



## LA MUSIQUE

### A LA COMÉDIE-FRANÇAISE

---



Nous venons d'achever sur l'organisation de la Comédie-Française depuis son origine jusqu'à nos jours, un travail considérable pour lequel ont été mis à contribution tous les documents manuscrits ou imprimés qui traitent de l'illustre théâtre, et notamment ceux que contiennent la Bibliothèque, les Archives Nationales et les Archives de la Comédie. Ce travail va paraître bientôt en diverses parties. Le directeur de la *Chronique Musicale* a bien voulu accueillir celle relative au rôle qu'a joué la musique à la Comédie-Française; nous l'en remercions.

Nous croyons devoir, avec plusieurs écrivains, faire dater ce théâtre non de 1680, mais de 1658, année où Molière vint s'installer définitivement à Paris.

Fondée lorsque l'Académie Royale de Musique ne l'était pas encore, la Comédie eut à son service des auteurs qui, comme Molière, écrivirent



à son intention des pièces où la musique tenait une place souvent importante, et elle conserva presque toujours, sous l'ancien régime, le désir d'en représenter de semblables.

Nous ne remonterons pas jusqu'aux représentations des mystères, qui n'appartiennent pas au théâtre régulier, et sur la partie lyrique desquelles on a peu de détails. Les chanteurs et les joueurs d'instruments semblent s'y être tenus dans le *Paradis*, l'endroit le plus élevé de la scène, divisée horizontalement, comme on sait, en plusieurs compartiments; quelquefois aussi, le talent des bourgeois accidentellement comédiens y est utilisé. On ne possède guère plus de renseignements sur la période suivante. C'est dans la *Comédie des Proverbes* de Montluc (1616), que nous trouvons le premier *témoin*, dans un théâtre, d'un orchestre composé de violons. Encore n'y devaient-ils pas être permanents, ni figurer dans toutes les pièces. Sans doute aussi le nombre en était fort restreint, si ce n'est dans les représentations de ballets à la Cour. La *Gazette de France* du 30 novembre 1634, nous montre, à celle de *Mélite*, donnée à l'Arsenal, vingt violons jouant dans les intermèdes. Perrault, dans le *Parallèle des anciens et des modernes*, dit que, en 1629, la symphonie, dans les théâtres, est d'une flûte et d'un tambour ou de deux méchants violons. Le roman de *Francion* (1633) fait voir les symphonistes en plus grand nombre, occupant, dans une représentation de ballet au Petit-Bourbon, la scène derrière les spectateurs.

Chappuzeau est le seul de qui nous tenions quelques détails précis touchant la place des violons au temps de Molière. « Cy-deuant, écrit-il en 1673, on les plaçoit ou derriere le theâtre, ou sur les aisles, ou dans vn retranchement entre le theâtre et le parterre; comme en vne forme de parquet; — cette dernière place est celle que leur assigne Israël Silvestre dans son estampe de la représentation de *la Princesse d'Elide* à Versailles en 1664; — depuis peu on les met dans vne des loges du fond, d'où ils font plus de bruit que de tout autre lieu où on les pourroit placer. Il est bon qu'ils sçachent par cœur les deux derniers vers de l'acte, pour reprendre promptement la symphonie sans attendre que l'on leur crie, *Iouez*, ce qui arriue souuent. » Par cette loge du fond, Chappuzeau veut dire sans doute *du fond de la salle*. C'était une singulière place. Les violons n'en descendirent que pour les représentations de *l'Inconnu*, en 1675; ils occupèrent alors celle qu'ils ont conservée depuis, et que nous leur voyons marquée, dès 1688, sur les plans du nouveau théâtre construit rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés (voir l'*Architecture* de Blondel).



La première grande pièce accompagnée de musique que nous rencontrons dans l'histoire du théâtre français, est l'*Andromède* de Corneille, jouée en 1650, au Petit-Bourbon, par les comédiens du Marais. Elle fut reprise plusieurs fois, sur le théâtre de la rue Vieille-du-Temple, et, à la Comédie, le 19 juillet 1682. La musique des chœurs était de Dassoucy; nous ne l'avons point retrouvée.

Arrivons au théâtre de Molière. C'est le seul que le roi chargea de défrayer ses plaisirs dramatiques, et qui prit, même à la ville, la spécialité des pièces à musique et à divertissements, des comédies-ballets, l'Hôtel de Bourgogne se restreignant à peu près à la tragédie, et le Marais aux pièces « de machines. »

Presque toutes les comédies de Molière ont été représentées d'abord à la Cour, sous forme de comédies-ballets, c'est-à-dire insérées dans des divertissements, coupées par des intermèdes formant de vastes pièces, dont elles n'étaient qu'un acte. Nous ne nous appesantirons point sur cette version des œuvres de Poquelin, qui, de la sorte, avaient un caractère différent de celui qu'elles prenaient ensuite au théâtre du Palais-Royal : par le cadre que leur donnaient les fêtes de Versailles, de Saint-Germain, de Chambord, du Louvre, elles appartiennent à l'histoire du ballet de cour, dont il a été si bien traité dans l'Encyclopédie, par nos confrères MM. Victor Fournel (*Contemporains de Molière*), Moland (*Edition de Molière*), Celler (*les Origines de l'Opéra et le ballet de la Royne* (Didier), et Paul Lacroix (*Recueil des ballets et mascarades*). M. Moland surtout a reproduit, avec les distributions, quelques livres des ballets des pièces de Molière d'après les éditions originales, qui sont presque toutes imprimées par Ballard.

*Les Précieuses ridicules* sont la première des comédies de Molière où il y ait de la musique. Celle qui s'exécute encore maintenant est ancienne; l'auteur en est inconnu.

A cette époque, et jusqu'en 1660, l'orchestre du Palais-Royal — et des autres scènes, à plus forte raison — est ordinairement composé de trois violons payés chacun 1 liv. 10 sols par jour; en 1662, ce nombre fut porté à quatre, qui coûtèrent 6 liv.

Pour l'intelligence de ce qui suit, faisons observer, d'après les registres de la troupe de Molière (1), que les frais sont *ordinaires* ou *journa-*

(1) Sur cette époque et sur la troupe de Molière, les Archives de la Comédie possèdent les registres de dépenses des années 1663, 1664 et 1672-73, dits registres de La



*liers et extraordinaires.* Les premiers sont en général fixés au commencement de l'année, d'après les dépenses qu'entraînent d'habitude les œuvres purement littéraires ; mais, lorsqu'on joue des pièces à spectacle qui motivent tous les jours des dépenses exceptionnelles, ils sont élevés en conséquence à chaque représentation. Ils se prélèvent quotidiennement, avant le partage que se font, chaque soir, les comédiens des bénéfices. Les frais *extraordinaires* sont les dépenses exceptionnelles une fois faites qu'occasionnent les pièces à spectacle ; on les prélève également, avant le partage, sur la recette, jusqu'à ce que les mémoires des fournisseurs soient acquittés, de sorte que parfois les acteurs restent plusieurs jours sans rien toucher.

*Les Fâcheux* sont représentés, en comédie-ballet, à Vaux, le 17 août 1661, puis à Fontainebleau. Lulli en avait fait la musique. Il passent, le 4 novembre, au Palais-Royal, en comédie-ballet probablement, — puisqu'ils y parurent de la sorte en 1663, — quoique avec beaucoup moins de mise en scène que chez Fouquet. A ce théâtre, les intermèdes furent donc conservés, mais avec moins de développement et de luxe, ainsi que les airs du Florentin, qui sont d'ailleurs inséparables de la comédie. On peut les voir dans la copie manuscrite de la partition du ballet que nous avons trouvée à la Bibliothèque du Conservatoire. A la reprise que fait, le 22 avril 1663, le Palais-Royal, le registre de 1663 porte, en outre des frais ordinaires :

Pour les danseurs (1).....	9 liv. »
Pour deux hautbois .....	6 — »
Pour du vin au record (2) des danseurs.....	1 — 10 s.
Aux violons d'extraordinaire (au nombre de deux évidemment).....	3 — »

Thorillièrre et d'Hubert, comédiens qui les tinrent ; le registre de recettes et dépenses de La Grange (1659-1685), et les registres (recettes et dépenses) de la troupe de Guénégaud (ex-troupe du Palais-Royal), (1673-1680). Sur l'Hôtel de Bourgogne et le Marais, on sait qu'il n'existe plus de documents où nous puissions trouver des renseignements administratifs ou financiers.

(1) Une fois pour toutes, il est entendu que, des frais, nous ne citons que ceux relatifs à la partie musicale.

(2) Nous n'avons trouvé, dans aucun des dictionnaires de l'époque, la signification de ce mot, qui vient sans doute du latin *recordari*, se souvenir. Le record était probablement le répétiteur, maître de danse ou musicien, l'un et l'autre sans doute, mais surtout musicien, à cause du vin. D'ailleurs, les comédiens eux-mêmes faisaient souvent une halte dans l'étude de leurs rôles pour prendre le « vin des repetitions. »



Le 24, il est seulement porté, au même spectacle, 12 liv. « pour les violons et danseurs; » le 27 et les jours suivants (*les Fâcheux* et *le Cocu*), « pour les danseurs, 9 liv. ; » de même à la reprise d'octobre. En juin 1664, ces deux pièces sont de nouveau reprises ensemble : les « danseurs » y sont, chaque jour, payés 16 ou 20 liv. A la première de *la Bradamante ridicule*, le 12 janvier 1664, la troupe prend encore « un violon d'extraordinaire, 1 liv. 10 sols, » et des « trompettes, 3 liv. » Dans les *Visites* (représentations chez le roi ou chez de grands personnages), elle engage presque toujours des violons et des danseurs supplémentaires.

*L'Impromptu* ne fut, que nous sachions, joué à Versailles, le 24 octobre 1663, comme à la ville, le 4 novembre, qu'en comédie. Nous avons cependant trouvé, dans le recueil des ballets de Lulli, en six volumes manuscrits, que possède la Bibliothèque Nationale, la musique de « l'Impromptu de Versailles ou mascarade de 1665, » comprenant une « entrée pour exempts et gardes » et une « pour pages. » N'y a-t-il pas lieu de supposer que, soit en 1663, soit en 1665, cette comédie de Molière fit, comme la plupart des autres, partie d'un ballet ?

En janvier 1664, la troupe de Molière représente au Louvre *le Mariage forcé*, comédie-ballet dont Lulli avait musiqué les intermèdes. Puis, le 15 février, elle le joue au Palais-Royal « avec le ballet et les ornemens, » dit La Grange. Bien qu'elle ne songe pas à atteindre l'éclat de la représentation royale, elle fait de grandes dépenses. A cette occasion, elle porte le nombre de ses violons à douze. Voici, d'après La Grange, le détail des frais ordinaires de la pièce (indépendamment des frais ordinaires habituels, qui sont de 50 liv. 3 sols) :

Violons .....	36 liv.
Ritournelle (1) et clauessin.....	7 —
Danseurs.....	45 —
Musique (2) .....	5 —
Hautbois retranchez (3). ....	» —

(1) Sans doute un bon violon pour faire, dans les ritournelles, la mélodie, pendant que le joueur de clavecin accompagnait.

