

## LA VIOLE D'AMOUR

LÉGENDE DE SAINTE-CÉCILE (1)

### I

**A**u temps jadis, il y avait au château d'Antoing, près de Tournay, une jeune comtesse nommée Cécile, qui aimait la musique par dessus tout.

Or, la cathédrale de Tournay avait alors pour organiste un jeune homme du nom de Roland, qui était fils d'un luthier, et qui

(1) A l'occasion de la fête de sainte Cécile qui a été célébrée le 22 de ce mois, notre collaborateur, M. Charles Deulin, a bien voulu nous offrir la primeur de cette naïve et charmante légende, extraite de son nouveau volume prêt à paraître sous le titre de *Contes du roi Cambrinus*. Remercions M. Deulin et souhaitons à ses *Contes du roi Cambrinus* le succès littéraire de ses *Contes d'un Buveur de bière* dont la sixième édition vient d'être mise en vente chez Dentu.

montrait pour la musique un tel génie qu'à quinze ans il jouait de tous les instruments connus.

Souvent le duc d'Antoing le mandait au château pour exécuter des sonates avec sa fille, laquelle pinçait fort bien de la harpe.

En ce temps-là, les instruments de musique étaient fort imparfaits et, quoique Cécile prît un grand plaisir à les entendre, ni le théorbe, ni la mandoline, ni la guitare, ni la harpe, ni l'orgue ne lui allaient au cœur au point de faire pleurer ses beaux yeux.

— Oh! disait-elle souvent, s'il se trouvait un musicien qui sût tirer des larmes de mes yeux, je lui donnerais la plus belle rose de mon bouquet, le plus beau rubis de mon collier, la plus belle perle de ma couronne!

Cécile était une merveille de grâce, et malgré le proverbe : « Chaque brebis avec sa pareille, » Roland n'avait pu résister à son charme souverain.

Un jour qu'elle venait de répéter ses paroles favorites, Roland disparut.

## II

Cécile regretta le jeune musicien, mais elle eut bientôt d'autres sujets de tristesse. Depuis plus de cent ans les d'Antoing étaient en querelle avec les Bitremont, leurs puissants voisins.

Le comte de Bitremont remarqua Cécile dans un tournoi, fut frappé de sa beauté, et la demanda à son père.

Le comte passait pour un homme jaloux et emporté; il avait le teint olivâtre, les cheveux aussi noirs que l'aile du corbeau et l'œil sombre sous d'épais sourcils.

Cécile avait peur de lui, mais son père désirait fort ce mariage, qui devait ramener la paix entre les deux maisons. La pauvre enfant céda et ne tarda point à s'en repentir.

Son époux se montra bientôt d'une jalouse effrayante; il aurait voulu que sa femme n'aimât que lui seul au monde, et il ne faisait rien pour gagner son cœur.

Tout lui portait ombrage, et même l'amour de Cécile pour la musique. Il souffrait impatiemment qu'elle pinçât de la harpe; il alla un jour, dans un accès de colère, jusqu'à briser l'instrument en mille pièces.

La pauvre Cécile songeait bien souvent au temps bénî où elle pouvait, en toute liberté, exécuter des sonates avec Roland.

## III

Un soir que la comtesse de Bitremont était en visite avec son époux au manoir d'Antoing, on vint annoncer qu'un ménestrel demandait à jouer de son instrument devant les hôtes du château.

Le comte de Bitremont fit un mouvement d'impatience, mais le duc n'y prit garde, et donna l'ordre d'introduire l'étranger ; c'était Roland.

A sa vue, les yeux de la jeune femme s'animèrent.

— Quoi ! c'est vous ? dit-elle avec un doux sourire. Hé ! d'où venez-vous, beau fugitif ?

— Dame de beauté, répondit Roland, vous avez souvent répété que, s'il se trouvait un musicien qui pût tirer des pleurs de vos yeux, vous lui donneriez la plus belle rose de votre bouquet, le plus beau rubis de votre collier, la plus belle perle de votre couronne. Je viens de passer deux années à Crémone, et j'ai eu le bonheur d'inventer un instrument qui peut-être accomplira ce prodige. Le voici.

Et il présenta l'instrument nouveau. Cécile le considéra attentivement, puis elle dit :

— Comment appelez-vous ce merveilleux instrument ?

— La viole d'amour !

Ces paroles accurent la colère du comte.

— Quel besoin a-t-on, murmura-t-il, de recevoir ces mendians, joueurs de viole et quémandeurs de florins ?

— Je ne suis point un mendiant, répondit l'artiste, et je ne demande rien que l'honneur de récréer madame la comtesse.

Tout entière à sa passion, Cécile ne remarqua point la fureur croissante de son époux. Sur un signe d'elle, Roland accorda sa viole et commença.

## IV

L'instrument rendait, en effet, des sons plus suaves et plus caressants que tous ceux que la comtesse avait ouïs jusqu'alors. L'inventeur en jouait avec un charme étrange. D'abord étonnée, puis émue, la comtesse tomba dans une rêverie profonde.

Bientôt son sein battit avec force, ses traits exprimèrent un plaisir dououreux et, quand l'artiste se tut, elle fixa sur lui deux yeux humides.

Alors oubliant tout, elle se leva, détacha la rose qui ornait son corsage et l'offrit au jeune ménestrel en disant :

— Jamais, mon doux ami, je n'ouïs rien d'aussi touchant! Jouez encore, je vous prie, car je veux tenir toute ma promesse.

— Tu ne la tiendras point, malheureuse! s'écria le comte et, dans un accès de rage, il tira son poignard et le plongea dans le cœur de sa femme, qui tomba morte.

Roland poussa un cri, sauta sur le poignard, le retira du sein de la jeune femme, l'enfonça dans le cœur du comte de Bitremont et s'enfuit.

## V

Il resta vingt ans sans reparaître. On le crut mort; mais il revint et nul ne le reconnut. Le dos voûté, les yeux hagards, la barbe et les cheveux gris, les joues creuses, combien il était changé!

La vue de Cécile assassinée avait égaré sa raison. Il croyait la jeune femme toujours vivante, mais perdue pour lui, et il la cherchait partout.

De grand artiste il était devenu un pauvre guisterneux. Il allait jouant de la viole par les tavernes et les cabarets, vivant de la charité publique et se chauffant à la cheminée du bon Dieu.

C'était le hasard qui le ramenait aux lieux de sa naissance. La nuit était fermée, quand il se trouva devant le château d'Antoing. Il le regarda et soudain il se fit comme une éclaircie dans sa tête; à la lumière blanche de la lune, il avait reconnu le vieux manoir.

Il franchit les murs du parc et, au bout de quelques pas, il aperçut une chapelle ouverte. Il y entra.

Au milieu de la chapelle s'élevait un tombeau de marbre où se tenait debout une femme jeune et merveilleusement belle. Drapée dans un grand manteau de cérémonie, le front ceint de la couronne comtale, le cou orné d'un collier de rubis, les bras croisés, les yeux au ciel, elle semblait écouter les concerts des anges.

C'était la statue de Cécile, et l'artiste l'avait faite si ressemblante, que Roland poussa un cri et crut voir Cécile elle-même en chair et en os.

— Après vous avoir cherché vingt ans, je vous retrouve enfin, dame de beauté! s'écria-t-il. Ah! j'espère encore toucher votre cœur et faire pleurer vos beaux yeux!

## VI

Il accorda sa viole et se redressa. Il commença alors un chant bizarre

et sublime où sanglotait la plainte la plus déchirante qui soit jamais sortie d'une âme désolée.

Tout à coup, ô prodige ! l'immobile visage de la statue se voila d'une tristesse profonde, ses yeux s'emplirent de larmes et regardèrent le musicien avec une tendresse ineffable.

Quand il eut fini, la dame décroisa ses bras de marbre, porta la main à son collier, en détacha le plus beau rubis et le présenta à Roland.

Le ménétrier prit en tremblant la pierre précieuse, puis la statue recroisa ses bras et rentra dans son immobilité.

Eperdu d'amour, Roland tomba à genoux et s'écria :

— Merci ! dame de beauté, vous avez tenu votre promesse ; mais est-ce donc l'artiste seulement qui a eu l'heur de vous plaire ? Oh ! je vous en supplie, dites un mot, faites un geste qui prouve que l'homme aussi a touché votre cœur !

Mais la statue resta muette et impassible, et Roland s'éloigna désespéré.

Il erra toute la nuit et le jour suivant par la campagne. Le soir, épuisé de fatigue, il demanda l'hospitalité dans une ferme. On eut pitié de lui et on l'envoya au grenier.

Le matin, avant l'aube, des hommes d'armes vinrent qui le fouillèrent et trouvèrent sur lui la pierre précieuse ; ils le conduisirent devant le juge.

Aux questions du magistrat, il répondit que le rubis lui avait été donné par la comtesse. Le juge crut qu'il feignait la folie, le reconnut coupable de sacrilége, et le condamna pour l'exemple à être pendu sur l'heure, en face de la chapelle où il avait commis son crime.

Suivi d'une grande foule de peuple, Roland s'avança entre les gardes. Il ne comprenait pas où on le menait, ni ce qu'on lui voulait.

En arrivant au lieu du supplice, il aperçut la statue de Cécile. Un éclair de raison se fit jour dans son âme. Il releva la tête.

— Il est d'usage, dit-il, qu'on accomplisse le dernier vœu d'un condamné à mort. Qu'on me rende ma viole, je désire en jouer encore une fois !

## VII

On lui remit son instrument. Il alla se placer devant la statue et entonna son chant de mort.

— C'est pour vous, dame, que je meurs, disait la funèbre lamentation. Je ne regrette point la vie, puisque vous ne m'avez jamais aimé ; mais

ma mémoire sera chargée d'un crime dont, vous le savez, je suis innocent ; le souffirez-vous ?

Et, pendant que sa viole se plaignait ainsi, il fixait ardemment ses regards sur le visage muet de la statue.

Au fur et à mesure qu'il jouait, la raison lui revenait. Bientôt il reconnut que ce n'était pas Cécile qu'il avait devant les yeux, mais son image, une froide statue de marbre.

Le guisterneux remarquait en outre qu'elle ne portait plus ni son collier de rubis, ni sa couronne de perles. On les lui avait ôtés par prudence et pour ne plus tenter les voleurs.

— Oh ! c'est bien fini, disait la viole, et vous ne tiendrez pas votre promesse jusqu'au bout. Rien maintenant ne peut plus me sauver. Adieu donc, vous que j'ai tant aimée !

A ce moment une voix cria : — Regardez ! et un long frémissement courut dans la foule.

Le front de la statue se voilait de deuil, ses yeux s'attendrissaient. Bientôt deux larmes y parurent et descendirent lentement le long de ses joues de marbre.

La statue décroisa ses bras, rapprocha ses mains ouvertes, y reçut les deux larmes qui se condensèrent en grosses perles, et les présenta au pauvre guisterneux.

## VIII

Le peuple cria miracle et délivra Roland.

Dès lors la raison lui fut tout à fait rendue et il redevint un grand artiste.

La chapelle fut bientôt un but de pèlerinage, et les musiciens choisirent pour patronne Cécile, la tendre fille du duc d'Antoing, qui aimait tant la viole d'amour, qu'à l'ouïr ses yeux de marbre pleuraient des perles.

CHARLES DEULIN.





# LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

## LES CONCERTS POPULAIRES<sup>(1)</sup>



UAND nous allons à l'Opéra, la musique que nous y entendons exprime des sentiments qui nous sont plus ou moins familiers. Tel morceau vise à peindre les douceurs ou les violences de l'amour, tel autre, les emportements de la haine ou de la jalousie, tel autre enfin, la colère, la crainte, la joie, la douleur, etc.....

La musique ne fait que traduire dans son langage ces différentes passions, dont le drame nous explique les jeux variés et auxquels l'action scénique donne en quelque sorte un corps. Mais allons maintenant entendre une symphonie. Ici, nous ne pouvons plus nous guider sur aucun livret ; la musique ne traduit plus un sentiment défini ou une scène tracée d'avance par le drame qui lui sert de canevas ; elle devient une abstraction, c'est de la *musique absolue*, si j'ose m'exprimer ainsi.

Elle sort du domaine de la réalité pour prendre hardiment son essor vers les hauteurs de l'idéal. Libre de tous les liens qui pourraient embarrasser sa marche, le compositeur abandonne la peinture des passions humaines pour se livrer sans réserve aux ravissements du lyrisme et aux caprices de son imagination. Il sait, suivant les expressions si pittoresques de Berlioz, mêler les péripéties sanglantes du drame aux extases de la contemplation, faire succéder aux fureurs de la passion les caprices charmants de la fantaisie et les langueurs divines de la rêverie, faire rire et pleurer tour à tour, confondre tous les genres dans un vaste tableau,

(1) Voir le numéro du 15 octobre.

peindre le fleuve de la vie tantôt grossi par les orages et tantôt reflétant en ses eaux limpides les rivages enchantés qu'il traverse, enfin reproduire par les couleurs de l'instrumentation les bruits, le scintillement et les harmonies infinies du monde extérieur.

Fort bien ! mais quelle va être l'impression de l'auditeur encore inexpérimenté qui se trouve pour la première fois en face d'une de ces vastes compositions ? En général, il n'éprouve tout d'abord qu'un sentiment : l'étonnement. Il comprend instinctivement qu'il se trouve en présence d'une œuvre grandiose, mais son esprit, accoutumé à la précision et naturellement porté à ramener toutes ses conceptions à un plan défini d'avance et circonscrit par des bornes étroites, s'égare au milieu des immensités sans limites qui s'ouvrent devant lui. Procédant du connu à l'inconnu, il cherchera presque toujours à placer sous la musique une action dramatique quelconque, et Dieu sait s'il se torturera l'imagination pour prêter à l'auteur une foule d'idées plus étranges les unes que les autres. Une fois engagé dans cette fausse direction, il ira toujours en s'égarrant de plus en plus jusqu'à ce qu'une âme compatissante vienne lui dire : « Ne faites donc pas tant de frais d'imagination, écoutez et laissez-vous toucher. » Suivant ce sage conseil, notre auditeur se recueille, il suit attentivement la pensée du musicien à travers ses mille transformations, il analyse ses impressions, puis, tout à coup, le nuage qu'il avait devant les yeux se déchire, il comprend, il s'émeut, il se passionne, il admire : *Lux facta est !*

Quels vastes horizons se sont ouverts tout à coup aux yeux encore éblouis de cet auditeur, qui ne connaissait jusqu'alors que l'opéra, ou même qui ne s'était jamais élevé au-dessus des platitudes de l'opéra bouffe ! Cette symphonie qu'il vient d'entendre l'a vivement impressionné, mais la sensation n'est pas de celles qu'il a éprouvées maintes fois au théâtre. Sans doute, les chefs-d'œuvre de l'art dramatique l'avaient pénétré d'une émotion profonde et quelquefois plus violente ; ici, ce qu'il ressent, c'est une émotion calme, pleine de sérénité et je dirai volontiers de bonté. Il est dominé et charmé tout à la fois par la forme savante et les allures sévères de cette sublime expression de l'art lyrique ; la symphonie élève son esprit en lui révélant le sentiment du beau dans toute sa perfection.

Ah ! ce sont là de grandes leçons, et l'esprit comme le goût se forment bien vite à pareille école ! Encourageons donc, par tous les moyens possibles, l'institution de concerts destinés à nous faire connaître ces immortels chefs-d'œuvre de l'esprit humain !

Cette institution, d'une haute portée morale, est utile pour le public

dont elle assainit le goût; elle est utile pour les artistes et pour les compositeurs qui trouvent dans l'audition fréquente de tant de chefs-d'œuvre le complément indispensable de leurs études musicales. En outre, et ce n'est pas là son résultat le moins précieux, elle contribuera certainement à enrichir notre école française d'une nouvelle branche de musiciens, la branche des symphonistes.

La jeune école compte déjà des symphonistes distingués, qui promettent beaucoup pour l'avenir; favorisez donc leurs débuts, accueillez avec indulgence les œuvres qui marqueront des tendances élevées, et surtout donnez aux compositeurs les moyens de se faire entendre, c'est-à-dire multipliez les Sociétés de musique instrumentale. Ces Sociétés sont encore très rares, mais il s'en fonde chaque jour de nouvelles, et le succès qui a accueilli leurs premiers essais est d'un heureux présage pour l'avenir. Nous avons déjà parlé des Concerts du Conservatoire; quelques mots maintenant au sujet des autres Sociétés de concerts. A leur tête nous placerons naturellement les Concerts populaires, les premiers qui aient réellement commencé à *populariser* la musique classique.

Fondée vers 1853, la *Société des Jeunes Artistes* donna d'abord quelques concerts dans la salle Herz, sous la direction de M. Pasdeloup. Les débuts furent pénibles et les premiers résultats peu brillants. Le public se décidait avec peine à sacrifier à un simple concert le temps et l'argent qu'il donnait bien plus volontiers au théâtre. Peut-être eût-il moins hésité s'il s'était agi des concerts du Conservatoire, dont l'immense réputation était depuis longtemps établie; mais une société nouvelle, composée d'éléments nouveaux et à peine connus, offrait peu de garanties et n'exerçait pas une grande attraction.

Cependant un certain nombre d'amateurs de musique classique assisterent assez facilement aux premières séances de la jeune société. Leur nombre, d'abord fort restreint, s'accrut de jour en jour, puis le vrai public finit par s'adoindre peu à peu à ce premier noyau d'amateurs, et bientôt, grâce à l'intelligence des artistes, grâce au zèle de leur chef, la *Société des Jeunes Artistes* commença à acquérir une certaine importance, si bien que, le théâtre de ses premiers débuts ne pouvant plus contenir la foule qui s'était enfin décidée à en prendre le chemin, elle dut se transporter sur une scène plus vaste et vint s'établir au Cirque Napoléon, sous le nom de *Société des Concerts Populaires*.

