



GRANDEUR ET DÉCADENCE MUSICALES

LES THÉATRES LYRIQUES A PARIS

I



Y a des étoiles dont la lumière met des milliers d'années pour arriver jusqu'à nous ; je crois qu'il en est de même de certaines idées simples ; pour que telle vérité de l'ordre le plus élémentaire pénètre les cerveaux rebelles, il faut deux ou trois dynasties et plusieurs républiques.

La France, qui se déclare amoureuse du progrès, a un défaut bizarre, c'est d'agir comme si elle le détestait ; on pourrait refaire, en pensant à ce personnage à la fois si choyé et si battu, les *Malheurs d'un amant heureux*.

Règle générale : Quand une institution fonctionne bien chez nous, c'est le moment qu'on choisit pour briser le mécanisme ; tout est à recommencer quatre ou cinq fois pendant notre existence, l'esprit de suite nous manque, si bien qu'avec une avance énorme, nous finissons par retarder sur les autres peuples.

Il y a dix ans encore, nous étions en plein épanouissement musical

I.

lorsqu'on s'avisa de décréter la liberté des théâtres, qui n'est pas autre chose que l'oppression des hautes scènes par le boui-boui, l'art assommé à coups de tréteaux, l'anarchie et la promiscuité remplaçant l'ordre et l'harmonie.

Aujourd'hui, il n'y a pas un directeur de théâtre intelligent qui ne soupire après l'abolition de ce décret meurtrier ; si l'on continue, la France ne sera plus bientôt qu'un immense café-chantant où les jeunes talents iront se briser la voix ; la liberté des théâtres, qui devait produire tant de fruits nouveaux, c'est une *Mère Moreau* intellectuelle qui ne donne que des fruits à l'eau-de-vie ; on aurait pu, sans accumuler tant de ruines, entendre : *C'est dans l'nez qu'ça me chatouille* ; mais il fallait laisser le champ libre aux hymnes de la consommation.

II

Ce qui m'indigne, ce sont les niais qui veulent détourner le génie de la France comme on détournait un fleuve, et qui stérilisent ce qu'ils ont justement la prétention de féconder ; ils vous disent avec le ton d'un révélateur inspiré :

— Pourquoi l'Etat serait-il entrepreneur de spectacles ? Plus de subventions ; le théâtre est une industrie comme une autre ; est-ce que vous inscrivez au budget pour une somme quelconque les marchands de soieries ou de comestibles ? Que l'Opéra, que l'Opéra-Comique veuillent bien se contenter du régime des *Villes de France* ou du sort de *Potel et Chabot*. Avec l'argent des contribuables qu'on réservait aux ténors et aux ballerines, nous ferons des écoles !

Ah ! oui, nous en avons fait des écoles, mais ce n'est pas dans le sens où l'entendaient ces fiers émancipateurs !

L'art musical à Paris allait à quatre chevaux ; l'Opéra, les Italiens, l'Opéra-Comique, le Théâtre-Lyrique représentaient ce magnifique attelage ; aujourd'hui deux de ces *pur-sang* sont morts et on ne songe plus à les remplacer : l'Opéra-Comique est transformé en bête de somme qui fait le gros ouvrage des compagnons disparus, et l'Opéra devient un cheval de manège qui tourne autour des recettes.

Y a-t-il rien au monde de plus bâtarde que cette situation ?

Ces quatre théâtres de musique sont indispensables au train de la maison artistique ; l'Opéra, c'est la musique à grand spectacle, pour ainsi dire la réception d'apparat de l'art, tant pour le chant que pour la danse ; le Théâtre-Lyrique, c'est une scène d'entraînement, une scène initiatrice, où toutes les audaces du talent sont permises, comme dans

ces soirées recherchées où l'on exige des élus un écot d'originalité ; il faut à l'Opéra des noms consacrés ; il faut au Théâtre-Lyrique des noms qui se révèlent ; c'est le laboratoire des jeunes renommées ; en même temps il représente un genre mixte qui est un précieux intermédiaire entre la solennité et l'enjouement, comme le tableau de genre est une transition entre la grande peinture et l'aquarelle. C'est enfin la sentinelle avancée de l'art, de même que la scène de l'ancien répertoire lyrique en représente l'arrière-garde ; tout ce qui nous effraierait comme tendance à l'Opéra lui-même ne nous choque pas au Théâtre-Lyrique ; car nous sommes à la fois pour les idées reçues et les idées à acquérir. Ce serait du scepticisme en politique d'appartenir à la fois à la droite et à la gauche ; en art, c'est de l'honnêteté éclairée ; nous aimons à la fois Monsigny et Wagner, Rameau et Schumann : il ne nous déplaît pas qu'on nous appelle *ultras* au pluriel. Il y a pour ainsi dire deux claviers de la compréhension intellectuelle, l'un plus meublant et plus réduit, comme le piano droit ; l'autre encombrant et qui a des octaves de plus, comme le piano à queue. Nous voulons l'instrument le plus étendu possible. Seulement, nous exigeons que chaque mode de l'art soit bien à sa place ; lorsque *Roméo et Juliette*, de Gounod, se produit sur la scène du *Maçon* et du *Pré-aux-Clercs*, il fait éclater le cadre ; lorsque le *Faust* quitte le Théâtre-Lyrique pour s'installer à l'Opéra, c'est, au contraire, le cadre qui devient trop grand pour le tableau.

Que de mutations intéressantes on pourrait faire en suivant cette loi des proportionnalités ; est-ce que le *Philtre* et le *Comte Ory* ne devaient pas être restitués par choix de parenté à l'Opéra-Comique, qui pourrait très bien céder *Zampa*, par exemple, au Théâtre-Lyrique.

L'Opéra-Comique est une jolie rivière d'un babil charmant ; on n'a pas le droit d'en faire un grand fleuve romantique ; il y a des moments où la Voulzie chantée par Hégésippe Moreau parle plus au cœur que le Rhin ou le Danube ; imitons la nature, procédons par gradations.

On a pour ainsi dire profité de ce que le Théâtre-Lyrique avait été incendié pour mettre à néant cette création qui a rendu tant de services à la cause de l'art ; c'est le brûler deux fois etachever par l'ingratitude ce qu'on a commencé par le pétrole. Sans doute on laisse l'industrie privée libre de rouvrir cette scène musicale ; mais lui retirer la subvention qu'elle a si bien méritée, c'est lui refuser le droit de vivre ; et cependant quels nobles plaisirs ne lui doit-on pas à ce théâtre si riche et si souple ! Presque tout le répertoire de Gounod, l'acclimatation de chefs-d'œuvre qui n'avaient fait qu'apparaître chez nous, comme *Freysschütz* et *Oberon*, l'audition d'œuvres jusque-là réputées inexécu-

tables, comme les *Troyens*, de Berlioz; des tentatives dans toutes régions, des consécrations et des débuts. Y eut-il une direction plus brillante que la direction Carvalho? Cette poule aux œufs d'or n'a pondu que pour le public; aujourd'hui, on lui refuse le grain de mil nécessaire à son existence; j'avais entendu parler de gens qui boudent contre leur ventre; cette fois, c'est Paris qui boude contre ses oreilles.

Vous avez beau transporter à l'Opéra et à l'Opéra-Comique les chefs-d'œuvre de ce répertoire spécial, ce n'est plus la même optique, la même mise au point; le cor enchanté d'*Oberon* jure avec le galoubet de *Joconde*; le jardin de Marguerite à l'Opéra devient un parc où l'on s'égare; le nocturne à grand orchestre transforme une mystérieuse confidence en manifestation publique. Vous vous rappelez ces braves bourgeois qui logent dans leur troisième au-dessus de l'entresol de hauts bahuts faits pour des pièces de château; parfois on est obligé de faire scier le meuble pour le faire entrer dans l'appartement; d'autres, au contraire, mettent leur élégant mobilier de Paris dans quelque salle immense qui rapetisse par comparaison tous les objets; c'est l'histoire des déplacements des œuvres sorties de leur vrai milieu.

Il y a une autre scène qu'on abandonne aussi et que la plus vulgaire reconnaissance commanderait d'entretenir décemment. Le Théâtre-Italien a perdu sa vitalité première, mais on ne perdrait rien à assurer ses vieux jours; il répond à tout un monde de souvenirs délicieux, et sous ses cheveux grisonnants, il garde encore avec vingt chefs-d'œuvre de grâce et d'élégance un adorable sourire. Ne me dites pas que la traduction peut vous rendre ces parfums disparus; la traduction, c'est la correspondance d'*omnibus*, c'est l'itinéraire par à peu près; je ne veux pas plus de la traduction pour les choses que pour les hommes; un Français qui a *italianisé* son nom pour dérouter l'audition, c'est le carnaval vocal; il chante avec un faux nez. J'aurais voix au chapitre, je n'accorderais pas cent mille francs au Théâtre-Italien, je lui en donnerais trois cent mille: mais j'exigerais que tous les artistes fussent nés au delà des Alpes; un Théâtre italien sans Italiens, c'est comme les biscuits de Reims fabriqués à Vaugirard. Cherchez et vous trouverez; mais ne comptez pas sur une altération d'état civil pour produire la vraie sensation originale. Dieu vous garde des ténors de Barbarie, des prime-donne ambulantes qui mélangent horriblement les deux langues, ou alors faites franchement le Théâtre-Auvergnat!

Par contre, j'interdirais sur les scènes subventionnées tout ce qui n'est pas une œuvre originale; le Théâtre-Italien n'aurait pas le droit de prendre nos artistes, mais nous n'aurions pas le droit de lui prendre

les chefs-d'œuvre de son répertoire ; nous laisserions les roses aux rosiers ; il y a eu des mois entiers où on jouait simultanément le *Trouvère* à l'Opéra, le *Trouvère* au Théâtre-Lyrique, et *Il Trovatore* à la salle Ventadour ; nous n'autoriserais plus ces monstres à trois têtes.

C'est la liberté des théâtres qui a organisé cette déplorable confusion appauvrissante pour tout le monde. O liberté des théâtres ! que de niaiseries on a commises en ton nom !

III

Je me demande, lorsque l'art trivial fait une si rude concurrence à l'art noble, comment, même dans l'état de nos finances, on a le courage de refuser aux théâtres d'utilité nationale les quelques cent mille francs qui pourraient assurer leur maintien ; le pain intellectuel est aussi sacré que l'autre, et nous tous, public privé depuis longtemps de l'alimentation qui nous est due, nous avons aussi à réclamer notre droit des pauvres.

Pour nous, l'État n'est pas autre chose que la personne morale de la société ; voilà pourquoi nous sommes partisans du principe d'autorité.

Que les esprits les plus prévenus daignent réfléchir quelle est la solution la plus libérale : les quatre théâtres dont nous venons de parler, livrés à l'exploitation individuelle ou au contraire gouvernés dans l'intérêt bien entendu de l'art, et sans préoccupation industrielle.

Pourquoi l'Opéra ou le Théâtre-Lyrique ne serait-il pas assimilé à une division de ministère ? Remarquez que je ne demande pas l'art officiel. Ce que je veux, c'est que la question d'argent ne gêne jamais la production artistique. Il serait donc bien à plaindre le chef auquel on donnerait trente ou quarante mille francs par an pour être le meilleur intendant du plaisir national ! le pays n'est-il pas assez grand seigneur pour dire à un homme comme M. Carvalho, par exemple ? Faites pour le mieux, conduisez le Théâtre-Lyrique de la façon la plus digne de l'art ; vous avez dans votre sphère une liberté absolue, ce n'est pas votre fortune qu'il s'agit de faire, c'est une mission de confiance dont nous vous chargeons ; vous êtes un représentant de la France auprès de Sa Majesté l'Art musical ; un ambassadeur ne songe pas à descendre à une question de trafic ; votre passé nous répond de votre avenir ; continuez à nous rendre la splendeur. Toutefois, la France qui a bien su trouver cinq milliards pour payer l'ennemi, est assez riche pour payer sa gloire artistique ! »

C'est la cause de l'intérêt commun que je défends ici, et je prétends en

cela être plus libéral et plus national que ceux qui disent : Le théâtre est une marchandise ; nous n'avons pas à intervenir dans le débat des cavatines ou des duos.

En toutes choses, ce qu'on appelle par corruption le libéralisme, trahit la cause de la liberté ; pour nous, nous classons les théâtres en deux catégories, ceux qui intéressent la production nationale, ceux qui rentrent dans l'industrie privée ; mais l'art digne de porter le pavillon français n'est pas une Halle, c'est un Sanctuaire ; les marchands n'y sont pas reçus.

N'attendons pas que l'*initiative féconde* des citoyens, comme on dit dans le jargon démocratique, supplée à cette impulsion désintéressée qui ne peut être donnée que par l'État lui-même ; si l'on n'avait pas décrété pour certains travaux l'utilité publique, nous serions encore à discuter sur le tracé d'un chemin de fer ou d'un canal. L'État, dont l'école libérale veut toujours faire un ennemi, c'est la volonté générale intelligemment comprise et exécutée avec unité.

Pour réaliser ce que nous demandons, moins de deux millions suffiraient, et ils rapporteraient le décuple. Que l'Assemblée nationale et que le conseil municipal y songent ; il me semble qu'on pourrait bien faire pour l'État français ce qu'on a fait pour le shah de Perse. Remarquez que nous donnons déjà huit cent mille francs à l'Opéra, et cent cinquante mille francs à l'Opéra-Comique, ce qui diminue d'autant le sacrifice lucratif que nous proposons. Songeons que, presque partout, le niveau intellectuel est en baisse, et, de gaieté de cœur, ne consacrons pas cette décadence. Nous sommes tous égaux devant la loi, c'est très bien ; mais nous forcer à être tous égaux devant le café-chantant, c'est un peu dur. Nous avons abattu l'aristocratie, c'est assez de démolition ; il ne nous appartient pas d'abolir la noblesse de l'art.

Enfin, que les jansénistes, — s'il en reste, — n'affectent pas de traiter avec dédain cette question de planches ; si, sous prétexte qu'ils ne mettent jamais le pied à Paris, ils refusent d'inscrire au budget la splendeur nationale, qu'ils sachent bien que ce qu'ils repoussent sous une forme acceptable et décente, leur reviendra alors sous mille formes basses et répugnantes. L'encouragement qu'ils refusent à l'art élevé, ils le donnent par le fait même à l'art qui court les rues.

Qu'ils nous permettent donc d'introduire un peu de soleil et un peu de lumière dans cette cité de ténèbres qu'ils ont en horreur. L'ignorance et la vulgarité murent trop d'intelligences : raison de plus pour qu'ils admettent l'impôt des portes et fenêtres de l'esprit !

XAVIER AUBRYET.



L'HISTOIRE EN CHANSONS

Suite et fin (1).



ES conditions onéreuses et humiliantes du traité de paix étant connues, c'est l'Alsace qui s'empare de la sympathie publique; immédiatement nous voyons paraître *l'Alsacienne*, de H. Gallois et C. Schubert (lisez Philipp); *Alsace et Lorraine*, de Villemer, Nazet et Ben Tayoux; *la France est notre patrie*, paroles et musique d'un Alsacien; *Alsace*, de Jules Barbier, musique de J.-B. Wekerlin; *Strasbourg, attends!!* de Villemer, Nazet et Ben Tayoux? *Uhrich*, de Borsig et Ch. Pourny; *Alsace, adieu!* de Salin et Boissière; *Adieux à la France*, de L. Battaille et L.-A. Dubost; *Vengeance, aux défenseurs de Belfort*, par Bouffier (c'est un morceau de piano); *Che suis Français, bur alsacien*, par Houssot et Ch. Hubans.