(2) Les chanteurs qui figuraient dans la pièce.

(3) On verra plus bas que les hautbois, portés pendant deux représentations, disparurent à la troisième.



Mais le registre de 1664 est plus explicite et diffère même de celui de La Grange. Voici ce qu'il donne pour les six premières représentations (nous laissons au lecteur le soin de discerner les diverses sortes de frais) :

Frais ordinaires (les six fois).....	50 liv. 3 s.
Du vin pour les records (le 15 seulement) (1).....	» »
9 danseurs (les six fois).....	45 »
12 violons (31 liv. 10 s. deux fois, 36 liv. quatre fois, puis 40 liv.).....	31 liv. 10 s.
2 hautbois (le 15 février : 16 liv., le 17 : 22 liv., seulement).....	16 liv. »
Musique (les six fois) .....	5 — »
Pour les 4 violons du (mot illisible) (les 15, 17 et 19 seulement).....	4 — »
Pour la loge des danseurs (2) (le 22 seulement) .....	9 — »
A un des violons, pour auoir repassé le balet (3) (le 22 seulement),.....	11 — »
Un joueur de clauessin (les six fois).....	3 — »
Ritournelles (à partir du 22).....	4 — »
Pour deux tambours de basques (le 22) .....	3 — »

C'est probablement en 1668 que Molière réduisit la pièce en comédie en un acte.

La musique du *Mariage forcé* se trouve, à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil manuscrit en six volumes des ballets de Lulli et dans le recueil de ballets en deux volumes (4). Il en existe également, à la Bibliothèque du Conservatoire, une copie faite, en 1690, par Philidor l'aîné. C'est de cette partition qu'a usé M. Celler pour sa publication

(1) Il n'y a même rien de marqué dans la colonne des chiffres.

(2) Louée sans doute dans un bâtiment contigu au théâtre.

(3) Qui avait fait l'office de record (?).

(4) Le second de ces précieux volumes est intitulé au dos : VERON, MLXXXXI, et signé à la fin : *Fait à Paris, le dernier jour d'octobre 1691, Veizon*. L'écriture en est peu soignée, et tout y prouve qu'il devait être le répertoire usuel de quelque musicien de l'Opéra, peut-être du chef d'orchestre, puisqu'il comprend toutes les parties des morceaux. La plupart du temps les attaques des chœurs y sont indiquées par des figures à la clef très finement dessinées et coloriées, et qui sont comme les armes parlantes des personnages. Par exemple, un chœur de *Vieillards* y est précédé de têtes à longues barbes blanches, un chœur de *Pêcheurs*, par des lignes tendues, un chœur d'*Alchimistes*, par des creusets, alambics, cornues, un chœur de *Passions*, par des figures diversement émues, etc., etc. Ces dessins devaient avoir pour but de faciliter la recherche des morceaux du recueil, et peut-être de les faire trouver au musicien, qui ne savait pas lire. Il y a malheureusement, dans le volume, des pages qui manquent.



(Hachette). Notre savant confrère fait observer qu'il y a retrouvé, sous la musique de Lulli, des textes de Molière inédits, puisqu'ils n'avaient été reproduits ni par l'édition du livre du ballet, ni par les éditions de la pièce. Eh bien, toutes les comédies-ballets de l'illustre Poquelin se trouvent dans le même cas, et l'on va voir que, en divers endroits, nous avons mis la main sur toutes les partitions manuscrites ou imprimées de ses pièces à divertissements. Peut-être y a-t-il donc à faire, sur presque toutes les pièces de Molière, des découvertes analogues à celles dont nous a fait part l'éditeur du *Mariage forcé*. Nous n'avions pas, au cours de notre travail, le temps de nous livrer à des collations de textes, mais nous appelons vivement sur ce point l'attention de M. Despois, qui prépare, en ce moment, une édition de Molière qui sera définitive. Il trouvera probablement, en consultant les sources que nous indiquons, des textes inédits ou tout au moins des variantes.

Aux fêtes de Versailles de 1664, la troupe de Molière va prendre part aux *Plaisirs de l'Isle enchantée*; elle figure dans les divertissements et joue, le 8 mai, *la Princesse d'Elide*, comédie-ballet, indépendamment des *Fâcheux*, du *Mariage* et de trois actes du *Tartuffe*. Puis elle joue quatre fois encore *la Princesse* à Fontainebleau et la donne enfin, le 4 novembre, au Palais-Royal. Lulli en avait fait la musique pour les fêtes; elle fut conservée dans ce qui resta des divertissements à la ville. Prenons, dans le registre de l'année, les frais relatifs aux trois premières représentations, en notant que les deux sortes en sont encore mêlées :

Frais ordinaires .....	52 liv. 15 s.
8 violons (24 liv. les deux premières, 29 liv. l'autre) ..	24 — »
12 danseurs.....	60 — »
Pour la sinfonie.....	8 — »
Pour les escarpins des danseurs (la première fois seulement).....	36 — »
Pour les escarpins des musiciens (la première fois seulement) .....	12 — »
Pour 4 peres de bas de soye des satires.....	36 — »
3 hautbois (9 liv. la première fois, 10 liv. 10 s., et 10 liv. les deux autres).....	9 — »
Pour le surplus des violons des ritournelles (4 liv. la première fois, 3 liv. la seconde, rien la troisième) ..	4 — »
Pour la musique (la seconde fois : <i>Musique chanteurs</i> , la troisième : <i>chanteurs</i> ).....	25 — »
Pour les bas de soye des danseurs, à bon conte.....	66 — »



Le 16 novembre, les violons et les ritournelles sont marqués ensemble 28 liv.

En janvier 1722, les comédiens reprirent cette pièce. Jean-Baptiste-Maurice Quinault (l'aîné), le comédien, refit, pour ces représentations, la musique des quatrième et cinquième intermèdes. Le 14 février suivant, l'Opéra et la Comédie se réunirent pour la jouer sur le théâtre des Machines. La Comédie la joua encore, chez elle, en mai 1726, et, en décembre 1756, elle en fit une autre reprise, pour laquelle un auteur anonyme versifia la partie que Molière avait laissée en prose.

La musique de Lulli se trouve dans le recueil de ses ballets en six volumes, et dans l'un des deux recueils manuscrits de ballets (Bibl. Nat.), dans le recueil manuscrit intitulé : *Théâtre-François, tome II* (Arch. Com. Fr.). Il y en a deux airs dans un volume très rare que nous avons trouvé à ces mêmes Archives et qui est intitulé : *Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Françoise depuis l'année 1659 jusqu'à l'année présente 1753, avec les dattes de toutes les années et le nom des auteurs. Prix : 9 liv. A Paris, aux adresses ordinaires, 1753* (in-8°). Jadis, la Bibliothèque du Conservatoire possédait également de la partition entière deux copies manuscrites qui ont disparu, ainsi que beaucoup d'autres documents, sans que les diverses administrations des Beaux-Arts, qui connaissaient le voleur, aient eu la fermeté de contraindre ce haut personnage à les restituer.

A la date du 11 juillet 1664, nous voyons le registre de l'année marquer, pour la représentation de *La Thébàide* et d'« Vne dance » — quelque menu ballet que la troupe donnait en guise de petite pièce, — « vn danseur 3 livres; » mais, nous ne nous expliquons guère pourquoi, le 18, au même spectacle, il n'y a pas de danseur marqué.

Le 15 septembre 1665, Molière donne *l'Amour médecin*, comédie-ballet, à Versailles, et, le 22, au Palais-Royal. La pièce est précédée d'un prologue, et le ballet en forme l'avant-dernière scène. Les deux divertissements furent conservés à la ville avec la musique de Lulli. La Bibliothèque du Conservatoire possède deux manuscrits de la partition, qui se trouve encore à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil des ballets de Lulli en six volumes et dans l'un des deux recueils manuscrits de ballets.

*Le Misanthrope* fut donné le 4 juin 1666, au Palais-Royal. La par-



tie musicale de cette comédie est bornée au couplet : *Si le Roy m'avoit donné...*, qui, selon la tradition, fidèlement suivie, est déclamé la seconde fois et chanté, la première, sur un vieil air du commencement du dix-septième siècle.

*Le Médecin malgré lui* fut également représenté à la ville, le 6 août suivant. On ignore qui composa l'air sur lequel *Sganarelle* complimente sa bouteille. Ce doit être Lulli.

*Le Ballet des Muses*, dont le dessein est de Benserade, se joua, le 2 décembre 1666, à Saint-Germain, et défraya, pendant tout l'hiver, les plaisirs de la Cour. D'abord, les deux premiers actes de *Mélicerte* en firent partie. En janvier 1667, Molière y substitua *la Pastorale comique* ou *Coridon*. En février, il ajouta *le Sicilien* au ballet. Le ballet et les trois œuvres de Molière furent musiqués par Lulli. De *Mélicerte*, la Bibliothèque du Conservatoire et la Bibliothèque Nationale (Rec. des ballets de Lulli en six et en deux volumes), possèdent des partitions manuscrites. En 1699, le fils du comédien Guérin remania et compléta *Mélicerte*, et La Lande, ou, selon d'autres, Couperin, en refit la musique. Du *Sicilien*, le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.), reproduit un air de Lulli, plus un autre ajouté, en 1695, par Charpentier. La sérénade seule en est chantée aujourd'hui; nos lecteurs y ont entendu M. Garraud, il y a quelques années.

*Georges Dandin*, comédie-ballet, fit partie des fêtes de Versailles de 1668; il y fut joué le 18 juillet. Molière ne le donna que le 9 novembre à la ville, et seulement en comédie. Le ballet avait été musiqué par Lulli; cette partition existe dans le recueil en six volumes de la Bibliothèque Nationale.

*Pourceaugnac*, comédie-ballet, fut joué le 6 octobre 1669, à Chambord—où Lulli, l'auteur de la musique, joua le rôle d'un médecin grotesque—et, le 15 novembre, au Palais-Royal. On ne sait précisément ce qui fut conservé de la partie du ballet aux représentations de la ville, mais les airs de la pièce le furent nécessairement. Les Archives de l'Opéra possèdent les fragments de la partition de Lulli qu'il utilisa, en 1675, dans son *Carnaval*, opéra composé de vers de différents auteurs, notamment de Molière et de Benserade, et dont, au surplus, la partition a été gravée. La partition de *Pourceaugnac*, imprimée en 1715, par Ballard, et une partition manuscrite existent à la Bibliothèque du Conservatoire. Le



recueil des ballets de Lulli en six volumes et celui en deux de la Bibliothèque Nationale la contiennent également; le dernier l'intitule : « Poursoignac, 1670. » On la trouve encore dans le volume *Théâtre françois, tome II*, des Archives de la Comédie; il y a, de plus, à la fin de ce livre « l'entrée des sergens dans Pourseaunac. »

*Les Amants magnifiques*, comédie-ballet, furent joués, le 4 février 1670, à Saint-Germain et ne le furent pas à la ville. Le 15 octobre 1688, il en fut donné quelques représentations à la Comédie. Ils y reparurent encore, sans beaucoup de succès, le 21 juin 1704, par les soins de Dancourt, qui y fit un prologue et des intermèdes nouveaux. Il y en a un magnifique manuscrit à la Bibliothèque Nationale et un air dans le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.).