La nouvelle salle pouvait contenir un grand nombre de spectateurs; elle était située dans un quartier populeux, éloigné des théâtres lyriques et des salles de concerts, les séances avaient lieu le dimanche dans le jour; enfin le prix des places était à la portée de toutes les bourses; tous

ces différents éléments, calculés avec habileté, conduisirent à un succès presque inespéré. En outre quelques innovations assez heureuses vinrent ajouter à la popularité de la nouvelle entreprise. Le Conservatoire avait le tort de se renfermer dans une immobilité, fort majestueuse sans doute, mais aussi fort monotone. Confiné dans un répertoire assez borné, qu'il ne s'occupait guère de rajeunir par l'adjonction de quelques œuvres moins connues, il était resté à peu près inaccessible aux œuvres contemporaines et fort inhospitalier pour les artistes, qui venaient chercher à Paris la consécration d'une renommée déjà établie dans les principales villes européennes. Les Concerts populaires se montrèrent plus hardis et plus entreprenants. Tout en laissant la place d'honneur aux chefs-d'œuvre de l'école classique, ils ouvrirent leurs programmes à des œuvres plus modernes choisies avec soin, et accueillirent toujours avec faveur les virtuoses français ou étrangers qui sollicitaient l'honneur d'être présentés par eux au public parisien. Le public, souvent embarrassé d'occuper son dimanche, surtout dans la mauvaise saison, accepta avec empressement le nouveau genre de divertissement qui lui était offert. Venu la première fois par curiosité, il revint les autres fois par intérêt. Il se mit à étudier, avec non moins d'ardeur que d'intelligence, ce répertoire si riche et si nouveau pour lui.

Les chefs-d'œuvre d'Haydn et de Mozart le pénétrèrent d'admiration, les grandes époques de Beethoven excitèrent son enthousiasme au plus haut degré. Peu à peu son goût musical se forma, son jugement s'exerça, et son admiration, un peu inconsciente les premiers jours, devint plus raisonnée dans la suite; à propos de certaines compositions modernes, dont la réputation n'était pas encore consacrée, il fit preuve à plusieurs reprises d'un goût assez éclairé. Naturellement quelques-unes de ces œuvres ne passèrent pas sans soulever des protestations; aucunes même devinrent l'occasion de véritables luttes artistiques, et le spectacle de ces disputes, parfois un peu trop vives, remplissait de joie tous ceux qui s'intéressent au progrès de l'art et qui avaient si souvent déploré l'indifférence du public pour la musique sérieuse.

Ce réveil du goût musical coïncidait, bizarre rapprochement, avec le triomphe de l'opéra bouffe sur toutes nos scènes de genre, et ce fut souvent un problème pour nous que de voir le même public courir dans la journée aux concerts populaires pour entendre les chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven, et se presser le soir dans les petits théâtres pour se divertir aux grosses bouffonneries d'Offenbach et d'Hervé. Mon Dieu! je ne voudrais pas faire de grandes phrases à la Joseph Prud'homme, crier à la corruption byzantine et pleurer sur les ruines du temple de

Melpomène ! Chaque chose en son temps ; et je ne fais pas un crime aux gens qui goûtent la musique classique de s'amuser des facéties de l'opéra bouffe. L'opéra bouffe est un plaisir grossier, mais on y rit parfois de bon cœur, et c'est si bon de rire ! On ne peut pas exiger de tout le monde le goût exclusif des plaisirs délicats et des divertissements sérieux.

Le vrai musicien, au goût fin et sévère, est un peu absolu ; il n'estime rien, à l'exception des chefs-d'œuvre de l'art ou tout au moins des œuvres qui marquent un talent réel et des tendances élevées. En dehors de la grande église dont Mozart, Beethoven et Haydn sont les dieux, point de salut ; anathème sur les infidèles ! anathème sur leurs grossières idoles ! Cet excès de vertu est assurément fort respectable, je le comprends, et je l'excuse d'autant plus volontiers que je suis, je l'avoue, un des fanatiques les plus intractables de cette religion du beau absolu. Je ne veux pas m'en faire un titre de gloire, bien loin de là, car je reconnaissais avec vous que l'absolu en toute chose est une erreur, et j'apprécie mieux que personne cette maxime si vraie et si sensée du sage :

*Il faut parmi le monde une vertu traitable ;  
A force de sagesse on peut être blâmable.  
La parfaite raison fuit toute extrémité  
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.*

Mais, enfin, j'ai beau me raisonner, je ne puis voir sans chagrin le succès de ce genre, je voudrais bien dire honteux, mettons simplement déplorable. L'opéra bouffe déprave le goût ; le théâtre doit être avant tout moral et utile ; je veux bien qu'il soit gai, qu'il rie, qu'il badine, mais pourtant sans trop s'écarte de sa devise : « *Castigat ridendo mores.* » L'opéra bouffe constitue un monstrueux abus d'un langage qui n'est beau et respectable que lorsqu'il sert d'expression aux conceptions les plus élevées de la pensée humaine. La musique cesse d'être un art quand on ne s'en sert que pour lui faire exprimer des banalités ou des grossièretés, et je regrette sincèrement qu'on n'ait pas trouvé un terme particulier pour désigner cette *suite de sons*, qui compose un opéra bouffe, car il est vraiment pénible de se servir de la même expression pour qualifier le langage divin de *Don Juan* et de *Guillaume Tell* et l'argot de l'*Œil crevé* ! Les écrits de Vadé, les farces de Tabarin et les parades de la foire Saint-Laurent étaient souvent pleines d'esprit et de sel et fort divertissantes ; mais enfin jamais personne n'a osé les qualifier de *littérature* et les désigner du même nom que les œuvres de Racine et de Boileau ! Pourquoi ne ferions-nous pas de même en musique ? L'opéra bouffe

habitue le public aux plaisirs faciles, et il le dégoûte peu à peu des récréations plus relevées, qui exigent une certaine attention et un travail de l'intelligence, si bien que le public en arrive bientôt à considérer comme une fatigue et comme une étude fastidieuse le spectacle des œuvres que, suivant son expression favorite, *il ne comprend pas du premier coup*. Enfin, l'opéra bouffe a détourné un certain nombre de nos jeunes compositeurs des études sérieuses et des aspirations élevées dont l'artiste ne doit jamais se départir. Bien des musiciens se sont vus réduits à sacrifier au goût du jour pour se procurer des ressources que l'art ne pouvait plus leur fournir; il fallait bien vivre, et les théâtres, impitoyablement fermés aux œuvres sérieusement méditées, ne s'ouvriraient qu'à la bouffonnerie à la mode! Parmi ces compositeurs, il y en a, et c'est le plus grand nombre, qui n'étaient guère en état de faire autre chose; mais, à côté de ces *industriels*, on pourrait citer deux ou trois artistes de race, nourris de fortes études, lauréats de nos Conservatoires, et vraiment capables de prétendre à des succès de meilleur aloi. Ce sont des hommes perdus pour l'art, et nous les regrettons; mais en même temps que nous déplorons leur défection, ne sentons-nous pas redoubler notre estime pour ces autres artistes convaincus qui sont restés fermement attachés au grand art et n'ont jamais consenti à renier le vrai Dieu pour flétrir le genou devant les idoles populaires?

Mais en voilà assez sur ce sujet: aussi bien toutes ces récriminations, outre qu'elles paraîtront ridicules à beaucoup de personnes, sont à peu près inutiles. Bien des critiques n'ont pas cessé de les proférer depuis une dizaine d'années: ils ont prêché dans le désert; et si la vogue de l'opéra bouffe est entamée, c'est moins à leur influence qu'il faut l'attribuer qu'à la lassitude bien naturelle du public, qui commence à s'en dégoûter, comme il se dégoûte à la longue de tout ce qui n'est qu'affaire de mode. Pour ma part, je n'hésite pas à l'imputer à cette première cause; mais je suis en outre convaincu que la propagation de la musique classique due aux concerts populaires y a fortement contribué. Initié aux plus belles conceptions des maîtres, le public n'a pas manqué d'établir une comparaison entre les chefs-d'œuvre de la grande école et les *compositions simili-musicales* qu'on lui faisait entendre chaque soir sur les scènes bouffes, et naturellement la comparaison n'a pas été à l'avantage de la *musique article de Paris*! Tel pianiste amateur, fort désagréable, du reste, qui passait son temps à jouer polkas, quadrilles, *Variations*, *Mosaïques*, *Bouquets de mélodies*, *Maisons d'or* et autres inepties, se mit à étudier les sonates de Beethoven et de Mozart. On en revint peu à peu aux modèles du bon goût et on s'aperçut, non sans

étonnement, que les œuvres de génie, qui avaient tant enthousiasmé nos pères, ne sauraient vieillir et n'avaient jamais été surpassées. Cette éducation individuelle, provoquée par les concerts populaires, fournit à cette institution un nombreux contingent d'adeptes éclairés et lui imprima une nouvelle et puissante impulsion. Voici déjà que la salle du Cirque est devenue trop petite ; une société d'artistes vient s'établir à l'Odéon au milieu de la saison dernière, et le public accourt en foule à ces nouveaux concerts ! Je connais peu d'exemples d'un succès aussi prompt et aussi vif, et je ne doute pas que toute nouvelle tentative sérieuse, faite dans cette voie par des artistes capables de mener l'entreprise à bonne fin, ne soit couronnée d'un égal succès. Mentionnons encore pour mémoire les concerts du Châtelet.

Mais ce n'était pas assez de réformer l'art musical ; il était donné à la révolution classique, déterminée par l'institution des Concerts populaires, de s'étendre au-delà de ses frontières naturelles et d'exercer une influence salutaire sur l'art dramatique lui-même.

H. MARCELLO.

(La fin prochainement.





HISTOIRE  
DU  
THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR  
DIT  
THÉATRE DES PETITS CABINETS

Quatrième article (1).

CHAPITRE III.

(Suite.)



IFFÉRENTES causes jetèrent pendant quelque temps le désarroi dans la troupe et firent changer, souvent même contremander le spectacle. Ce fut d'abord une indisposition de M. de Meuse qui fit remettre la représentation de *la Mère Coquette*, de Quinault. Puis la nouvelle de l'étrange mort de M. de Coigny, auquel le roi, accoutumé à le voir dès son enfance, avait toujours marqué une amitié particulière, occasionna un relâche le jour même (lundi 4 mars) où l'on devait donner la reprise de *l'Enfant prodigue*. Tout était prêt, on allait lever la toile, quand tout à coup ordre vint d'ajourner le spectacle. Le perruquier Notrelle s'exprime ainsi à ce propos dans son Mémoire : « Ce jour-là, dans le moment qu'on étoit prest à jouer et que les acteurs étoient coeffés et préparés, il y a eu contre-ordre. Mais comme l'ouvrage a été fait et que Notrelle a été pour cela deux jours à Versailles, il espère qu'on ne lui refusera pas de lui passer en compte ce qui suit. »

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre et 1<sup>er</sup> novembre.

Ce tragique événement demande à être élucidé. Voici ce qu'on lit dans le journal de Barbier :

Il est arrivé, la nuit du dimanche 3 au lundi 4, un malheur épouvantable sur le chemin de Versailles. Il fait plus froid depuis quelques jours qu'il n'a fait de l'hiver ; il neige depuis trois ou quatre jours, et, la nuit de dimanche, la neige tombait par de gros flocons, de manière que la terre en était couverte. Il est d'usage ici que les seigneurs vont plus de nuit que de jour ; rien ne les arrête, et c'est le bon air. M. le comte de Coigny, lieutenant-général, colonel-général des dragons, cordon bleu, gouverneur du château de Choisy, favori du roi, fils du maréchal de Coigny vivant, soupa chez Mademoiselle, princesse du sang, dont il a été toujours *ami*, ce qui a beaucoup contribué à son avancement, où il fut d'une gaîté charmante.

Comme il était d'une partie de chasse avec le Roi, le lundi matin, il monta dans sa chaise de poste, accompagné d'un coureur, entre une heure et deux heures après minuit, pour aller coucher à Versailles. Mademoiselle lui représenta qu'il était fou de se mettre en chemin par le temps qu'il faisait, et qu'il ferait mieux de coucher à Paris et d'en partir à sept heures du matin. Son postillon lui dit, dans la cour de Mademoiselle, qu'il était gelé et aveuglé par la neige, qu'il ne verrait pas son chemin. — Vous avez toujours peur, vous autres, dit-il, marchons.

Vis-à-vis du village d'Auteuil, il y a des fossés sur la droite du chemin ; le postillon ne voyait ni ne sentait le pavé, la chaise a versé dans le fossé. On dit que M. de Coigny a cassé une glace avec sa tête, et qu'elle lui a coupé la gorge ; d'autres, qu'il s'est donné un coup au derrière de la tête dans un endroit mortel ; bref, il est mort sur-le-champ. Le courrier, quoique blessé, est venu à Paris porter cette belle nouvelle à l'hôtel pour le faire enlever. Pour la chaise, elle est restée dans le fossé, et a été vue le matin par tous les passants.

Le roi a demandé lundi matin si Coigny était à Versailles. On lui a dit qu'il avait versé la nuit en venant. Il a demandé s'il était blessé, on lui a répondu tristement qu'il l'était très dangereusement. Le roi a entendu qu'il était mort, s'est retiré dans son cabinet et a contremandé la chasse *et même la comédie qu'on devait jouer le soir à Versailles*.

.... Mais le mardi la nouvelle change. On dit que c'est un duel et qu'on était convenu de renverser une chaise dans le fossé. On a nommé le prince de Dombes, le comte d'Eu, le duc de Luxembourg et M. de Fitz-James.

C'était en effet le prince de Dombes, Louis-Auguste de Dombes, fils aîné du duc du Maine, colonel-général des Suisses et Grisons, prince du sang et, de plus, basson à l'orchestre des petits appartements, qui avait tué en duel le comte de Coigny.

A Versailles, au jeu du roi, M. de Coigny, qui perdait contre le prince de Dombes des sommes considérables, s'oublia jusqu'à dire assez haut : « Il faut être bâtard pour avoir tant de bonheur. » Le mot était d'autant plus sanglant qu'il s'adressait au petit-fils de madame de Montespan. Le prince, voulant avant tout éviter un éclat, se pencha sans affectation à l'oreille du comte et lui dit simplement : « Vous pensez bien, monsieur, que nous allons nous voir tout à l'heure. » Le jeu continua, et la nuit était fort avancée quand ils reprirent ensemble le chemin de Paris. Ils convinrent que la rencontre aurait lieu sur la route au point du jour. Mais les nuits sont longues dans cette saison, et le jour commençait à poindre quand ils mirent pied à terre au bord de la Seine, entre le village d'Auteuil et la ferme de Billancourt. Les laquais allumèrent des flambeaux, et c'est à la lueur douteuse des torches et de l'aube naissante, sur un épais tapis de neige qu'ils croisèrent le fer : M. de Coigny eut la gorge traversée de part en part et mourut sur la place.

La chaise, renversée dans un fossé, fut abandonnée sur la route ; on espérait ainsi donner le change à la curiosité publique. Mais les détails du duel, bientôt divulgués, devinrent, à Paris et à Versailles, le sujet de toutes les conversations ; on allait en pèlerinage visiter le lieu du combat. C'était encore en 1748 un endroit désert, qui fut alors baptisé le *Point-du-Jour*.

« Mademoiselle — ajoute Barbier, — a été très chagrine de cette mort. Il n'en a plus été question un mois après. » Le deuil du roi et de la cour ne fut pas non plus de longue durée. Huit jours après, le 10 mars, madame de Pompadour reprenait, et cette fois sans encombre, le *doliman* de taffetas rose d'*Almasis*, tandis que le prince de Dombes, le héros de cette tragédie, jouait tranquillement sa partie de basson à l'orchestre.

Le dimanche 10 mars, on devait jouer *le Méchant*, mais M. de Nivernois s'étant trouvé incommodé, on repréSENTA *Almasis* et *Ismène*. M. de Courtenaux dansa dans la première pièce, où madame Trusson avait cédé une partie de son rôle à madame Marchais. Dans *Ismène*, M. de la Salle chanta à la place du duc d'Ayen ; ils étaient tous deux fort enrhumés, et l'on n'avait pas voulu que ce dernier jouât le principal rôle dans les deux pièces.

*Le Méchant* avait été remis au samedi 16, et l'on devait donner avec une comédie sans nom d'auteur, *le Fat puni* (de Pont de Veyle), mais la marquise eut la migraine dès le matin ; elle espérait pourtant jouer, mais la douleur ayant fort augmenté l'après-dîner, elle fut obligée de se mettre au lit et force fut de décommander le spectacle.

Quoique l'état de souffrance de la marquise se fût prolongé, il put y



A. Martial sculp.

BM

Boucher pinx.

LE BALLET

avoir représentation le jeudi 21 mars ; on joua *Zénéide* et l'opéra de La Bruère et Mondonville, *Erigone*. Bien qu'étant toujours enrouée, la marquise put jouer dans la comédie en compagnie de madame de Livry, qui conserva son rôle de Gnidie, de madame Marchais remplaçant madame de Brancas dans le rôle de la Fée, et de M. de Duras qui joua Olinde à la place du duc de Nivernois ; mais quand elle voulut chanter *Erigone*, elle fut obligée d'y renoncer et de céder la place au jeune Lecamus, page de la musique du roi, qui, pris ainsi à l'improviste et forcé de lire le rôle, dut faire assez triste figure dans l'une des plus gracieuses créations de la marquise.

Le mardi 26 mars, deuxième représentation du *Pédant*, et première représentation du prologue et de l'acte de *Cléopâtre*, des *Fêtes grecques et romaines*, de Fuzelier et Colin de Blamont, jouées à l'Opéra le 17 juillet 1723. La marquise n'étant pas complètement rétablie, la duchesse de Brancas fut chargée de remplir le rôle de Cléopâtre.