Un chant national: *4 milliards, 800 millions*, par J. Marville et A. de Runs; *les Emigrants*, de Dubreuil et V. Peltier; *Metz*, hymne de G. Hirsch et O. Comettant; *Debout, les Vosges*, chant lorrain par V. Bouton, autographié par l'auteur, et même assez mal; *Alsace-Lorraine, nous ne t'oublions pas*, paroles et musique de Him C.; *la Vieille Lorraine ou la France reviendra*, paroles et musique de Dupuis Adolphe; *la Paysanne lorraine*, de Delormel et Planquette; *les Flèches du Lorrain*, par Lopez et Darcier. Les chants patriotiques continuent d'affluer.

(1) Voir le numéro du 15 Juillet.

durant toute l'année 1871 : *Haine à la Prusse*, de Dubreil et V. Peltier ; *Hymne à la France*, de A. Theuriet et A. Yunc ; il y a de jolis vers :

*Sur les forêts et sur les plaines
Le soleil répand ses flots d'or,
Et malgré les douleurs humaines,
Un frais printemps rayonne encor.
Les fleurs ont vêtu de leur grâce
Le sol que la guerre a foulé,
Et l'herbe a reverdi la place
Où des larmes avaient coulé.*

France à l'œuvre, de Sevray et L.-A. Dubost ; *la France éploreade aux genoux de Marie*, par Victor Méri de la Canorgue et H. Poncet ; *Gloire aux martyrs*, de A. Michel et J.-C. Thorel ; *l'Avenir de la France*, par Theolier et A. d'Hack ; *le Prussien d'Lucien*, de Porte et A. Boulland ; *les Capons*, de Philibert et L. Goudesone ; *les Droits de la femme*, par Philibert et Goudesone ; *la Patrie avant tout*, de Philibert et Ch. Pourny ; *les Honnêtes Gens et les Misérables* de Philibert et Ch. Pourny, ignoble diatribe contre les prêtres, avec une image à l'avenant ; *le Régiment des Lâches* par Chatelin, Philibert et Chassaigne, chanson contre les généraux de Napoléon ; *En souvenir du vieil Horace*, paroles et musique de Civodul (Ludovic) :

*En ce temps-là revint un homme
Fier de ses dix-huit ans d'exil,
Criant : le monde va voir comme
On sauve une France en péril!...
Or, ni DEBOUT sur la muraille,
Ni COUCHÉ, HUGO n'apparut ;
Afin d'éviter qu'on le raille
Que fallait-il donc ? qu'il mourût.*

Retournons au travail, par Ali Vial de Sabligny et Lecorbeiller ; *la France au Calvaire*, de Burion et Planquette ; *Faut balayer tout ça*, de Philibert et Hubans ; *la Clique*, par Burani et A. Dubost ; *la Résurrection*, hymne de Caloni et G. Duca ; *Tu renaîtras, hymne à la France*, de Chatelin et Chassaigne ; *la France les maudit*, de Burion et Chassaigne ; *Qu'on se souvienne*, de Burani et Ch. Pourny ; *Faisons brûler du sucre sur tout ça*, chanson hygiénique d'Arnaud ; *Ils sont partis*, par Lefebvre et Ben Tayoux ; *le Soldat de la Loire*, de Remignard et Tac-Coen ; *Travailler pour le roi de Prusse*, de Pierri et Ouvier ; *Ce qu'il faut imposer*, par Duvert et J. Perrin ; *l'Epée de la France*, par Méri de la Canorgue et J. Borel ; *Là, ils ont tué ma mère*, de

Chatelin et Chassaigne ; *Souvenirs du bombardement de Strasbourg*, Menard et Colmann père ; *la Guerre et la Paix*, de Theolier et A. d'Hack ; *Liberté, égalité, fraternité*, par de A. de Bausset et J. Darcier ; *Ni toujours, ni jamais*, de Civodul, à M. Thiers, chef du pouvoir exécutif à Versailles, juin 1871 ; *l'Avenir de la France*, musique de E. du Rocher ; *France, France*, paroles et musique de Henri Loys :

France! France! France!
L'heure a sonné, lève-toi!
C'est la grandeur, c'est l'espérance!
Vive Henri V, vive le roi!

Le Peuplier, de Bouvier et J. Darcier ; *Châteaudun*, de Villemér, Gezano et Ben Tayoux ; *Hymne à Châteaudun*, par H. Bourgery et Th. Leconge ; *Français, vous avez tort*, de Réval, Berod et Jacob ; *la France immortelle*, de Jalin et F. Boissière (Hommage à madame Thiers) ; *la Lyonnaise*, chant national de Saint-Albin et J. Chavès ; ce morceau a cela de particulier que sous le nom du parolier, il y a *paroles revues par son fils, H. de Saint-Albin*; le père n'était donc pas assez fort ? Sous le nom du musicien il y a également *musique revue par B.-T. Missler*. Les voilà quatre qui chantent :

Bazaine est là qui nous rend l'espérance!
Habiles chefs autant que valeureux,
Il ne craint pas les pièges ténébreux
Et porte haut le drapeau de la France (1).

Paris et l'Histoire ou Paris régénéré, de Blondelet, Beaumaine, Ch. Pourny ; *Ce qu'ils n'ont pas*, d'Alf. Isch Wall et G. Douay ; *l'Arroseur public*, chanson type de Duvert et H. Natif ; *l'Enfant de troupe*, de H. Gaboriau et F. Boissière.

1872

L'année 1872 s'ouvre par toute une collection de chansons patriotiques : *le Cataclysme*, *Hymne à la République*, *les Provinces vendues*, *l'Amnistie*, paroles de Léon Maria, musique d'Ernest Fournier. Puis nous trouvons : *Honneur à Châteaudun*, de Philibert et Desormes ; *les Prisonniers d'Allemagne*, de Burani et Pourny :

(1) Il est assez bizarre de trouver cette pièce à cette date; l'exemplaire porte bien le millésime 1871 ; sans doute au mois de février ou mars, l'estampille du ministère indiquant le numéro 294.

*On gagnait chèrement sa vie,
Les pourceaux étaient mieux nourris,
Et les secours de la Patrie
Étaient volés par ces maudits.*

La Clique, de Burani et Dubost, récriminations contre les riches, les prêtres, les rois, les marchands, les Prussiens, etc. ; *les Têtes de pipes*, de Burani et Antonin Louis, contre les rois; *le Bourget*, de Philibert, Sevray et Desormes.

Voici une chanson qui a dû rester dans les cartons jusqu'au moment où la police lui a permis de voir le jour: *les Funérailles de Victor Noir*, paroles de Paul Avenel, musique de Jules Javelot :

*Nous étions là cent mille, ô spectacle sublime!
Maudissant l'assassin et pleurant la victime;
Le nom de Victor Noir emplissait tous les cœurs,
On se serrait la main, aveuglé par les pleurs.*

L'image représente le char funèbre traîné par la blouse, les chevaux dételés gambadant avec le sentiment de leur liberté; un monsieur bien mis, avec un parapluie, se tient debout à la place du cocher et pérore.

Nous suivons : *Gloire aux libérateurs*, de Sorant et Roubin (les libérateurs sont les travailleurs); *Allez-vous-en*, chant français de Beaumaine, Blondelet et L. Benza :

Plus d'étrangers chez nous, allez-vous-en!

Devoir et Espérance, chant moral et patriotique (anonyme); *Liberté*, chant patriotique de Delormel, Villemér et L. Benza; *le Rossignol de la République*, par Lamouroux et Egbert :

*Comme moi, rossignol, aimez la République!
Reconnaissez pour roi Dieu votre créateur,
Et bientôt dans les bois, j'aurai pour politique,
De vous égayer tous en chantant le bonheur.*

La Légende de la liberté, de Baillet et Planquette; *la Liberté pour tous*, paroles et musique de L. Cassi; *Donnez, c'est pour la France*, de Valéo Vallat et P. Chassaigne; *Adieu à la France*, par Dubost; *Alsace*, romance dramatique, par Garès et Dupouy; *Humanité*, par A. Moreau et E. Duhem. *Vive la République*, chant des électeurs, paroles et musique de Bouillard;

*En répétant : vive la République!
Marche au scrutin, et, de ta grande voix
Peuple français, renverse la boutique
Des fabricants d'empereurs et de rois.*

Le Crapaud devenu bœuf, ballade au roi de Prusse, paroles et musique de Civodul, troisième édition ; *le Vilain Oiseau*, chanson drôlatique, scie populaire, paroles et musique de Louis Plomplomb ; *N'oublions pas*, d'Évrard et Ch. Liébeau ; *l'Or de la France*, de Chatelin et Ch. Pourny ; *France, ne pleure plus*, d'A. Belle et H. Brun ; *l'Emprunt national*, rondo de Houssot et J. Javelot ; *l'Emprunt*, de L. Maria et E. Fournier ; *Pour la France*, ode patriotique de J. Évrard et J. Biloir ; *A la France !* du docteur Coste, musique de A. Despagne ; *Toast à la France*, de J. Fauque et F. Boissière ; *France, veille aux tyrans*, de Goslain et A. Lyant.

.
*Mais les temps sont changés, car la démocratie
 Va donner à la France un appui protecteur.*

Demain, par A. Isch-Wall, Battaille et Planquette ; *Garibaldi*, chant guerrier de Jose Urtuli et G. Lucas :

*Le protecteur de l'Amérique,
 De l'Italie le Rédempteur,
 Défenseur de la République,
 Et l'ennemi des oppresseurs.*

Ces vers.... qui ne sont pas de Victor Hugo, furent d'abord savourés par le peuple de Lyon, Paris n'eut son édition que quelque temps après ; *Chapeau bas !* paroles et musique d'Aupto ; plus de banquiers, de rois, de gandins, de Messalines :

*Devant la sainte République
 Allons, chapeau bas.*

Le DécretEUR ou les Cireux, de Burani et Dubost ; l'image représente Napoléon III en décrotteur, sur sa boîte il y a : *la maison ne cire pas à l'œil*.

Liberté, Egalité, Fraternité, d'Étienne Merle ; *Sauvons la France*, de Sarrazin et A. Petit :

*Un autre Aëtius se lève,
 Du courage, Gaulois et Francs,
 Qu'un autre Attila sous le glaive
 Tombe avec ses Huns insolents.*

Cela paraît un peu en retard ; il est vrai que le lieu d'impression est Avignon ; sans doute on n'y savait pas encore en 1872 que la guerre était

finie. Le chant suivant, venu également de province, sans nom de lieu, n'est venu à Paris qu'en 1872 dont il porte la date, c'est : *Appel aux armes*, de P. Dupré et Dumont; même observation pour le *Chant de marche des Francs-tireurs*, paroles et musique d'Antony Réal. *France et Liberté*, de Rémy Doutre; *Aux urnes ! paysans*, de R. Doutre et J. Loubet; cette dernière chanson se reporte au temps de la féodalité qu'on critique ferme; mais il y a une riposte qui vient sans doute de Bretagne : *le Drapeau blanc*, par M. J. Blanchon :

*Il ne t'a point renié, pur emblème
Dont la grandeur ombragea son berceau ;
Vive le roi qui t'honore et qui t'aime,
Mon vieux drapeau !*

Ce n'est qu'après avoir lu cette pièce, que nous avons découvert au bas, en caractères minuscules : *imprimé à Lyon par Louis Perrin.*

L'Avenir est à nous, de Baumaine, Blondelet et F. Barbier; *le Sang gaulois*, de Bieberstein et O. Petit; *la sainte France*, par Villemér, Delormel et F. Boissière; *la République et les Républicains*, par Leclerc et J. Darcier, dédié à leur ami Louis Blanc; *le Cheval du Cuirassier*, de Villemér et Planquette; *le Drapeau des morts*, de Villemér et Planquette. Dans cette chanson il y a un sujet des plus dramatiques : à minuit des soldats viennent frapper à un cabaret de village; on ne leur ouvre que parce qu'ils sont français, le cabaretier étant lui-même un ancien soldat :

*Quand il eut rempli chaque verre,
Le cabaretier crut rêver
En voyant alors se lever
Les habitants d'un cimetière...
Autour de lui vingt cuirassiers,
Aux faces pâles et sanglantes,
Portaient de leurs mains chancelantes
Le vin de France à leur gosier. --
« Nous sommes des fils de la France,
Répétaient alors les soldats,
Nous ne revenons ici-bas
Que pour boire à sa délivrance. »*

Au dernier couplet, l'un des cuirassiers paie l'écot avec un lambeau de drapeau tricolore.

Le Chant des peuples, de Villemér, Delorme et A. d'Hack; *l'Hymne de la Vengeance*, d'Emmerick de Gandillac et F. Trémal; *l'Option*, de J. Schaunard et L. Benza; *Non ! pas d'adieu, France, au revoir*;

paroles et musique de Francis Chareire; *Nous choisissons la France*, de Théolier et Ch. Malo; *la Ligue anti-prussienne*, de Baulen et O. Petit; *le Barde des Vosges*, de Barrillot et A. Brody; *le Drapeau de Metz*, par Villemér, Delormel et L. Benza; *la Voix de l'Histoire*, par Delormel, Villemér et C. Malo; *la France n'est pas morte*, de Persin et Carrrier; *la France à Notre-Dame de Lourdes*. C'est un cantique pieux, dans lequel on implore l'assistance de la reine du ciel en faveur de la France. Aussitôt un Voltairien, caché sous les initiales F. G. F. réplique par le cantique : *Aide-toi, le ciel t'aidera*, pèlerinade.

*Keppler, Newton, cent autres que j'oublie,
Versent à flots la lumière au grand jour ;
Quatre-vingt-neuf nous montre une autre vie,
Le monde entier l'acclame avec amour :*

*Oublierons-nous l'exemple de nos pères,
Pour revenir aux superstitions.*

Nous avons encore *la Délivrance*, d'Ernest Duval, hommage à M. Thiers, président de la République; *la Liberté, voilà le vrai bonheur*, par Baillet et G. Lucas; *Chantez, oiseaux, la chanson de la Liberté*, de J. Fauque et C. Leriche; *la Voix de la France*, de Switser et Lejeune; *le Rêve de la France*, de Brigliano et L. Chelu; *la Première République*, par Ryon et C. Collignon; *les Canons*, de H. Nadot et J. Darcier; *les Turcos de Wissembourg*, par Théolier et Ch. Malo; *Tous soldats !* de Perreau et A. d'Hack; *Cri de Liberté*, de Béor et Ben-Tayoux; *Humanité*, d'A. Moreau et E. Duhem.

Ici s'arrêtent les publications de l'année 1872, et nous sommes au 1^{er} janvier 1873. Quelques titres de chansons se trouvent répétés dans cette longue énumération, soit que plusieurs auteurs aient eu la même pensée, soit qu'une nouvelle édition ait paru, indiquant par cela même le succès de l'œuvre.

J.-B. WEKERLIN.