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)







TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE (1)

---

## LA VEUVE & LA SOEUR DE MOZART

---

SALTZBOURG

1828.



Dès mon arrivée à Salzbourg je me dirigeai vers le couvent des Capucins bâti sur le roc, au sommet de la montagne qui porte le nom de cet ordre religieux. J'avais une lettre de recommandation pour le supérieur qui me reçut avec une cordialité et une hospitalité dignes du plus beau temps des patriarches ; mais comme il était obligé d'assister au service divin, il me confia aux soins du Père Edmond, le membre le plus jeune de la confrérie, qui me conduisit à sa cellule. Selon les règlements de l'ordre, elle n'avait que huit pieds de long sur huit pieds de large : une chaise, une petite table, quelque chose ayant plutôt l'air d'un cercueil que d'un lit, un prie-Dieu surmonté d'un crucifix, et une guitare, accessoire, on en conviendra, peu en harmonie avec le reste des objets qui garnissaient la cellule, formaient l'ensemble du mobilier. Edmond, jeune homme de 26 à 28 ans, portant une longue barbe qui cachait presque entièrement ses lèvres roses et ses dents blanches, était originaire de l'Esclavonie : trop pauvres pour l'élever de façon à choisir sa position dans le monde, ses parents prirent sur eux de le vouer à la vie monasti-

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



que, et quand l'adolescent, devenu homme, éprouva des sensations nouvelles et sentit en lui des germes d'activité inconnus, il n'était plus le maître de diriger ses pas comme il l'entendait. Je n'ai jamais rencontré personne sur qui le joug de la réclusion ait plus lourdement pesé, ou qui ait été plus désireux de secouer sa triple chaîne d'obéissance, de pauvreté et de renoncement à tout ce qui fait le charme de la vie. Sa seule consolation était la musique, à laquelle il s'était adonné de toutes ses forces; elle seule lui offrait une légère compensation aux dogmes des casuistes de sa profession, à cette pharmacopée morale considérée comme une panacée destinée à secourir les consciences souffrantes, et qui ne sert qu'à aigrir les caractères. Il me donna sur le champ toute sa confiance et j'obtins pour lui la permission de me servir de guide dans les recherches musicales que je me proposais de faire à Saltzbourg. Je n'oublierai jamais combien il fut heureux de ces quelques instants de liberté que je lui procurais, et qui lui permettaient de me raconter tout ce qu'il avait déjà souffert et ce qu'il avait encore à souffrir.

Notre premier pèlerinage nous conduisit au couvent des Bénédictins de Saint-Pierre, dans l'église duquel Michel Haydn, qui en fut l'organiste, a sa tombe. Sans avoir été aussi grand compositeur que son frère Joseph, Michel fut un des meilleurs maîtres de chapelle de son temps. Michel Haydn adhérait opiniâtement à l'ancienne école; Joseph en créa une qui, en esprit et en originalité, n'a été surpassée ni par Mozart ni par Beethoven. Pendant que je faisais connaître mon sentiment à ce sujet au Père Edmond, le supérieur de Saint-Pierre entra dans l'église. Edmond s'empressa d'aller baiser son anneau épiscopal, et me présenta à lui; après les premiers compliments d'usage, il m'offrit de l'accompagner à son couvent, où il me promit de me montrer des objets très curieux. Ce prélat (le Père Albert en religion; Nagenzaum, de son nom laïque), avait été l'élève et l'ami de Michel Haydn, le camarade d'études et l'intime de Sigismond Neukomm (1). A une connaissance parfaite de la musique, il joignait encore une immense habileté sur l'orgue. C'est lui qui administra les derniers sacrements au compositeur mourant. C'est lui, aussi, qui fit élever à sa mémoire, dans l'église de son couvent, le monument en marbre devant lequel nous nous trouvions. Il possédait la plus grande partie des partitions manuscrites et originales de Michel Haydn. Je désirais vivement pouvoir les étudier et j'en fis part au supérieur qui me dit: « Venez ici quand cela vous fera « plaisir; vous pourrez examiner à loisir les œuvres de notre grand or-

(1) Voyez page 282 le *Michel Haydn* de M. Edmond Neukomm.



« ganiste; ne craignez rien, on ne vous interrompra pas; vous pourrez  
« même prendre vos repas avec nous; dès aujourd'hui une place à côté  
« de moi vous sera réservée à notre table. » J'acceptai avec reconnaissance l'offre du bon religieux.

En compagnie du Père Edmond, je visitai les églises, les orgues, ainsi que les tombes des grands musiciens morts à Saltzbourg. Entre autres curiosités, je vis dans l'église de Saint-Sébastien le tombeau de Paracelse, le fameux médecin et thaumaturge qui, comme le docteur Faust, passait pour entretenir un commerce avec les êtres d'un ordre supérieur. La tradition prétend qu'il fut précipité du haut des rochers qui dominent Saltzbourg, en expiation de ses crimes; mais l'histoire se tait là-dessus et dit tout simplement qu'il mourut en cette ville en 1541.

Après nous être occupés des morts, il était temps de revenir aux vivants : nous commençâmes par aller voir madame Mozart, qui me reçut comme un vieil ami; nous trouvâmes chez elle sa sœur, veuve du compositeur Haibel, auteur de l'opéra *der Tiroler Kastel* qui a été extrêmement populaire en Allemagne. Cette dame, la plus jeune des sœurs de madame Mozart et veuve comme elle, était venue habiter Saltzbourg après la mort de son mari (1); elle ne voulut pas laisser partir mon compagnon sans lui demander sa bénédiction, qu'il lui donna de la meilleure grâce du monde. Nous allâmes ensuite faire une visite à la sœur de Mozart (2), la baronne Sonnenbourg, la même qui, grande virtuose sur le piano, accompagna son jeune frère à Paris et à Londres, où Léopold Mozart, leur père, les avait emmenés tous deux, et qui attira, autant que le petit Amédée, l'attention du public. Quand elle eut quelques années de plus, elle devint une gracieuse jeune fille, aux longs cheveux châtons, aux beaux yeux bleus, aux épaules arrondies, qui faisait les délices de toutes les réunions, autant par sa beauté que par son talent.

Nous fûmes frappés, en entrant chez elle, de voir comme chaque objet, autour de nous, rappelait le passé. L'ameublement, le grand piano, tout enfin, exhalait, malgré la mode passée depuis longtemps, un parfum de suprême élégance. Le grand tableau représentant la famille Mozart, dont on voit la reproduction dans la biographie du grand homme publiée par sa veuve, était placé au-dessus de la porte; celui où figurait

(1) Sa fille, mademoiselle Sophie Haibel ou Haibl, fut cantatrice au théâtre de Munich, pendant les années 1829 et 1830. — Madame Haibel est morte à Saltzbourg en 1846.

(2) Marie-Anne Mozart, née le 29 août 1751, avait cinq ans de plus que son frère qui naquit le 27 janvier 1756. Elle épousa le baron Sonnenbourg qui la laissa veuve d'assez bonne heure, et mourut à Saltzbourg en 1837.



le père Mozart à la tête de son petit concert domestique, et qui faisait face au précédent, fit voyager notre imagination bien loin en présentant à nos yeux, dans tout l'éclat de la beauté et dans toute la fraîcheur de la jeunesse, celle que nous allions voir tout à l'heure vieille femme de 77 ans. Des pas lourds et incertains, qui s'approchaient, nous firent sortir de notre rêverie, et la sœur de Mozart parut devant nous, appuyée sur un domestique, ou plutôt soutenue par lui; mais quels changements, grand Dieu! Elle laissait tomber la tête comme si elle était trop lourde pour ses épaules; son menton reposait sur sa poitrine, et quoique nous fussions tout près d'elle, il nous était difficile de bien voir sa figure; son nez aquilin était tout ce que nous pouvions saisir de ses traits. La lumière de ses beaux yeux était éteinte pour jamais, car elle avait perdu la vue, et le sens de l'ouïe s'était considérablement affaibli. Graduellement, cependant, comme nous lui parlions du passé, son corps émacié sembla se ranimer, et quand elle sut que ce n'était pas une indiscrete curiosité, mais un profond sentiment de respect pour son frère qui nous avait amenés chez elle, son cœur sembla se réchauffer, battre plus vite et s'élancer vers nous, car de telles marques d'attention étaient devenues rares pour elle; son règne avait cessé depuis longtemps; elle le savait bien et désirait ardemment apprendre de nous si, comme le sien, le souvenir de son frère se réduisait à la seule connaissance de son nom, les bruits de ce monde affairé n'arrivant que de loin en loin jusqu'à elle. Elle nous demanda si la génération actuelle des pianistes jouait encore les sonates de Mozart, ses variations, ses concertos; si ses cantates et ses offertoires étaient encore exécutés, et si ses quatuors et ses symphonies obtenaient autant de faveur que ses opéras. Ramenée ainsi vers le passé, elle semblait redevenir jeune fille. Elle se souvenait encore de la première œuvre de son frère, la plus ancienne, composée quand il n'avait encore que sept ans. Nous la conduisîmes au piano, et elle nous joua une partie de la première sonate du petit Amédée.

Comme chaque circonstance se rattachant aux jours heureux passés avec son frère était encore fraîche et présente à sa mémoire! Elle se rappelait parfaitement l'ardeur qu'il mettait à écrire de la musique sur chaque chiffon de papier qu'il pouvait trouver, et la passion qu'il montra pendant un mois pour l'arithmétique. « Il ne parlait que de chiffres, ne pensait qu'aux chiffres, nous dit-elle. Il transformait en ardoises les murs de l'escalier, des chambres, et même ceux des maisons voisines. Il encourut plus d'une menace et reçut plus d'une correction avant que ce beau zèle ne se refroidît. »