Acteurs dans le prologue :

Apollon.....	( <i>Thévenard</i> ).....	<i>Le marquis de la Salle.</i>
Clio.....	( <i>M<sup>me</sup> Lemaure</i> ).....	<i>Madame Trusson.</i>
Erato.....	( <i>M<sup>me</sup> Antier</i> ).....	<i>Madame Marchais</i>
Terpsichore....	( <i>M<sup>me</sup> Prévost</i> ).....	<i>La demoiselle Puvigné.</i>

Acteurs dans l'acte de *Cléopâtre* :

Antoine.....	( <i>Thévenard</i> ).....	<i>Le duc d'Ayen.</i>
Eros.....	( <i>Grenet</i> ).....	<i>Le vicomte de Rohan</i>
Cléopâtre.....	( <i>M<sup>me</sup> Antier</i> ).....	<i>La duchesse de Brancas.</i>
Une Egyptienne .....	.....	<i>Madame Trusson.</i>

Le jeudi 28 eut lieu la rentrée de madame de Pompadour. On joua d'abord *Erigone*, puis on répéta le prologue seul des *Fêtes grecques et romaines*. Après un entr'acte d'une petite demi-heure, pendant lequel le roi alla voir la Dauphine, on joua l'acte de *la Vue*, du *Ballet des Sens*, paroles de Roy, musique de Mouret, joué à l'Opéra le 5 juin 1732.

L'Amour.....	( <i>M<sup>me</sup> Lemaure</i> ).....	<i>Madame de Pompadour.</i>
Zéphire.....	( <i>M<sup>me</sup> Petitpas</i> ).....	<i>Madame Marchais</i>
Iris.....	( <i>M<sup>me</sup> Eremans</i> ).....	<i>Madame Trusson</i>
Aquilon.....	( <i>Dun</i> ).....	<i>M. de la Salle</i>

La marquise, qui brilla dans ce nouveau rôle, avait confirmé, par ce choix, le jugement que le public avait porté naguère sur les quatre actes de cet ouvrage :

*Comment donc, à ce que je vois,  
Il est bien mal en son harnois.  
Il est sourd comme une statue ;  
Le goût, le toucher, l'odorat  
Chez lui sont en mauvais état :  
Il n'a rien de bon que la vue.*

La clôture de la saison théâtrale eut lieu le samedi 30 mars; aussi dit-on en badinant que c'était pour la capitulation, comme c'était l'usage à l'Opéra: on appelait ainsi la dernière représentation avant la Passion, qui était toujours donnée au profit des artistes. Il faut voir avec quel plaisant amour-propre Laujon raconte comment son ouvrage d'*Eglé* eut l'honneur d'être désigné pour faire partie de ce spectacle.

La troupe avait décidé qu'elle choisirait, pour sa capitulation, la comédie et l'acte d'opéra qui auraient réussi le plus complètement. Gresset réunit tous les suffrages en faveur de la comédie; mais sur l'opéra? le choix fut long-temps indécis entre l'acte d'*Ismène* et celui d'*Eglé*. Nous avions, Lagarde et moi, des rivaux redoutables; on faisait valoir fortement pour nos anciens, nombre de succès antérieurs au dernier. Croirait-on que ce titre incontestable fut précisément celui qui fit pencher la balance de notre côté, et, contre toute apparence, leur enleva la palme? « Un honneur de plus, dit-on alors, n'est pas nécessaire à leur gloire; il est peu pour eux, il est tout pour de jeunes auteurs à qui l'habitude des succès n'est pas aussi familière et que l'on doit encourager. » Ainsi donc, la cause de la jeunesse l'emporta sur celle de l'expérience. Il fut définitivement arrêté que la troupe donnerait pour sa capitulation la comédie du *Méchant* et l'acte d'*Eglé* (1).

Le programme se composa donc d'*Eglé*, de l'acte de *la Vue*, et de l'acte de *Cléopâtre*. La veille, ces trois pièces avaient été répétées avec les machines et les habits. « Cette répétition fut une vraie représentation, écrit Luynes. Madame de Pompadour voulut donner cet amusement à quelques dames de ses amies de Paris et à quelques hommes de ce pays-ci, qui n'ont pas permission d'y entrer quand le roi y est. »

Cette représentation débuta par un compliment au roi, de Roy pour les paroles et de Colin de Blamont pour la musique; ce fut le marquis de la Salle qui le chanta, travesti en Apollon.

*D'un peuple de Héros le maître et le modèle,  
Toujours avide de travaux,  
Entend Bellone qui l'appelle.  
Il va partir; il vole à des succès nouveaux.*

(1) LAUJON, *Note sur la représentation d'Eglé*.

*Doux plaisirs, de sa présence  
Osez encor profiter ;  
Charmez son impatience,  
Sans espoir de l'arréter.*

*Aimables filles de Mémoire,  
Chères délices de sa Cour,  
Vous qui partagiez tour à tour  
Les moments qu'il rend à la Gloire,  
A peine vous aurez jusques à son retour  
Le temps de préparer tous vos chants de victoire.*

Le dieu des oracles ne mentit pas cette fois aux promesses faites en son nom ; quelques jours plus tard, Louis XV partait pour suivre les opérations de cette guerre qui se termina bientôt par la paix d'Aix-la-Chapelle.

Dans la fête de l'acte de *la Vue*, un des suivants de Flore chanta la cantatille suivante, des mêmes auteurs, adressée à madame de Pompadour qui représentait l'Amour.

*O vous, qui d'une aile légère  
Parcourez cent climats divers,  
Partez, Nymphe aux cent voix, volez, fendez les airs :  
Que le dieu qui règne à Cythère  
Soit chanté dans tout l'univers.  
Quand Psyché lui rendit les armes,  
Ce n'était qu'un essai du pouvoir de l'Amour :  
Avait-il rassemblé, comme dans ce beau jour,  
Tant de talens et tant de charmes ?*

Les décors surtout paraissent avoir obtenu l'assentiment général. « On ne peut rien ajouter à la perfection du jeu, du goût et de la voix de madame de Pompadour, écrit Luynes. Madame Marchais a une petite voix, mais jolie. Madame Trusson en a une plus grande et plus agréable. Les décos sont charmantes, le vaisseau de Cléopâtre est beaucoup mieux qu'à l'Opéra ; et dans l'acte de *la Vue*, l'arc-en-ciel est parfaitement bien représenté (1). »

(1) Voici ce que Mouffle d'Angerville écrivit plus tard à propos de l'année 1748 :

« Nous avons dit que madame de Pompadour jouait très bien la comédie. Il y avait fréquemment des spectacles aux petits appartements, où les personnages les plus illustres et les plus graves de la cour se livrèrent à cet art pour amuser le Roi. C'est à elle qu'on doit ce goût scénique qui s'est emparé généralement de toute la France, des princes, des grands, des bourgeois ; qui a pénétré jusque dans les couvents, et qui, empoisonnant les mœurs dès l'enfance par cette foule d'élèves dont ont besoin tant de spectacles, a porté la corruption à son comble. » (*Vie privée de Louis XV*, II, 306.)

Le lendemain de la fermeture du spectacle, madame de Pompadour distribua, de la part du roi, des présents à quelques-uns de ceux qui avaient pris part aux divertissements. Moncrif, le sous-directeur du théâtre, — qui, bien que lecteur de la reine, se plaisait à écrire des pièces pour la marquise, et auquel Marie Leckzinska avait dit, un jour qu'il l'entretenait d'un de ses ouvrages récemment applaudi : « Voilà qui est bien, mais en voilà assez, » — Moncrif eut une belle montre à répétition ; MM. de Dampierre, Ferrand et Duport, une tabatière avec le portrait du roi ; et les autres musiciens amateurs, soit une montre, soit une tabatière. Quant aux musiciens de profession, ils furent payés en argent et reçurent chacun 25 ou 30 louis. Mais les auteurs d'*Eglé* furent particulièrement bien traités. On créa pour Lagarde la place de maître d'orchestre de l'Académie de musique, fonction qu'on détacha de celles des directeurs Rebel et Francœur ; et Laujon raconte dans son livre que, le jour même où l'acte d'*Eglé* lui valut des compliments de la bouche du roi, le comte de Clermont, dont il était premier secrétaire, le nomma secrétaire de ses commandements. Puis en 1750, dernière année des spectacles des petits cabinets, son protecteur joignit à cette place celle de secrétaire du gouvernement de Champagne et de Brie, que le roi venait de lui accorder.

## CHAPITRE IV

TROISIÈME ANNÉE.

27 Novembre 1748. — 22 Mars 1749.

Le théâtre des petits cabinets était trop petit pour contenir tous ceux qu'on eût voulu y inviter, tant était vivement recherché l'honneur d'assister à ces spectacles intimes. Il fallait absolument remédier à ce défaut : le plus court, sinon le moins coûteux, était de construire une salle nouvelle. Ainsi fit-on. Le voyage de la cour à Fontainebleau fut le temps choisi pour bâtir un nouveau théâtre dans la cage du grand escalier de marbre ou des ambassadeurs, en s'efforçant de ne gâter ni le marbre ni les peintures. Ce théâtre était mobile et s'enlevait ou se remettait à volonté ; il devait suffire de quatorze heures pour le défaire et de vingt-quatre pour le rétablir.

Cet énorme travail ne se fit pas sans causer de grandes dépenses, et l'on disait tout bas qu'il avait coûté deux millions. Ces bruits parvinrent jusqu'à la marquise, et un soir, à sa toilette, elle les démentit en

ces termes : « Qu'est-ce que l'on dit que le nouveau théâtre que le Roi vient de faire construire sur le grand escalier coûte deux millions ? Je veux bien que l'on sache qu'il ne coûte que vingt mille écus, et je voudrais bien savoir si le Roi ne peut mettre cette somme à son plaisir, et il en est ainsi des maisons qu'il bâtit pour moi. » La marquise se trompait : ce n'est pas vingt mille écus, mais bien soixante-quinze mille livres que sa fantaisie d'artiste coûtait au trésor ; c'est le Roi lui-même qui le dit.

Le nouveau théâtre ouvrit ses portes le mercredi 27 novembre 1748 : la pièce d'inauguration était due, pour les paroles, à Gentil-Bernard et à Moncrif, et pour la musique, à Rameau ; elle était intitulée : *Les Surprises de l'Amour* (1) et comprenait un prologue et deux ballets.

Prologue, *Le Retour d'Astrée* :

Astrée.....	<i>Madame de Brancas.</i>
Un Plaisir.....	<i>Madame de Marchais.</i>
Vulcain.....	<i>M. le duc d'Ayen.</i>
Le Temps.....	<i>M. de la Salle.</i>

Premier ballet, *La Lyre enchantée* :

Uranie.....	<i>Madame de Pompadour</i>
L'Amour.....	<i>Madame de Marchais.</i>
Linus, fils d'Apollon.....	<i>M. de la Salle.</i>

Second ballet, *Adonis* :

Vénus.....	<i>Madame de Pompadour.</i>
L'Amour.....	<i>Madame de Marchais.</i>
Diane.....	<i>Madame de Brancas.</i>
Adonis.....	<i>M. le duc d'Ayen.</i>
Un suivant de Diane.....	<i>M. le vicomte de Rohan.</i>

Mercredi dernier, — écrit Luynes, — le Roi vit pour la première fois la nouvelle salle d'Opéra construite dans l'escalier des ambassadeurs. Il n'avoit point voulu y entrer jusqu'à la première représentation... M. de la Vallière a beaucoup d'honneur à l'arrangement du théâtre. Il est beaucoup plus grand que celui de la petite galerie ; les décosations sont faites avec beaucoup de goût. La place où le Roi se mit avec M. le Dauphin, madame la Dauphine et Mesdames, est assez grande pour contenir environ vingt-cinq personnes. Des deux côtés de la place du Roi, en allant au théâtre, il y a deux balcons, dont chacun peut tenir douze à quinze personnes. Au-dessous du Roi, en face du théâtre, il y a des gradins où étaient M. le président Hénault, M. le président Ogier, en tout trente ou quarante personnes. Entre ces gradins et le théâtre est l'orchestre, qui est plus grand que celui de la petite galerie, et

(1) Représenté à l'Opéra le 31 mai 1757.

contient environ quarante places. Les musiciens et les spectateurs sont fort à leur aise, et l'on entend, de partout, facilement la voix des acteurs ; le mouvement des décos et des machines se fait avec beaucoup de facilité et de promptitude. Cet ouvrage n'est pas aussi cher qu'on se l'imagine dans le public ; le Roi demanda avant-hier à M. le contrôleur-général combien il avoit donné de fois 15,000 livres. Le contrôleur-général croyoit que ce n'étoit que quatre fois ; mais le Roi le fit souvenir que c'était cinq.

La nouvelle salle fut admirée de tous ; décos, costumes et machines plurent aux spectateurs, mais il n'en fut pas de même de l'Opéra. Au beau milieu de la représentation, le roi se prit à bâiller, et on l'entendit dire à l'un de ses voisins : « J'aimerais mieux la comédie. »

Malgré cet insuccès, la troupe ne se tint pas pour battue, et le mardi 3 décembre, elle donna une seconde représentation du même ouvrage, sans qu'il paraisse avoir été plus goûté : le seul point à noter, est que le duc d'Ayen céda son rôle du prologue à un nouvel arrivant, doué d'une belle voix, le chevalier de Clermont, fils de M. de Clermont-d'Amboise.

Le mardi 10, on donna devant le roi, le Dauphin et la Dauphine, le grand opéra de *Tancrède* (sans le prologue), paroles de Danchet, musique de Campra, représenté originairement à l'Opéra le 7 novembre 1702.

Herminie.....	(M <sup>me</sup> Desmâtins).....	Madame de Pompadour.
Clorinde.....	(M <sup>me</sup> Maupin).....	Madame de Brancas.
Une guerrière.		
Une nymphe..	{ (M <sup>me</sup> Dupeyré).....	Madame de Marchais.
Tancrède.....	(Thévenard).....	M. le duc d'Ayen.
Argan.....	(Hardouin).....	M. de la Salle.
Isménor.....	(Dun).....	Le chevalier de Clermont.
Un guerrier....	(Cochereau).....	
Un sylvain....	(Boutelou).....	{ Le vicomte de Rohan.
La vengeance...	(Desvoyes).....	

Le spectacle parut fort beau ; madame de Pompadour chanta avec une perfection qui ne laissait rien à désirer, MM. de la Salle et de Clermont brillèrent dans leur duo ; enfin, le duc d'Ayen se fit aussi applaudir, bien qu'il eût une voix moins éclatante que le chevalier de Clermont. Quant au vicomte de Rohan, il tenait bien trois rôles, mais dans les endroits où sa voix ne pouvait aller, il se faisait aider par Bazire, haute-contre de la musique. Cette soirée ne finit pas aussi bien qu'elle avait commencé. Au milieu de la représentation, M. de Maurepas remit au roi une lettre du lieutenant de police Berrier lui apprenant que le prince Édouard, réfugié en France, venait d'être arrêté sur son ordre au moment où il entrait à l'Opéra : cette nouvelle suffit pour attrister les esprits durant toute la fin de la soirée.

Les représentations se succédaient alors presque sans relâche : le jeudi 12, on donna *la Mère coquette*, de Quinault, jouée à la Comédie-Française le 18 octobre 1665.

Ismène.....	.....	<i>Madame la marquise de Livry.</i>
Isabelle, fille d'Ismène.	.....	<i>Madame de Marchais.</i>
Laurette, suivante....	(M <sup>me</sup> Quinault) ...	<i>Madame la m<sup>me</sup> de Pompadour.</i>
Crémante.....	.....	<i>M. le marquis de Meuse.</i>
Acante, son fils.....	.....	<i>M. le duc de Duras.</i>
Le marquis.....	(Raymond Poisson)	<i>M. le marquis de Croissy.</i>
Champagne.....	.....	<i>M. le marquis de Gontaut.</i>
Le page du marquis..	.....	<i>M. le chevalier de Clermont.</i>

Cette comédie, fort bien rendue par toute la troupe, surtout par madame de Pompadour-Laurette et par le duc de Duras-Acanthe, fut suivie de la plus divertissante pantomime qui ait jamais paru sur le théâtre des petits cabinets. Elle avait été d'abord essayée chez madame de Marck. *L'Opérateur chinois* (et non *le Père respecté*) (1), tel était le titre de cette parade, dont les paroles étaient de Moncrif; la musique, du marquis de Courtenaux et de Guillemain, de la musique du roi; et les danses, de Dehesse. La scène se passait en Chine, au milieu d'une foire de village garnie de boutiques de toutes sortes, de chansons, de fleurs, de mercerie, de ratafiat, d'oublies, de café. M. de Courtenaux, vêtu d'un magnifique costume d'opérateur chinois, vendait ses remèdes les plus merveilleux à la foule ébahie, et arrachait à un niais une dent phénoménale, tandis que M. de Langeron, costumé en philosophe (habit et toque feuille-mort), pêchait au moyen d'une ligne, avec une dragée pour appât, des niaises et des innocentes. A la fin, un baron allemand, joué par Dehesse, sautait après la ligne, happait la dragée et la mangeait.

Le Dauphin, la Dauphine et Mesdames assistaient à cette représentation, ainsi qu'à la suivante qui eut lieu le mardi 17; la reine s'y rendit aussi. On donna une deuxième représentation de *Tancrède* qui fut assez froidement reçu. Le roi se plaignit qu'il y eût trop de monologues; il en avait compté huit, et, de son côté, le duc de Luynes déclare cet opéra un peu triste, bien que la musique en soit fort belle.

#### ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

(1) Ce second titre est erroné, ainsi que le couplet grossier cité par M. Campardon : il n'y avait pas de parlé dans le ballet. Nous donnons une copie à l'eau-forte d'un délicieux tableau de Boucher, qui, sous le titre vague de : *Le Ballet*, représente, à n'en pas douter, la scène de *l'Opérateur chinois*. Boucher aura reproduit en tableau avec les personnages dansants, le décor qu'il avait peint pour le théâtre de madame de Pompadour.



LES  
CANTATRICES DRAMATIQUES

II

*LA SCAINST-HUBERTI*

Première partie.



ARIÉ MALIBRAN a existé cinquante ans plus tôt qu'on ne le croit. Dans une forme de l'art lyrique absolument différente, son âme flamboyait déjà chez une cantatrice qui, comme la fille de Garcia, a excellé à la fois dans le tragique et dans le bouffe, et qui savait communiquer aux spectateurs des émotions qu'au plus vif degré elle ressentait elle-même. Mais Marie Malibran, à l'abri de la calomnie, autant que peut l'être une femme exposée à tous les regards et, par conséquent, éveillant toutes les curiosités, une fois libre d'un lien imposé par l'intérêt, a fait un mariage d'amour ; puis elle est morte en se dévouant à son art. La Saint-Huberti, dont la vie n'a point été irréprochable, — tant s'en faut, — s'était associée, elle, à un aventureur dont elle a expié, — victime innocente, au moins à ce point de vue, — les intrigues, en périssant tragiquement sous les coups du même assassin avec le coupable

Antoinette-Cécile Clavel était née à Toul vers 1756 ; elle était de la classe bourgeoise, fille d'un ancien militaire qui ne lui laissa d'autre patrimoine, d'autre carrière à choisir que celle où une belle voix et des dispositions dramatiques évidentes l'engageaient. Voisine de l'Allemagne (des biographies même la font naître à Manheim), c'est en Pologne et

en Prusse qu'elle va débutter. A qui n'est ni riche, ni protégée, ni jolie, les commencements sont difficiles. A Varsovie, le compositeur Lemoyne (qui donna depuis à l'Opéra de Paris *Electre* et *Phèdre*), frappé des dispositions de la jeune Clavel, la perfectionne par ses leçons et la fait débutter par un petit opéra qu'il écrit pour elle : *le Bouquet de Colette*, singulières prémisses d'un talent qui devait faire ressentir au public français les plus tragiques émotions qu'il dût jamais connaître.

A Berlin, elle épouse — l'épousa-t-elle bien? — un chevalier de Croisy, avec qui elle revint en France. Elle garde son nom de mademoiselle Clavel trois ans au théâtre de Strasbourg. On ne dit ni où, ni quand, ni comment finit ce mari qui pourtant, s'il était réel, dut mourir bien avant sa femme, puisqu'on sait que l'illustre Saint-Huberti devint d'abord irrégulièrement, mais enfin légitimement, comtesse d'Entraigues. Mais si on ignore comment il est mort, on sait comme vivait le chevalier de Croisy, — aux dépens de sa femme, — avec qui, à Paris, il partageait une mansarde rue du Mail, où un grabat et une malle servant de chaise componaient tout le mobilier de la future Didon.

C'était de là qu'elle partait, dans l'été de 1777, pour les représentations de l'Opéra, où elle était alors coryphée. Pauvre de mise et un peu de physique, mal nourrie sans doute, ses camarades, à la vue de sa robe noire frippée, l'appellent madame la Ressource (la revendeuse à la toilette du *Joueur de Regnard*). Mais Glück avait cet œil de l'aigle qui ne sait pas seulement regarder fixement les astres, qui les devine : « Oui, Madame la Ressource, dit-il, vous avez raison, car elle fera la ressource de l'Opéra. » L'auteur d'*Armide* avait distribué à Cécile Clavel, femme du chevalier de Croisy, dite Saint-Huberti, le petit rôle de Mélisse, en attendant qu'elle s'emparât victorieusement du personnage principal. Mademoiselle Saint-Huberti joua Mélisse, dit le *Mercure de France*, avec grâce et finesse.

Les commencements sont toujours difficiles pour elle ; Dauvergne, que nous verrons plus tard à l'état d'antagonisme violent avec la Saint-Huberti, met au nombre des mérites de son administration à l'Opéra, quand il les fait valoir auprès du ministre, d'avoir découvert ce jeune talent luttant contre les obstacles. « Je l'ai vue souvent, dit-il, pleurer de ne pas être employée. » On lui reprochait des habitudes de province, des gestes trop multipliés, des mouvements convulsifs, l'accent qu'elle tient de son origine plus ou moins tudesque, une prononciation vicieuse qui ne laisse entendre parfois que des sons inarticulés. Le travail atténue ses défauts ; l'ardeur de l'actrice les fait oublier.

Elle se fait remarquer dans une reprise d'*Atys*, opéra de Piccini, com-

battu, à son apparition, par une violente cabale et que les partisans du compositeur italien mettent au-dessus de son *Roland*. Admise à débutter également dans ce dernier opéra, elle ne fit pas moins applaudir Angélique que Sangaride. Cependant, la grande faveur dont elle s'empareait définitivement devait dater d'un mauvais opéra mélodramatique : *le Seigneur bienfaisant*, de Floquet, un compositeur de ballets, détestable ouvrage qui dut son succès à deux grands artistes qu'il mit en évidence : Laïs et la Saint-Huberti. Celle-ci apporta une si fiévreuse vérité dans une scène de désespoir, que l'on craignit pour la santé de la chanteuse, sans se rendre compte que ces émotions sont avant tout la vie de l'artiste, dussent-elles quelquefois l'abréger !

Tel est l'engouement du public pour cette misérable production, que Rochon de Chabannes y ajoute un acte pour qu'elle puisse suffire au spectacle. Dans ce prologue, le seigneur fait manœuvrer son régiment composé d'enfants du dépôt des gardes françaises, bataillon des danseuses conduites par mademoiselle Audinot. Des artilleurs défilent ensuite avec leurs canons. On s'émeut, on s'effraie presque dans la salle : ne craignez rien, s'écrie un justicier du parterre, l'auteur n'a pas inventé la poudre. Glück écrit dédaigneusement de Vienne le 11 mars 1781 : « Ce peuple volage semble se dégoûter de tous mes opéras.... et voilà le *Seigneur bienfaisant* qui fixe son attention... il faut le laisser faire. »

L'acte ajouté disparut, du reste, et enfin l'opéra.

Mettons le succès du *Seigneur bienfaisant* au nombre des péchés de la Saint-Huberti, bien que la liste doive, sans cela, être encore nombreuse. Mais reconnaissons qu'il fallait un talent bien vivant et bien attrayant pour faire durer cette pauvreté. Sur le rapport présenté au ministre de la maison du roi, Amelot, pour les gratifications, après la première représentation, le chiffre de 300 livres, proposé pour la brillante interprète, est supprimé de la main même du ministre, et celui de 600 livres y est substitué.

Disons, en passant, qu'Amelot, autant qu'on peut en juger par sa correspondance que nous ont conservée les Archives nationales, était un ministre qui, dans les questions d'art, semblait ne manquer ni de coup d'œil, ni de fermeté, ni d'équité. On lui imputa d'avoir dit : « S'il n'y avait pas de lettres de cachet, je ne voudrais pas être ministre, le Roi m'en priât-il les mains jointes. » Il fit quelque usage de ces mesures violentes, entre autres pour mademoiselle Théodore, jolie et sage danseuse qui expia par une captivité de plusieurs jours quelques propos inconsidérés ; le bordereau des frais de la poursuite et de l'arrestation existe aux Archives. Mais Amelot, en se servant des mauvaises armes que

l'arbitraire mettait à la disposition des ministres d'alors, ne paraît pas en avoir abusé, relativement du moins. Au reste, il fut de ceux qui exprirent l'abus aux grandes représailles révolutionnaires. Il mourut en prison en 1794, au Luxembourg.

Le *Thésée* de Quinault, remis en musique par Gossec, révèle une nouvelle face du talent de la Saint-Huberti, une puissance d'émotion qui n'a même pas besoin du chant pour impressionner le spectateur. Voici ce qu'en dit le *Journal de Paris* du 1<sup>er</sup> mars 1780 : « Mademoiselle Saint-Huberti paraît vouloir se livrer à la scène; elle plaît depuis longtemps comme cantatrice, mais la manière dont elle joue le rôle d'Eglé, prouve qu'elle peut étendre son talent et, par là, le rendre plus intéressant. Elle rend avec beaucoup d'intelligence la pantomime de son effroi, qui finit par la faire succomber. Elle gradue avec une grande vérité le désordre de ses esprits qui, à la réapparition des démons, lui fait chercher un appui dans les mains de Mésée elle-même; mais à l'aspect de sa plus cruelle ennemie et de l'auteur de tous ses maux, elle recule et fuit, saisie de la plus grande épouvante. »

A travers la platitude de ce compte-rendu, il m'a semblé que le lecteur comprendrait quel effet devait produire la physionomie d'une actrice s'identifiant de façon irrésistible avec les émotions de son personnage.

La princesse d'Athènes dans *Thésée* est fort bien secondée par Larrivée qui avait conservé un vieil air de la partition primitive de Lulli (air qui réussit plus que tout le reste), et l'on résume spirituellement l'opinion générale sur l'ouvrage en disant que les paroles de Quinault ont été fort légèrement traitées par Morel, l'arrangeur du livret, et fort lourdement par Gossec.

Mademoiselle Saint-Huberti ne créa pas, mais elle dut reprendre une *Electre* de son professeur Lemoyne, jouée le 2 juillet 1782. Guillard, le parolier, y traita les vers de l'*Oreste* de Voltaire, comme Morel avait traité ceux de Quinault : « La musique, dit Laharpe, est la plus horriblement criarde qu'il soit possible d'entendre. On ne conçoit pas comment les poumons de l'actrice et les oreilles des spectateurs peuvent y tenir... L'ambassadeur de Naples s'en va partout répétant que nous avons des oreilles de corne. » Il est probable que c'est à mademoiselle Levasseur, la créatrice, que s'applique le paragraphe de la *Correspondance littéraire*.

Plus sensible au souvenir de ce qu'elle doit à Lemoyne qu'aux dangers que peut lui faire courir sa musique, mademoiselle de Saint-Huberti use de la légitime influence qu'elle commence à posséder à l'Opéra pour chercher à sauver la vie à Electre. Elle n'y parvint pas, mais déjà

on reconnaît dans les correspondances du directeur, du ministre et du surintendant des Menus-Plaisirs, la preuve de cette influence. On n'ose refuser ouvertement à la Saint-Huberti de prolonger les représentations de l'*Electre* ; mais on invente des stratagèmes pour éviter de remettre sur l'affiche un ouvrage qui, même avec le talent d'une actrice devenue évidemment la favorite du public, n'attire pas la foule. L'intervention de la chanteuse n'en est pas moins louable. Grétry, dans ses *Essais sur la musique*, rend justice aux sentiments de reconnaissance de la grande actrice pour l'homme qui l'a le premier initiée à son art. « Mademoiselle Saint-Huberti, dit-il, une des Françaises qui ont touché le pathétique avec le plus de connaissance, se glorifie de tenir tout ce qu'elle sait de Lemoyne. »

Lemoyne, malheureux dans sa tentative, désavoué par Gluck, qui voit tomber son disciple, étudie la manière de Sacchini pour la *Phèdre* dont j'aurai à parler plus tard, et le style français pour les *Prétendus*.

Le départ de Sophie Arnould et de mademoiselle Beaumesnil avait contribué à faire la place libre.

Le 6 août 1782, la Saint-Huberti s'empare définitivement du rôle d'Angélique dans une solennelle reprise de *Roland* de Piccini avec décors et costumes renouvelés.

La mise en scène de fragments de divers ouvrages composant un spectacle complet (*Le Feu dans la Vestale*, un acte pris dans les *Eléments de Roy*; *Ariane dans l'île de Naxos*, *Apollon et Daphné* avec Edelman pour musicien des deux premiers fragments, Metra pour compositeur du dernier) signale une intelligente innovation, due encore à mademoiselle Saint-Hubert. « On a vu pour la première fois, » dit le *Journal de Paris*, « sur le théâtre, dans les personnages principaux, le costume rigoureusement observé; mademoiselle Joinville dans celui de la *Vestale*; mesdemoiselles Saint-Huberti et Laïs dans celui d'anciens Grecs. Ces dessins ont été faits sur le dessin de M. Moreau le jeune, avantageusement connu dans les arts par le nombre, la variété et la continue beauté de ses ouvrages. »

C'est à propos du même ouvrage, ou plutôt des mêmes ouvrages, que le journaliste dit : « A l'égard de mademoiselle Saint-Huberti, on ne sait ce qui la sert le mieux de sa figure, de sa voix ou de son jeu; elle sait donner à son chant des inflexions qui causent les émotions les plus vives. »

Cette admiration pour le côté plastique de mademoiselle Saint-Huberti est d'autant plus remarquable, que, grande, blonde et maigre, ayant des traits peu prononcés, tous les contemporains de l'illustre cantatrice s'ac-

cordent à dire qu'elle n'était pas belle ; ses portraits ne nous révèlent en effet aujourd'hui qu'une physionomie assez vulgaire, une face un peu plate, un nez légèrement retroussé qui n'a rien de tragique. Il est probable que, semblable en cela à la Malibran, la Saint-Huberti se transfigurait sur la scène.

La Saint-Huberti, dans son île de Naxos, sauve du naufrage ces morceaux mal rattachés. On se divertit beaucoup, à l'autre fragment, d'un trio où Daphné, changée en laurier, chantait à travers l'écorce de l'arbre. On compare la Guimard, maigre danseuse évoluant entre Vestris et Gardel, à un os que se disputent deux chiens.

Ce qui reste à la Saint-Huberti de cette création, c'est sa préférence marquée pour la vérité du costume, qualité alors exceptionnelle qu'elle partage avec de grands artistes, Adrienne Lecouvreur, mademoiselle Clairon, mademoiselle Sallé la danseuse, Talma, et aussi voyons-nous sans cesse l'actrice réclamer des habits nouveaux pour les reprises dès que sa fortune lui donne droit à quelques exigences.

Levacher de Charnois, dans ses *Recherches sur le Costume*, nous a conservé un aperçu de celui innové par la Saint-Huberti : longue tunique attachée sous le sein, jambes nues, brodequin antique, les cheveux en longues tresses retombant sur les épaules. L'actrice eut le plus grand succès ; mais des ordres supérieurs, venus le lendemain, firent, dit l'écrivain, supprimer le costume, et l'on revint au grotesque attirail des nymphes de cour et des marquises bocagères ; ce qui semble difficile à croire, d'après les éloges donnés à cette hardiesse par le rédacteur du *Journal de Paris*, qui ne se serait sans doute pas permis d'approuver sans ordre. Levacher de Charnois ajoute que la scène se passe en Thessalie : ce qui indique que la Saint-Huberti jouait aussi, dans ces fragments, Daphné, la fille du fleuve Penée. On s'explique encore mieux que la nouveauté de cette simplicité pittoresque de l'habit ait influé sur le rédacteur du *Journal de Paris* en faveur de la femme.

Quand on respecte à ce degré la vérité du costume, on doit tenir à son tailleur. En avance sur l'industrie de Worth, des tailleurs travaillaient alors pour les actrices, notamment quand elles jouaient en hommes. Le tailleur de la Saint-Huberti s'appelait Parisis. Nous trouvons à ce sujet trace dans le registre de Francœur d'une dissidence de la Saint-Huberti avec le Comité, assemblée consultative composée de Legros, Durand, Vestris, Gardel, Noverre et Dauberval. Parisis avait été renvoyé pour cause de vin et d'insolence. La Saint-Huberti réclame son tailleur personnel ; on ne veut pas le lui rendre ; mais elle obtient que le chef-tailleur, nommé Delaistre, soit, à défaut de son subordonné, obligé

de travailler pour elle. Ce dernier préfère alors le relâchement de la discipline à ce surcroît de besogne, et la Saint-Huberti obtient gain de cause. La Saint-Huberti avait été jusqu'à offrir de jouer exceptionnellement pour qu'on lui rendît le tailleur de son choix.

Jusqu'alors l'actrice était restée circonscrite dans le drame lyrique ou tout au moins la pastorale mythologique. Une turpitude intitulée : *l'Embarras des Richesses*, poème emprunté à un canevas de Dallainval, mort de misère, par Lourdet de Santerre (que les acteurs appelaient Lourdet sans tête), lui laisse faire une excursion dans un opéra comique, — comique à plus d'un titre. Le parolier dans l'ouvrage parle (la scène est à Athènes) des danses du dimanche, fait acheter un jardin pour deux cents louis, et convoque dans un ballet les *quatre parties du monde*, en avance de deux milliers d'années sur Christophe Colomb.

Averti par les rires, corrigé par les huées, l'auteur met la scène à Chaillot, qui devait être sa patrie, et demande qu'on le joue en costume français ; mais il oublie de retrancher Plutus, qui se fourvoie de plus en plus grotesquement, ahuri comme le veut la localité, au milieu des robes à paniers, des poufs et des talons rouges :

*Embarras d'intérêt,  
Embarras de paroles,  
Embarras de ballet,  
Embarras dans les rôles,  
Des embarras, de sorte  
Que tout est embarras,  
Mais venez à la porte  
Vous n'en trouverez pas.*

Voilà ce qu'on dit gaîment aux auteurs de *l'Embarras des Richesses* ; mais on applaudit la grande tragédienne de l'Opéra dans un personnage comique : Rosette.

Sacchini donne son premier opéra : *Renaud*, vieille pièce rajustée d'après une *Armida*, représentée en 1772 à Milan ; c'est mademoiselle Levasseur qui joue Armide et ne la joue pas sans talent : mais sa voix aigre déplaît au public et, à la cinquième représentation, elle est obligée de céder le rôle à mademoiselle Saint-Huberti qui décidément a l'emploi des sauvetages lyriques.