L'OPÉRA EN JUILLET 1789

D'APRÈS LE JOURNAL DE FRANCŒUR



ouis-JOSEPH Francœur, né à Paris le 8 octobre 1738, a été successivement, depuis 1753 jusqu'à sa mort, en 1804, violon à l'orchestre, chef d'orchestre, directeur, fermier des bals, régisseur général, administrateur, inspecteur de la salle de l'Opéra. Parmi les nombreux mémoires, états du personnel, etc., qu'il a laissés, le travail le plus important consiste en un recueil en deux volumes, petit in-folio, où Francœur a consigné jour par jour, de 1785 à 1789, tout ce qui s'est passé à l'Opéra, en y joignant, sous la forme modeste de *nota*, le récit des événements les plus importants. Pour donner une idée exacte de ce journal, nous croyons ne pouvoir mieux faire que d'en reproduire complètement toute la partie qui a rapport au mois de juillet 1789. Nous en ferons seulement disparaître quelques incorrections, et nous compléterons, en de certains passages, le récit de Francœur, au moyen des indications que nous fourniront les registres de l'Opéra et la correspondance de Dauvergne, conservée aux Archives nationales parmi les papiers de l'Intendance des Menus (1).

(1) L'Opéra était alors administré par le comité des artistes, sous la direction de Dauvergne et Francœur. Tout le système de l'organisation de cette époque est analysé d'une façon très exacte et très intéressante dans le travail récent de M. Adolphe Jullien : *L'Opéra en 1788, documents inédits extraits des Archives de l'État*. — Librairie musicale de Pottier de Lalaine.

JUILLET.

M. 1. Repos.

J. 2. Repos.

V. 3. Comité pour lecture. *Alceste*.

Recette. 2,297 liv. 12 s.

S. 4. Assemblée pour répertoire. Le soir repos.

A cette Assemblée du 4, on s'occupa de déterminer l'ordre des répétitions d'un nouvel opéra, *Cora ou la Fête du Soleil*, de MM. de la Touloubre et Berton, que l'on croyait pouvoir représenter prochainement. Lainez, membre du comité, ne jouant pas dans cet ouvrage, demande un congé. On lui fait remarquer le plus poliment du monde que sa présence est nécessaire; Lecourt est malade; si Rousseau venait à ne pouvoir chanter et si Lainez n'était pas là, il faudrait fermer le théâtre. A ces observations, l'irascible haute-contre répond alors que, s'il est à ce point nécessaire, il demande 50,000 fr. d'appointements par an. — Pour apprécier exactement la folle exagération de cette demande, il suffit de savoir qu'en 1789 le chiffre des appointements des premiers artistes, en y comprenant les gratifications ordinaires et extraordinaires, ne s'élevait qu'à 9,000 livres. C'est ce que touchaient les deux premières *basses-tailles*, Chéron et Lays; les deux premières *hautes-contre*, Lainez et Rousseau; les deux premières chanteuses, mesdemoiselles de Saint-Huberti et Maillard. Et Lainez ose demander 50,000 livres! Là-dessus, discussion, récriminations! Le répertoire est cependant fixé, et Dauvergne, dès le lendemain, rend compte de la séance à M. de la Ferté (1).

D. 5. *Le Devin de village* et la 7^e des *Prétendus*.

Rec. : 2,484 liv.

L. 6. Comité où il fut fait le nouveau répertoire des ouvrages à entendre.

Nota. — M. Lainez fit à ce sujet une scène affreuse à M. Dauvergne. Le soir, repos.

Francœur se contente d'indiquer sommairement ce qui s'est passé. Nous trouvons plus de détails dans une lettre de Dauvergne, datée du jour même (2): « Je viens, dit-il, d'être insulté par le sieur Lainez « d'une manière atroce! » Il raconte que l'on a indiqué différents ouvrages pour des auditions. Parmi ces ouvrages, il y en avait un de Trial fils, et Lainez voulait qu'on le répétât le premier, parce qu'il s'y intéressait. Sur le refus de Dauvergne, il l'accabla « d'une légende d'invectives. » Dauvergne quitte le comité; les camarades de Lainez s'efforcent de le calmer; mais, continue la lettre, « il leur a répondu avec rage qu'il

(1) Archives nationales, O¹. 628.(2) Lettre du 7 juillet. Arch. nat. O¹ 628.

« ne connoissoit point Dieu, encore moins des supérieurs , qu'il ne de-
 « mandoit qu'à s'en aller de l'Opéra, sans pension, que lorsqu'il auroit
 « sa liberté, il sçauroit la mettre à profit. » L'autorité supérieure donne
 immédiatement satisfaction au directeur de l'Opéra. Des instructions
 seront transmises à la police. — C'est bien, mais si chez Dauvergne
 l'homme est content, le directeur est plein d'inquiétude, car il faut assu-
 rer le spectacle du lendemain. Il remercie le ministre, disant qu'il
 n'attendait pas moins de sa justice, puis il ajoute : « J'ai envoyé chez
 « M. Quidor, savoir s'il avoit reçu des ordres. Il m'a fait dire que non,
 « mais que s'il en recevoit, il ne les mettroit à exécution que le lende-
 « main matin, ce qui fait bien mon affaire, car si l'insolent n'avoit pas
 « pu chanter, il aurait fallu changer le spectacle d'aujourd'hui, » et il
 ajoute en post-scriptum : « J'apprends dans l'instant que le sieur Lainez
 « chantera. »

Lainez avait été probablement averti de la visite de M. Quidor, agent ordinairement chargé de la police des théâtres, et cela l'avait un peu calmé.

Mar. 7. *Alceste.*

Rec.: 1,297 liv. 8 s.

Mer. 8. *Repos.*

J. 9. *Repos.*

V. 10. *Ariane et la 8^e des Prétendus.*

Rec.: 1,953 liv. 18 s.

S. 11. *Assemblée pour répertoire.*

Il devait ce même jour y avoir répétition, matin et soir, pour *Démophon*, de M. Vogel, mais M. Lainez, ayant été mandé à Versailles par le ministre, relativement à la scène qu'il avait faite à M. Dauvergne, au comité du 6 précédent, cette répétition fut remise à un autre jour.

D. 12. Relâche exigé par le peuple.

Nota. — On devait donner *Aspasie*, mais M. Necker ayant eu ordre de s'éloigner de France pendant la nuit précédente, ce départ consterna tous les esprits. Le peuple, sur les quatre heures, vint en foule à tous les spectacles, leur demander de fermer de la part de la nation. Cette demande fut faite à l'Opéra par un peuple immense, et, d'après une lettre incertaine de M. le marquis du Châtelet, adressée à M. Mazoyer, je fis donner ordre de suspendre le spectacle, et en conséquence de rendre l'argent aux spectateurs qui avoient payé. Comme il n'étoit que quatre heures un quart quand cette demande fut faite, il n'y avoit que quelques billets d'auteurs de passés dans la salle, mais, chose singulière dans ce désordre, il n'y eut que le nombre juste des billets payants qui furent demandés. Quant au reste de cette malheureuse journée, voyez les papiers de ce jour. Sur les huit heures on cria aux armes, et jusqu'au bas peuple tout s'arma. Le peuple, pendant la nuit, se rendit au couvent de Saint-Lazare, où il fut fait un désastre affreux, et pendant



Leric inv. & del.

Fres et Barret Sc.

Berthaud sculp.

LE PEUPLE FAISANT FERMER L'OPERA.

le 12 Juillet 1789.

trois jours on transporta de chez eux à la halle quatre à cinq cents voitures de grains et farines que ces moines avoient cachés.

Francoeur, au milieu de ces troubles, reste toujours homme de théâtre, et ce qui paraît l'avoir le plus frappé, c'est un détail d'administration. Il est rare, en effet, quand on est obligé de rendre l'argent dans un théâtre, que, parmi les spectateurs entrés avec des billets gratuits, il ne s'en trouve pas quelqu'un qui, par distraction, se fasse rembourser le prix qu'il n'a pas payé. *Chose singulière !* dit Francoeur, cela n'arriva pas le 12 juillet, et il note le fait sur son journal. C'est bien l'homme qui, quelques années plus tard, en pleine Terreur, prisonnier à la Force, oublie le tribunal révolutionnaire et le reste, en voyant passer la *citoyenne* Beugnot, qui, à ce qu'il paraît, ressemblait d'une façon étonnante à la Saint-Huberti, et raconte à ses compagnons de captivité avec quel charme et quelle mobilité d'expression la Saint-Huberti jouait la Didon de Piccini (1).

La journée du 12 est décrite d'une façon plus précise par Dauvergne, dans une lettre au ministre : « J'ai l'honneur de vous rendre compte que malgré le bruit qui s'étoit répandu depuis midi que les séditieux du Palais-Royal vouloient que les spectacles fussent fermés aujourd'hui, j'ai fait ouvrir l'Opéra à l'heure ordinaire, que je m'y suis rendu à quatre heures et demie, qu'un quart d'heure après on est venu me dire que les séditieux étoient à la Comédie Italienne pour la faire fermer, que de là ils devoient se porter à l'Opéra, où effectivement ils sont arrivés au nombre d'environ trois mille, tant hommes que femmes, en faisant des cris affreux. Alors j'ai fait fermer les portes et je leur ai fait dire qu'il n'y avoit point de spectacle, ce qui les a calmés, car ils disoient qu'il falloit mettre le feu. J'ai fait rendre l'argent, et ils ont vu sortir les personnes qui avoient payé, ce qui les a dissipés, à peu de chose près, pour se porter chez Audinot et Nicolet. J'ai arrangé qu'une forte garde de pompiers, une douzaine de soldats et un bon nombre d'ouvriers passeroient la nuit dans l'intérieur de crainte d'accident. » (2)

Ces précautions furent inutiles, et, cette fois, les séditieux, comme les appelle Dauvergne, ne mirent pas le feu à la salle de la Porte Saint-Martin. — Cela devait arriver plus tard.

L. 13. Point de comité.

(1) Mémoires de Beugnot, cités par Castil Blaze. *Acad. imp. de musique. II.* 24.

(2) Arch. nat. O¹ 628.

Nota. — La garde bourgeoise s'est établie ce même soir, afin de procurer aux habitants une nuit plus tranquille qu'elle n'avoit été précédemment. On prit nombre de fripons.

M. 14. Relâche, id.

Nota. La garde bourgeoise fit jour et nuit des patrouilles. Ils arrêtèrent toutes les voitures et les paquets, les courriers étaient fouillés et leurs dépêches portées à la Ville. Le peuple, pour se procurer des armes, se rendit en foule aux Invalides, lesquels laissèrent prendre huit à neuf mille fusils et hallebardes; il se rendit aussi à l'Arsenal et à la Bastille, mais M. de Launay, gouverneur, ayant montré le drapeau blanc et ouvert le pont-levis, laissa entrer une partie du peuple, et faisant ensuite fermer il fit tirer sur les bourgeois du dedans et du dehors. Alors le peuple irrité prit d'assaut la Bastille. M. de Launay fut conduit à la Grève où on lui coupa la tête, le maître salpétrier de l'Arsenal fut haché par morceaux, et M. de Flesselles, prévôt des marchands eut la tête coupée. Ces deux têtes furent portées en triomphe dans tout Paris. Voyez le *Courrier de Versailles à Paris*, n° 9. Pendant la nuit les trois régiments campés au Champ de Mars se sont retirés en laissant leurs bagages et leurs canons.

Nous complétons le récit de Francœur par une lettre de Dauvergne qui rend compte à M. de la Ferté des événements de la journée.

« M. Janssen m'a fait dire hier au soir qu'un gros détachement du peuple s'était présenté à la salle de l'Opéra pour demander les armes qui pouvaient s'y trouver. Il leur a fait ouvrir l'endroit où on les tient. Ils ont pris des sabres seulement, n'y ayant pas d'autres armes dont ils pussent faire usage, les haches et massues n'étant que de carton; après quoi ils se sont retirés tranquillement. J'attends les ordres du ministre pour l'ouverture de l'Opéra, ce qui, je pense, n'aura lieu que lorsque Paris sera tranquille, car je crois qu'aucun citoyen n'oseroit se présenter dans aucune salle de spectacle dans ce moment-ci. » (1)

On voit que le matériel de l'Opéra ne fut pas d'un grand secours aux vainqueurs de la Bastille ; ce qui n'empêcha pas le citoyen Mangin, limonadier de l'Opéra, dont on peut distinguer l'enseigne sur la gravure reproduite par la *Chronique musicale*, de réclamer plus tard auprès du ministre de l'intérieur et de mentionner parmi ses services et fonctions civiques, que le 14 juillet 1789 il a armé les citoyens de Saint-Martin des Champs, depuis section des Gravilliers, de hallebardes, piques et sabres appartenant à l'Opéra. (2)

M. 15. La patrouille bourgeoise jour et nuit fut en action, etc. Le Roy se rendit à Versailles à l'Assemblée nationale et promit de faire retirer

(1) Arch. nat, O¹ 628.

(2) Arch. nat. F. 17 1294.

ses troupes et de passer par tout ce que demandoit l'Assemblée. Les députés des États se rendirent à Paris, sur les huit heures, à l'Hôtel de Ville, pour l'instruire des paroles de paix que le roi leur avoit données, et ils furent ensuite à Notre-Dame pour entendre le *Te Deum*.

J. 16. Sur le même bruit que le Roy devoit ce même jour venir à Paris à l'Hôtel de Ville pour confirmer les paroles de paix qu'il avoit données, il y eut beaucoup de rumeur et d'inquiétude. Mais la journée et la nuit ont été assez tranquilles.

On démolit à force la Bastille.

V. 17. Relâche, id.

Le Roy vint à Paris sur les deux heures et se rendit à l'Hôtel de Ville. La garde bourgeoise, à pied et à cheval, fut au-devant de lui. Tous les députés de l'Assemblée nationale marchoient à pied devant et derrière la voiture du Roy, aucun garde du corps n'était autour de Sa Majesté. Je crois qu'il ne se fit jamais une plus belle et plus nombreuse entrée. Après le départ du Roy qui se fit dans le même ordre que son arrivée, on mit un transparent à l'Hôtel de Ville sur lequel étoit écrit : **VIVE LOUIS XVI, LE PÈRE DES FRANÇOIS ET LE ROY D'UN PEUPLE LIBRE.**

Il y eut illumination générale.

S. 18. Repos.
D. 19. Repos. } Voyez les papiers publics.
L. 20. Repos.

Il fallait maintenant rouvrir les spectacles. Dauvergne se rendit auprès du Comité de l'assemblée des Électeurs, siégeant à l'Hôtel de Ville, car les événements avaient marché et déjà ce n'est plus du ministre que devaient venir les ordres. Il fut décidé que l'on donnerait des représentations au profit des pauvres. Dauvergne proposa de faire jouer les Français le mardi 21, la Comédie Italienne le mercredi et l'Opéra le jeudi, de façon à ce que, les trois spectacles ne se faisant pas concurrence, la recette fût aussi bonne que possible. Après une assez longue discussion, ce projet ne fut pas adopté. Dauvergne demanda alors une délibération de l'assemblée qui l'autorisât à faire afficher et à ouvrir l'Opéra. Elle lui fut délivrée; l'original est joint à la lettre de Dauvergne d'où nous tirons ces renseignements. En voici le texte :

HOTEL DE VILLE
Extrait du procès-verbal de
L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES ÉLECTEURS.

« Les différents spectacles ayant offert de donner une représentation au profit des pauvres ouvriers qui ont combattu pour la liberté et la

patrie, l'Assemblée, pour se rapprocher de plus en plus des intentions annoncées par Sa Majesté pour le rétablissement de l'ordre accoutumé, accepte leurs offres et leur permet d'ouvrir demain.

