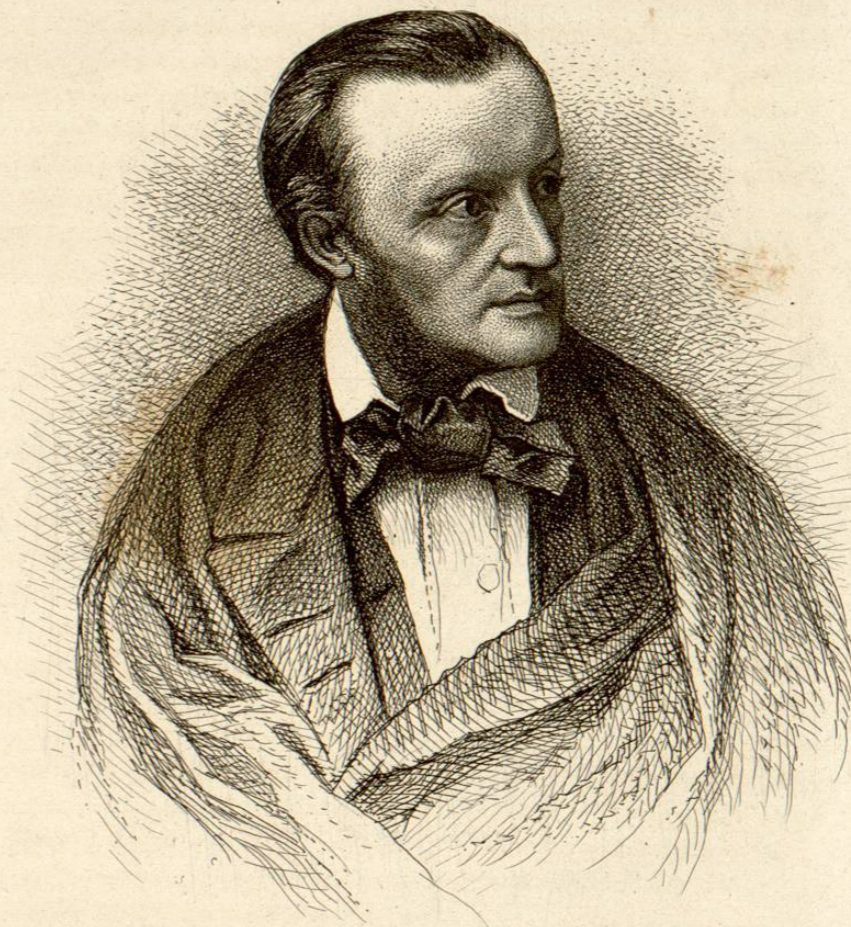
NÉ EN 1813.

A combien d'artistes secondaires n'arrive-t-il pas de transformer leur impuissance en génie et d'ériger en système les lacunes de leur organisation? C'est ainsi qu'on a vu des peintres incapables de concevoir le beau, nier audacieusement l'idéal, et mettre tout l'art dans la grossière reproduction de la réalité. On a vu aussi des compositeurs dépourvus d'idées mélodiques exclure théoriquement et avec dédain la mélodie, comme si, suivant l'expression d'un homme d'esprit, la musique sans mélodie n'était pas un civet sans lièvre. C'est l'éternel apologue du renard qui a la queue coupée et qui conseille aux autres renards de se défaire d'un ornement incommode.

Tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra,

répliquent judicieusement ses confrères. Le malheur veut que les gens du monde soient loin d'avoir la même sagesse. Pour peu que l'écourté parle haut et longtemps, pour peu qu'il use de la réclame avec persévérance, il trouve des adeptes, disons mieux, des séides empressés à proclamer sa beauté, et c'est au tour des hommes sains et robustes à passer pour contrefaits. Mais tôt ou tard les yeux se dessillent, la raison reprend ses

(1) On a déjà repris cet ouvrage et il restera au répertoire. Le lecteur en trouvera une analyse détaillée dans le deuxième supplément de mon *Histoire des opéras*.



RICHARD WAGNER