Pareil fait s'était déjà produit quant à mademoiselle Levasseur pour *Atys*, où elle avait dû céder presque immédiatement Sangaride à mademoiselle Laguerre, comme elle fit ensuite pour *Electre* à la Saint-Huberti. Plus de protection que de talent, c'est ce que l'on pouvait dire de Rosalie Levasseur, favorite de M. le comte de Mercy-Argenteau, ambassadeur de la souveraine dont la reine de France était la fille.

M. de la Ferté, le surintendant des Menus-Plaisirs (que mademoiselle Levasseur allait voir familièrement, accompagnée de ses chiens de chasse), gémit de la tyrannie que cette dernière exerce. Aussi, devant ses prétentions sans cesse croissantes, M. de la Ferté « ne trouve rien d'étonnant que mademoiselle Saint-Huberti n'exige le même traitement *de* mademoiselle Levasseur (c'est du français de gentilhomme), dont elle a fait toute cette année le service ; ainsi, elle se croirait autorisée à demander de l'augmentation pour peu que l'on accorda (*sic*) quelque chose à mademoiselle Levasseur. »

Mais, patience ! Quand mademoiselle Saint-Huberti sera arrivée à l'apogée de son talent et de son influence, c'est contre elle que M. de la Ferté protestera à son tour.

Mademoiselle Maillard, que l'Opéra avait enlevée au Théâtre des Petits-Comédiens du bois de Boulogne, se fait connaître par le rôle d'Antiope de *Renaud*. Les biographies « officielles » de la Saint-Huberti nous disent que, loin d'être jalouse des talents naissants, elle donna des leçons à la débutante et lui fit jouer *Ariane*. Mais entrons dans les coulisses de cette générosité, et nous verrons plus tard, alors que mademoiselle Maillard menace de devenir une rivale redoutable, mademoiselle Saint-Huberti lui faire enlever le rôle de *Sangaride* dans *Atys*, par une décision de ce comité qu'elle gouverne. Elle favorisera, pour ces mêmes rôles enlevés à mademoiselle Maillard, mademoiselle Buret, une médiocrité avérée et dont elle n'a aucune concurrence à redouter ; elle invoquera contre la nouvelle venue l'opinion vraie ou supposée de la Reine, si écoutée à l'Opéra du privilége. On verra même mademoiselle Saint-Huberti intervenir pour faire enlever un rôle à une autre camarade moins connue, mademoiselle Castello, et se le faire donner à la reprise de *Diane*.

Pas plus que toutes ces reines ombrageuses de la mélodie, que toutes ces sultanes envieuses et inquiètes de ce grand harem de la faveur publique, la Saint-Huberti ne fut à l'abri de ces susceptibilités, de ces passions jalouses. Mais voyons-la en même temps dévouée en idolâtre à l'art, reconnaissante envers le maître qui l'a formée et ceux même qui l'accusent le plus, témoignent qu'elle sait, au besoin, dans l'intérêt d'un ouvrage dont elle doit servir le succès, ajourner ou diviser le congé qui lui est dû.

C'est à ce moment que se produisit dans la situation de la Saint-Huberti à l'Opéra un changement capital.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)



# LES FONDATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS

Quatrième et dernier article (1).

## LECLAIR



ECLAIR (1697-1764) fut surtout renommé pour la musique instrumentale. Ses œuvres pour le violon sont, en effet, des plus remarquables, bien que parfois trop froides. Ce reproche ne saurait s'adresser à la belle page intitulée : *Le tombeau*, et que tout le monde peut connaître aujourd'hui, grâce à l'édition qu'en a publiée M. Alard. Comme compositeur dramatique, Leclair eut la mauvaise chance de se trouver pris entre *Rebel et Francœur*, ces frères siamois de la musique, et *Rameau* qui ouvrait à l'art des horizons nouveaux. De là, l'insignifiance relative des partitions de Leclair.

## REBEL et FRANCŒUR

On ne saurait pas plus séparer les noms de Rebel et Francœur, que ceux d'Erckmann et Chatrian. Ces deux compositeurs offrent l'exemple presque unique d'une fidèle et heureuse collaboration musicale, exemple renouvelé de notre temps, quoique d'une façon moins rigoureuse, par

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> juillet, 1<sup>er</sup> août et 1<sup>er</sup> septembre.

# CALLIRHOÉ

(1712)

Paroles de  
M. de la MOTHE  
(de l'Academie)

ACTE I.— SCÈNE 1<sup>re</sup>  
(HYMNE A LA NUIT)  
PRÉLUDE SYMPHONIQUE

Musique de  
**DESTOUCHES.**

transcrit par P. LACOME.

Andantino (tendrement)

PIANO

Flute

Viol.

Fl:

Viol:

tr

bien expressif

Ô nuit! témoin de mes soupirs secrèts, Que ton ombre en ces lieux ne règne t'elle en-co-re Que ton om-bre en ces lieux ne règne t'elle en-co-re ne règne t'el-le en-co-re Pour quoi l'impa-ti-en-te au-ro-re Ou-vre doux

tel - le mes yeux aux fun - nes tes ap - prets d'un hymen que j'ab -  
tr

hor - re!.. Je vais  
tr
tr
tr
tr
tr

done m'en - ga - ger à lob - jet que je hais, Et je  
Fl:
Viol:

perds pour ja - mais un hé - ros que j'a - do - re! ô  
tr
tr
tr
tr

M.D. M.G. M.D. M.G.

Sheet music for voice and piano. The vocal line begins with a melodic line in G major, featuring eighth and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the bass and eighth-note patterns in the treble, with a dynamic marking 'doux' (soft) over the piano part. The lyrics are: "nuit! témoin de mes soupirs se - crets Que ton ombre en ces".

Sheet music for voice and piano, continuing from the previous page. The vocal line continues with eighth and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment maintains eighth-note chords and patterns. The lyrics are: "lieux ne règne telle en-co - re Que ton om - bre en ces".

Sheet music for voice and piano, continuing from the previous page. The vocal line and piano accompaniment continue with eighth and sixteenth-note patterns. The lyrics are: "lieux ne règne telle en - co - re ne règne tel - le en - co -".

Sheet music for voice and piano, continuing from the previous page. The vocal line and piano accompaniment continue with eighth and sixteenth-note patterns. The lyrics are: "re".

# CASTOR ET POLLUX<sup>(\*)</sup>

Poëme de  
**BERNARD.**

CÉLÈBRE CHŒUR DES DÉMONS  
(3<sup>e</sup> ACTE)  
(1737)

Music de  
**RAMEAU.**

Transcrit par P. LACOME.

SOPRANI      TENORI      BASSI      PIANO

Brisons tous nos fers E\_branlons la ter\_re Bri\_sons tous nos  
Brisons tous nos fers E\_branlons la ter\_re Bri\_sons tous nos  
E\_branlons la ter\_re  
fers E\_branlons la ter\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -  
fers E\_branlons la ter\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -  
E\_branlons la ter\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -  
fers Dé\_cla\_re la guer\_re  
fers Dé\_cla\_re la guer\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -  
fers Dé\_cla\_re la guer\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re

(\*) Le succès de *Castor et Pollux* fut tellement grand que le compositeur MOURET en perdit la tête. Dans ses accès de folie il chantait continuellement ce Chœur fameux.

A musical score for a vocal piece, likely for soprano or alto, with piano accompaniment. The score consists of six staves of music, each ending with a repeat sign and a double bar line, indicating a section that can be repeated. The lyrics are in French, with some words in English, and are repeated for each section. The music is in common time, with a key signature of two sharps (F major). The vocal line features eighth-note patterns and sustained notes, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and bass lines. The lyrics describe a war of iron (fers) and the resulting destruction (guerre, tonnerre, feu).

fers Dé\_cla\_re la guer\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

Dé\_cla\_re la guer - - re Le feu des en -

Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guer\_re Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guer\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guerre Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guerre Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guerre Qu'au feu du ton\_ner\_re Le feu des en -

fers Dé\_cla\_re la guerre Em\_bra\_sons les airs  
 fers Dé\_cla\_re la guer - - re Qu'au feu du ton -  
 fers Dé\_cla\_re la guer - - re Qu'au feu du ton -  
 fers Dé\_cla\_re la guer - - re Qu'au feu du ton -

Em\_bra\_sons les  
 ner\_re Le feu des en\_fers Dé\_cla\_re la guer - re Em\_bra\_sons les  
 ner\_re Le feu des en\_fers Dé\_cla\_re la guer - re

airs -  
 airs Qu'au feu du ton - ner\_re Le feu des en - fers Dé\_cla\_re la  
 Qu'au feu du ton - ner\_re Le feu des en - fers Dé\_cla\_re la

Embrasons les airs Qu'au feu du ton  
 guer - - - re Embrasons les airs Qu'au feu du ton  
 guer - - - re Embrasons les airs Qu'au feu du ton

ner-re Le feu des en - fers Dé\_cla\_re la guer - - - re  
 ner-re Le feu des en - fers Dé\_cla\_re la guer - - - re  
 ner-re Le feu des en - fers Dé\_cla\_re la guer - - - re

Embrasons les airs Embrasonsles airs!  
 Embrasons les airs Embrasonsles airs!  
 Embrasons les airs Embrasonsles airs!

les frères Ricci. Rebel était fils d'un des vingt-quatre violons de la chambre du roi, qui eut lui aussi sa période de célébrité; à l'âge de huit ans, Rebel le père jouait aux opéras représentés devant le roi à Saint-Germain en Laye. Lully ayant un jour à une répétition remarqué un gros rouleau de papier de musique dans sa poche, se le fit apporter. C'était l'orchestre d'un acte d'opéra. Le Florentin distribua incontinent les parties, et l'œuvre du bambin mélomane fut exécutée à la satisfaction générale. S'étant ainsi fait remarquer, il arriva rapidement à remplir des postes considérables, et composa plusieurs ballets.

Le catalogue des œuvres de son fils est aussi celui des œuvres de *Francœur*.

*Pyrame et Thisbé* (1726) semble leur chef-d'œuvre.

Cette foule de compositeurs plus ou moins habiles et plus ou moins célèbres, est bornée, comme nous l'avons dit, par deux hommes de génie, Lully d'une part, Rameau d'une autre. Lully trouva et consacra la forme que varièrent à l'infini ses imitateurs, sans oser s'en écarter, sauf peut-être, comme je l'ai dit à propos de Destouches, certains artistes dont le rôle ne me semble ni justement apprécié, ni clairement déterminé.

### RAMEAU

Rameau, de par l'audace du génie, renversa brutalement l'édifice fleuri du Florentin, et lui substitua un rude monument, aux formes grandioses, un peu trop sévère peut-être, mais inaugurant à coup sûr un art nouveau.

Jean-Philippe Rameau, naquit à Dijon le 25 septembre 1683, d'après les autorités les plus certaines.

Il mourut en 1764, et fut enterré à Saint-Eustache. Voici la liste de ses ouvrages :

*Hippolyte et Aricie*, 1733. Rameau était l'ami et le protégé du financier *La Popelinière*, dont le nom est étroitement uni à celui de l'homme de génie que ses efforts généreux mirent en lumière. C'est bien le cas de rappeler les vers tant cités de Boileau :

*Sans le secours des vers, leurs noms tant publiés,  
Seraient depuis mille ans avec eux oubliés.*

Il est de fait que c'est à l'humble maître de musique qui donnait des leçons à sa femme, et dont il favorisa l'essor, que le financier *La Popelinière* doit de vivre encore dans le souvenir des hommes.

La Popelinière donc trouva un poème à Rameau, et ce poème, *Sam-II.*

son, était de Voltaire, ni plus ni moins. Malheureusement, et malgré ces grandes recommandations, le directeur de l'Opéra, Thuret refusa obstinément de le jouer. La Popelinière ne perdit pas courage, et cette fois s'adressa à un vrai librettiste, l'abbé Pellegrin. Le pauvre abbé, qui se défiait d'un inconnu, ne voulut donner son œuvre que moyennant un billet de cinquante pistoles. Mais quand il eut entendu la musique des premiers actes, il déchira sa reconnaissance déclarant qu'il était sûr de son affaire. Et il eut raison, malgré les orages qui accueillirent *Hippolyte et Aricie*.

*Les Indes galantes*, 1735. Rameau avait appris la composition tout seul; aussi son éducation resta toujours incomplète, et sa manière d'écrire incorrecte. Ce fut l'objet d'attaques sans nombre de la part des musiciens. Le compositeur Montéclair y était un des plus acharnés. Cependant au sortir de la représentation des *Indes galantes*, il ne put s'empêcher d'aller féliciter Rameau, et lui témoigna le plaisir qu'il avait éprouvé à certain passage que Rameau précisément estimait moins que les autres. « J'en suis d'autant plus aise, monsieur, répondit Rameau à ses compliments, que l'endroit que vous louez est contre les règles; il y a trois quintes de suite. » Montéclair qui lui avait souvent reproché dans ses critiques des négligences semblables, ne sut que répondre. Le célèbre Jélioïte, la plus excellente *haute-contre* qui ait jamais chanté à l'Opéra, jouait dans cet ouvrage.

*Castor et Pollux*, 1737. Voilà sans contredit le chef-d'œuvre de Rameau; il renferme le seul morceau dramatique de ce grand compositeur qu'il ait été donné quelquefois d'entendre publiquement à Paris, grâce à M. Roger qui en a dit, trop rarement, et avec un art admirable, l'air superbe de *Télaïre*: « *Tristes apprêts, pâles flambeaux.* » Le succès de cet opéra fut immense. Le compositeur Mouret en conçut une telle jalousie, qu'il en perdit la tête. *Castor et Pollux* fut joué à Fontainebleau, en 1763, l'année qui précéda celle de la mort de Rameau; le succès n'en fut pas moins vif que vingt-cinq ans avant. Un des amis du compositeur l'aperçut qui se promenait, le soir de la représentation, dans une salle faiblement éclairée. Il courut à lui pour l'embrasser, mais Rameau prit la fuite, et ne consentit à s'arrêter qu'après que l'ami lui eut crié son nom. « Que voulez-vous, dit-il, je suis les compliments d'une foule de gens qui m'embarrassent et à qui je ne sais pas répondre. » Puis il ajouta à propos de quelques fragments nouveaux qu'on avait voulu lui faire ajouter à son ouvrage: « Ah! mon ami, je n'ai plus le goût d'autrefois, je n'ai plus de génie du tout! » Il est vrai qu'il avait quatre-vingts ans à ce moment-là.

On fit à propos de *Castor et Pollux* cette épigramme qui est restée :

*Contre la moderne musique*  
*Voici ma dernière réplique ;*  
*Si le difficile est beau,*  
*C'est un grand homme que Rameau.*  
*Mais si le beau, par aventure,*  
*N'était que la simple nature,*  
*Dont l'art doit être le tableau,*  
*C'est un pauvre homme que Rameau.*

Une seule chose me surprend, c'est que personne n'ait songé à passer une chemise neuve à cette petite pièce pour en faire hommage à Wagner. Le monde est un orgue de Barbarie, qui joue périodiquement les mêmes airs.

*Les fêtes d'Hébé.*

*Dardanus, 1739.*

Rousseau, le fougueux adorateur de la muse italienne, écrivait à Racine fils, après *Dardanus* :

« J'ai appris le sort de l'opéra de Rameau. Sa musique vocale m'étonne, « je voulus étant à Paris en entonner un morceau, mais, y ayant perdu « mon latin, il me vint dans l'idée de faire une ode lyri-comique. En « voici une strophe : »

*Distillateur d'accords baroques,*  
*Dont tant d'idiots sont férus,*  
*Chez les Thraces et les Iroques*  
*Portez vos opéras bourrus.*  
*Malgré votre art hétérogène,*  
*Lully, de la lyrique scène,*  
*Est toujours l'unique soutien.*  
*Fuyez, laissez lui son partage,*  
*Et n'écorchez pas davantage*  
*Les oreilles des gens de bien.*

On peut dire hardiment qu'à tous les points de vue, Rousseau a perdu là une belle occasion de se taire.

*Les Fêtes de Polymnie, 1745.*

Cet opéra ne réussit point, et l'on accusa surtout de son insuccès le livret qui était de Cahuzac, le collaborateur ordinaire de Rameau. Le lendemain de la première représentation de cet ouvrage, le poète Roy était à la messe aux Petits-Pères. Près de lui, un enfant de trois ans

sifflait entre les bras de sa bonne. Roy se retourne gravement et dit avec le plus grand sangfroid : « Dites à cet enfant de ne pas siffler : ce n'est pas Cahuzac qui dit la messe. »

*La Princesse de Navarre*, 1745, pour le premier mariage du Dauphin.

*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, 1747, pour le deuxième mariage du Dauphin.

*Zaïs*, 1748.

*Pygmalion*, 1748.

*Naïs*, 1749.

*Platée*, 1749.

Ces ouvrages divers, dont la plupart ne sont que des ballets de circonsistance, eurent principalement un succès de polémique. Chaque fois que Rameau donnait une œuvre nouvelle, la lutte recommençait de plus belle entre les amis et les détracteurs. Mais, en attendant, le théâtre ne désemplissait pas, et la notoriété du compositeur s'affirmait encore davantage.

*Zoroastre*, 1749. La musique de *Zoroastre* appartenait en grande partie à ce fameux *Samson* de Voltaire, que l'Opéra refusa de monter. Comme les *chœurs* étaient la meilleure partie de cet ouvrage, on l'appelait l'*Opéra des Laitues*... apparemment parce que le *Cœur* est ce qu'il y a de meilleur dans la laitue. Je livre ce misérable calembour aux amateurs. Un Anglais ne put trouver aucune espèce de place au théâtre pour voir *Zoroastre*, lorsque déjà cet opéra avait eu un certain nombre de représentations. « Voilà bien les Français, dit-il ! Je n'entends partout dire que le plus grand mal de cet ouvrage, et, en attendant, j'y suis allé quatre fois de suite sans pouvoir y trouver une place. » Cet Anglais n'avait-il pas quelque peu raison, mes frères ?...