« A l'Hôtel de Ville, ce 20 juillet 1789. »

« Bon pour expédition à délivrer aux directeurs de spectacle et à l'imprimeur des affiches.

« MOREAU DE SAINT-MÉRY, président.
DUVEYRIER, secrétaire (1). »

Le lendemain l'Opéra rouvrit.

M. 21. *Le Devin de village et les Prétendus*, au profit des pauvres ouvriers.

Rec.	1517	liv.	16 s.
Reçu manuellement dans la salle	225		
Au bureau du parterre	67		4
Dû par S. A. S. Mgr le duc d'Orléans	240		
“ par un locataire	48		
			—
	2098	liv.	

Arrêté à la somme de deux mille quatre-vingt-dix-huit livres en présence des personnes soussignées, savoir : M. le chevalier de Maupertuis, commandant la Garde bourgeoise du District Saint-Martin, et M. Bousquet, marchand boucher, officier du même District, et M. Fouland, marchand drapier mercier, officier du même District, et de M. Dauvergne, Surintendant de la Musique du Roi et Directeur général de l'Académie Royale de Musique, de M. Francœur, surintendant de la Musique du Roi, Directeur de l'Académie, de M. Jansen, Inspecteur et membre du comité de l'Académie, et de M. Lasalle, secrétaire, à Paris, ce 21 Juillet 1789.

Signé : Le Ch^{er} de Maupertuis, commandant du *dixtric* de Saint-Martin. Bousquet, *oficié du distrique* Saint-Martin. Dauvergne. Francœur. Jansen. Lasalle (2).

Francœur constate sur son registre que les autres théâtres rouvriront dans les mêmes conditions.

Nota. — L'Opéra et tous les autres spectacles ont donné la recette de ce

(1) Arch. nat. O¹ 628.

(2) Archives de l'Opéra. Registre de recette à la porte, 1789.

jour pour *les pauvres ouvriers*, et l'argent de l'Opéra fut remis entre les mains de M. Bailly, maire de la ville.

Ces libéralités donnèrent lieu à quelques réclamations. Sans doute, les ouvriers avaient contribué à la prise de la Bastille ; mais ils n'étaient pas seuls. Une curieuse lettre anonyme adressée le jour même à Dauvergne lui signale une dette à acquitter. Il s'agit des Gardes françaises. On rappelle qu'ils se sont dévoués les premiers, qu'ils se sont exposés aux plus grands périls, qu'en un mot c'est devant eux qu'est tombée la Bastille. Le service signalé qu'ils ont rendu mérite la reconnaissance publique ; d'ailleurs, ils ne sont plus à la solde du roi, etc., et la lettre est signée :

Votre très humble et très obéissant serviteur, Comité de citoyens anonymes (1).

N'est-ce pas pousser un peu loin le goût des clubs et des réunions civiques, que de créer, ne fût-ce que sur le papier, le *Comité des citoyens anonymes* ?

M. 22. MM. les comédiens françois ayant trouvé la recette du jour précédent trop foible pour le nombre des malheureux, donnèrent ce même jour une deuxième représentation pour les pauvres.

Nota. Le sieur Foulon, qui n'avait été nommé que vingt-quatre heures contrôleur général, fut pris par le peuple, à une campagne de M. de Sartines, ayant, quelques jours avant, fait courir le bruit de sa mort. Il fut ramené à Paris et pendu par le peuple à la lanterne de la Grève. On lui coupa la tête, laquelle, ainsi que son corps, fut promenée et traînée par les rues. Sur les neuf heures du soir, le sieur Berthier, son gendre, intendant de Paris, qui avoit été arrêté près Compiègne, fut aussi pendu et traité comme le précédent.

J. 23. Repos.

V. 24. *Alceste.*

Rec. : 1,317 liv.

Dans de pareilles circonstances, ce chiffre constitue une forte recette.

Voici comment il se décompose :

56 billets de Rez-de-chaussée, Amphithéâtre et	
1 ^{res} Loges, à 7 liv. 10 s.	420 liv.
52 billets de secondes loges à 4 liv.	208
250 billets de Parterre et Paradis à 2 liv. 8 s.	600
2 4 ^{es} Loges de 4 pl. à 15 liv.	30
Supplément de billets.	59
	1317 liv.

(1) Arch. nat. O¹ 628.

A ce chiffre il faut ajouter, comme pour toutes les recettes que nous avons indiquées, le produit des loges louées à l'année, qui, pour l'exercice 1788-89, s'élevait à plus de 392,000 livres. — Il est probable qu'un grand nombre de ces loges restèrent vides ce soir-là. Il n'en est pas moins démontré qu'environ quatre cents personnes allèrent tranquillement entendre l'*Alceste* de Gluck, le surlendemain de la mort de Foulon et de Berthier.

S. 25. Le matin répertoire et le soir repos.

Là s'arrête le registre de Francœur, mais les registres de recettes de l'Opéra et la correspondance de Dauvergne nous permettent de terminer l'historique du mois.

Le dimanche 26 juillet eut lieu une seconde représentation au profit des pauvres ouvriers. On donna *Œdipe à Colone* suivi des *Prétendus*.

La recette fut de	3988 liv. 4 s.
En outre on reçut :	
Manuellement dans la salle,	147
De Sa Majesté la reine,	720
De monseigneur le comte d'Artois.	1000
Ce qui donna un total de	5855 liv. 4 s.

Le mardi 28 juillet *Renaud* suivi de *la Chercheuse d'esprit*, produit une recette de 990 liv. 8 s.

Dauvergne eut ce jour-là la visite de MM. du district de Saint-Martin des Champs, qui vinrent lui demander que les musiciens de l'Académie voulussent bien prêter le concours de leurs talents pour la messe de *Requiem* qu'on devait faire célébrer dans l'église de Saint-Martin pour le repos de l'âme des citoyens qui avaient perdu la vie dans la prise de la Bastille (1).

L'autorisation fut naturellement accordée. De son côté, Dauvergne insista sur la nécessité de dispenser les ouvriers du théâtre de monter la garde, sans quoi le spectacle courait risque de manquer.

Enfin le mercredi 29 juillet eut lieu une troisième représentation pour les pauvres ouvriers. On donna *Orphée* suivi de *Panurge*. La recette, avec les différents dons, monta à 5188 liv. 12 s., qui, sans déduction d'aucuns frais, comme le 21 et le 26, furent versés à la ville, après vérification des comptes, faite également en présence du chevalier de Mau-

(1) Arch. nat. O¹ 628.

pertuis et du boucher Bousquet. Voici, au sujet de cette représentation, une dernière lettre de Dauvergne à M. de la Ferté.

30 juillet,

« J'ai fait comprendre le ministre actuel (1) pour dix louis dans la recette d'hier, qui, comme vous le verrez, se monte à 5188 liv. 12 s. Les députés du district de Saint-Martin qui ont signé la feuille ont paru étonnés de ce que les princes, MM. de Bourbon, de Conty, etc., n'ont rien envoyé pour leurs loges. J'ai répondu que s'ils envoyoient, cela se-roit porté en supplément au bureau de la ville. »

« Toutes les circonstances actuelles ont prodigieusement dérangé nos projets de répétitions pour la mise de *Cora* ! »

En effet, le dérangement fut tellement complet qu'on n'a jamais joué cet ouvrage. Plus tard, Méhul fit représenter un opéra sur le même sujet, et il ne fut plus question de *Cora* ou *la Fête du Soleil*. Le manuscrit est resté aux Archives de l'Opéra avec cette mention mélancolique de l'auteur : *répété généralement en 1789 !* Quant à la musique de Berton, déjà copiée et prête à être rangée sur les pupitres, elle vint grossir le nombre de ces partitions inédites, qui, victimes de quelque événement imprévu, sommeillent inconnues dans la Bibliothèque musicale de l'Opéra.

CH. NUITTER.

(1) C'était M. de Saint-Priest.





LAURO ROSSI

Suite et fin (1).



ARRIVÉ à la Vera-Cruz, en janvier 1836, Rossi, pour mettre à profit les quelques jours qu'il avait à passer en cette ville, y organisa vivement deux concerts, dans lesquels il fit admirer la variété de ses talents et surtout son habileté comme accompagnateur au piano ; puis il partit pour Mexico avec toute sa troupe. Pendant tout le temps qu'il demeura dans le nouveau monde, il fit preuve d'une expérience consommée dans toutes les matières artistiques ou théâtrales, et d'un véritable génie d'organisateur ; mais au bout de deux ans, la compagnie ayant été dissoute, les artistes qui la componaient se trouvèrent sans ressources. Prenant en mains leurs intérêts et constituant sur-le-champ une nouvelle société, Rossi proposa aux quarante membres qui formaient la troupe de se charger de la gestion de l'affaire et d'entreprendre une tournée dans l'intérieur du Mexique, en s'arrêtant seulement dans les principales villes où l'on donnerait des représentations dramatiques ou des concerts. Tous acceptèrent et consentirent à se faire guider par lui : ils eurent raison, car il mit à leur service une activité dévorante et une intelligence au-dessus de tout éloge. Précédant de quelques jours la caravane des artistes, toutes les fois qu'il s'agissait d'aller exploiter un centre nouveau, il débattait le prix de location des salles, disposait les abonnements, engageait les artistes de son orchestre, leur faisait répéter les opéras que la compagnie, dès son arrivée, représentait devant le public. Sa vigilance ne se démentit pas un instant, et la promptitude de ses résolutions, sa décision rapide dans les moments critiques ne lui firent jamais défaut. En voici un exemple : — Lors d'une représentation du *Barbiere di Seviglia*, l'acteur chargé du rôle de *Figaro* fit une chute si malheureuse qu'il se blessa dangereusement. La salle regorgeait de monde et la recette avait été phénoménale. Les acteurs désespérés coururent exposer leur embarras au directeur Rossi. — Allait-on renvoyer le public ? S'exposer à le mécontenter ? Perdre une si belle aubaine

(1) Voir le numéro du 15 juillet.

en perdant l'argent ? « Que voulez-vous donc que j'y fasse ? » s'écria-t-il. Mais, tout à coup, se levant brusquement, il s'élança dans la chambre voisine, laissant ses interlocuteurs dans l'ébahissement le plus complet. Un instant après il reparaissait sous le costume de *Figaro* et allait chanter lui-même à la place du blessé. Les comédiens comprenant son projet, l'acclamèrent, et le public, mis au courant de la chose, lui prodigua, pendant toute la soirée, les démonstrations les plus flatteuses.

En 1838, la France déclara la guerre au Mexique. Comprenant qu'il n'y avait rien à faire pour lui en ce pays, Rossi emmena sa troupe à la Havane, où, aussitôt après son arrivée, on le nomma directeur du théâtre, avec obligation de mettre en scène les opéras de sa composition qu'il avait montés à Mexico. Son habileté et son activité le mirent à même de faire connaître au public havanais dix-huit partitions nouvelles dans l'espace de cinq mois ! Tour de force dont bien peu de directeurs seraient capables. Revenu à Mexico, après la paix de 1839, il y apprit que le richissime financier, Marty y Torres, s'était chargé de l'exploitation générale des théâtres. Cette nouvelle qui le contraria tourna pourtant à son avantage ; car Marty n'eut pas plutôt eu connaissance de son retour qu'il alla sur-le-champ l'engager et lui donner, avec la gestion des spectacles, ses pleins pouvoirs administratifs, ne se réservant, personnellement, que l'exécution des contrats. Rossi devenait donc directeur de fait, disposant, réglant et dirigeant tout ce qui avait rapport au mouvement théâtral. Marty avait une telle confiance dans sa probité qu'il lui remit, sans reçu, des sommes majeures avec la mission d'aller en Italie engager une nouvelle troupe lyrique ; il le laissait maître d'agir à sa guise, se déclarant d'avance satisfait de toutes ses opérations ; il s'acquitta de cette tâche difficile avec zèle et désintéressement, et rendit fidèlement ses comptes à Marty qui le rémunéra généreusement.

Se sentant fait pour la vie de famille, il épousa, en 1841, Isabella Obermayer, *prima donna assoluta* de son théâtre, artiste distinguée, élève de Vaccaj et de Lamperti, dont il avait pu apprécier les rares qualités. Mais deux jours après leur mariage nos deux époux furent atteints de la fièvre jaune qui mit leur vie en danger, mais dont ils guérirent miraculeusement. A cette époque déjà les journaux firent courir le bruit de la mort du compositeur ; fort heureusement, pas plus qu'aujourd'hui, la nouvelle n'était vraie. — Cette terrible maladie laisse, paraît-il, dans l'organisme de ceux qui en ont souffert, des germes de malaises et aussi d'hallucinations ; Rossi et sa femme n'en furent pas exempts. On leur conseilla de voyager pendant quelques mois, mais cela ne suffit pas pour débarrasser le maestro des impressions terrifiantes que lui avait laissées le fléau. Les médecins, appelés en consultation, déclarèrent qu'il y avait nécessité pour lui de retourner en Europe ; sa femme et lui s'embarquèrent donc à la Vera-Cruz, et après une heureuse traversée de vingt-neuf jours, ils abordèrent, en février 1843, à Cadix. Ils visitèrent en touristes les grandes villes d'Espagne, puis ils partirent pour l'Italie, où Rossi écrivit *Il Borgomastro di Scheidam*, opéra

qui fut représenté avec succès à Milan. Il lui tardait de se remettre à la composition , qu'à son grand regret il s'était vu forcé de négliger pendant les huit années passées en Amérique, absorbé qu'il avait été par ses devoirs de directeur. Nous avons vu avec quelle loyauté il s'en aequitta, et nous pouvons juger en connaissance de cause, de l'élévation de son âme.

Sa femme ayant été engagée au théâtre *del Circo*, à Madrid , il l'accompagna en Espagne, où il ne demeura pas longtemps ; il était pressé de revenir à Naples pour y faire jouer son opéra bouffe *Il dottor Bobbolo*, lequel plut beaucoup, contrairement à ce que dit Fétis, qui prétend que cet opéra n'eut aucun succès. En 1845, il composa pour le théâtre d'Angennes, à Turin, le meilleur de ses opéras, *Cellini à Parigi*, qui, s'il fut pour lui la cause d'un éclatant triomphe, ne put cependant être joué sur les autres scènes italiennes, parce qu'étant écrit pour deux *prime donne absolute*, il est plus que difficile de faire paraître dans la même pièce et de mettre d'accord ces deux oiseaux rares de même plumage. Disons, à l'honneur de l'école française, que le rôle principal de cet opéra fut écrit pour une cantatrice française, madame Anna de la Grange, dont la renommée est universelle, et dont, par conséquent, il serait superflu de faire ici l'éloge.

Appelé à Milan, il y composa les opéras *Azema di Granata*, *la Figlia di Figaro*, et *Bianca Contarini*; mais ce dernier ne réussit pas à la Scala, d'abord, parce que dans cette œuvre, il voulut protester contre les excès de sonorité orchestrale des opéras modernes, et ensuite par une aventure assez burlesque qui vaut la peine d'être racontée. Le dénouement du drame exigeait que le ténor mourût en scène ; la *prima donna*, créature fantasque et capricieuse, jalouse de l'importance du rôle du ténor, voulut mourir à sa place : de là discussion, révolte, etc., dont le résultat fut la victoire du parti le plus fort, c'est-à-dire de la *prima donna*. Le ténor, furieux, refusa de paraître dans le quatrième acte. Il fallut retourner l'action qui devint confuse, et la musique remaniée, tronquée, rapiécée, ne fit aucun effet. Le maestro se releva de cet échec en 1849, en donnant au même théâtre *Il Domino nero*, qui réussit et qui le plaça au rang des compositeurs les plus estimés de l'Italie actuelle.