Après le voyage de Vienne, Paris et Londres, dont elle fit partie,



Wolfgang alla seul avec son père en Italie, puis à Paris avec sa mère. Lorsqu'il dut chercher fortune dans le monde, elle le perdit presque entièrement de vue et ne connut qu'une faible partie de ses œuvres; elle n'avait vu qu'une fois le *Don Juan*, médiocrement exécuté, jamais le *Nozze di Figaro*. Sa première sonate était la seule de ses compositions dont elle se souvenait; nous rafraîchîmes sa mémoire en jouant et en chantant plusieurs morceaux des opéras de son frère; le père Edmond la ravit avec l'air du grand-prêtre de *la Flûte enchantée*; elle versait des larmes et donnait cours à son émotion d'une manière difficile à supposer de la part d'une constitution aussi usée, aussi épuisée que la sienne. « Peut-être, s'écria-t-elle dans l'excès de son contentement, peut-être trouverez-vous quelque pièce que vous ne connaissez pas dans les papiers que je possède. » Puis elle donna l'ordre qu'on lui apportât de vieux portefeuilles, qu'elle nous pria d'examiner. La première chose sur laquelle nous mîmes la main fut l'ébauche de sa première sonate à quatre mains. Ce croquis était précieux, car il nous révéla que Mozart, quand il composait pour le piano à quatre mains, n'écrivait pas les deux parties en partition, mais sur deux pages distinctes, ce qui augmentait considérablement la difficulté de la composition. Un autre détail que nous apprît cette sonate, et qui nous intéressa beaucoup, fut de voir que Mozart, à mesure qu'il avançait dans son travail, effaçait, corrigeait et substituait de nouvelles idées à celles qu'il avait eues d'abord; ce n'était pas seulement une consolation, mais encore un encouragement, de se dire qu'il avait écrit et réécrit plusieurs fois des compositions, même de peu d'importance, et que bien des passages en avaient été enlevés ou interpolés. Les premières ébauches de ce génie, le plus brillant qui ait jamais existé, dénotent partout les efforts du maître en lutte avec ses idées. Quand nous contemplons ses œuvres, elles nous paraissent les émanations d'une nature plus puissante que la nôtre; il nous semble que son esprit, se dégageant de tout obstacle terrestre, a dû prendre son essor jusqu'au sommet des régions où il est défendu aux âmes vulgaires de pénétrer; elles sont pour nous comme des soleils éblouissants dont nous ne pouvons soutenir l'éclat, et devant lesquels il nous faut baisser les yeux. Mais quand il nous est donné de pouvoir pénétrer dans le *sanctum* de l'artiste et d'examiner les premiers essais de ses chefs-d'œuvre, nous nous apercevons combien la lutte a dû être acharnée avant qu'il ait pu façonner le dieu auquel son imagination avait donné naissance. Nul n'ignore combien Beethoven ennuyait ses voisins en battant la mesure avec les mains et les pieds, avant de pouvoir placer dans leur châte les idoles qu'il modelait si difficilement. Si le résultat de



cette expérience a quelque chose de presque humiliant pour l'humanité, il tend, du moins, à relever le courage de l'artiste, et spécialement du jeune compositeur qui, dans son enthousiasme juvénile, a déjà préparé ses ailes et senti l'amertume des moments pendant lesquels ses idées refusent de prendre une forme terrestre. Ce n'est pas un faible mobile d'encouragement que de pouvoir se dire que ceux dont les noms sont entourés d'une auréole éternelle, et dont nous voudrions partager la gloire, ont dû, comme ceux qui arrivent seulement au seuil de l'art, chercher, à travers les ronces et les épines de la vie, le sentier escarpé et raboteux qui conduit à l'immortalité. Il faut que nous soyons purifiés par le feu avant que d'espérer gagner le ciel, d'où nous sommes venus, comme le mythe de l'Hercule païen qui, avant de prendre place au rang des dieux, fut obligé de laisser tout ce qui appartenait au mortel sur le bûcher allumé au sommet de l'Œta.

Ayant ainsi payé le tribut d'hommages que nous devions à la sœur, et dans une certaine mesure à l'ombre de celui qui, plus que tout autre, m'a servi de modèle et de guide dans ma carrière musicale, rien ne me retenait plus à Saltzbourg, et j'en fis part au Père Edmond, que je reconduisais à son couvent. La cloche sonnait l'heure de la prière au moment où nous arrivâmes au pied de la montagne. « Adieu, Père Edmond, lui dis-je en le serrant dans mes bras, adieu, mon pauvre ami ! » En m'entendant prononcer ces paroles, ses yeux se remplirent de larmes. « Que Dieu vous protège, me répondit-il, et vous accorde la paix du cœur, que je ne connaîtrai jamais ! Cependant je ne puis vous quitter ainsi, il faut que je vous voie encore, dussé-je pour cela escalader ces rochers ; il faut que je vous parle encore une fois avant de vous dire adieu pour toujours ! » Puis il me quitta brusquement et se dirigea vers son couvent.

Le lendemain, j'allai prendre congé de madame Mozart, qui me donna des lettres pour Seyfried (1) et pour le vénérable Stadler, de Vienne (2), anciens amis de son mari. Je dis adieu à la maison pater-

(1) SEYFRIED (*Ignace-Xavier, chevalier de*), né à Vienne le 15 août 1776, montra de bonne heure de grandes dispositions pour la musique. Mozart et Koseluch en firent un pianiste extrêmement distingué. — Après avoir étudié la composition avec Winter, il écrivit beaucoup d'opéras comiques allemands qui eurent du succès ; la musique d'église est particulièrement estimée en Autriche. Il a été rédacteur en chef de la *Gazette spéciale de musique des états autrichiens*, et a participé à la rédaction de la *Gazette musicale de Leipzig* et à la *Cæcilia*. Seyfried est mort à Vienne le 27 août 1841.

(2) STADLER (*l'abbé Maximilien*), illustre organiste, improvisateur et compositeur célèbre, naquit le 7 août 1748 à Moelk (basse-Autriche). Il fut l'ami intime de Haydn et de Mozart. Son attachement pour ce dernier lui fit prendre la plume afin de venger sa mémoire des accusations de Godefroid Weber, qui prétendait que le *Requiem*



nelle de Mozart et en jetant un dernier regard sur ses murs, je m'imaginai y voir les chiffres qu'il y avait charbonnés autrefois.

La nuit était venue et j'étais prêt à monter dans la diligence qui devait me conduire à Vienne, quand je sentis sur mon épaule une main tremblante, et en me retournant j'aperçus le Père Edmond en costume laïque, sa longue barbe cachée sous sa cravate. Il ne voulut pas me permettre de le questionner, mais je n'eus pas de peine à deviner l'état de son âme. « Mon pauvre ami ! » m'écriai-je, et ce fut tout ce que je pus dire. « Voici, me dit-il, en me donnant un rouleau de papier, voici un cadeau du supérieur de Saint-Pierre et un présent de la sœur de Mozart : qu'ils servent à rappeler à votre souvenir votre inconsolable ami, le Père Edmond ! » Il s'éloigna aussitôt ; le conducteur m'appela pour monter en voiture et nous nous séparâmes pour ne plus jamais nous revoir en ce monde. Les papiers qu'il m'avait remis me brûlaient les mains tant j'étais anxieux de savoir ce qu'ils contenaient. Aussitôt que nous fûmes dans les montagnes, j'ouvris le rouleau et je trouvai que le supérieur de Saint-Pierre m'avait envoyé le manuscrit original d'une des messes les plus populaires de Michel Haydn ; quant au cadeau de la sœur de Mozart, c'était la sonate à quatre mains dont j'ai parlé précédemment.

Je n'ai jamais appris ce que devint le supérieur et je n'ai plus entendu parler de la veuve ni de la sœur de Mozart. Tout ce que j'ai pu savoir du Père Edmond, c'est qu'il fut envoyé de Saltzbourg dans un couvent de son ordre, au fond de l'Esclavonie, pour s'être absenté un soir sans permission!...

ERNEST DAVID.

de Mozart était au-dessous de sa réputation et qu'il ne devait pas être l'œuvre du grand compositeur.— Cette polémique a duré quelques années, et quoique Sussmayer y eût pris part, la question n'a pas été complètement éclaircie. Stadler mourut à Vienne le 8 novembre 1833, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.







## MICHEL HAYDN

1737 — 1806



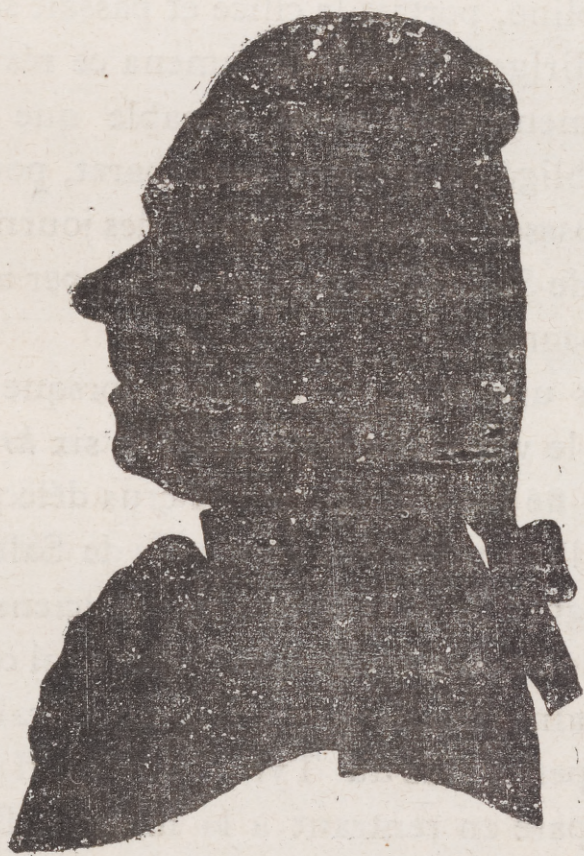
NOTRE intention n'est pas d'écrire une biographie complète du frère puîné de l'auteur des *Saisons*, non plus que d'analyser son œuvre qui est considérable. Aussi bien sa vie, calme et uniforme, ne présenterait point l'intérêt qui s'attache aux existences tourmentées de la plupart des musiciens, et, d'autre part, ses œuvres ne sont soupçonnées des connaisseurs, que par la préférence que le grand Haydn, lui-même, leur accordait sur ses propres compositions religieuses. Ce sont donc de simples notes sur Michel Haydn que nous publions à cette place. Tombées sous nos yeux, elles ont attiré notre attention sur cet artiste, aujourd'hui oublié, mais qui eut son heure de célébrité, et nous ont inspiré le désir de retracer brièvement sa physionomie.

Né à Rohrau, comme son frère Joseph, Michel Haydn fut envoyé très jeune à Vienne, où il fut attaché à la chapelle impériale. Sa voix, fort belle et d'une étendue extraordinaire (on assure qu'elle ne renfermait pas moins de trois octaves, depuis le *fa* grave du *contralto* jusqu'au *fa* suraigu), attira promptement l'attention des dilettantes de la cour. Le nom de Haydn, déjà connu par les succès que Joseph, enfant de chœur de Saint-Etienne, avait obtenus peu d'années auparavant, eut une recrudescence de renommée, et LL. MM. l'empereur et l'impératrice mirent le comble à la faveur du jeune Michel, en lui faisant présent d'une somme de douze ducats, un jour qu'il avait chanté d'une façon remarquable un *Salve Regina* de la composition de son maître



Reiter. Il faut attribuer les facilités qui accompagnèrent ses débuts, à la protection spéciale que cette munificence commença, et dont il fut désormais l'objet. En effet, quand vint la mue, et que sa voix fut perdue, Michel Haydn ne fut point aux prises avec la misère, comme l'avait été son frère; les bienfaits de la cour continuèrent à lui assurer une indépendance précieuse, et il put terminer à loisir l'étude des grands maîtres de l'art musical, Fuchs, Bach et Graun, dont les ouvrages furent ses modèles durant tout le cours de sa vie.