La célèbre *Lyonnaise* jouait dans *Zoroastre* le rôle de la *Haine* : on lui fit, entre autres, le quatrain suivant :

*Quand sous la forme d'un démon,  
Lyonnaise paraît sur la scène,  
Chacun dit à son compagnon :  
Je sens que le Diable m'entraîne.*

*Zoroastre* dépassa en magnificence tout ce que l'art de la mise en scène avait jusque-là créé de plus surprenant.

*Acante et Céphise*, 1751.

A l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, cette œuvre était

chantée par Jélyotte et mademoiselle Fel. L'ouverture servait de prologue, et Rameau avait voulu y imiter les clamours enthousiastes de la multitude.

*La Guirlande*, 1751, n'était qu'un acte ou entrée ajoutée aux *Indes galantes*, sous le titre des : *Fleurs enchantées*.

*Daphnis et Eglé*, 1753.

*Lisis et Délie*, 1753.

*Les Sybarites*, 1757.

*La Maison d'Osiris*, 1754. Ballet allégorique sur la naissance du duc de Berry, plus tard le dauphin, et Louis XVI enfin.

Je me creuse la tête pour savoir ce que pouvait avoir de flatteur cette allégorie? Si je ne me trompe, *Osiris* naquit de lui-même, ce qui n'est aimable ni pour le père ni pour la mère, quoique, certainement, très glorieux pour le fils. A la place de Cahuzac, auteur de ce poème, je l'aurais intitulé : *La Naissance d'Horus*. *Horus* était fils d'*Osiris* et d'*Isis*, c'est-à-dire du soleil et de la terre. Or, le soleil, c'était Louis XIV : la filiation était claire, et cet état civil pouvait servir plus tard pour appuyer des droits héréditaires. Que diable a bien pu vouloir dire Cahuzac ?

Rameau donna encore quelques ballets, quelques actes isolés, dont je ne transcris pas l'inutile nomenclature. Son dernier ouvrage fut *les Paladins*, opéra, 1760. L'illustre compositeur avait soixante-dix-sept ans. Il est probable que l'œuvre se ressentait de son grand âge et de sa fatigue ; elle n'eut aucun succès.

Après quelques représentations qui confirmèrent l'insuccès, Rameau prétendit qu'on n'avait pas eu le temps de goûter son œuvre, et se servit de cette expression : « la poire n'est pas mûre. » — « Cela ne l'a pourtant pas empêché de tomber, » repartit mademoiselle Cartou, célèbre par ses bons mots.

Quatre ans après, Rameau s'éteignait, laissant deux ou trois opéras inédits en portefeuille.

Je renvoie aux études biographiques complètes ceux de mes lecteurs qui voudront avoir une idée exacte des créations de Rameau dans la science de l'harmonie. Il est, je le répète, le premier didacticien sérieux, par ordre de date, et malgré les faiblesses et les erreurs que le temps et les progrès de la science moderne constatent dans son œuvre, celle-ci n'en est pas moins une œuvre de génie.

Nous nous attachons plus spécialement ici à ce qui concerne Rameau compositeur dramatique. Comme je l'ai dit, il rompit brusquement avec

la tradition de Lulli, et donna libre carrière à son génie personnel. Il innova, sans préoccupation du goût du jour. Le succès finit par couronner ses efforts ; il fit faire un pas immense à l'art dramatique et prépara *Glück*, bien qu'il n'y ait aucun rapport entre le génie de ces deux illustres musiciens, sauf le sentiment commun de la grandeur.

Nous arrêterons à cette personnalité célèbre, qui planta dans le domaine de l'art un jalon lumineux, notre énumération du nom et des œuvres qui constituèrent l'Ecole française à son aurore et jetèrent les bases de l'Opéra français. Comme je l'ai dit en débutant, la lecture de ces œuvres m'a révélé d'étranges injustices. J'ai levé le voile d'obscurités imméritées, j'ai rencontré des talents de premier ordre, des œuvres d'initiation et de génie, dont je ne trouve pas la trace reconnue ni l'influence avouée dans l'histoire des progrès de l'art. Qui faut-il accuser de ces injustices et de cet étouffement des germes féconds offerts par le génie et incompris des contemporains ? Sans nul doute, l'éternelle nature humaine, esclave des habitudes et condamnée à vivre du progrès, tout en se défiant de lui et repoussant ses conquêtes. Chaque époque, en changeant les noms, nous offre le même spectacle. Et cependant il serait grand temps de comprendre que les évolutions de l'art constituent sa vie élémentaire, que chaque forme donne un jour son produit suprême, son chef-d'œuvre impérissable, auquel vont succéder des germes nouveaux appelés un jour aussi à donner leur fleur et leur fruit. C'est par ces évolutions successives que l'Olympe de l'art se peuple d'œuvres divines et immortelles, identiques par le sentiment, diverses par la forme.

Notre nature, trop bornée elle-même, repousse les symboles nouveaux ; c'est le secret des grandes injustices que le temps ne suffit pas toujours à réparer. Mais de même que le sang des martyrs féconde les croyances naissantes, ainsi les œuvres inconnues et les dévouements ignorés préparent l'éclosion des nouvelles formes de l'art. Les génies qui attachent leur nom à ces transformations ne sont souvent que les résultantes heureuses d'un nombre d'activités obscures ou méconnues en leur temps.

C'est ainsi que, pour le sujet qui nous occupe, nous ne devons pas, je crois, chercher ailleurs que chez nous les ouvriers de la première heure, dont les trouvailles et les audaces préparèrent la forme moderne de l'Opéra français, et le drame lyrique qui, nous en sommes convaincu, est loin d'avoir dit son dernier mot.

P. LACOME.





## REVUE MUSICALE

---

ITALIENS. : *Lucrezia Borgia*. *Don Giovanni*. *Norma*. — OPÉRA-COMIQUE : *L'Ambassadrice*. — GAITÉ : *Jeanne Darc*. — BOUFFES-PARISIENS : *La Quenouile de verre*.



TALIENS. — Nous n'insisterons pas sur les représentations données dans le courant du mois de novembre aux Italiens ; elles sont déjà loin de nous ; de plus, elles ne se composent que de reprises d'œuvres quasi-populaires et qui n'ont pour ainsi dire pas quitté le répertoire : *Lucrezia Borgia*, *Don Giovanni* et *Norma*.

■ Mademoiselle Krauss est l'âme du Théâtre-Italien. Les ténors, les basses et les barytons tournent autour d'elle comme les satellites autour d'une planète. Nous ne savons pas si l'harmonie des mondes serait troublée par la suppression des satellites, mais celle du Théâtre-Italien, qui ne repose que sur mademoiselle Krauss, ne le serait point par la retraite des barytons, des ténors et des basses. On commence à trouver que toute l'habileté directoriale de M. Strakosch se résume dans l'engagement de cette grande cantatrice, et l'on conçoit des craintes sérieuses sur l'avenir de son exploitation, après le départ prochain de celle dont le talent est le seul appât qui lui attire le public.

■ *Lucrezia Borgia* a été interprétée par mademoiselle Krauss....., et MM. Brignoli (c'est tout dire en un mot et vous le connaissez) et Fiorini, un duc d'Este suffisant. Mademoiselle Lombia faisait le page Orsini ; ne lui faisons point de peine.

*Don Giovanni* a été interprété par mademoiselle Krauss.... mesdemoi-

selles Heilbronn et Belval. Le côté féminin est, à tout prendre, le meilleur de l'exécution. M. Padilla dit sa sérénade avec un goût parfait, mais il manque de distinction. Zucchini joue Leporello. On prend Padilla pour Leporello son valet, et Zucchini pour le domestique de Leporello.

La *Norma* a été interprétée par mademoiselle Krauss... et mademoiselle Biarini dans le rôle d'Adalgise. Mademoiselle Biarini débuta jadis à l'Athénée dans *les Masques* : elle avait l'air de continuer ses débuts. M. De bassini, le ténor qui nous a été présenté dans le personnage de Pollione, a des qualités. Il n'a point rendu le rôle dans toutes ses parties, mais enfin il en a donné le sommaire.

*OPÉRA-COMIQUE. — L'AMBASSADRICE. — Lundi, 10 novembre.*

*Trois mille ans ont passé sur les cendres d'Homère,  
Et depuis trois mille ans Homère respecté,  
Est jeune encor de gloire et d'immortalité.*

Nous n'en dirons pas autant de l'*Ambassadrice*, encore qu'elle n'ait guère atteint la quarantaine, ayant été pour la première fois représentée le 21 décembre 1836, l'année d'*Actéon* et des *Chaperons blancs*.

A son apparition sur la scène de l'Opéra-Comique, l'*Ambassadrice* eut un bruyant succès. Outre la fraîcheur et la grâce qu'on trouvait alors aux mélodies d'Auber, on voyait dans le livret de Scribe comme une allusion à la singulière fortune d'Henriette Sontag qui venait d'épouser le comte Rossi, et, de plus, l'héroïne de la pièce de l'Opéra-Comique s'appelait, elle aussi, Henriette. Le rapprochement était palpable et plaisait aux bourgeois (En 1836, nous avions les *bourgeois*). Pour comble de similitude entre l'Henriette de Scribe et celle du comte Rossi, la Sontag avait dû remonter sur les planches pour réparer les brèches faites à la fortune de son mari. Les situations de l'*Ambassadrice* perdaient en romanesque, mais elles gagnaient en actualité. Que fallait-il de plus ? On assiégea les portes de la salle Favart.

L'œuvre de Scribe et d'Auber vient d'être reprise pour madame Carvalho dans le rôle d'Henriette, qui servit jadis à ses débuts à l'Opéra-Comique. L'immense talent de la grande cantatrice refait une virginité aux motifs de l'*Ambassadrice* que l'outrage du temps a passablement déflorés. Si Auber ne laissait pour tout bagage à la postérité que la musique de l'*Ambassadrice*, il n'y aurait rien à reprendre à l'inique jugement que M. Jules Simon a porté, dans un discours fameux prononcé

au Conservatoire, sur la fâcheuse facilité de notre maître national. A parler franc, l'*Ambassadrice* est émaillée de couplets et d'ariettes qui semblent avoir été destinés plutôt au Vaudeville de la rue Chartres qu'à l'Opéra-Comique. Cependant le filon d'or y dessine parfois son brillant sillon. L'ouverture est un morceau instrumental des plus fins. Au premier acte, l'air bouffe : *Que mon sort est beau*, le quatuor, et la romance : *Le ciel nous a placés dans les rangs*, sont également bien traités. Et dans les actes suivants, le duo : *Oui, c'est moi qui viens ici*, et l'air de Charlotte : *Que ces murs coquets* sont de la veine la plus pure. Telle est la part de l'or de Virgile : celle du clinquant du Tasse est malheureusement la plus forte.

**GAITÉ.** — **JEANNE DARC.** — 8 novembre. — En montant à la Gaîté la *Jeanne Darc* de MM. Jules Barbier et Gounod, M. Offenbach a fait acte de directeur aventureux. C'est un coup de main qu'il tentait. En cas d'insuccès, le sentiment d'art et de patriotisme qui l'a guidé, eût été devant la critique une excuse suffisante de sa témérité. Il a fallu à M. Offenbach du courage et presque du désintéressement. En effet, l'histoire de Jeanne Darc (c'est la seule orthographe de son nom reconnue par l'archéologie), est un sujet dont l'expérience a condamné la représentation dramatique. De plus, le drame, mêlé de musique, n'est point acclimaté sur la scène française, et les diverses tentatives qu'on a faites jusqu'ici pour l'y introduire se sont constamment brisées contre les résistances du public.

Il n'entre pas dans mon programme d'analyser la pièce que M. Jules Barbier a bâtie autour du personnage de Jeanne Darc. Je ne veux pas discuter la question de savoir jusqu'à quel point il a été vraisemblable dans la conception du caractère de son héroïne : chacun est maître de lui assigner une physionomie et un tempérament ; sa légende se contredit : l'interprétation en est arbitraire. Ce qu'on sait d'elle, c'est qu'elle est partout le symbole vivant de l'amour de la patrie. Un jour le théâtre de Covent-Garden, de Londres, s'avisa de monter une parodie de la *Jeanne Darc* de Southeby, dans laquelle Jeanne Darc disparaissait entraînée en enfer par une légion de démons. Les Anglais indignés d'un tel sacrilége, faillirent massacrer le directeur, auquel ils imposèrent un dénouement dans lequel la vierge de Domrémy était enlevée au ciel par les anges. N'est-elle donc pas assez touchante ainsi, pour que MM. les poètes et dramaturges se croient le droit d'orner sa mémoire des grâces de leur esprit et des fantaisies de leur imagination ? L'auréole populaire qui l'entoure est impénétrable. Les plus savants et les plus respectueux sont ceux

qui croient à elle comme au Dieu de la patrie, ceux pour lesquels elle est un drapeau et non une matière à dissertation. Aussi, en poésie comme en art, tous ceux qui ont voulu lire dans les yeux de cette grande figure n'ont fait que friper le voile qui la couvre, sans compter Chapelain et Voltaire qui l'ont littéralement souillé. Les poètes la chantent, et tous échouent, depuis le *Mystère du siège d'Orléans* en vingt-cinq mille vers, jusqu'à la trilogie nationale de M. Soumet en dix-huit chants et cinq récits où les hors-d'œuvre abondent. Les peintres, Ingres, Delaroche, Devéria, tentent de fixer ses traits ; ils essuyent les bordées de la critique, personne n'y reconnaît la Jeanne Darc qu'il s'est faite à lui-même. En s'emparant de la Jeanne Darc dans ce qu'elle a d'héroïque et de viril, en la modelant armée et combattant, les sculpteurs se rapprochent au moins d'une réalité indiscutable, et réussissent généralement mieux ; il y a dans les statues de Rude, de Gois, et de Foyatier plus de poésie que dans les vers boursouflés des chantres de Jeanne Darc. Quand les dramaturges ont voulu la faire se mouvoir, parler, guerroyer et mourir, ils se sont égarés sur la piste d'un caractère fictif, et perdu dans leur propre donnée. Schiller a écrit cinq actes d'épopée avec Jeanne Darc pour héroïne ; il est tombé dans le merveilleux : d'Avrigny, un auteur d'ordre secondaire, est tombé, lui, dans le ridicule, un ridicule en cinq actes, à la Comédie-Française. M. Jules Barbier a été relativement plus heureux que son devancier : il a frappé là et là des vers énergiques et sonores ; il a eu des élans de passion brûlante, des mouvements d'émotion sincère ; n'importe, il n'a pu nouer une intrigue vivante, engager une action, et s'il n'a pas laissé le spectateur indifférent, il n'a pu l'enchaîner à son sujet par les liens indissolubles de l'intérêt dramatique.

L'incompatibilité de leur principal personnage avec la scène n'est pas le seul écueil auquel se sont heurtés volontairement MM. Jules Barbier et Gounod, son collaborateur musical. Il fallait encore triompher des répugnances manifestes et d'ailleurs justifiées du public français pour le drame mêlé de musique, ou plutôt interrompu, disjoint, retardé par la musique. Nous croyons qu'on peut, avec du talent, bien entendu, composer d'excellente musique d'après les situations attachantes d'un drame, et qu'il sera toujours extrêmement difficile, sinon impossible, de faire un bon drame, où des morceaux de musique, autres que des chœurs, aient leur place ménagée. Les Allemands prônent, je le sais, cette forme hybride et bâtarde de l'art théâtral qui plaît à leur nature contemplative. Presque tous leurs maîtres, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schubert, Meyerbeer et Schumann, ont contribué puissamment à l'y populariser. Les Français n'y ont pu mordre : la coupe

d'un drame n'est point celle d'un libretto ; ils donneront à leurs auteurs le choix des genres selon les aptitudes de chacun, et ne sanctionneront jamais une confusion hostile au tempérament national. Ajoutons que, pour un livret d'opéra, il ne s'établit aucune rivalité entre le librettiste et le compositeur : l'un se sacrifie tout entier à l'autre, et le succès est à ce prix : il n'en sera jamais de même pour le drame, où le dialogue et la musique ont leur rôle distinct, car, par un antagonisme d'amour-propre peut-être involontaire, mais profondément instinctif, l'auteur des paroles et celui de la musique se *couperaient leurs effets* comme les derniers des cabotins, pour parler le langage de ces messieurs.

Parmi les différents essais tentés en France pour y implanter le drame moitié lyrique et moitié dialogué, comptons le *Timoléon* de Joseph Chénier et Méhul, joué en 1794, au théâtre de la République et des Arts ; le *Siege de Missolonghi* d'Ozaneaux et Hérold, à l'Odéon, pendant la guerre de l'Indépendance hellénique, en 1828 ; et, plus près de nous, les *Deux Reines* de Legouvé et Gounod, aux Italiens : l'*Arlésienne* de MM. Daudet et Bizet, au Vaudeville, et enfin les *Erynnies*, de MM. Leconte de Lisle et Massenet, à l'Odéon. Ces jalons ont à peine effleuré notre sol, aucun n'a pu l'entamer. Il nous souvient d'avoir entendu le *Struensée* de Meyerbeer à la salle Ventadour, avec le tragédien Rossi, un prodigieux artiste ; ni Meyerbeer ni Rossi ne firent recette, et n'enthousiasmèrent la critique. Il est des lois de nature.