Le municip de Milan voulant lui témoigner combien il appréciait son mérite, le nomma, en 1850, directeur de son Conservatoire de musique. Il comprit dès lors qu'il ne fallait plus s'en tenir à l'unique enseignement des préceptes de Durante et aux *Partimenti* de Fenaroli; que le temps était venu de compter avec les idées modernes, et surtout avec les progrès immenses de l'harmonie, de la modulation et de l'instrumentation, accomplis en France et surtout en Allemagne; il prit à cœur la prospérité de l'école qui lui était confiée, et il ne tarda pas à faire du Conservatoire de Milan un des meilleurs séminaires musicaux de la Péninsule.

En novembre 1851, il perdit sa femme qu'il aimait tendrement, mais accoutumé depuis de longues années aux douceurs de la vie de famille, il se décida, en 1853, à épouser mademoiselle Sofia Camererdi, de Stuttgart, qui le

rendit père de deux filles, mais qui mourut après quelques années de mariage. Ne pouvant se résigner à vivre seul, il jeta les yeux sur une des élèves de son Conservatoire, mademoiselle Mathilde Ballerini, de Casalmaggiore, qu'il épousa en troisièmes noces en 1864.

Doué d'une activité prodigieuse, Rossi composa de 1850 à 1859, sans compter beaucoup de musique vocale et instrumentale qu'il fit exécuter par ses élèves dans les réunions du Conservatoire, plusieurs opéras dont voici les titres : *les Sabines*, en 1852, pour la Scala, de Milan ; *l'Alchimista*, en 1853, pour le Fondo, de Naples ; *la Sirena*, en 1855, pour la Cannobiana, de Milan ; puis il cessa de faire parler de lui pendant plusieurs années ; mais sur les instances des éditeurs Giudici et Strada, de Turin, il consentit, en 1868, à composer de nouveau pour le théâtre et donna à la Cannobiana *Il Sigaro rivale* et *Il Maestro e la cantante*, deux farces dont il avait écrit les paroles et la musique. Dans l'automne de 1869, le théâtre d'Angennes, à Turin, reçut de lui *Gli Artisti alla fiera* qui, jusqu'aujourd'hui, est son dernier opéra. Comme compositeur dramatique, Rossi ne peut être classé parmi ceux qui ont illustré la célèbre école napolitaine, mais ses œuvres musicales sont distinguées, bien écrites, sagement conçues et savamment élaborées. Felice Romani, le poète, dont le nom est inséparable de celui de Bellini, pour lequel il a créé les livrets de *la Norma*, de *la Sonnambula*, etc., Romani déclarait Rossi le successeur de Donizetti dans la musique bouffe.

Lauro Rossi est membre de plusieurs Académies et de plusieurs Sociétés artistiques ou philharmoniques. Les Académies de *S. Cecilia* et *l'Avanesa*, de la Havane, l'ont nommé leur sociétaire ; celle de Sainte-Cécile de Rome a fait de lui son président honoraire ; il est directeur honoraire de l'Ecole gratuite de chant de Crémone ; sociétaire honoraire des philharmoniques *Bellini* de Palerme et de Naples ; de l'Institut philharmonique de Lodi ; de l'Union philharmonique de Bergame, etc., etc.

Mercadante, directeur du Collège royal de musique de San Pietro à Majella de Naples, meurt en décembre 1870. Ce compositeur de grand mérite, qui, après Zingarelli, avait présidé aux destinées de cet institut, n'y avait pas apporté les améliorations, ne lui avait pas fait faire les progrès que l'on était en droit d'attendre d'un maître de sa valeur ; pendant sa direction, il n'est pas sorti du Collège de Naples un compositeur un peu remarquable. S'il fallait en croire certains bruits malveillants qui ont couru, la jalousie et l'envie du directeur n'auraient pas été étrangères à ce résultat regrettable ; mais il est bon de se défier de ces bruits et de se garder d'une accusation aussi grave, surtout lorsqu'il s'agit d'un artiste tel que Mercadante. Paix à sa cendre !! On ne crut pouvoir remettre la succession de ce maître en de meilleures mains que celles de Lauro Rossi, qui fut appelé à le remplacer en septembre 1871. — Depuis qu'il a pris en mains les rênes de cette administration, le nouveau directeur n'a pas hésité à modifier notamment le système d'enseignement qui en avait grand besoin ; il s'est attaché à répandre le goût de la bonne musique instrumentale, trop généralement délaissée jus-

qu'en ces dernières années dans l'Italie méridionale. Il n'a pas reculé, non plus, devant les réformes qu'il a cru indispensables. Déjà la *Gazetta officiale* de Naples a publié un avis de concours pour les places *vacantes* de professeurs de solfège et d'harmonie, de contrepoint et de composition, de piano, de chant, de déclamation, d'esthétique musicale et de danse, ce qui dénote un remaniement radical dans le personnel et dans les méthodes d'enseignement de cet établissement.

Souhaitons, pour le plus grand bien du Collège de musique, que Lauro Rossi sache retrouver et mettre en pratique l'activité, la décision, l'énergie et le talent d'administrateur dont il a fait preuve au Mexique. Ce n'est qu'au prix des plus grands efforts, ce n'est qu'en déployant une fermeté à toute épreuve et une inflexible volonté qu'il pourra régénérer l'art musical dans son pays et faire arriver l'institution qu'il dirige à la haute et juste réputation qui a été celle des anciens Conservatoires de Naples.

ERNEST DAVID.

Sur la foi de M. Florimo, j'ai dit dans mon précédent article que Lauro Rossi était né en 1810 ; mais il résulte d'une lettre qu'il vient d'écrire à la *Revue et Gazette musicale* pour démentir le bruit de sa mort, qu'il est né en 1812 et non en 1810. — D'un autre côté, un journal de Turin annonce que le *Teatro Regio* de cette ville fera son ouverture avec un nouvel *opera ballo* de Lauro Rossi, *la Contessa di Mons.* Souhaitons-lui bonheur et longue vie, ainsi qu'à son auteur.

E. D,





LES FONDATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS

Deuxième article (1)



SYCHÉ, 1678. -- Lulli voyant la disgrâce de Quinault, et ne se piquant ni de délicatesse ni de gratitude, se hâta de l'abandonner à son malheureux sort. On fut donc obligé de lui chercher un poète. Mais la réputation de Quinault était si bien établie, que nul de ses rivaux n'osait entrer en lice. Lulli lui-même, accoutumé au lyrisme admirable de son librettiste habituel, ne se montrait satisfait de rien ni de personne. Enfin, Thomas Corneille se hasarda à offrir *Psyché*. Comme le roi désirait une pièce nouvelle, et que le frère de l'auteur du *Cid* était fortement protégé, Lulli consentit à composer la musique de son poème.

Avant cet opéra, Lulli avait, dès 1670, composé les airs d'une *Psyché*, dont Molière avait fait le prologue, Pierre Corneille la pièce, et Quinault la partie lyrique. Jamais peut-être le sévère tragique ne fit aussi bien vibrer la corde du pathétique que dans la déclaration de l'Amour à Psyché.

Le fils du fameux Baron, comédien assez médiocre lui-même, joua, dans une des reprises de cet ouvrage, le rôle de l'Amour. Mademoiselle Desmares, qu'il aimait et dont il était adoré, jouait Psyché.

Les deux artistes, se laissant emporter par leur sentiment mutuel, rendirent cette scène de tendresse avec tant de vérité et de feu que le régent, qui s'intéressait à mademoiselle Desmares, en conçut de la ja-

(1) Voir le numéro du 1^{er} juillet.

lousie. Il s'en plaignit, et l'actrice, avouant sa passion pour le comédien, rompit avec le prince.

La Motte disait que le roman de Psyché, par La Fontaine, est un sujet propre à produire un spectacle magnifique, et qu'à lui seul il eût pu faire inventer l'opéra.

Bellérophon, 1679. — Fontenelle a revendiqué la paternité de cet ouvrage. Boileau, qui l'avait remanié de fond en comble, prétendait que tout ce qui en était bon lui appartenait.

Proserpine, 1680. — Quoique postérieure de peu de temps à *Bellérophon* et *Psyché*, par conséquent à la disgrâce de Quinault, cette pièce est du poète favori de Lulli, qui, probablement, avait jugé qu'en tenant rigueur au premier librettiste de son temps, il se portait à lui-même le plus terrible préjudice.

Le Triomphe de l'Amour, 1681. — C'est dans ce ballet que l'on vit pour la première fois des femmes danser sur le théâtre. Jusque-là les rôles de femmes étaient remplis, suivant la mode italienne, pardes hommes déguisés. Ce ballet fut représenté d'abord à Saint-Germain-en-Laye, devant le roi. On y vit danser le dauphin et la dauphine, la princesse de Conti, et d'autres *princes, seigneurs et dames de la cour*, absolument comme sur les programmes. Ce mélange des deux sexes fut si goûté que l'on dut l'introduire à l'Opéra de Paris lorsque cette pièce y fut donnée. On y introduisit donc des danseuses, et les premières furent les demoiselles Fontaine et Subligny, très belles et très nobles danseuses, dit un auteur.

Persée, 1682. — La première représentation de *Persée* ne fut pas donnée à la cour comme c'était l'habitude, mais bien en public. Le dauphin et les altesses royales y assistèrent. Aux représentations suivantes le jeune prince de Dietrichstein y dansa seul une entrée de ballet avec un très grand succès.

A la première représentation, il y eut grand émoi dans le camp des beaux esprits. Quelques dames désapprouvèrent les sentiments de Phinée qui aime mieux voir sa maîtresse dévorée par un monstre qu'entre les bras de son rival. Tous les abstracteurs de quintessence galante entrèrent en campagne, et pendant longtemps, les *Mercures* furent pleins de discussions de toutes sortes sur cette grave question soulevée par les vers suivants :

*L'amour meurt dans mon cœur, la rage lui succède :
J'aime mieux voir un monstre affreux
Dévorer l'ingrate Andromède
Que la voir dans les bras de mon rival heureux.*

Phaéton, 1683. — La magnificence de ce spectacle et les décosations qu'il comporte l'ont fait appeler *l'opéra du peuple*. *Phaéton* est le premier opéra qui ait été joué à Lyon, lorsqu'en 1688 on eut établi dans cette ville une académie de musique à l'instar de celle de Paris. Cet opéra est en outre le premier auquel ait assisté Louis XV, en 1721.

Amadis, 1684. — C'est Louis XIV qui donna à Quinault le sujet de ce poème qui devait être représenté à Versailles. Mais la reine mourut, et le roi ne voulut souffrir aucun spectacle à la cour durant son deuil. Cependant il permit à Lully de donner son opéra sur le théâtre de Paris, où il obtint un grand succès.

L'acteur qui remplissait le rôle d'*Amadis de Gaule* ayant reçu vers cette époque des coups de bâton d'un homme de qualité dont il *osait être le rival* (dit un chroniqueur), on l'appela volontiers, pendant quelque temps, *Amadis Gaulé*, et on fit une sorte de parodie où se trouvait une allusion à cette aventure.

Roland, 1685. — C'était, au point de vue musical, l'opéra de prédilection de Lulli, bien que le public donnât la préférence à *Armide*. Ce fut encore Louis XIV qui en fournit le sujet à Quinault. Lulli s'y surpassa réellement. J'ai la partition de cet ouvrage sous les yeux, et je serais tenté de partager l'opinion qu'en avait son auteur, bien que l'on trouve ça et là dans ses autres œuvres des pages qui peuvent passer à bon droit comme le *nec plus ultra* de l'art à cette époque. Je citerai dans ce nombre les plaintes de Pan sur la mort de la nymphe Syrinx dans l'opéra d'*Isis* (1). Il y a là un accompagnement de deux flûtes qui est une véritable nouveauté, d'un effet charmant et rempli de couleur.

Le rôle de *Roland* fut chanté de la manière la plus remarquable par Chassé, l'acteur gentilhomme, qui se retira du théâtre après y avoir fait sa fortune.

Armide, 1686. — C'est à un an de distance seulement que Lulli donna ses deux œuvres capitales. *Armide*, à qui le sujet valut un succès plus grand que celui qui accueillit *Roland*, et dont le poème est le chef-d'œuvre de Quinault, fut le triomphe à la fois de Lulli, de Quinault et de mademoiselle Le Rochois, qui y tint le principal rôle. Le cinquième acte est parfait en tout point. On assure que Lulli obligea Quinault à le refaire jusqu'à cinq fois. Ce fut, du reste, le chant du cygne pour ce poète qui se retira du théâtre après ces triomphants adieux au public, et que les plus vives instances de son illustre collaborateur ne purent jamais y ramener.

(1) Voir *l'Air de Pan* donné dans le numéro du 1^{er} juillet.

Lulli estimait sa musique de telle façon qu'il aurait, disait-il, tué un homme qui se serait aventuré à lui dire qu'elle était mauvaise. Le public n'avait pas apprécié comme il convenait un de ses ouvrages à la première représentation. Lulli le fit jouer pour lui seul. Le roi, à qui on rapporta cette singularité, jugea que l'ouvrage devait être bon et le fit exécuter devant lui. La cour fit changer d'avis à la ville. Cet opéra, c'était *Armide*.

L'enthousiasme des écrivains contemporains atteint les dernières limites quand ils rendent compte de l'effet produit par mademoiselle Le Rochois dans ce rôle si passionné.

Sûre d'elle-même, elle paraissait au premier acte entre les deux plus belles actrices que l'on eût vues au théâtre, les demoiselles Moreau et Desmâtins, qui lui servaient de confidentes. Mais, à partir du moment où mademoiselle Le Rochois chantait :

*Je ne triomphe pas du plus vaillant de tous :
L'indomptable Renaud échappe à mon courroux !*

les deux confidentes étaient éclipsées : on ne voyait plus que l'admirable artiste qui semblait remplir le théâtre.

On connaît les façons autocratiques, brutales même, dont les auteurs — et surtout Lulli — en agissaient dans ce temps-là avec leurs interprètes ; on sait que l'auteur d'*Armide* traita un jour cette même mademoiselle Le Rochois comme Néron traita Poppée, avec cette seule différence que l'actrice n'en mourut pas, mais prit mieux ses précautions une autre fois.

On pria un jour mademoiselle Le Couvreur de dire le célèbre monologue :

Enfin il est en ma puissance, etc.

et l'on fut surpris de voir avec quelle fidélité la musique de Lulli rendait les inflexions de la célèbre tragédienne.

Une actrice représentait un jour *Armide*, mais ne mettait point dans son jeu la passion suffisante. Une de ses amies s'évertuait à lui donner leçon.

— Mais, enfin, ce n'est pas bien difficile, disait-elle. Mettez-vous à la place de cette amante trahie. Si l'homme que vous aimez tendrement vous quittait, ne seriez-vous pas désolée, ne chercheriez-vous pas....

— J'en chercherais aussitôt un autre, reprit l'élève.

— Dans ce cas, ma chère, conclut le professeur, vous et moi perdons notre temps.