Sa jeunesse s'écoula donc tranquille et laborieuse, d'abord à Vienne, puis à Grosswardein, en Hongrie, où il fut directeur de la musique jus-



qu'en l'année 1768, époque à laquelle il obtint la place de maître de chapelle du prince archevêque de Saltzbourg, Hyeronimus Colloredo, rendu célèbre par sa conduite envers Mozart.

On n'a que de vagues indications sur l'existence de Michel Haydn durant la période qui commence à sa sortie de la chapelle impériale et finit à son arrivée à Saltzbourg; mais nous savons par les dates que portent grand nombre de ses compositions de cette époque, que son temps fut bien employé. En outre, des documents authentiques attestent que la valeur de ces œuvres lui mérita la haute estime de son frère et, par suite, lui valut la protection du prince Esterhazy. C'est sur la recommanda-



tion de ce dernier que l'archevêque de Saltzbourg le prit à son service, aux appointements de trois cents florins.

Si minime que paraisse cette rétribution, elle sembla satisfaisante à Michel Haydn qui, sûr désormais de son avenir, se fixa avec joie à Saltzbourg, y prit ses habitudes et s'y maria au bout de peu de temps avec la fille de l'organiste Lipp. Une fille naquit de cette union; mais elle mourut à peine âgée de trois ans. Son père conçut un violent chagrin de la perte de cette enfant, sur laquelle il avait reporté toutes ses affections. En effet, il n'était pas heureux dans son ménage; sa femme, quoique attachée au théâtre en qualité de *prima donna*, donnait le pas aux pratiques d'une dévotion mesquine sur les vertus domestiques qui sont l'attribut et le charme de la femme. Elle jeûnait sans cesse, se donnait chaque jour la discipline, portait le cilice et passait sa vie au confessionnal. Cette façon de diriger son ménage amena ce résultat : que le pauvre Haydn, dont l'humeur était aussi aimable que celle de sa femme l'était peu, se vit obligé de manger au cabaret, pour ne point mourir d'abstinence, et de passer ses soirées, après des journées bien remplies, à la cave du couvent de Saint-Pierre, pour échapper aux persécutions religieuses de sa compagne.

Or, que faire en une cave, — surtout lorsque cette cave est celle d'un couvent et que le vin vieux n'y coûte que six *kreutzers* la bouteille, — à moins que l'on ne fasse honneur aux crus délectables collectionnés par les bons pères à l'intention des bourgeois de Saltzbourg, au premier rang desquels ont figuré de tout temps les musiciens de la chapelle. Michel Haydn faisait donc comme les concitoyens : il chantait avec eux des *lieders* aux gais refrains, tandis que sa femme courait après son salut, et buvait avec eux les petits vins du Tyrol, sûr qu'il était de trouver son purgatoire tout préparé en rentrant à la maison. De là cependant à le représenter comme un ivrogne, ainsi que l'a fait Mozart, il y a loin. Et, en vérité, le bon Haydn, si doux et si inoffensif, eut peu de chance sous le rapport de la manière dont ceux qui ont parlé de lui l'ont dépeint. Deux hommes marquants se sont occupés de lui : Mozart et Weber ; le premier l'a présenté, ainsi que nous l'avons dit, comme un buveur émérite, et le second comme un pédagogue bourru.

« Croirais-tu, » écrit Mozart le père à son fils, alors à Paris, — « crois-tu que dimanche dernier Haydn a joué si effroyablement les *litanies* et le *Te Deum Laudamus*, à l'église de la Trinité (l'archevêque était présent), que nous en fûmes littéralement épouvantés, et que nous pensâmes qu'il allait trépasser sur son banc comme son prédé-



« cesseur, Adlgasser (1). Mais, heureusement, ce n'était qu'une petite pointe; la tête et les mains ne s'entendaient pas bien, et ce fut tout! »

« J'ai bien ri, » répond Mozart à son père, « en lisant ce que vous me racontez de la pointe de Haydn. Si j'avais été là, je lui aurais muré à l'oreille le nom d'Adlgaser. C'est pourtant une honte qu'un homme aussi habile se rende incapable, par sa faute, de faire son devoir en une fonction qui est en l'honneur de Dieu, — alors que l'archevêque et toute la cour sont présents, et que l'église est remplie de monde. C'est affreux! »

Voilà qui est clair, et ces quelques lignes suffiraient pour condamner Haydn n'était la connaissance de l'esprit sarcastique commun aux deux Mozart, père et fils, connaissance en laquelle se trouvent ceux qui ont parcouru leur correspondance encore inédite en France. Cet esprit s'attaquait surtout à tout ce qui concernait Saltzbourg et ses musiciens, et il n'en est point parmi ces derniers qui aient trouvé grâce auprès de Léopold et de Wolfgang Mozart, froissés à juste titre, notamment le second, d'être assimilés par le prince-archevêque, au commun de ses maîtres de chapelle. Le fragment qu'on va lire témoigne de leur irritation :

« Ce qui me fait haïr Salzbourg, » écrit Wolfgang à son père, « c'est la composition abjecte et canaille de la musique de sa cour; un homme honnête et sachant vivre, ne peut se commettre avec ces gens-là... Ils sont sans cesse fourrés dans les cabarets et passent leur vie à boire!... »

Ce fragment paraîtra exagéré, surtout si l'on se souvient de la haute réputation de la *Chapelle* de Saltzbourg, qui passait à l'époque où écrivait Mozart, pour l'une des meilleures institutions musicales de l'empire, et pouvait seule entrer en comparaison avec la célèbre *Chapelle* que l'Electeur Charles-Théodore entretenait à Mannheim. D'ailleurs, cette suprématie même serait suffisante pour accorder aux musiciens saltzbourgeois le bénéfice des circonstances atténuantes, n'eussions-nous sous les yeux cette exclamation caractéristique du père de Weber, lors de son séjour à Salzbourg : « *Le vin y est trop bon marché!* » — Véritable cri du cœur échappé à un lutteur terrassé.

Quand l'automne était venu, et que la Chapelle de l'Electeur entrait en vacances, Michel Haydn, peu désireux de passer chez lui ses moments de loisir, se hâtait de sortir de la ville pour respirer l'air des montagnes, et commençait ses neuvaines champêtres. C'est ainsi qu'il appelait ses

(1) Adlgasser était mort sur son banc d'organiste, frappé d'une attaque d'apoplexie.



visites annuelles aux innombrables couvents dont la campagne est émaillée à dix lieues à la ronde de Saltzbourg. Tenant d'une main son petit bagage et sa perruque, et s'appuyant de l'autre sur une canne qui avait appartenu à son maître Reiter, il s'éloignait allègrement de la résidence archiépiscopale et suivait son chemin, sans retourner la tête, jusqu'à ce qu'il aperçût un couvent. Alors, il se dirigeait tout droit vers ces bâtiments hospitaliers, coupait à travers champs pour y arriver plus promptement, et sonnait à la porte d'une façon particulière aux hôtes habituels et altérés des bons moines. Aussitôt que le frère-tourier avait reconnu la figure épanouie du maître de chapelle de Son Eminence, à travers le grillage pratiqué dans la porte, le nom de Haydn volait de cellule en cellule, et tandis que les grosses clés grinçaient dans les serrures rouillées, le chapitre du couvent, précédé de l'abbé, se précipitait au-devant du visiteur pour l'embrasser et lui offrir le vin d'honneur. Puis on l'entraînait vers la meilleure chambre, en même temps que le frère-sommelier était dépêché en toute hâte au caveau le plus retiré, et que le frère économe apportait sur la table du maître de gros cahiers de papier à musique bien blanc et bien réglé.

Une existence toute béate commençait alors pour Michel Haydn, — existence fort remplie d'ailleurs, car pour reconnaître les bontés et les prévenances du chapitre, il ne pouvait échapper à l'obligation toute morale de semer sur le papier réglé une infinité de points noirs en l'honneur de *Celui* qui comptait sur terre d'aussi précieux serviteurs que les moines hospitaliers, au foyer desquels sa place était gracieusement marquée. C'était donc un devoir pour Michel Haydn de payer en musique sa dette de reconnaissance, et il s'en acquittait consciencieusement. Les *messes* succédaient aux *vêpres*, les *vêpres* aux *complies*, et les *complies* aux *litanies*; et Haydn ne quittait le couvent qu'après l'avoir enrichi de plusieurs œuvres importantes.

Puis il reprenait son bâton de voyage et s'éloignait dans la direction de la communauté la plus proche. Là, sa réception ne différait en rien de la précédente: on avait pour lui les mêmes bontés et les mêmes prévenances, et, comme auparavant, il payait son écot en bons et valables morceaux religieux. Un troisième couvent succédait au second, puis un quatrième au troisième, et de Franciscains en Dominicains, et de Dominicains en Capucins, il atteignait l'extrême limite de son congé, durant lequel, chez les Franciscains, chez les Dominicains et chez les Capucins, *messes*, *vêpres*, *complies* et *litanies* s'étaient amoncelés, sans compter les *répons*, les *graduels*, les *offertoires* et cent autres fragments des exercices du culte, — lambeaux éparpillés d'une muse prodigue,



sur laquelle le bénéfice de jouissances éphémères exerçait une action plus puissante que le souci d'une enviable postérité.

Quand il avait terminé ses excursions, Michel Haydn revenait à Saltzbourg. Il reprenait sa chaîne habituelle, et fortifié par le repos productif des semaines écoulées, il se remettait avec une nouvelle ardeur au travail, jouant les orgues dès les premières heures du jour, donnant des leçons, composant pour la chapelle du prince, jusqu'à la nuit, et terminant sa journée bien remplie à la cave, également bien remplie, du couvent de Saint-Pierre.

Un jour cependant, un événement imprévu vint interrompre le cours de cette existence régulière. Une lettre, venue de Vienne, mandait l'humble maître de chapelle saltzbourgeois dans cette ville. Joseph Haydn parvenu au faite de la renommée, avait souvent, dans sa juste appréciation du talent de son frère, fait exécuter des ouvrages de ce dernier, et le public avait chaque fois ratifié le choix de son maître favori. La cour s'était émue de ces manifestations artistiques, et à la suite de l'audition d'une messe composée en l'honneur de l'impératrice, celle-ci avait ordonné que son auteur vînt en diriger une seconde et solennelle exécution. Dans sa joie, Haydn avait aussitôt écrit à son frère de venir le retrouver à Vienne. Celui-ci fit bien d'abord quelques difficultés; un déplacement, et surtout un tel honneur lui paraissaient vertigineux, la banlieue de Saltzbourg lui ayant depuis de longues années apparu comme les confins du cercle de son activité, et le défroncement partiel des sourcils du prince-archevêque comme le comble des faveurs terrestres. Il se mit en route cependant, et arriva à Vienne.