La musique de *Jeanne Darc* est du crû de M. Charles Gounod qui nous revient de Londres avec tous les brouillards de la Tamise au cerveau. Aujourd'hui, sa muse est une miss efflanquée et chlorotique qui s'est donné le spleen à force de rêver. Sterne soutient que les idées circulent dans l'air à l'état d'atomes, et que l'homme les happe au passage comme si elles se respiraient ; à en juger par l'exemple de M. Gounod, il paraît que les atomes de Sterne sont rares en Angleterre. On pourrait croire qu'à défaut d'idées nouvelles M. Gounod a conservé quelque chose de l'ancien fond. Hélas ! l'auteur de *Jeanne Darc* ne se rappelle plus rien de l'auteur de *Faust*. Serait-il vrai que *Gallia* ait été le premier terme de sa décadence ? On disait, dans les réclames à l'américaine par lesquelles on a préparé sa rentrée en France, que l'homme qui a traité si magistralement toute la partie religieuse de *Faust* saurait sans doute faire un chef-d'œuvre mystique avec *Jeanne Darc*. On se reportait à un passé presque glorieux, on se souvenait qu'il avait ouvré jadis de fins tissus mélodiques, qu'il avait eu, en faculté maîtresse, l'art des préciosités instrumentales, des combinaisons harmoniques, des oppositions de timbres ingénieuses, des souvenirs archaïques toujours bien placés :

Tout à coup, par un mouvement de recul inexplicable chez un homme qui n'a pas dépensé toutes les forces vives de son talent, voici M. Gounod qui bat en retraite et rétrograde jusqu'au point de départ de ses études. Son orchestre et son chant ne font plus qu'un immense unisson. Il affecte les tonalités grises et ne se donne plus la peine de moduler. La santé du mélodiste s'est usée ; la sève de l'harmoniste s'est tarie. Pour l'ordinaire, un trémolo perpétuel d'instruments à cordes variant de mouvement et de d'intensité, voilà sa grande ligne ; c'est le *Paradis et la Péri* des Schumann à la seconde puissance. Il y a dans l'introduction du premier acte, une pastorale de deux hautbois qui se font écho de la scène à l'orchestre, avec un certain parfum champêtre. Le chœur des paysans qui ouvre le drame, est bien conçu et bien développé, et le fréquent rappel de sa phrase initiale en mineur : *Nous fuyons la patrie*, est plein de caractère. La scène de l'extase dans laquelle Jeanne entend les voix des saintes, n'était point commode à traiter : M. Gounod eût pu tirer de l'intervention de l'orgue un effet moins monotone. La ballade du page Loys, au second acte, est triste, simplement triste. Quand au chœur « *Dieu le veut !* » je ne suis pas bien sûr que Dieu le veuille. Cependant il a été bissé aux acclamations d'une claque idolâtre, ce qui ne l'empêche point d'être lourd, vulgaire et mal apparenté de trompettes et de grosse caisse. Les couplets du défi chantés par la ribaude : « *Rentrez Anglais, rentrez vos cornes* » ont une singulière fierté d'allure. C'est, avec le divertissement et la *Marche funèbre composée pour l'enterrement d'une marionnette*, qui est un hors-d'œuvre amusant, ce que la partition renferme de véritablement original et scénique. Au quatrième acte, on remarque un chœur dialogué de femmes, la marche du sacre qui n'a fait que côtoyer le grandiose, le chant des saintes pendant le sommeil de Jeanne, la marche funèbre et le finale, morceaux d'inégale valeur.

La direction musicale de l'œuvre de Gounod est confiée à M. Albert Vizentini, un chef d'orchestre expérimenté, au bras plein de vigueur et de précision. Grâce à lui, les musiciens et les choristes de la Gaîté se sont maintenus jusqu'au bout dans les termes les plus stricts de leur délicate association. Mademoiselle Perret, une transfuge de l'Opéra-Comique qui joue le rôle du page Loys, chante faux avec dignité.

Dans tout ceci, les décorateurs et les costumiers sont les seuls qui aient eu du génie.

*BOUFFES-PARISIENS. — LA QUENOUILLE DE VERRE. — Vendredi 7 novembre. — La Quenouille de verre appartient à cette seconde ma-*

nière du répertoire des Bouffes, où le cœur et l'esprit parlent un argot polisson qui me semble mieux fait pour délecter des vieillards que des jeunes gens et des hommes mûrs. Il y a ici une nuance, et je l'indique. Je ne suis point un Prudhomme, je ne m'effarouche qu'à bon escient, et j'ai horreur des faux pudibonds qui ont classé dans l'immoralité mille choses qui sont dans la nature. C'est dire que je ne redoute, au théâtre, ni une gaillardise de sang gaulois, ni même une scène scabreuse abordée carrément et enlevée d'assaut : l'auteur s'adresse à ma rate, et j'en ris. Je le prie seulement de ne pas toucher à ma moelle épinière où je ne ressens aucune faiblesse et pour laquelle je ne veux pas être médicamenteusement. Il y a évidemment dans *la Quenouille de verre* une série de tableaux graveleux et de plaisanteries au sel de Pennès, qui constitue une thérapeutique spéciale dont les gens en bonne santé n'ont que faire.

Le livret de *la Quenouille de verre* est signé : Albert Millaud et Henri Moreno. Dans le journalisme, M. Albert Millaud a donné la mesure de son talent, une mesure à loger cent fois *la Quenouille de verre* ! C'est aussi un poète ingénieux, riche par le nombre et par la rime, et applaudi déjà au théâtre. M. Moreno fait de la critique depuis plusieurs années ; il est suffisamment au courant des exigences de la scène. Tout présageait une heureuse collaboration. Nous avons eu *la Quenouille de verre*.

Les personnages de MM. Millaud et Moreno se meuvent dans un décor fort coquet. Figurez-vous un joli château moyen âge tout fier de ses murs crénelés et de ses sveltes tourelles. C'est là que le sire de la Tour des Dames, connétable giboyant aux Sarrazins, et la gente châtelaine sa femme habitent, en la noble compagnie de leur neveu le chevalier Myosotis, du baron Clos-Vougeot et du vidame Saint-Estèphe, capitaines de leurs gardes, de René de Montlucar, devenu le concierge de son propre manoir que le connétable lui a gagné au jeu, et enfin de dame Artémise, dont la vertu a essuyé je ne sais quel échec avec les Visigoths dans un *cas de force majeure* (c'est l'histoire de mademoiselle Cunégonde et des Bulgares). Mais il n'est si bonne société qui ne se quitte. A la fin du premier acte, le connétable déclare qu'il part combattre le bon combat en Palestine, et confie sa femme à la garde du tendre Myosotis, en lui laissant la fameuse quenouille de verre, un symbole de fidélité qui se brisera si elle manque au devoir conjugal. Le connétable n'a pas plutôt tourné le dos, que le chevalier Myosotis, le baron de Clos-Vougeot et le vidame de Saint-Estèphe entreprennent, chacun pour son compte, la conquête de l'épouse délaissée. Pendant ce temps, Monsieur court le guilledou dans le voisinage et perçoit sur ses terres ce droit aujourd'hui

éteint et qu'on appelle encore, en dépit des protestations de M. Veuillot, le *droit du seigneur*. C'est ainsi que Madame trouve entre les mains de la jeune Lucette une lettre où le seigneur et maître invite sans façon sa tenancière à un arrangement amiable. Quand le connétable arrive au rendez-vous, sa femme l'y a devancé : le connétable, croyant avoir affaire à Lucette, devient singulièrement pressant... On devine qu'à ce moment la quenouille casse ; mais le connétable peut-il décentment se fâcher de l'aventure ?

Voilà, dégagée de tous ses épisodes, l'intrigue de *la Quenouille de verre*. Il n'entrait sans doute pas dans le plan des auteurs de faire dépense d'imagination. M. Grisart a écrit la musique de ce scénario banal. Ce n'est point le coup d'essai de ce compositeur qui a déjà donné aux Folies-Bergère un acte intitulé *Memnon*, avec madame Judic pour interprète. Il manque à l'inspiration de M. Grisart cette spontanéité, ce je tout d'une pièce, où se reconnaît le don naturel de la mélodie. Sa phrase a l'haleine courte et s'essouffle au bout de quelques mesures. Les idées vulgaires ne lui font point peur, et il met à les développer autant de soin et de conscience que s'il s'agissait d'une trouvaille : à chaque instant l'impertinent flonflon du café-concert montre le bout de l'oreille dans son orchestre, et les souvenirs de l'Alcazar et de l'Eldorado s'y précipitent par bouffées. Quand M. Grisart ne se laisse point glisser sur cette pente fatale, il lui arrive d'être distingué dans la facture, élégant dans l'instrumentation ; il pastiche avec assez de bonheur les procédés piquants de Léo Delibes. On est surpris de le retrouver tout à coup musicien adroit et expérimenté. Dans les morceaux de la partition qui se rapprochent de l'opéra comique, il se montre vraiment soucieux de son art. Mais sur le terrain de l'opérette pure, il ne rencontre jamais ce rythme à vive arête qui jaillit parfois des couplets et des finales de Lecocq et d'Offenbach. L'ouverture renferme à son début un *andante* qui n'est pas sans grâce et qui reparaît sous forme de romance au troisième acte, soutenu par une *pédale* de cor qui lui donne une bonne couleur ; il est fâcheux que cette pédale rappelle aussi servilement celle de l'air des Djinns dans *le Premier Jour de bonheur*. Le premier acte commence par un chœur de gardes *mezzo voce* dont la formule est bien rebattue. La sérénade qui la suit est bien accompagnée par les *pizzicati* discrets des violons. Les couplets : « Mon mari ne m'entend pas » et ceux de la Quenouille de Pénélope ont été bissés, en dépit de leur banalité, grâce à madame Judic. Au second acte on a fait fête à la chanson à boire dite par madame Peschard. Le refrain : « Ce sont deux amoureux qui passent, » accompagné à l'unisson par le cor est d'un bon sentiment mélodique. Il y a

de sérieuses qualités de métier dans le duo, d'ailleurs monotone, entre le connétable et Myosotis. Les couplets sur l'art de filer la quenouille, et toute la scène finale du second acte sont semés de sous-entendus scandaleux, piteusement rendus par le musicien. Hormis la romance que nous avons signalée et les couplets moitié dits moitié chantés de la Lettre, le troisième acte est bien vide.

La direction des Bouffes a monté la pièce avec luxe. Elle a mis au service des auteurs le dessus du panier de sa troupe. On a beaucoup admiré madame Peschard sous le costume pittoresque du chevalier Myosotis : elle a été fort appréciée comme virtuose, ce qui paraît être sa véritable préoccupation. Adèle Cuinet a marqué de la bonne humeur dans le rôle de dame Artémise. Homerville, Edouard-Georges et Hamburger tirent tout ce qu'ils peuvent de leur sac à malices pour réchauffer un dialogue fatigant. Quant à madame Judic, c'est l'effronterie poussée jusqu'au sublime. L'actrice y déploie tant d'art que le public aurait peur d'offenser la femme s'il témoignait qu'il a compris.

ARTHUR HEULHARD.





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

## CORRESPONDANCE

Cher monsieur et ami,



Ésais qu'en fondant votre élégante et brillante *Chronique musicale* vous avez entendu, tout en rappelant les gloires du passé, ne la désintéresser en rien des questions musicales si multiples qui se produisent de nos jours non-seulement à Paris, mais aussi en province; j'ai pensé qu'il serait bon, nécessaire même de faire connaître à la plupart des lecteurs de la *Chronique musicale* qui l'ignorent, la situation exacte avec preuves à l'appui, de l'art musical en province, depuis que la liberté des théâtres a été décrétée, depuis que les cafés-concerts sont devenus de véritables succursales des théâtres d'opérette, et surtout depuis la réglementation actuelle des droits d'auteurs pour le théâtre et pour les concerts. Toutes ces choses sont appréciées, jugées déjà, au point de vue parisien, mais beaucoup trop ignorées par les intéressés même, en ce qui regarde la province. C'est donc du théâtre et des concerts en province, de leur situation actuelle, que je voudrais entretenir vos lecteurs, si la *Chronique musicale* voulait bien accorder l'hospitalité à mes réflexions provinciales.

Paris est le centre producteur, et il est tout naturel qu'on ait traité d'abord la question musicale et lyrique au point de vue parisien.

Mais puisque Paris est la lumière, et puisqu'on se plaint que son éclat diminue de jour en jour, ne serait-il donc pas grand temps de voir un peu comment s'en établit le rayonnement en province? N'est-il pas utile, par exemple, que les compositeurs, touchant à Paris leurs droits d'auteurs, pour leurs pièces jouées en province, sachent enfin exactement où les mènera, avant peu, la réglementation actuelle de ces droits et la façon dont ils sont perçus en province?

Ne serait-il pas alors intéressant de rechercher pour quels motifs nombre de directeurs de province hésitent souvent aujourd'hui à monter certains ouvrages nouveaux, de savoir d'où viennent leurs hésitations qui nuisent aux auteurs en empêchant la propagation de leurs œuvres, et de prouver, pièces en mains, que nombre d'œuvres musicales applaudies à Paris, sont restées

lettres mortes pour beaucoup de villes de province, même très importantes, jusqu'au jour où elles se sont produites sur leur théâtre ou à l'un de leurs concerts?

Eh bien! ces représentations lyriques, ces concerts, jadis si recherchés, si suivis, jettent aujourd'hui leur dernier feu et ne tarderont pas à disparaître tout à fait, si l'on n'y porte au plus vite un remède énergique et radical.

Je n'ai pas la prétention, cher monsieur, d'avoir découvert ce topique souverain; mais en mettant le mal à nu, en le fouillant jusqu'à sa racine, de façon à ce que le public et les compositeurs en voient la profondeur et le danger, ne serait-ce pas faire déjà œuvre méritoire?

J'attends votre réponse pour me mettre en campagne.

Agréez, etc.

*E. Della Rocca*

M. Della Rocca a longtemps tenu le feuilleton musical de l'*International* (Paris-Londres). La matière sur laquelle il attire l'attention des lecteurs de la *Chronique musicale* lui est familière. Elle ne saurait être mieux traitée que par lui. Nos colonnes lui sont ouvertes.

## FAITS DIVERS

**V**oici le flot des concerts qui monte. Le *Concert national du Châtelet*, sous la direction de M. Colonne, donne une puissante réplique au *Concert populaire* de M. Pasdeloup. La création d'une nouvelle salle de concert est décidée en principe sur l'emplacement du magasin des *Villes de France*.

M. Danbé, qu'un sort injuste avait exilé du Grand-Hôtel, a trouvé un asile chez M. Herz, et va reprendre ses intéressantes séances. A ces Concerts publics ou populaires va se joindre le contingent des Concerts particuliers, des Sociétés d'amateurs, des quartettistes, etc. Une école de symphonistes français surgit et s'affirme avec MM. Guiraud, Massenet, Lenepveu et autres compositeurs qui ont déjà donné plus que des espérances. Il convient que la *Chronique musicale* encourage vigoureusement ce mouvement en ayant tenté vers la grande musique d'orchestre, où se sont révélés, dans ces dernières années, des talents encore neufs, mais pleins de sève et d'ingéniosité. Ces œuvres nouvelles, que chaque hiver voit éclore et augmenter, méritent mieux qu'un compte-rendu sommaire souvent dicté par la sympathie plus ou moins prononcée qu'exerce autour d'elle la personne de l'auteur. La *Chronique musicale* en fera l'examen impartial, approfondi, également éloigné des sévérités rebutantes et des encouragements banaux. Cette partie indispensable sera confiée, en raison de la multiplicité des Concerts donnés le même jour sur des points différents, à plusieurs de nos collaborateurs, et figurera dans le prochain numéro de la *Chronique musicale*, sous la rubrique : *Revue des Concerts*.

— Nous publions un long extrait d'une brochure publiée par M. Bourgault-Ducoudray, fondateur de la Société qui porte si justement son nom.

M. Ducoudray rappelle les glorieux états de services de la Société qu'il dirige, et fait aux amateurs un appel qui sera certainement entendu.

« Lorsque la Société Bourgault-Ducoudray a été fondée en 1866, elle s'est proposé pour but de faire connaître au public les chefs-d'œuvre de la musique chorale.

« Si, malgré un travail non interrompu et des efforts persévérand, elle n'a pu accomplir encore qu'une bien petite partie de sa tâche, c'est que cette tâche présente de graves difficultés. Pour la remplir entièrement, il eût fallu aplanir des obstacles qu'il n'a pas dépendu d'elle de vaincre.

« C'est ainsi que l'absence d'une salle d'oratorios, munie d'un grand orgue, rend impossible à Paris l'exécution d'une foule de chefs-d'œuvre, dans les conditions où l'auteur les a conçus.

« Un obstacle non moins sérieux, mais qui tend heureusement de jour en jour à disparaître, c'est le trop peu d'importance donnée jusqu'ici à la partie élémentaire de l'instruction musicale et qui en est la base, au solfège.

« C'est seulement le jour où la connaissance du solfège sera vraiment répandue en France, que le développement des sociétés chorales capables d'exécuter de grands ouvrages y prendra un rapide essor. Alors nous ne vivrons plus comme aujourd'hui, dans l'ignorance des principaux monuments de l'art, et dans un état d'infériorité humiliante relativement à d'autres nations.

« Limitée dans ses moyens d'action, la Société n'a pu que faire entrevoir au public quel immense intérêt il aurait à connaître un genre de musique qui réclame des masses chorales puissantes pour se révéler dans toute sa grandeur.

« Outre l'incomparable jouissance artistique que procure la grande musique chorale interprétée par des chanteurs nombreux et bien disciplinés, il n'est pas d'exercice plus utile au développement des facultés musicales que la pratique du chant d'ensemble.

« C'est grâce à cette pratique que l'élève doit acquérir au plus haut degré le sentiment de la justesse, du rythme et de la mesure dans l'expression. Elle seule lui permet de se former un goût sûr, par l'étude comparative d'œuvres appartenant à toutes les écoles et à toutes les époques de l'art.