Acis et Galathée. 1686. — C'est le dernier opéra de Lulli, qui mourut l'année suivante.

THÉTIS ET PÉLÉE

RECIT de BACCHUS

Paroles de
FONTENELLE

ACTE V.
(1689)

Musique de
COLASSE.

CHANT.

PIANO.

Mê - lons notre dou - ce fo - li - e Aux trans-

-ports de ces cœurs si con - tents de leur sort Mê - lons notre dou - ce fo -

li - - e Aux transports de ces cœurs si con - tents de leur sort Bac -



chus a _ vec l'amour est ai - sé - ment d'accord



Heu _ reuse u _ ne à _ me rem - pli - - e de ses ai -



-ma - bles fureurs de ses ai_ma_bles fu - reurs G'est par



nous qu'on peut se dé - fai - re d'u - ne rai - son triste et sé -

A musical score for voice and piano. The vocal part is in soprano clef, and the piano part is in bass clef. The lyrics are:
-vè - re C'est par nous qu'on peut se dé - fai - re du - ne rai-

The vocal part continues:
- son triste et sé - vè - re Les bien faits des au - tres

The vocal part continues:
dieux ne sont pas si pré - ci - eux Les bien -

The vocal part concludes:
-faits des au - tres dieux ne sont pas si pré - ci - eux.

AIR DE THÉSÉE

Paroles de
QUINAULT

PROLOGUE
(1675)

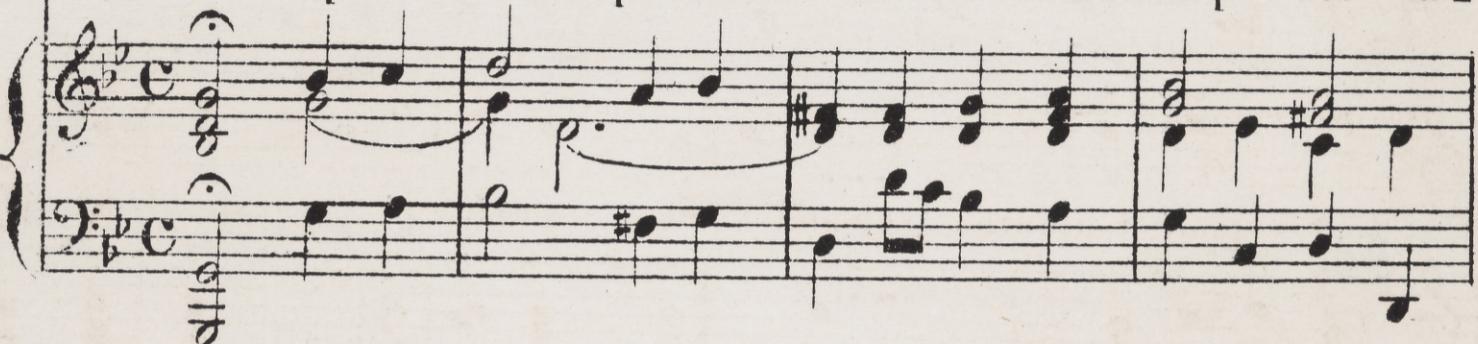
Music de
J. B. LULLI.

CHANT



Trop heu_reux qui mois_son_ne dans les champs des a -

PIANO



-mours

Trop heu_reux qui mois_son_ne dans les champs des a -

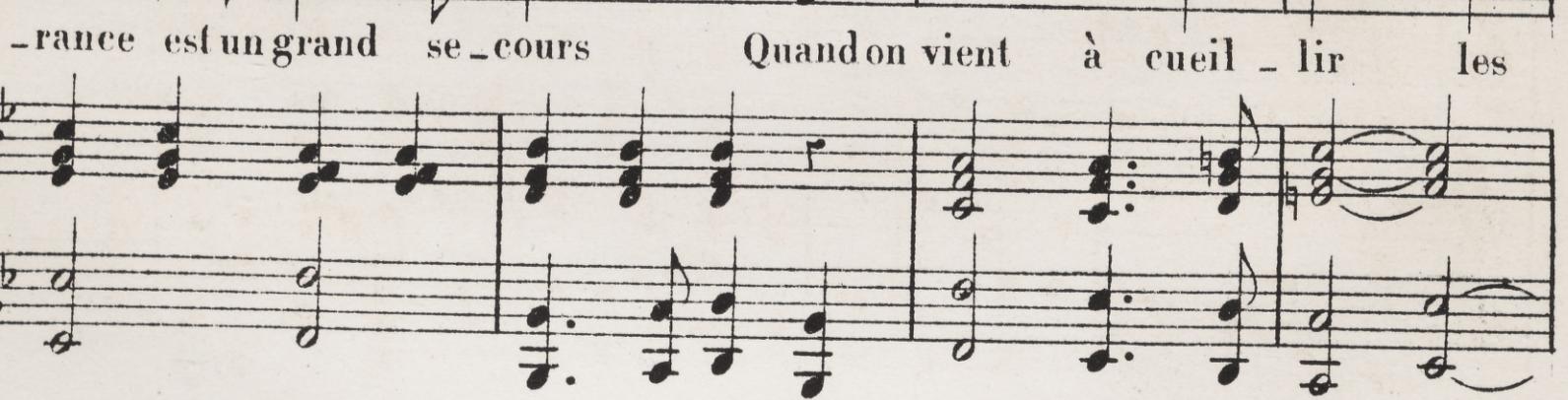
-mours

A - mants

Que rien ne vous es _ ton_ne l'Es_pé -

-rance est un grand se_cours

Quand on vient à cueil_lir les



fruits que l'amour donne On est ri _ che a ja_mais et con -

-tent pour toujours Quand on vient a cueil_lir les fruits que l'amour

don_ne On est ri _ che a ja_mais et con_tent pour tou -

-jours Trop heu_reux qui mois_son_ne dans les champs des a -

-mours Trop heu_reux qui moisson_ne dans les champs des a_mours.

INVOCATION DE MÉDEE

FRAGMENT

THÉSÉE (ACTE III - SCÈNE VI)

(1675)

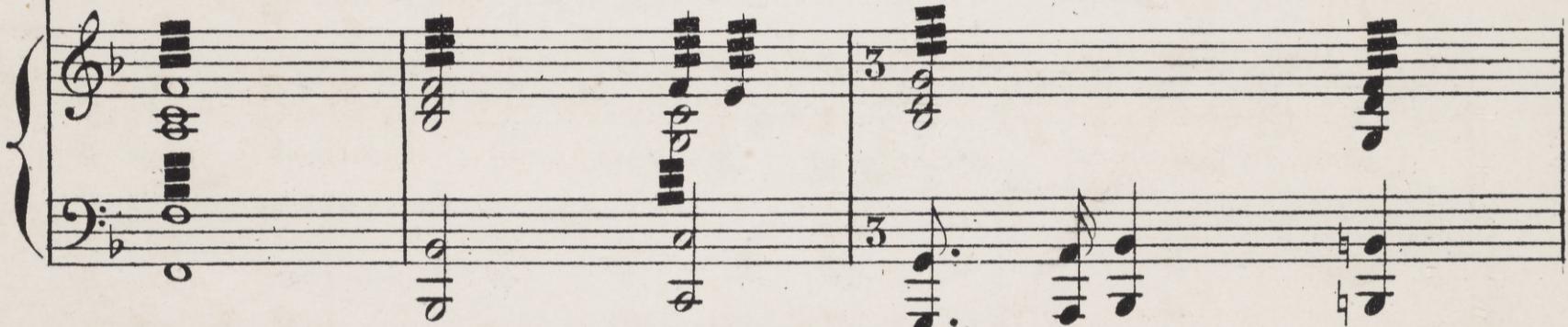
J. B. LULLI.

Largo

CHANT



Sortez ombres sortez de la nuit éternel
le Voyez le jour pour le troubler Hatez-vous d'accourir Quand ma voix vous ap-



-pelle Que l'affreux désespoir Que la rage cru - el-le prennent soin de vous assem-



-bler Sortez ombres sortez de la nuit éternel - le



HESIONE

Paroles de

DANCHET

(PROLOGUE-SCÈNE I)

AIR DES SALIENS

pour ORCHESTRE reduit pour PIANO
par

P LACOME

Musique de

CAMPRA (1700)

*Le prologue d'Hésione représente les jeux séniliens
par lesquels des peuples divers viennent fêter le soleil.
Le morceau suivant, d'un caractère et d'un rythme si accentué
accompagne l'entrée en scène des Saliens.*

Allegro (d=104)

PIANO.



The musical score consists of five staves of music for piano, arranged vertically. The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes, primarily in the treble clef, with dynamics like *p*, *f*, and *p>*. The second staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring a dynamic *f* and a dynamic *p>*. The third staff shows a harmonic progression with chords in the treble clef, followed by a melodic line in the bass clef. The fourth staff features a melodic line in the treble clef with dynamics *p* and *>*. The bottom staff shows a harmonic progression with chords in the treble clef, followed by a melodic line in the bass clef.

P. Bertrand grav:

Imp: AROUY rue du Delta 26.

COLASSE

Paschal Colasse, né à Paris en 1636, mort à Versailles en 1709, est l'élève le plus connu de Lulli. Rempli d'admiration pour son maître, il s'attacha à l'imiter; il y parvint d'ordinaire, trop bien pour sa gloire personnelle, car de Lulli il put prendre les formules et le style, mais non le tempérament et l'exquise sensibilité, source véritable des beautés réelles de ses œuvres.

Thétis et Pelée (1689) — est considéré comme le meilleur ouvrage de Colasse. Voyez le récit de Bacchus que nous avons extrait de cet opéra pour la *Chronique Musicale*. Le poème est de Fontenelle; on sait que ce célèbre écrivain eut la bonne fortune assez rare d'assister à une reprise de son œuvre soixante et un ans après sa première représentation.

Achille et Polyxène, — fut moins heureux, s'il faut en croire les épigrammes sans nombre qui accueillirent cet ouvrage de Campistron et Colasse. Celle-ci est caractéristique :

*Entre Campistron et Colasse,
Grand débat s'émut au Parnasse,
Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux.
De son mauvais succès nul ne se croit coupable :
L'un dit que la musique est plate et misérable ;
L'autre que la conduite et les vers sont affreux ;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.*

Astrée. Le poème d'*Astrée* était de La Fontaine. Le fabuliste assistait à la première représentation de son œuvre, assis à côté de quelques personnes qui ne le connaissaient pas; et comme son ouvrage ne lui plaisait guère, il ne se gênait pas pour maugréer : « Dieu que c'est bête! Quel est l'animal qui a fait cela? » — « Mais, monsieur, répondit une dame impatientée de l'entendre, c'est M. de La Fontaine, un homme de beaucoup d'esprit. » « Je vous dis, madame, que cela ne vaut pas le diable! » et il sortit. Un de ses amis le rencontra : « Comment, s'écria-t-il, vous ici! tandis que l'on joue votre ouvrage! » « Ne m'en parlez pas! repartit le bonhomme : je viens d'essuyer le premier acte, et j'en ai assez. Il faut en vérité que les Parisiens soient de bien braves gens! »

Enée et Lavinie, — opéra donné sans succès, et remis en musique par Dauvergne soixante ans plus tard.

Colasse a donné d'autres opéras sans valeur, des ballets, et laissé des recueils de motets. Il se mit dans les derniers temps à chercher la pierre philosophale, et cette étrange préoccupation détruisit rapidement sa santé.

CAMPRA

De tous les imitateurs de Lulli, Campra est peut-être celui qui approcha le plus du modèle. Ses œuvres, accueillies avec une grande faveur, restèrent aussi longtemps au répertoire que celles du Florentin. Comme celui-ci, il brillait par la sensibilité et la justesse de l'expression. Né à Aix en 1660, il mourut à Versailles en 1744.

Il me paraît certain, d'après les partitions de Campra que je viens de lire, que le compositeur avait réalisé un notable progrès dans la facture de l'air proprement dit. J'en trouve plusieurs où la charpente de l'air, telle que nous la comprenons, est bien nettement accusée, avec le retour périodique d'une phrase principale. Nous ne pénétrons pas plus avant aujourd'hui dans l'examen de ses ouvrages. On trouvera un échantillon de sa manière dans l'*Air des Saliens* qui accompagne cet article. Ce morceau, d'un caractère et d'un rythme si accentués, fait partie du prologue d'*Hésione*, qui représente les jeux séculaires où divers peuples viennent célébrer le soleil : il annonce l'entrée des Saliens.

P. LACOME.

(*La suite prochainement.*)





COURS D'HYGIÈNE DE LA VOIX

Professé au Conservatoire de Musique, par le Dr L. MANDL.

LEÇON DE CLÔTURE

Mesdames et messieurs,

Permettez-moi de résumer aujourd'hui, en quelques mots, l'ensemble des faits et des considérations exposés dans nos entretiens précédents, qui constituent les principes de l'Hygiène de la voix.

Le son en général, et bien entendu aussi la voix, est produit par les vibrations d'un corps solide ou gazeux. Il présente trois caractères essentiels, à savoir : l'*intensité* (force ou faiblesse), la *hauteur* (acuité ou gravité) et le *timbre*. L'*intensité* dépend de la force de l'ébranlement initial et de l'élasticité du corps vibrant ; le son a d'autant plus de hauteur que le nombre des vibrations, dans un espace de temps donné, est plus considérable ; le mélange du son fondamental avec les sons dits partiels ou harmoniques et avec les bruits accessoires, tels que le frottement de l'archet, etc., détermine le *timbre*, qui fait distinguer des sons de la même hauteur, suivant la source qui les produit.

La voix est formée dans le *larynx*, qui est une cavité presque triangulaire composée de cartilages et dans laquelle nous apercevons deux lèvres saillantes à l'intérieur, les *lèvres vocales*, habituellement appelées cordes vocales, lesquelles limitent un espace destiné au passage de l'air, nommé la *glotte*. Au-dessous du larynx sont situés les poumons, et au-dessus le pharynx, avec les cavités nasales, etc.

Les organes de la voix peuvent être fatigués par le mécanisme de leur fonctionnement (§ I) ; ils sont en outre influencés par leurs rapports avec les diverses fonctions de l'organisme (§ II) ou par ceux qu'ils entretiennent avec le monde externe (§ III).

§ I

La voix se produit par l'air expiré des poumons, qui fait vibrer les bords de la glotte, c'est-à-dire les lèvres vocales, et va se répercuter dans le pharynx.