Les soins pieux de Joseph Haydn avaient aplani d'avance toutes les difficultés : tout était préparé pour assurer au frère bien-aimé un succès véritable, et grâce à ces précautions, la réussite dépassa les espérances du grand maître. La messe, supérieurement exécutée par les premiers artistes de la *Chapelle Impériale*, fut appréciée à sa valeur par l'auguste assistance; l'impératrice en manifesta hautement son contentement, et elle fit prier le compositeur à dîner au château de Schoenbrunn. En vain Michel Haydn essaya de refuser l'invitation impériale, prétextant le départ de la diligence de Salzbourg, qui avait lieu le jour même. L'ordre était formel; on ne pouvait s'y soustraire. Il se rendit donc à Schoenbrunn et fut introduit dans les appartements de réception, où de grands dignitaires s'entretenaient avec Leurs Majestés en attendant l'heure du dîner. Haydn se sentait mal à l'aise en cette compagnie; il ne savait quelle contenance prendre pour cacher son embarras, et aurait voulu que le plancher s'entr'ouvrît sous ses pas; mais quel ne fut pas son effroi,



lorsque l'altière Marie-Thérèse elle-même, s'avancant vers lui, lui adressa la parole en des termes affectueux et le complimenta sur ses compositions. Pour le coup, c'était trop : Michel Haydn sentit ses jambes flageoler ; il balbutia quelques syllabes inintelligibles ; puis, perdant tout à fait la tête, il se retira en saluant, et parvenu à la porte du salon, il se sauva comme un voleur, descendit comme un fou les escaliers, et se jeta dans un fiacre qui le ramena à Vienne. Là, il courut d'un trait à la diligence, s'enfouit sous la bâche pour qu'on ne le reconnût pas, et ne s'arrêta dans son voyage fantastique, que devant la porte de son domicile, à Saltzbourg.

De nouvelles années tranquilles succédèrent à cette équipée. A la vérité, l'occasion de se faire un grand nom était perdue pour Haydn ; mais, dans son amour de la vie tranquille, il bénit le ciel de n'être point obligé de respirer l'air de la cour, qui lui avait monté si fort au cerveau, et se contenta de la faveur dont il jouit, à la suite de son voyage à Vienne, auprès des musiciens de Saltzbourg ; faveur à laquelle Mozart mit le comble en lui demandant des copies de plusieurs ouvrages, et en lui envoyant deux *duettinos* pour violons qu'il avait spécialement composés pour lui.

Ces *duettinos* qui furent, comme dirait M. Prudhomme, le plus beau jour de la vie de Michel Haydn, se rapportent à l'une des occupations les plus importantes de l'existence active, quoique contemplative en apparence, du maître saltzbourgeois : nous voulons parler du temps qu'il consacrait à l'instruction de nombreux élèves, auxquels il enseignait son art. Parmi ceux-ci, plusieurs sont devenus à leur tour des maîtres estimables ; quelques-uns se sont acquis une grande renommée ; et l'un d'eux a eu la gloire de jeter à lui seul plus de lumière sur le vieux musicien que tous les autres réunis : nous avons nommé Weber, l'immortel auteur du *Freischütz*.

EDMOND NEUKOMM.

(La suite prochainement.)







## REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Symphonie en *si bémol* de Niels Gade. *Symphonie brève* de M. Théodore Gouvy. L'exécution du *septuor* de Beethoven. — CONCERT NATIONAL : *L'Arlésienne* de M. G. Bizet. *Sicilienne* de Boccherini. *Scherzo* de Cherubini. *Ruth* de M. Franck. *Phaéton* de M. Saint-Saëns. *Scènes pittoresques* de M. Massenet. — CONCERT DANBÉ : L'exécution et les solistes. Madame Floriani — CONCERTS DU CASINO : Les *Damen-Orchester* de madame Amann Weinlich.



CONCERTS POPULAIRES. — Le dernier concert populaire de la première série a été fort intéressant sous bien des rapports. La symphonie en *si bémol* de M. Niels Gade, offre des pages très saillantes, surtout dans l'allegro et dans le finale. L'allegro, écrit d'une manière claire et limpide, se fait comprendre immédiatement : les deux

motifs, et notamment le second, sont larges et nobles, et la péroration est d'un bel effet. L'andante, fort court, est assez joli, sans cependant offrir de motif hors ligne. Le finale, bien qu'un peu confus par-ci, par-là, est plein de feu et de verve.

La première audition d'une *symphonie brève* de M. Théodore Gouvy, ne lui a pas été favorable, malgré le soin avec lequel elle a été exécutée. Cette symphonie ne se compose que de variations et d'un rondo. Le thème, ainsi que les variations, sont en mineur, et rien ne prête moins à l'effet, dans des variations, que le mode mineur, qui, grave et sombre de lui-même, peint à merveille la mélancolie, la tristesse, la fureur, mais ne saurait jamais être ni léger ni brillant. Le rondo qui suit est trivial et savant à la fois. Le motif principal rappelle parfois l'air de *la Monaco*; on pourrait l'intituler : *Rigaudon fugué*. Comme M. Gouvy a depuis



longtemps donné de nombreuses et irrécusables preuves d'un vrai talent, on lui doit la vérité tout entière.

A l'égard du septuor de Beethoven, je me permettrai une observation qui ne touche en rien à l'excellente exécution de l'orchestre de M. Pasdeloup, mais à l'idée première qu'on a eue de faire jouer par tous les instruments à cordes, ce qui n'est écrit que pour ces instruments *solo*. Le résultat en est très beau, mais la clarinette, le cor et le basson sont sacrifiés, sauf dans les passages où leur partie est à découvert. Je sais bien que dans tous les orchestres les instruments à vent jouent *solo*, quand ils ont un chant, et que d'un autre côté, il est extrêmement difficile d'obtenir une justesse absolue, lorsque deux de ces instruments exécutent la même partie. Mais il faut remarquer que Beethoven ayant écrit pour sept instruments, ni plus ni moins, a calculé ses effets de sonorité d'une certaine manière et non d'une autre, et ensuite que, vu l'habileté et le talent de MM. les artistes des Concerts populaires, ils arriveraient, à n'en pas douter, à une justesse parfaite, si ce septuor était distribué pour tous les instruments à cordes, et deux clarinettes, deux cors et deux bassons à l'unisson. Puisque dans les grands festivals les instruments à vent sont souvent quadruplés et sextuplés, pourquoi ne pas tenter de les doubler dans le septuor de Beethoven? Je crois qu'il y gagnerait encore.

*Henry Cohen.*

*CONCERT NATIONAL.* — Bien que le *Concert national* ait à peine un an d'existence, il n'en a pas moins exercé déjà une influence considérable sur le mouvement musical auquel a donné naissance l'institution des Sociétés destinées à populariser les chefs-d'œuvre de la musique classique. Ce mouvement, les *Concerts du Conservatoire* l'avaient préparé de longue main : les *Concerts populaires* lui ont donné en quelques années une impulsion extraordinaire ; mais c'est surtout le *Concert national* qui en a déterminé le véritable caractère, et qui l'a engagé décidément dans la direction qu'il convient de lui imprimer, afin d'en tirer parti au mieux des intérêts de l'art. Et en effet, tandis que les deux premières Sociétés se préoccupaient surtout de vaincre l'indifférence du public pour la forme symphonique, en propageant la connaissance de ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain qui ont immortalisé les noms d'Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn, le *Concert national*, bien plus hardi, entreprenait de créer un nouveau répertoire à côté du répertoire classique, et produisait, en moins de huit séances, plus de trente œuvres inédites, appartenant toutes à l'École française contemporaine et si-



gnées : Massenet, Saint-Saëns, Bizet, Dubois, Paladilhe, Joncières, Castillon, Lalo, Gouvy, Franck, etc..... Ainsi se trouvait réalisé pour la première fois ce programme, qui doit être désormais la loi de toute Société de musique instrumentale vraiment dévouée aux intérêts de l'art national, et qui consiste à associer dans une *égale* mesure les *œuvres contemporaines françaises* aux chefs-d'œuvre de l'École classique. Ce programme, le *Concert national* l'a mis en pratique l'hiver dernier à l'Odéon, et il en a obtenu de magnifiques résultats ; il annonce l'intention d'y rester fermement attaché dans la nouvelle campagne qu'il vient d'entreprendre au Châtelet. Bravo ! l'École française comptera à la fin de cette saison quelques belles œuvres de plus !

Dans chaque numéro de la *Chronique musicale*, je donnerai, à cette même place, un compte rendu détaillé de toutes les œuvres inédites qui auront été jouées dans la quinzaine ; mais, pour aujourd'hui, je dois me borner à liquider l'arriéré et à faire sommairement une revue rétrospective des cinq premiers concerts.

On a exécuté dans la première séance les morceaux symphoniques composés par M. Bizet pour l'*Arlésienne* d'Alphonse Daudet. La musique de M. Bizet avait été peu appréciée au Vaudeville, où elle était absolument déplacée ; transportée au Châtelet, elle y a retrouvé le succès très mérité qu'elle avait déjà obtenu aux *Concerts populaires*. Après un assez beau concerto pour violon de Max Bruch, qui a été fort bien rendu par M. Sarasate, je signalerai encore dans le programme des deux premières séances une *Sicilienne* inédite de Boccherini et un ravissant *Scherzo*, tiré de l'un des trois quatuors de Cherubini. Le quatrième concert de la première série a été occupé en grande partie par l'exécution d'une œuvre chorale : *Ruth*, églogue biblique en trois parties de M. Franck. Cet ouvrage est écrit avec beaucoup de talent ; on y trouve quelques effets larges et puissants ; mais l'ensemble est d'une longueur excessive et le style en a paru plus monotone que vraiment religieux. M. Saint-Saëns continue avec succès la série de ses *Poèmes symphoniques*, dont les sujets sont empruntés à la Fable. Après *Prométhée* et le *Rouet d'Omphale*, voici *Phaéton*. J'ai écouté ce nouveau morceau en ayant constamment le programme sous les yeux, et je dois reconnaître en toute sincérité que le développement symphonique m'a paru suivre au pied de la lettre la donnée mythologique ; le compositeur a donc réussi, j'ajouterai même qu'il a fait preuve d'un très réel talent. Mais quel genre bizarre et quelle singulière idée de s'étudier à rabaisser, à l'imitation de quelques phénomènes du monde matériel, un art destiné avant tout à toucher le cœur et à frapper l'imagination ! Tous ces essais



de musique descriptive et pittoresque me remettent toujours en mémoire l'excellente satire qu'en fit jadis Swift, lorsqu'il envoya les paroles d'une cantate à son ami le docteur Ecclin pour qu'il la mît en musique, en lui recommandant de bien imiter le *trot*, l'*amble*, le *reniflement* et le *galop* de Pégase ! M. Saint-Saëns, lui, a voulu nous peindre la course désordonnée du char du Soleil livré aux mains inhabiles de Phaéton. Je ne demande pas mieux, le programme aidant, de voir tout cela dans sa musique ; mais comment diantre ! m'y prendrai-je pour faire passer ma conviction dans l'esprit de mon voisin pour qui tout ce détachement symphonique ne représente qu'un fiacre, monté par un automédon en gilet rouge et entraîné par deux rosses qui ont pris le mors aux dents et se livrent à une course folle à travers le boulevard Montmartre ? Sur quels signes certains voulez-vous que je me fonde pour combattre son erreur ? Non, décidément, ne me parlez pas de la musique à programme. Lorsqu'on peut, comme M. Saint-Saëns, prétendre à des succès de meilleur aloi dans un genre plus relevé, on doit s'empresse de laisser de côté toutes ces puérilités vraiment indignes d'un musicien sérieux.