« Comptant sur le progrès évident de notre goût musical, la Société espère que d'autres amateurs viendront grossir le noyau qu'elle a déjà formé; elle les invite à prendre part à l'exécution des ouvrages qu'elle va mettre à l'étude pendant la saison (Novembre 1873 — Mai 1874) et dont les principaux sont: *La Bataille de Marignan*, chant français, de CLEMENT JANNEQUIN (1480); la *Cantate de J. S. BACH*, *C'est Dieu seul qui gouverne*; et le *Messie*, de HAENDEL. »

*Travaux de la Société depuis sa fondation.*

23 MARS 1869. — Exécution, avec orchestre, de la *Passion* (1), de Haendel, à la Salle Herz.

(1) C'est la première fois qu'on exécutait à Paris cet ouvrage, dont il n'a encore été publié jusqu'ici aucune traduction française.

12 DÉCEMBRE 1869. — 1<sup>re</sup> matinée donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres d'Arcadelt, Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Allegri, Aichinger, Lotti, Glück, Mendelssohn.)

23 JANVIER 1870. — 2<sup>me</sup> matinée, donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres de Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Vulpius, Roland de Gibbons.)

31 MARS 1870. — 1<sup>re</sup> exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre* (2), de Haendel, à la Salle Herz.

9 AVRIL 1870. — 2<sup>me</sup> exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, à la Salle Herz.

Le succès éclatant obtenu par ces deux exécutions a été pour la Société un véritable encouragement; il a prouvé que, pour qu'on apprécierait en France à leur juste valeur les chefs-d'œuvre de la musique chorale, il suffirait que ces chefs-d'œuvre y fussent connus.

22 AVRIL 1870. — 3<sup>me</sup> matinée donnée à la Salle Herz. (Exécution d'œuvres de Josquin Després, Palestrina, Lotti, Scarlatti, Rameau, Séb. Bach, Haendel.)

18 NOVEMBRE 1870. — Concert donné au profit des ambulances de la Presse, pendant le siège de Paris, à la Salle Herz.

27 DÉCEMBRE 1871. — Soirée musicale donnée dans les salons de M. Oscar Comettant. (Exécution d'œuvres de Roland de Lassus, Palestrina, Vittoria, Aichinger, Roland de Gibbons, Séb. Bach, Haendel.)

16 FÉVRIER 1872. — 1<sup>er</sup> concert donné au profit de la Souscription Nationale pour la Libération du Territoire, dans la Salle Pleyel. (Exécution d'œuvres d'Arcadelt, Roland de Lassus, Vulpius, Rameau, Mendelssohn, Berlioz, Saint-Saëns.)

1<sup>er</sup> MAI 1872. — 2<sup>me</sup> concert donné au profit de la Souscription Nationale, donné à la Salle Herz, 1<sup>re</sup> exécution, avec orchestre, d'*Acis et Galatée*, de Haendel, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

28 JANVIER 1873. — 3<sup>me</sup> exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, de Haendel, à la Salle Herz, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

16 MARS 1873. — 4<sup>me</sup> exécution, avec orchestre, de *La Fête d'Alexandre*, de Haendel, donnée au théâtre de l'Odéon, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

6 AVRIL 1873. — 2<sup>me</sup> exécution, avec orchestre, d'*Acis et Galatée*, de Haendel, à la Salle Herz, avec le concours de la Société chorale le Louvre.

22 et 31 MAI 1873. — Exécution de morceaux religieux anciens et modernes, pendant la cérémonie du mois de Marie, à Saint-Louis-d'Antin.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a honoré la Société d'une subvention de 300 francs en 1872 et de 500 francs en 1873, comme encouragement à ses travaux.

— Le prix Trémont a été décerné, à la dernière séance de l'Institut, à M. Charles Constantin, l'auteur de l'acte intitulé : *Dans la Forêt*, repré-

(2) C'est la première fois que cet ouvrage était exécuté à Paris, avec la traduction de V. Wilder, qui a été publiée depuis avec la partition piano et chant, par souscription, chez Gautier, éditeur, rue Meslay, 28.

senté à l'Athénée, et le prix fondé par M. Chartier, à M. Edmond Membrée.

A cette même séance, l'Académie a donné au concours, parmi les sujets proposés pour 1875, l'*Histoire de l'instrumentation et de ses variations depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*.

La séance a été ouverte par l'exécution d'une ouverture intitulée le *Jugement de Dieu*, envoyée de Rome par M. Lefebvre, élève de deuxième année. Elle a été close par la cantate *Mazepa*, paroles de notre excellent collaborateur M. de Lauzières, musique de M. Paul Puget, prix de Rome de 1873, et dont les interprètes étaient mademoiselle Devriès et MM. Bosquin et Bouhy.

— L'opéra comique de Flotow, dont on avait annoncé la représentation à l'Opéra-Comique de Vienne, sous le titre de *Fleur de Haarlem*.

D'autre part, l'éditeur Ricordi, de Milan, vient d'acquérir de M. de Flotow la propriété de deux nouvelles partitions; l'une a pour titre: *Zora l'Incantatrice*, en quatre actes, poème de M. de Saint-Georges, traduction italienne de M. Ghislanzoni; l'autre n'a pas encore de titre; M. Ghislanzoni en est le librettiste.

— Vendredi dernier a eu lieu à la *Salle Pleyel* l'audition des deux quatuors couronnés dans le Concours ouvert, cette année, par la *Société des Compositeurs de musique*.

Voici le programme de cette séance :

1 <sup>o</sup> <i>Premier quatuor</i> (en si bémol), par .....	A. DÉLOFFRE.
exécuté par MM. Maurin, Colbin, Mas et Chevillard;	
2 <sup>o</sup> { <i>Sicilienne</i> de .....	PERGOLÈSE.
{ <i>Ariette</i> , de Momus, dans la <i>Querelle entre Phœbus et Pan</i> . ....	SEBASTIEN BACH.
Chantées par madame Barthe Banderali;	
3 <sup>o</sup> <i>Quatuor</i> (en re majeur), par .....	LUIGINI FILS.
Exécuté par MM. Taudou, Desjardins, Lefort et Rabaud.	

— Nous avons retrouvé le compte-rendu de l'incendie de 1788 à l'Hôtel des Menus, dans l'humoristique *Tableau de Paris*, de Mercier :

« L'Hôtel dit vulgairement des *Menus Plaisirs du Roi* est le dépôt de toutes les machines, décos et habillement qui servent aux fêtes. C'est l'image du cahos. On y entasse les débris des catafalques avec ceux d'une salle de bal....

« Le feu vient de prendre à ce magasin; mais quand il arrive un incendie dans un magasin royal, le public ne s'y intéresse pas vivement. Il appelle cet accident un *compte rendu écrit avec du charbon*; puis il ajoute: *Il y aura toujours de l'argent pour réparer cela*.

« Les pères capucins ont accouru à cet incendie avec leur zèle accoutumé, et, pour sauver les richesses théâtrales des trois spectacles, on a vu l'un s'affubler d'un casque, porter un cimenterre sous son bras et tenir à la main la baguette de Médée; l'autre avait entassé sur ses épaules les jupons de satin des actrices et le caducée de Mercure, ce qui contrastait avec sa barbe et son capuchon.

« Celui-ci, les mains armées des rayons du char du soleil, croyait sauver de gros diamants et s'était enveloppé du vêtement d'un druide. Ces mains sacrées qui touchaient pour la première fois à tant d'objets profanes, prouvaient cet adage que *nécessité n'a point de loi* ; mais au milieu de l'embrasement, il a fallu rire malgré soi en voyant des capucins se charger des immodestes débris des décos théâtrales, embrasser, en fuyant, des bustes voluptueux et prêter du secours à tous les dieux et déesses du paganisme (1). »

— A propos de l'Opéra, M. Albert de Lassalle raconte dans le *Charivari* l'anecdote que voici :

« C'était le 14 janvier 1858, à huit heures du soir, au moment où les bombes Orsini pleuvaient dans la rue Le Peletier.

« Deux individus, X. et Z., jouaient paisiblement au billard dans un café voisin.

« Z., qui jusque-là avait été très maladroit, fait enfin son premier carambolage, mais juste à la minute de la première détonation :

— « Touché !... quelle chance ! » s'écrie-t-il dans son délire de joueur heureux.

— « Suivez-moi ! » lui dit un agent de police en le prenant brutalement à la gorge.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Pour les dernières nouvelles que nous tenons de bonne source sur la question de l'Opéra, sur les questions devrions-nous dire, car il y en a bien deux, tout à fait distinctes. Il s'agit d'abord de savoir si nous aurons un Opéra provisoire, ensuite si l'édifice néronien du boulevard des Capucines sera terminé et quand.

Sur la première question, il paraît que l'accord est fait entre M. Strakosch et l'administration. L'Opéra français donnera ses représentations à la salle Ventadour alternativement avec l'Opéra italien. Les représentations commenceront dès que le versement préalable de la somme convenue aura été effectué. On ne jouera bien entendu que les pièces auxquelles les décors existant à l'Opéra italien pourront suffire. Les répétitions auront lieu dans un autre local.

Quant à l'achèvement du nouvel Opéra, on sait que l'architecte demande un an au moins, et sept millions d'argent comptant. Pour faire face à cette dépense qui dépasse de beaucoup les prévisions du budget, une compagnie financière offrirait les fonds aux conditions suivantes : 1<sup>o</sup> Remboursement intégral du capital et des intérêts en sept annuités ; 2<sup>o</sup> concession du privilége de l'Opéra et de l'exploitation du nouvel édifice pendant quinze ans.

(1) MERCIER. *Tableau de Paris*. — Edition de 1788. Chapitre DCCLXXVII (tome X. p. 56).

Nous apprenons avec plaisir que ces conditions répugnent au ministre, non-seulement à cause du taux archi-usuraire du prêt, mais aussi et surtout au point de vue de l'art qui pourrait se trouver sacrifié entre les mains d'une compagnie exerçant un véritable monopole, et échappant, en vertu de son contrat, à la direction et à la surveillance de l'administration supérieure.

Voilà encore un exemple des funestes effets qu'entraîne toujours l'intervention de l'État dans les affaires théâtrales.

— D'après le *Figaro*, M. Dupressoir offre au gouvernement :

1<sup>o</sup> De faire les sacrifices nécessaires pour faire jouer l'opéra à Paris, jusqu'à l'ouverture du nouveau théâtre ;

2<sup>o</sup> Achever le nouvel Opéra ;

3<sup>o</sup> Administrer le théâtre pendant quinze ans, conjointement avec le directeur agréé par le gouvernement, sans aucune subvention de l'État !

En échange de ces offres très brillantes, M. Dupressoir demande la concession de trois casinos semblables à celui de Bade, à Aix, Biarritz, Trouville, ou autres stations balnéaires.

*Italiens.* — Mademoiselle de Belloca, dont les représentations avaient été interrompues par suite d'une indisposition assez grave, a reparu dans le *Barbier*. Elle y a retrouvé les succès de son début, et s'est fait chaleureusement applaudir dans la *Leçon de Chant* où elle a intercalé la jolie romance de madame de Rothschild : *Si vous n'avez rien à me dire*.

— La reprise de la *Perle du Brésil* est-elle décidée, comme on l'annonce de divers côtés ? Renseignements pris, il faut encore douter.

*Opéra-Comique.* — L'Opéra-Comique reprendra, cet hiver, *Jeannot et Colin*, de Nicolo.

En même temps que *le Florentin*, l'Opéra-Comique répète l'ouvrage en un acte d'Ernest Reyer, *Maître Wolfram*, donné jadis avec succès au Théâtre-Lyrique, et *Marcelin*, opéra-comique nouveau de MM. Prevel et Duprato, également en un acte.

On prépare aussi une reprise de *Mignon*, avec mademoiselle Chapuy, dans le rôle principal et mademoiselle Reine dans celui de Frédéric.

— Madame Galli-Marié vient d'être réengagée pour l'opéra de MM. Meilhac et Halévy, dont la musique sera de M. Georges Bizet. Cet ouvrage a pour titre *Carmen*.

*Renaissance.* — Tous les soirs, la *Jolie parfumeuse*, dont la première représentation a eu lieu le samedi 29 septembre.

*Casino.* — L'orchestre de dames spécialement engagé par la direction pour les concerts de la saison d'hiver, a été présenté à la presse et recommandé à son appréciation dans une séance spéciale donnée samedi 29, à 2 heures.

C'est un spectacle curieux, absolument nouveau pour les Parisiens, et suffisamment artistique pour que la *Chronique musicale* lui consacre une étude, qui n'a pu être faite sur une seule audition.

M. Gaston Escudier a donné dans l'*Art Musical* d'intéressants détails sur cette société féminine, à laquelle il a fallu adjoindre (disons-le à l'honneur du sexe fort) quelques jeunes gens chargés des parties des gros instruments :

La directrice est madame Amann Weinlich. Son poignet est solide, son coup d'œil sûr. Elle exerce une sorte d'influence sur son entourage. Malheur à celle qui ferait une faute! elle serait à l'instant foudroyée. Sa taille est grande, sa figure expressive; c'est la reine des *Damen orchester*, et c'est une reine imposante.

Les toilettes sont brillantes, fraîches, mais les couleurs n'en sont pas criardes : uniformément blanches, jaunes et noires, les robes présentent un ensemble fort harmonieux à l'œil. Rien ne choque.

Quant à la nationalité de chacune des exécutantes, il faudrait posséder un état de naissance complet, comme dans une mairie, pour la donner. Les unes sont Américaines, les autres Russes, quelques-unes Hongroises, celles-ci Bohémiennes; une seule est Française. C'est, dit-on, celle qui tient la grosse caisse... Le violon solo est joué par une Berlinoise fort jolie, fort avenante, et très distinguée.

Depuis sa formation, l'orchestre de femmes a recueilli toutes les sympathies et tous les succès : en Russie, les Moscovites les ont fêtées à l'envi. En Amérique, la salle des concerts n'était jamais assez spacieuse. En Autriche, elles ont fait les délices de l'Exposition de Vienne.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



## NOUVELLES DE NOTRE NUMÉRO EXCEPTIONNEL

**L**

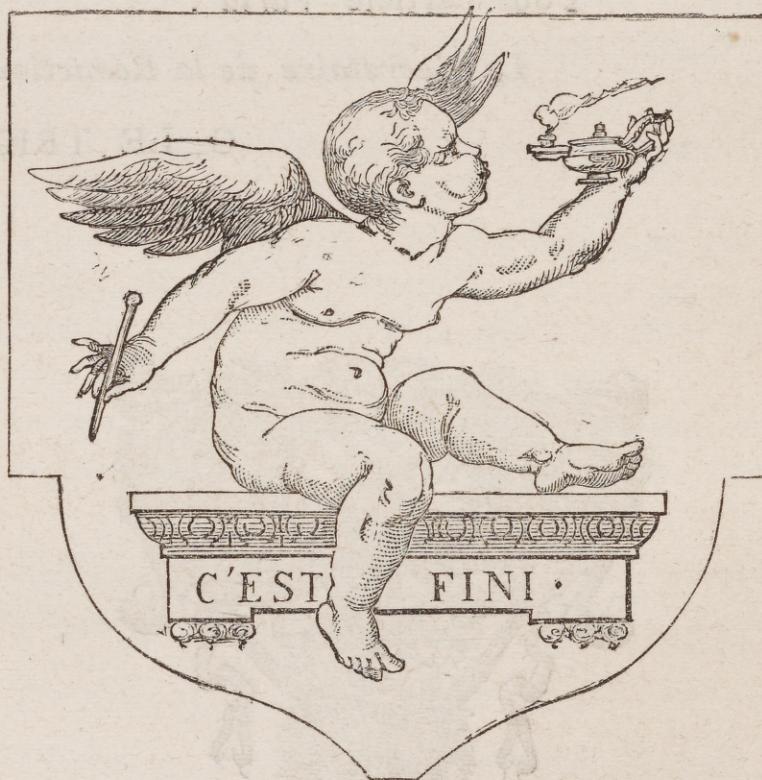
*A vente de notre numéro du 15 novembre, au profit du personnel de l'Opéra, a été activement poussée par MM. les Libraires et éditeurs de musique, dépositaires de la Chronique Musicale.*

*Nos confrères de la presse, de la grande presse surtout, ont presque tous recommandé dans leurs feuillets et dans leurs courriers de théâtre, l'achat de notre numéro sur l'Opéra, à titre de bonne œuvre. Grâce à leur pressant appel au public, nous avons dû en faire une seconde édition, mise en vente aux mêmes conditions et dans le même but que la première.*

*Nous remercions de leur généreux concours MM. G. Escudier (Art musical), Ch. de la Rounat (XIX<sup>e</sup> Siècle), Adolphe Dupeuty (Événement), F. Oswald (Gaulois), Gustave Lafargue (Figaro), Adolphe Jullien (Français), Jules Guillemot (Journal de Paris), Jennius (Liberté), Paul Foucher (Opinion nationale), Émile Mendel (Paris-Journal), de Thémines (Patrie), Charles Deulin (Pays), Émile Marsy (Rappel), Raoul Graphe (Soir), ainsi que MM. les rédacteurs de l'Écho des Orphéons, de la Gazette des Étrangers, de l'Indépendance belge, du Messager de Paris, du Monde illustré, de la République française et du Soleil. Que ceux que nous oublions nous pardonnent: en ne les citant pas, nous ne péchons que par ignorance.*

*La vente de notre numéro exceptionnel sur l'Opéra se poursuit dans plus de cent dépôts: La somme que nous avons déjà recueillie dans nos bureaux nous promet un bon résultat. Nous dirons dans notre prochain numéro le montant de notre recette que nous tiendrons immédiatement à la disposition des intéressés, sans déduction d'aucuns frais.*

*A. H.*



---

*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.*

---

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