L'air expiré détermine l'ébranlement initial ; — l'intensité du son dépend, par conséquent, de la respiration. Cette fonction se compose de deux actes qui se succèdent continuellement, à savoir : l'inspiration et l'expiration. Celle-ci doit s'accomplir de manière à fournir sans fatigue, sans dépense inutile de forces, la quantité d'air nécessaire à l'émission du son. On ne saurait, en déclamant ou en chantant, ni phraser, ni filer un son, si l'on ne sait ménager l'air en ralentissant l'action des agents qui fonctionnent pendant l'expiration. Ce travail de ralentissement de l'expiration constitue ce que l'on appelle appuyer la voix sur telle ou telle portion du thorax. Toute l'attention de l'artiste doit être fixée, sur le mode d'expiration le moins fatigant. Or ceci dépend de la manière dont l'inspiration a été faite, car, suivant que telle ou telle portion du poumon a été remplie d'air, il est plus ou moins facile de ménager cet air. En effet, l'inspiration peut se faire de trois manières différentes, suivant que l'on dilate les poumons à leur base, par la contraction du diaphragme, ou dans leur portion moyenne, en déplaçant latéralement les côtes, ou, à leur sommet, en soulevant la clavicule et les épaules. Ce dernier mode, qui constitue la respiration claviculaire, est le plus fatigant, parce que le grand nombre de parties osseuses et musculaires qui a été soulevé pendant l'inspiration et qui tend à retourner au plus vite à l'état de repos, exige une grande dépense de forces pour être maintenu, pendant toute l'expiration, dans sa position soulevée. La fatigue qui en résulte fait gonfler les veines et les muscles du cou ; la voix devient étranglée ; l'inspiration difficile finit par produire le hoquet dramatique. Rien de pareil ne s'observe dans la respiration abdominale, qui s'accomplice par la contraction du diaphragme et ne détermine que le déplacement des intestins.

Les vibrations des lèvres vocales déterminent par leur nombre la hauteur du son. Or, ces vibrations dépendent de la tension des lèvres vocales, de leur longueur et de leur largeur : toutes circonstances variables suivant la contraction des muscles qui siègent à l'intérieur du larynx. Ce travail des fibres musculaires peut fatiguer l'organe par sa prolongation disproportionnée aux forces de l'individu ; par une dépense inutile de forces, lorsqu'on crie au lieu de parler ou de chanter, en appuyant la voix sur les muscles du cou ; lorsqu'on contracte ou que l'on relâche les

muscles laryngés dans des proportions qui ne répondent pas à aux qualités individuelles de l'organe, c'est-à-dire que l'on déplace la voix ; lorsque l'accrolement des lèvres vocales n'a pas lieu avant l'émission du son, qu'une portion de l'air s'échappe sans faire vibrer les lèvres et que la voix est mal posée, etc. La voix fatiguée devient chevrotante, incertaine, couverte, rauque ; des mucosités se produisent (chats), etc.

Les différences du timbre dépendent des bruits accessoires, du nombre et de l'intensité des sons harmoniques, déterminés par la forme et la qualité de la caisse de résonnance, qui est représentée dans l'instrument vocal par le pharynx et les cavités avoisinantes. La résonnance est très variable suivant l'élasticité, la dimension, la contractilité, etc., des éléments organiques qui composent le pharynx, et qui déterminent les qualités individuelles de la voix et doivent, par conséquent, être étudiés attentivement sur chaque individu. C'est la configuration donnée au pharynx qui forme la voyelle, comme le démontre un tuyau à anche surmonté d'un résonateur, dont l'ouverture, variable à volonté, fait entendre les voyelles *o*, *a*, *e*, et les timbres *sombré* ou *clair*. L'abus ou l'exagération d'un timbre provoque des maux de gorge, l'angine granuleuse, etc.

Pour éviter toutes ces causes diverses de fatigue, nous croyons indispensables certains exercices, préalables à l'enseignement du chant et que nous comprenons sous le nom du *gymnastique vocale*. Ces exercices concernent les divers muscles actifs dans la respiration, dans la pose de la voix, dans la configuration du pharynx, dont l'élève doit être maître avant tout, afin que le mécanisme favorise et n'entrave point l'émission des sons.

§ II

En dehors du mécanisme, les diverses fonctions de l'organisme exercent également leur influence sur la voix.

La respiration est un véritable acte de combustion, tel que nous le voyons s'accomplir, par exemple, dans une machine à vapeur. L'air aspiré est chaud et rempli de vapeur d'eau et d'acide carbonique. Cette combustion s'accomplice par la consommation de certains éléments organiques, les pertes subies sont réparées par l'air frais, les boissons et les aliments.

Ces éléments réparateurs doivent être pour le chanteur ou l'orateur, chez lesquels la respiration est plus active que dans les conditions habituelles, non-seulement substantiels, aptes à reconstituer les forces perdues (viande, lait, céréales), mais aussi propres à faciliter l'acte respira-

toire (beurre, graisses, huiles), sans apporter de l'irritation (alcooliques).

Les organes de la voix ne sauront être exercés sans danger que lorsqu'ils auront acquis tout leur développement, et que la santé générale favorisera leur fonction. Les exercices doivent être appropriés à l'âge, à la constitution, aux forces de l'individu; ils sont entravés par l'acte de la digestion, par un trouble de la circulation. La tranquillité de l'esprit et du système nerveux en général est absolument nécessaire, sinon la voix est mal posée et devient faible ou criarde, tremblotante, fausse.

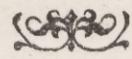
§ III

Enfin, parmi les influences que peut exercer le monde externe, c'est-à-dire l'air, le sol et l'eau, ces trois éléments dont l'ensemble constitue le climat, parmi ces influences, dis-je, j'ai particulièrement insisté sur le refroidissement provoqué par une variation brusque de température, et dont les conséquences sont les états inflammatoires du larynx, du pharynx ou des bronches, qui doivent être combattus dès leur apparition par l'application de la chaleur.

L'ensemble des faits que je viens d'exposer fait apprécier leur utilité pour tout chanteur ou orateur, et l'absolue nécessité de la connaissance du mécanisme, surtout de la part des professeurs qui sont appelés à commencer l'éducation des élèves. Ce n'est pas lorsque des mauvaises habitudes sont déjà prises, que l'attention du chanteur doit se fixer sur les dangers que court sa voix. Là, comme ailleurs, les moyens préventifs, appliqués dès le principe, sont bien plus précieux. Aussi suis-je de l'avis que dans l'avenir nul ne soit autorisé à professer, *s'il ne donne des preuves que le mécanisme de la voix lui est familier, et qu'il ne soit plus permis au premier venu, parce qu'il a quelques connaissances musicales, de tuer dans le germe des dispositions organiques parfois les plus heureuses.*

Et à ceux qui objecteront que tout ce fatras de préceptes est inutile, que bien des gens réussissent sans avoir la moindre idée du mécanisme, en un mot, qu'il suffit de savoir bien chanter, à ceux-ci je répondrai: N'apprenez pas à nager, jetez-vous à l'eau; il y a des gens qui surnagent et peuvent atteindre le rivage: mais combien barbottent et combien se noient!

Docteur MANDL.





REVUE MUSICALE

OPÉRA-COMIQUE. — Début de M. Puget dans la *Fille du Régiment*. — Reprise de *Zampa*. M. Melchissédec (Zampa), M^{mes} Ganetti et Ducasse. MM. Bach, Potel et Barnolt.



ercredi 16 juillet. — L'Opéra-Comique n'avait pas convoqué la presse spéciale au début de M. Félix Puget dans le Tonio de la *Fille du Régiment*; c'est un oubli que notre vigilance a déjoué. Le jeune débutant est frère de M. Paul Puget, le prix de Rome de cette année. Son père est l'artiste connu du public parisien.

M. Félix Puget possède un mince filet de voix qu'il n'a pas cherché à surmener et dont il a pris son parti en brave. Il se contente de s'en servir adroitemment, sans prétention aucune à en grossir le volume. Son aisance en scène est parfaite, et, sauf de la précipitation dans le débit, son jeu ne présente pas de vice rédhibitoire apparent.

Jeudi 24 juillet. — « Avec de l'audace, rien n'est impossible, » dit quelque part Zampa, le farouche corsaire, à son confident Daniel, qui lui reproche l'excès de ses témérités. Oui, rien n'est impossible avec de l'audace, à la condition que celui qu'on veut atteindre soit comme étourdi du coup ; mais s'il s'aperçoit que son adversaire sue à grosses gouttes en exécutant son plan, l'événement peut changer de face.

C'est à quoi M. Melchissédec n'a pas suffisamment réfléchi en s'emparant du rôle de Zampa, qui faisait partie jusqu'alors, à l'Opéra-Comique, du mobilier de la couronne de MM. les ténors. Depuis 1832, Zampa n'a cessé de leur appartenir. On aura beau dire que le rôle a

été exceptionnellement écrit pour la voix exceptionnelle de Chollet, baryton qui *ténorisait*, et ténor qui *barytonisait*; qu'il a été chanté en pays étranger par Lablache, et plus tard par Ronconi, celui-ci basse agile, et celui-là baryton accentué; que Charles Battaille, Faure et Gailhard avaient, eux aussi, rêvé d'en escalader les hauteurs: aucune de ces raisons ne justifie complètement la tentative de M. Melchissédec. Il s'agit de savoir d'abord si c'est un rôle de ténor grave ou de baryton élevé qu'Hérold a entendu composer. Ce qui est certain, c'est qu'il travailla pour Chollet *ténor* et non pour Chollet *baryton*; car, dès 1827, l'étude avait opéré dans l'organe de ce chanteur une révolution telle qu'un an après son entrée à la salle Favart, il dut abandonner l'emploi pour lequel on l'avait engagé, celui des Martin, des Lays et des Solié. Il avait enté sur sa voix de poitrine, bien développée jusqu'au *la*, une voix de tête si pleine et si sonore, qu'il fallut se rendre à ce que ce style composite avait de brillant et de singulier, et le compter désormais au nombre des ténors de l'Opéra-Comique. C'est au Chollet de cette seconde manière qu'Hérold avait déjà confié le ténor de *Marie*; c'est à ce même Chollet qu'il destina *Zampa*, et s'il ne donna pas à son rôle l'extrême altitude du registre de ténor, il lui en donna tout au moins la couleur et le *timbre*. Aussi fut-il obligé, quand l'illustre Lablache s'en fit le principal interprète à Naples, de remanier l'ancienne partition et d'écrire pour lui des traits nouveaux, la plupart très réussis, contrairement au sort général de ces adaptations. Hérold leur a conservé le grand caractère initial, et il arrive parfois que la seconde version touche à des effets plus décisifs; comparez dans les deux partitions les premières mesures de la barcarolle: *Que la vague écumante!*

Quant aux beaux projets formés par MM. Battaille, Faure et Gailhard, nous ne savons s'il eussent été dirigés sur ou contre le rôle de *Zampa*; mais il nous est bien permis de croire que, malgré tout leur talent, ces artistes ne s'en seraient point tirés sans de nombreuses transpositions au texte original et sans de vives tortures à leur gosier. Et ce ne serait pas là un précédent dont puisse s'autoriser M. Melchissédec.

Ainsi donc, M. Melchissédec, le Girot du *Pré aux Clercs*, le Bel-hamy des *Dragons de Villars*, le Jean des *Noces de Jeannette*, l'Alma-viva des *Noces de Figaro*, le Capulet de *Roméo et Juliette*, Melchissédec, la basse la mieux sonnante de l'Opéra-Comique, s'est essayé dans la terrible partie du terrible *Zampa*. J'ai assez haute opinion de lui pour ne lui rien céler de la vérité. Le rôle de *Zampa* n'est ni dans son tempérament artistique ni dans ses moyens vocaux. Il s'est totalement fourvoyé, et la presse tout entière lui crie bien haut de ne pas rester plus

longtemps juché sur cet horrible casse-cou. Je lui conseille de ne pas écouter les flatteurs, les pires conseillers qui soient sur terre. Melchissédec court le risque de se déclasser la voix, et voici le troc détestable qu'il est en train de faire : il échange en ce moment le bronze vibrant de sa belle voix de basse contre un billon de ténor bâtard qui ressemble presque à de la fausse monnaie ; et dans ce marché de dupe Melchissédec n'hésite pas.

Il s'est contenu dans le superbe trio qui signale son entrée, puis il a déployé sa fougue habituelle dans la *barcarolle* et le *finale* du premier acte ; ce côté purement dramatique de Zampa bravant les muettes colères d'Alice Manfredi, sa *Fiancée de marbre*, de Zampa mordu par l'amour, le remords et le vin, servait à souhait sa nature bouillante : ces épisodes mouvementés convenaient à ses aptitudes théâtrales ; ses notes métalliques y éclataient avec puissance. Mais quand il lui a fallu calmer ce feu de forge et suivre le personnage dans un diapason plus élevé, tout en exprimant des sentiments plus délicats, la franchise de son organe et de son jeu s'est perdue dans cette complication qu'il n'a pu matériellement résoudre qu'au prix d'efforts inquiétants. Constatons-le d'ailleurs : au milieu de toutes ces difficultés, la voix de Melchissédec ne s'est point brisée ; il a accompli le tour de force jusqu'au bout et sans accrocs ; le grand air : *Il faut céder à mes lois*, et les couplets : *Aimables fillettes* du second acte, et le *Pourquoi trembler ?* du troisième, tout cela, en substance, a été chanté, mais avec une gêne et une préoccupation visibles. Obligé de modérer un souffle naturellement vigoureux, de conduire les sons presque toujours dans la demi-teinte, et d'en adoucir le mordant avec des précautions infinies, Melchissédec n'avait plus la liberté d'esprit voulue pour surveiller son jeu. Il nous a donné je ne sais quel Zampa monotone et triste comme un héros de ballade allemande. Si l'amour-propre de M. Melchissédec ne parle pas plus haut que son intérêt, il restituera le rôle à M. Lhéritier, qui y a laissé ses meilleurs souvenirs. Il y va de sa voix.

L'exécution de Zampa a été d'autre part assez correcte. L'orchestre mérite mieux pourtant que cette épithète un peu froide, car il est excellentement dirigé par M. Deloffre, et la partie symphonique de *Zampa*, une des merveilles du génie français, a rarement été rendue avec autant d'énergie et de précision. Mademoiselle Ganetti, qui donnait la réplique à Melchissédec, à défaut de grandes qualités lyriques, fait preuve d'un certain goût et chante juste, ce qui a bien son prix. M. Bach a l'encolure d'un ténor de force ; bien que le personnage d'Alphonse ne réclame pas cette carrure d'épaules, il s'en faut qu'il y soit désagréable. Mademoi-

selle Ducasse, MM. Potel et Barnolt s'acquittent convenablement de leur petite besogne. C'est le rayon de gaieté jeté sur le drame par le librettiste, et il n'est pas indifférent qu'il soit nettement indiqué.

ARTHUR HEULHARD.

Il nous a été adressé, durant la quinzaine qui vient de s'écouler, plusieurs publications intéressantes à divers titres. L'espace restreint où se trouve parquée notre *Revue Musicale* ne nous laisse pas le loisir d'en parler dans ce numéro. Le compte rendu des productions nouvelles de la littérature musicale figurera ici sous la rubrique : *Bibliographie musicale*.

L'appréciation des concours du Conservatoire, confiée à M. Arthur Pougin, paraîtra dans le numéro du 15 août.

A. H.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



N donnant asile, dans notre numéro du 15 juillet, à la lettre d'un Alsacien-Français qui se rattachait au projet de M. de Lasalle (*Souscription Rossini*), nous avons dû retrancher la signature, et pour cause... Elle venait de Strasbourg !

Le projet édité par la *Chronique musicale* a éveillé dans la presse suisse et italienne autant que dans celle de Paris plus d'un écho sympathique. Nous saurons, en groupant autour de nous tout ce qui vibre aux idées d'art et de patrie, assurer le succès de cette entreprise à moins que la politique ne s'en mêle, ce que Dieu ne veuille !