L'œuvre la plus remarquable qui se soit produite jusqu'ici au *Concert national*, c'est la *quatrième suite d'orchestre* de M. Massenet, intitulée : *Scènes pittoresques*. Les *Scènes pittoresques* forment un très heureux pendant aux *Scènes hongroises*, jouées l'hiver dernier aux *Concerts populaires* ; elles font le plus grand honneur au jeune auteur de *Marie Magdeleine*. Il resterait maintenant à examiner quelle est au juste la valeur musicale de cette nouvelle forme symphonique, inaugurée chez nous avec beaucoup de succès par MM. Massenet et Guiraud ; c'est ce que nous ferons à la première occasion.

H. Marcello.

*CONCERT DANBÉ.* — M. Danbé qui, après deux ans d'heureuse et tranquille jouissance du salon du Grand-Hôtel, s'en était vu exproprié, vient de recevoir une hospitalité tout écossaise de la part de M. Henri Herz, qui lui a généreusement offert sa salle avec l'éclairage. C'est agir en grand et noble seigneur.

Les deux morceaux les mieux réussis du concert de jeudi dernier sont la charmante ouverture de la *Fête du village voisin*, et surtout les airs de ballet du *Prophète*, que le peu nombreux, mais vaillant orchestre de M. Danbé a exécuté avec un entrain et une verve qui paraissaient doubler la masse des instrumentistes. La manière dont a été rendu l'*andante* de



la symphonie en *la* de Beethoven, a pu en donner une idée à des personnes qui ne la connaissaient pas ; mais M. Danbé ne doit pas perdre de vue que le public de la salle Herz est plus exigeant que le public mêlé du Grand-Hôtel. La *Réverie* de Dunkler est un joli effet, et M. Loys, chargé du solo de violoncelle, joint à une belle exécution une superbe qualité de son. M. Turban a parfaitement joué le solo de clarinette dans le quintette de Mozart. Mais d'où vient que ces mêmes artistes, qui tous ont du talent et exécutent si bien les œuvres symphoniques, sont si faibles lorsqu'il s'agit d'accompagner le chant ? Ainsi, l'air du *Freischütz* manquait d'ensemble, de nuances et surtout de délicatesse. De plus, le mouvement qui suit l'*andante* a été pris trop vite. Du reste, madame Floriani, très belle et élégante jeune femme, dont les sons élevés ont beaucoup d'éclat, n'a pas été non plus sans reproche dans cet air difficile, dont elle aurait mieux fait de chanter la traduction de Castil-Blaze, qui, malgré quelques accrocs au texte de Weber, est de bien loin la plus musicale de toutes celles qu'on a faites. Si madame Floriani fait entendre de nouveau la romance de Garat : *Dans le printemps de mes années*, il faudra qu'elle se rappelle que Garat a dû sa grande célébrité à son admirable articulation des paroles. Quant à la romance de Mozart : *L'Amour malheureux*, il faut convenir franchement qu'elle est peu digne de lui.

H. C.

CASINO-CADET. — CONCERT DES DAMEN-ORCHESTER. — Il ne m'en coûterait pas plus d'appeler cette compagnie de virtuoses en jupons *orchestre de dames* que *damen-orchester*, mais je crois cette dernière dénomination plus topique, tant le cotillon allemand y prédomine. Ainsi, dites *damen-orchester* et prononcez de même qu'à Berlin. L'Allemande du Sud est vive, enjouée et nerveuse, avec la taille svelte et les extrémités délicates : elle a dans l'œil comme un rayon du soleil latin. Je manquerais à la galanterie française envers les *damen-orchester* si je vous faisais le portrait de l'Allemande du Nord. Paix donc sur ce chapitre !

L'orchestre de dames est dirigé par madame Amann Weinlich, une jeune femme assez élégante, froide et flegmatique : elle le conduit de mémoire, avec fermeté, à petits coups de bras secs et sûrs : elle accueille le *bis* sans aucun transport, avec ce pincement de lèvres particulier aux personnes graves qui se croient l'objet d'une mauvaise plaisanterie. La qualité la plus recommandable de son orchestre est la précision mathématique du mouvement et le respect absolu de la mesure. Son défaut le plus saillant est l'inconscience de la ligne mélodique à laquelle il ne donne pas le relief suffisant : il n'a aucun souci de l'expression et des



nuances. Madame Weinlich devrait surtout s'étudier à en rétablir l'équilibre, compromis par les représentants du sexe masculin chargés des cuivres : ces jeunes gens soufflent à pleins poumons dans leurs instruments, comme s'il leur était commandé d'annoncer le jugement dernier. Ils sont secondés dans cette besogne par les jeunes filles de la batterie, qui sont littéralement inexorables. Les instruments à cordes, d'une facture et d'une sonorité défectueuses, s'épuisent en efforts superflus contre ces robustes adversaires. C'est une lutte pénible entre deux camps d'où l'harmonie s'est envolée. Un *harmonium* qui prend part à l'exécution de presque tous les morceaux essaye en vain de jeter du gris sur ces couleurs criardes. La famille si intéressante des instruments de bois, d'où l'on tire des effets si pittoresques, est loin d'être au complet, puisqu'elle ne compte ni hautbois ni basson. Madame Weinlich n'a-t-elle pu trouver de demoiselles qui se résignassent à les emboucher ? J'ai pourtant lu quelque part qu'une grande dame française du dix-huitième siècle, dont le nom m'échappe, avait appris le basson pour plaire à je ne sais quel gentilhomme qu'elle aimait. Le sexe faible a-t-il dégénéré ?

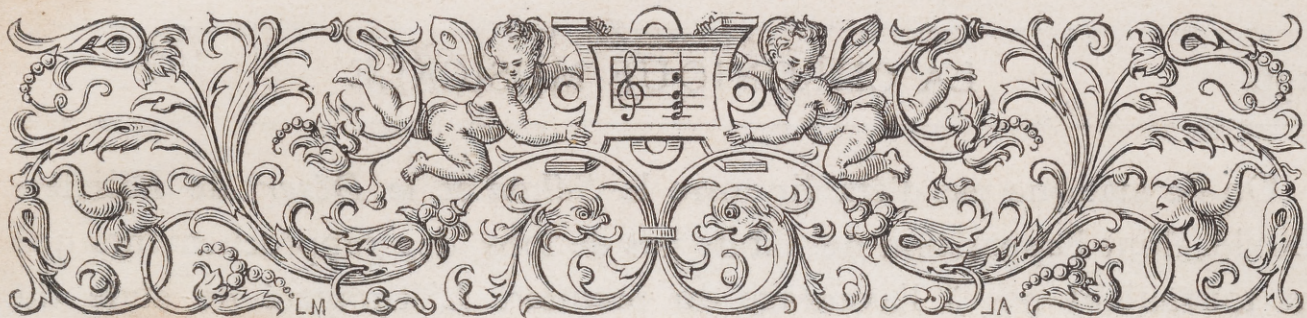
Le programme des *damen-orchester* est assez varié, et n'est pas dépourvu d'intérêt. Il se compose de symphonies classiques en petit nombre, de fragments d'opéras hongrois, d'ouvertures d'œuvres anciennes et modernes, de trios pour violon, violoncelle et piano. Ce qu'elles jouent le mieux, à tout prendre, c'est la musique de danse, les valse de Strauss de Vienne, les polkas et les galops. Mademoiselle Pauline Jewe exécute sur le violon des variations et des fantaisies : elle ne manque pas d'habileté, mais son archet s'égare volontiers sur les notes extrêmes de la chanterelle où la justesse et le charme ne la suivent pas toujours.

Je vous conseille de les aller entendre, à titre de distraction artistique. Au demeurant, c'est une curiosité inconnue aux Parisiens, et peut-être n'en reverra-t-on pas d'analogue d'ici longtemps. Rien, toutefois, dans la nature elle-même et dans nos mœurs, ne s'oppose à la création et à la généralisation d'orchestres féminins. Chaque année, dans les concours de violon et de violoncelle, au Conservatoire, nous voyons apparaître les blanches robes de jeunes filles venues pour s'en disputer les prix, et l'on sait, par l'estampe de Bonnard reproduite ici, que nos aïeules s'exerçaient, elles aussi, sur la viole, il y a bientôt deux siècles.

Arthur Heulhard.







## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA-COMIQUE : Reprise de *Maître Wolfram*, de M. Ernest Reyer. M. Bouhy. Mademoiselle Chapuy. — RENAISSANCE : *La Jolie Parfumeuse*. Mesdames Théo et Grivot. MM. Bonnet, Daubray et Troy. MENUS-PLAISIRS : *La Liqueur d'or* de M. Laurent de Rillé. Mesdames Matz-Ferrare et Silly. M. Milher.



OMME artiste, M. Ernest Reyer, l'auteur de *Maître Wolfram*, est un tempérament ; comme homme, un caractère. Artiste, il est inébranlable dans sa foi musicale. Homme, il est incapable d'une concession dont l'opportunité ne lui serait pas démontrée à lui-même par lui-même. C'est dire qu'il est tout d'une pièce et qu'il n'a plié l'échine ni devant la critique, ni devant les préjugés d'école, ni devant les administrations théâtrales. Sa carrière s'est naturellement ressentie de ce manque de souplesse : on y compte des silences de cinq ans, des pauses de dix ans, et tandis que M. Offenbach escalade les tréteaux de l'Opéra-Comique avec quatre partitions en trois actes qui tombent coup sur coup, M. Ernest Reyer, une des physionomies les plus originales de l'école française moderne, attend que l'auteur de *Barkouf*, de *Robinson Crusoé*, de *Vert-Vert* et de *Fantasio* se range pour laisser passer l'auteur de *Maître Wolfram* et de la *Statue*.

C'est avec *Maître Wolfram* que M. Reyer aborde la scène pour la première fois, le 20 mai 1854. Il avait peu produit auparavant : des romances, une messe solennelle pour la duchesse d'Aumale et l'ode symphonique *le Sélam*, voilà quel était le bagage du jeune compositeur. Il avait conçu en Afrique l'idée du *Sélam* et l'avait communiquée à Théophile Gautier, qui, sur ce léger canevas de scènes de la vie arabe, avait brodé de jolis vers alertes et bien rythmés. M. Reyer en avait écrit la musique.