— M. Lefebvre, dans ses *Matériaux pour l'histoire des arts dans le Cambrésis* (Mémoires de la Société d'émulation de Cambrai), a particulièrement signalé à l'attention de ses confrères une note découverte par lui sur une des gardes du manuscrit n° 61 de la bibliothèque communale, et d'une écriture contemporaine. Il en résulte que Charles le Téméraire serait l'auteur d'une composition musicale dont il aurait mis les Cambrésiens à même d'apprécier le mérite. On lit dans l'*Histoire des ducs de Bourgogne* que « la musique plaisait au fils de Philippe le Bon plus que toute autre récréation ; qu'il y excellait et savait chanter chansons et motets. » Mais on ignorait qu'il fût compositeur. Voici cette note : « Charles, comte de Charolais, fils de Philippe, duc de Bourgogne, etc., fist ung mottet et le chant ; lequel fut chanté en sa présence après messe dicte en la vénérable église de Cambrai par le maistre et les enfants en l'an 1460, le 23^e jour d'octobre, qui est le jour de St Séverin. »

— Les élèves de l'école de Rome sont tenus, d'après les règlements, de faire parvenir leurs envois à l'Académie française avant le 1^{er} août prochain.

M. Maréchal (2^e année) a envoyé la deuxième partie de l'*Incarnation de Jésus*, mystère en deux parties.

M. Lefèvre (2^e année) a envoyé la première et la deuxième partie d'un drame lyrique qui a pour titre : *Judith*.

M. Serpette (1^{re} année) doit remettre lui-même sa composition à Paris.

— Le conseil municipal de Lyon vient, sur la demande du préfet de cette ville, de voter une somme de 15,000 francs en faveur du Conservatoire de musique, dont la direction est confiée à M. Edouard Mangin.

— La *Chronique musicale* donnera dans le numéro du 5 août la liste complète des lauréats du Conservatoire pour 1873. On retrouvera chaque année, à la même place, ce palmarès composé en forme de *tableau* pour la plus grande commodité des recherches. Le Conservatoire étant à l'ordre du jour de la musique, nous insistons aujourd'hui sur plusieurs particularités qui y ont trait et auxquelles la saison des concours donne un regain d'actualité.

— L'institution du prix de Rome date de 1802. Le premier compositeur qui obtint cette marque de distinction s'appelait Androt. Il mourut pendant son séjour à Rome.

Les concours ouverts entre musiciens remontent d'ailleurs à des dates plus anciennes. Notre bonne étoile de bibliophile nous a fait découvrir les « Statuts octroyés par Henry III à la confrérie de Saincte-Cécile, » et nous y lisons ce passage intéressant :

« Seront advertis tous bons et excellentz musiciens de ce Royaume et aultres, d'envoyer si bon leur semble, audit jour et vigile Saincte-Cécile, quelques motetz nouveaux, ou aultres cantiques honestes, de leurs œuvres, pour estre chantés, afin de cognoistre et remarquer les bons auteurs, nommément celuy qui aura le mieux faict, pour estre honoré et gratifié de quelque présent honorable ainsi qu'on avisera. »

— Voici les noms des lauréats qui depuis vingt ans ont remporté les premiers prix d'opéra et d'opéra comique :

Opéra. — 1850 : Ribes. — mademoiselle Lemaire. — 1851 : mademoiselle Wertheimber. — 1852 (pas de premier prix). — 1853 : Bonnehée, mademoiselle Geismar, mademoiselle Rey. — 1854 (pas de premier prix). — 1855 : madame Rey-Balla, mademoiselle de Lapommeraye. — 1856 : Cœuilte. — 1857 : Tapiau, mademoiselle Sénès. — 1858 : mademoiselle Lafranque. — 1859 : Roudil, mademoiselle Gilliess. — 1860 : Peschard, mademoiselle Brou. — 1861 : Morère, mademoiselle Cico, mademoiselle Ennequist. — 1862 : Lederac, Caron, mademoiselle Rozès, mademoiselle S. Corradi. — 1863 : M. Soustelle, madame Soustelle. — 1864 : mademoiselle Nivet. — 1865 : Ponsard, Tuillier, mademoiselle Bloch, mademoiselle Mauduit. — 1866 : Devoyod. — 1867 : Gailhard, Maurel, mademoiselle Brunet-Lafleur, mademoiselle Derasse. — 1868 (pas de premier prix). — 1869 : Bouhy.

Opéra-Comique. — 1850 : Ricquier, Sujol. — 1851 : Romain Bussine. — 1852 : Beckers, Faure. — 1853 : Sapin, mademoiselle Girard, mademoiselle Boulart. — 1854 : L. Achard, mademoiselle Rigolat. — 1855 : Vincens, mademoiselle Dalmont. — 1856 : Archaimbaut, mademoiselle Lhéritier. — 1857 : E. Troy, mademoiselle Chabert. — 1858 : Lafont, mademoiselle Cordier, mademoiselle Breuillé. — 1859 : Roudil, mademoiselle Litschner. — 1860 : Gourdin, Petit, mademoiselle Barette. — 1861 : Capoul, mademoiselle Cico, mademoiselle Balbi. — 1862 : Geraizer, mademoiselle Byard, mademoiselle S. Corradi. — 1863 : mademoiselle Ebrard. — 1864 : Troy (jeune). — 1865 : Barbet, mademoiselle Mauduit, mademoiselle M. Rose, mademoiselle Cadet. — 1866 : Devoyod, mademoiselle Seveste. — 1867 : Gailhard, Lepers, mademoiselle Derasse. — 1868 : Aubéry, Nicot, mademoiselle Moisset, mademoiselle Guillot. — 1869 (pas de premier prix).

— Nous avons promis à nos lecteurs des travaux de statistique musicale. Voici donc quelques chiffres instructifs et peut-être curieux ; soit d'abord le nombre de représentations obtenu par les principales œuvres du répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, depuis le jour de leur création jusqu'à aujourd'hui. (Etsi à cette liste de douze opéras applaudis, nous ajoutons le *Tannhäuser*, qui n'eut qu'un succès de sifflets et de huées, c'est pour obtenir un contraste dans le tableau que nous dressons.)

DATES DES 1 ^{res} REPRÉSENTATIONS.	NOMS DES OPÉRAS.	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS.
1825, 10 décembre.....	LA DAME BLANCHE.....	1,295
1829, 3 août.....	GUILLAUME TELL.....	553
1831, 3 mai.....	ZAMPA.....	447
1831, 16 novembre.....	ROBERT LE DIABLE.....	570
1832, 15 décembre.....	LE PRE AUX CLERCS.....	1,076
1834, 25 septembre.....	LE CHALET.....	1,025
1835, 23 février.....	LA JUIVE.....	367
1836, 29 février.....	LES HUGUENOTS.....	521
1837, 2 décembre.....	LE DOMINO Noir	844
1840, 11 février ,.....	LA FILLE DU RÉGIMENT...	522
1849, 16 avril.....	LE PROPHÈTE	327
1851, 19 février..	BONSOIR M. PANTALON....	321
1861, 13 mars.....	LE TANNHÆUSER.....	3

Cependant, pour faire ressortir la véritable signification de ce tableau, il importe d'en reprendre les chiffres et de les travailler en se demandant quelle a été la *fréquence* des représentations de chacun des opéras que nous étudions. Nous aurons ainsi la mesure de leur succès.

Nous arrivons donc aux moyennes suivantes, et sur lesquelles on méditera avec fruit, depuis celles du *Chalet* et de *la Dame Blanche*, qui sont les plus glorieuses, jusqu'à celle du *Tannhäuser*, qui est tout à fait grotesque :

Le Chalet. Une représentation par 13 jours.

<i>La Dame Blanche</i> .	—	13	—
<i>Le Pré aux Clercs</i> .	—	14	—
<i>Le Domino noir</i> .	—	16	—
<i>La Fille du Régiment</i> .	—	24	—
<i>Bonsoir Monsieur Pantalon</i> .	—	25	—
<i>Robert le Diable</i> .	—	27	—
<i>Les Huguenots</i> .	—	27	—
<i>Le Prophète</i> .	—	28	—
<i>Guillaume Tell</i> .	—	30	—
<i>Zampa</i> .	—	35	—
<i>La Juive</i> .	—	38	—
<i>Le Tannhäuser</i> .	—	1,506	—

NOUVELLES



PARIS. — Dans une de ses dernières séances, l'Institut a décerné le prix Chartier, consistant en une médaille de la valeur de cinq cents francs, à M. Edmond Membrée, pour sa composition de musique de chambre.

— Les directeurs de l'Opéra-Comique ont appelé les auteurs du *Florentin*, l'ouvrage couronné au concours de 1869, pour les informer que leur pièce allait entrer prochainement en répétition. Mademoiselle Priola et M. Ismaël seront chargés des deux rôles principaux.

— Puisqu'il est question de reprendre à l'Opéra-Comique les *Deux Journées* de Cherubini, complétons cette nouvelle par quelques détails intéressants donnés par le *Menestrel* :

A l'ancien Théâtre-Lyrique, M. Carvalho songea à reprendre cette pièce au moment où notre Théâtre-Italien, ainsi que celui de Londres, y songeait aussi.

Pour ajouter à l'attrait de cette reprise, on dut non-seulement améliorer le poème, soin dont se chargea M. Jules Barbier, mais on décida aussi d'y introduire deux ou trois morceaux de chant empruntés à la vaste collection de manuscrits, *tout orchestrés*, laissés par Cherubini.

MM. Ambroise Thomas et Vaucorbeil furent priés par la famille Cherubini de présider au choix et à l'intercalation de ces morceaux, de façon que la couleur et l'unité de la partition n'en pussent être compromises. On s'arrêta sur les trois petits chefs-d'œuvre que voici pour être incrustés dans la grande œuvre primitive. :

Récit et airs écrits pour Crescentini en 1806, dans l'opéra *Adriano in Siria* ;

Air bouffe extrait d'*Isabelle*, opéra inachevé de Cherubini ;

Grand air écrit en 1780 pour madame Todi, célèbre cantatrice italienne, et extrait de l'*Ifigenia in Aulide*, de Cherubini.

De plus, on plaça au lever du rideau (1^{er} acte) le célèbre chœur de *Blanche de Provence*, exécuté avec tant de succès aux concerts du Conservatoire, et l'on transporta aux deux voix du comte Armand et de sa femme l'harmo-nieux dialogue des violons et des violoncelles, du mélodrame du troisième acte.

La nouvelle partition des *Deux Journées* se trouva ainsi définitivement réglée et arrêtée.

Est-ce celle que l'Opéra-Comique compte reprendre avec les dialogues écrits en vers libres par Jules Barbier ? C'est à y croire. Cependant, rien d'officiel n'est parvenu jusqu'à nous à ce sujet, et nous croyons, pour le mo-ment, devoir placer la nouvelle de la reprise des *Deux Journées* parmi les choses possibles, mais non définitives.

DIJON. — Henri Poëncet, un de nos premiers violoncellistes français, vient de mourir à Dijon, à l'âge de trente-neuf ans, emporté en quelques jours par a fièvre typhoïde. M. Poëncet laisse une veuve, remarquable pianiste, et deux jeunes enfants.

ANVERS. — On étudie avec ardeur la *Guerre*, l'oratorio inédit de Pierre Benoît, qui sera joué le 17 août, lors de la visite du roi dans cette ville.

La *Guerre* est conçue dans des proportions gigantesques. L'œuvre se compose de quatre-vingt-quatre morceaux, dont l'exécution ne dure pas moins de quatre heures. Elle exige un quadruple chœur, un orchestre monstre, dont seize trompettes, et des solistes habiles. On s'attend à un succès ; les amis du maestro comptent sur la *Guerre* pour affirmer la vitalité de l'école flamande.

Les frais de la *Guerre* (vingt mille francs au bas mot) seront payés mi-partie par le public, qui peut déjà retenir ses places, mi-partie par l'Etat belge.

600 à 700 chanteurs et 150 instrumentistes prendront part à l'interprétation de la partition du maître flamand, et l'enthousiasme qu'on manifeste à l'endroit de la nouvelle œuvre de Pierre Benoit fait prévoir que l'exécution en sera splendide.

VIENNE. — A Vienne, un concert monstre, aussi singulier que peu artistique, aura lieu prochainement dans une des salles de l'Exposition universelle. Quarante-huit des meilleurs pianistes viennois exécuteront, sur vingt-quatre pianos, plusieurs morceaux des genres les plus divers : l'ouverture de *Sémiramis*, la marche du *Tannhäuser*, etc.

— Richard Wagner, dit notre excellent confrère M. Dupeuty, vient de publier une brochure ornée de six planches gravées donnant les détails de la construction du théâtre de Bayreuth. Les travaux avancent rapidement ; les sommes recueillies à cet effet, qui, à la fin de l'année dernière, se montaient à 104,400 florins, s'élèvent aujourd'hui à plus de 140,000 florins, grâce aux fructueux résultats qu'ont produits les concerts que Richard Wagner a organisés en Allemagne.

ITALIE. — Dans le semestre qui vient de s'écouler il a été représenté quinze opéras italiens nouveaux qui sont :

<i>Il Cuoco</i>	D'ARIENZO.....	à Naples.
<i>Caligola</i>	BRAGA.....	à Lisbonne.
<i>Il Conte di Beauzeval</i>	LUCILLA	à Ferrare.
<i>Il grillo del focolare</i>	GALIGNANI	à Gênes.
<i>Fosca</i>	GOMEZ.....	à Milan.
<i>La Forza del denaro</i>	SCARANO.....	à Naples.
<i>I quattro Conti</i>	D'ALESIO YORIOS	à Naples.
<i>Marcellina</i>	RIGHI	à Parme.
<i>La Maledetta</i>	PETRUCCI	à Barletta.
<i>L'Amore alla prova</i>	MARCHETTI FABIO	à Turin.
<i>Il conte verde</i>	LIBANI.....	à Rome.
<i>Viola Pisani</i>	PERELLI EDOARDO.....	à Milan.
<i>La Figlia di Domenico</i>	ALBERTI.....	à Naples.
<i>Il Viandante</i>	LITTA DUCA GIULIO	à Milan.
<i>Le Notte degli Schiffi</i>	VENZANO.....	à Gênes.

BONN. — Le festival en l'honneur de Schumann aura lieu ici les 17, 18 et

19 août. Le programme des trois journées est composé exclusivement d'œuvres de Schumann.

Le premier jour seront entendus : La 4^e symphonie (en ré mineur) et *le Paradis et la Peri*; le deuxième jour : ouverture de *Manfred*, concerto de piano (par M^{me} Schumann), *Nachtlied* pour chœurs et orchestre, 2^e symphonie en ut, et la troisième partie de *Faust*. Au concert de la troisième journée seront interprétés des quatuors, des lieder et des morceaux de piano.

TRIESTE. — Un des meilleurs chefs d'orchestre de l'Italie, le maestro Giuseppe Rota, avait été dépossédé du fauteuil qu'il occupait depuis treize ans au Théâtre-Communal de Trieste, à la veille de monter *l'Aïda* de Verdi. La presse locale protesta unanimement contre cette inexplicable injustice. Les collègues du maestro Rota sans exception, et avec eux les choristes du Théâtre-Communal et les élèves des écoles de chant organisèrent une magnifique *sérénade-manifestation* sous ses fenêtres, entraînant à leur suite toute la population de Trieste. En présence de cette petite émeute artistique, la direction du Théâtre-Communal, coupable du méfait, a dû donner sa démission, et le maestro Rota a été réintégré dans ses fonctions.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : **CARTHUR HEULHARD.**

Paris — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.