On ne manqua pas d'établir entre le *Sélam* et le *Désert* de Félicien David, dont l'apparition ne datait pas de loin, des rapprochements qui ne tournaient pas à l'avantage du premier. L'étrangeté de style du *Sélam* déconcerta plus d'un critique. Scudo, contrarié dans son idéal et troublé par des effets d'instrumentation inquiétants, laissa percer la mauvaise humeur qu'il en ressentait. Il avança perfidement que, sauf certains raccords du cru de M. Reyer, les mélodies du *Sélam* avaient été sans façon notées par lui et rapportées d'Afrique comme un souvenir de voyage. Sept années s'écoulèrent avant que M. Reyer ne tentât son second assaut du public parisien. Durant cet intervalle, il se recueillit et s'orienta : il n'eut, d'ailleurs, que peu de peine à choisir sa voie, et se laissa aller au penchant qui l'entraînait invinciblement vers l'école romantique allemande, à la suite de Weber, pour lequel il s'était épris d'une belle passion. Il s'est rendu extrêmement familier avec les formules de la doctrine nouvelle, et de ce commerce intime avec le plus grand dramatisse lyrique de l'Allemagne moderne, il a gardé comme un reflet du génie de son idole. M. Reyer était encore sous l'impression toute fraîche de son enthousiasme lorsqu'il écrivit *Maître Wolfram*, en 1854. Il ne tombe jamais dans l'imitation servile du maître ; le métier de copiste répugnerait à sa nature d'artiste instinctivement libre et aventureux, mais ses sympathies se trahissent malgré lui, jusque dans la tournure de sa mélodie, jusque dans la facture de son instrumentation. La parenté n'est pas niable. Ce qu'il y a de meilleur dans M. Reyer, c'est M. Reyer lui-même, avec ses audaces, ses trouvailles et son originalité native : c'est quand il ressaisit sa personnalité qu'il frappe les coups décisifs et qu'il compose tout d'un jet *la Statue*, une des œuvres les plus remarquables qu'on ait entendues dans ces vingt dernières années, et dont la reprise par l'Opéra-Comique serait à la fois un acte d'intelligence et de réparation. Mais revenons à *Maître Wolfram*.

*Maître Wolfram*, dont le poème est de Méry, fut représenté pour la première fois au Théâtre-Lyrique, peu de temps avant sa clôture, le 20 mai 1854. Le rôle de l'organiste amoureux Wolfram fut créé d'original par le baryton Laurent, et celui d'Hortense par madame Meillet alors dans tout l'éclat de sa voix et de sa beauté. *Maître Wolfram* obtint, à son apparition, au Théâtre-Lyrique, un succès très vif, qu'il retrouva tout entier à l'Opéra-Comique, lorsqu'il passa, quelques années plus tard, dans le répertoire de ce théâtre. Près de vingt ans ont passé sur cette partition, et le temps n'y a pas laissé l'empreinte de son irréparable outrage. La reprise de *Maître Wolfram*, la semaine dernière, a été chaleureusement accueillie, ainsi que les deux morceaux que l'au-



D'après une estampe de BONNART (XVIII<sup>e</sup> siècle).  
DAME JOUANT DE LA VIOLE



DAME JOUANT DE LA VIOLE  
D'après une estampe de BONNART (XVIII<sup>e</sup> siècle).



teur a ajoutés à son texte primitif, un *arioso* et un *duo*. L'ouverture est une symphonie très étudiée dans ses détails, mais le plan en est mal conçu et par conséquent mal développé. C'est un morceau prétentieux et long, ce qui est bien éloigné du cadre de l'Opéra-Comique. M. Reyer a pris une revanche éclatante dans l'*arioso* : *O larmes, larmes, coulez doucement de mes yeux*, chanté par M. Bouhy, avec une chaleur communicative qui a soulevé les bravos et les *bis* de toute la salle. Voilà une inspiration coulant de source claire, pleine de simplicité et aussi d'expression. La même ovation a été faite à la délicieuse romance d'Hélène : *Je crois ouïr dans les bois*, sur laquelle passe comme un souffle du printemps. On a obligé mademoiselle Chapuy à la redire. Le large *cantabile* de Wolfram : *Douce harmonie*, et sa romance : *J'ai dit à toute la nature*, ont été tout aussi bien reçus. Le duo pour ténor et soprano, entre M. Coppel et mademoiselle Chapuy, a paru un peu haut en couleur et surchargé de modulations portanteuses ; en cela, il dépasse complètement le but. Que citerons-nous encore ? L'air du ténor : *Maudit soit le ferrailleur*, qui est d'un bon style, et deux chœurs d'étudiants d'une sonorité brillante enserrée dans un rythme à l'emporte-pièce. M. Bouhy, qui tenait le rôle de maître Wolfram, conduit avec une méthode excellente une voix moelleuse et bien sonnante ; il phrase avec cet aplomb et cette égalité de son auxquels on reconnaît le chanteur élevé à bonne école. Mademoiselle Chapuy, qui jouait Hélène, y a dépensé tout son talent de comédienne expérimentée. Son soprano, très voilé dans les notes graves du registre, s'assouplit et acquiert de l'ampleur : elle le maintient avec adresse dans la demi-teinte dont elle affectionne les effets. — La morale de la reprise de *Maître Wolfram*, c'est la reprise de *la Statue*.

RENAISSANCE. — LA JOLIE PARFUMEUSE. — 29 novembre. — Toutes les fois que le rideau se lève sur un mariage, dans un de nos théâtres parisiens, tenez pour assuré que l'intrigue de fond repose sur une séparation excentrique de la femme et du mari au solennel moment de la nuit des noces, et qu'elle se dénouera par la rencontre inattendue des deux époux brusquement séparés par le hasard. Tel est le point de départ de vingt vaudevilles du Palais-Royal et des deux opéras bouffes les plus courus de ce temps-ci, *la Timbale d'argent* et *la Fille de Madame Angot*. C'est aussi la situation initiale de *la Jolie Parfumeuse*, et je m'explique la préférence des auteurs pour les sujets à mariage, car, plus heureux généralement que les gens qu'ils mettent en ménage, ils fêtent leur *centième* avant que ceux-ci ne songent même à leur *cinquantaine*.



Les auteurs de *la Jolie Parfumeuse* ne pouvaient soutenir l'intrigue peu accidentée de leur pièce qu'en la flanquant de scènes accessoires qui ne fussent ni trop longues ni trop grivoises. Ils ont côtoyé l'écueil avec assez d'habileté, et servis par un grand fond de gaieté naturelle, ils ont pu se faire écouter jusqu'au bout sans murmure.

La noce de Rose Michon, la jolie parfumeuse, se fait aux Porcherons, un coin de Paris charmant, aujourd'hui enseveli sous des maisons à six étages.

Dussé-je passer pour un sacrilège envers les dieux de la musique et de la comédie, je trouve l'acte des Porcherons, par lequel s'ouvre la pièce, fort bien présenté et musiqué. J'y vois errer comme l'ombre chérie de nos fêtes populaires perdues ; c'est un joyeux écho de la foire Saint-Laurent qui bruit à mon oreille. Jaurat ou le Prince a brossé le décor : Vadé, mitigé de Favart, a signé l'acte, et, sous les couplets d'Offenbach, je distingue la vieille forme du vaudeville français avec sa reprise inévitable en chœur. J'aime moins les actes suivants, parce que, le décor changeant, la musique d'Offenbach s'exile de son cadre naturel, la place publique.

Offenbach tenait sans doute à donner la synthèse de sa manière dans la partition de *la Jolie Parfumeuse*. On n'y rencontre guère de motifs qui ne se retrouvent en germe dans ses opérettes antérieures. Le malheur est que cette sorte de résumé des *Brigands*, de la *Grande-Duchesse*, de la *Princesse de Trébizonde* et autres enfants de sa veine, ait été fait trop à la hâte. Le directeur de la Gaîté a nui considérablement au maestro Offenbach, et je pourrais citer dans *la Jolie Parfumeuse* telle et telle idée qui a dû être interrompue par le paiement d'une facture. Dans ce conflit entre la gestation de *la Jolie Parfumeuse* et la mise en scène de la *Jeanne-Darc*, le compositeur a quelquefois repris le dessus sur l'administrateur, mais par éclaircies seulement.

Le premier acte est semé de nombreux couplets dont le refrain se répète en chœur : ils ne se distinguent point par l'originalité, mais ils animent la scène. Le duo : *Tenez, monsieur Babolet*, est bien venu ; les couplets du pseudo-peintre Bonnet, agréablement tournés d'ailleurs, rappellent trop l'allegro du duo des *Cent Vierges*, au premier acte ; la ronde *Quand les gens de la noce*, qui sert de finale à l'acte, est pleine de verve et d'entrain. C'est de la *musique de jambes*. A partir du second acte, les machinistes, le régisseur et les habilleuses de la Gaîté commencent à venir tirer M. Offenbach par le pan de son habit. C'est alors qu'il plaque dans sa partition des airs d'opéra-comique fastidieux qu'il distribue au hasard à M. Troy et à mademoiselle Fonti. Il est temps que



mesdames Théo et Grivot viennent à la rescousse avec leurs jolis duos, et que l'excellent Bonnet se mette de la partie en récitant la *demande en mariage de Poirot*, une sorte de syllabique dont l'accompagnement est ingénieux. La chanson de Bruscambille, dite au second acte par madame Théo, n'est ni neuve ni amusante, quoiqu'on l'ait bissée d'autorité.

Ne quittons pas *la Jolie Parfumeuse* sans nous être incliné devant la spirituelle beauté de madame Théo et les grâces piquantes de madame Grivot. Disons aussi que M. Bonnet réjouit fort, et qu'à son contact, M. Daubray, un pastiche du pauvre Désiré, commence enfin à chauffer son jeu.

*MENUS-PLAISIRS. — LA LIQUEUR D'OR. — 11 décembre.* — Charles Monselet a inventé, dans sa *Lorgnette littéraire*, un subterfuge fort commode pour se dispenser d'apprécier l'œuvre de certains confrères. Il remplace leur biographie par un morceau choisi dans nos meilleurs auteurs. J'aurais préféré substituer au compte-rendu de la *Liqueur d'or* un extrait de *la Chute des Feuilles*, de Millevoye, et je l'aurais certainement fait, si la paternité de la *Liqueur d'or* n'avait été endossée par M. Laurent de Rillé, une personnalité extrêmement sympathique dans le monde musical où il occupe une place distinguée. Comment M. Laurent de Rillé a-t-il pu se fourvoyer au point d'écrire une partition sur le scandaleux livret de la *Liqueur d'or*?

*La Liqueur d'or* est une découverte de MM. Busnach et Liorat, dont la propriété est de rendre mère au bout de trois jours. La première application qu'ils en ont faite n'a pas été heureuse : ils l'ont administrée à la muse de M. Laurent de Rillé qu'elle a stérilisée sur-le-champ. Sauf un duo fort bien écrit au premier acte, et un trio de basses à l'italienne, terminé en quintette au second acte, il n'y a rien dans la *Liqueur d'or* qui vaille la peine d'un examen sérieux. Le reste de la musique est absolument incohérent. La pièce est, en général, bien jouée et chantée. Madame Matz-Ferrare a du goût et une voix juste. Comme je ne dirais jamais de mademoiselle Silly autant de mal que j'en pense, j'aime mieux me taire. Milher est excellent. — Le châtiment de M. Laurent de Rillé serait que la pièce eût du succès.

ARTHUR HEULHARD.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



La vente de notre Numéro exceptionnel au profit du personnel de l'Opéra, se poursuivra jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1874, dernière limite. Nous avons encaissé déjà près de quatre cents francs, et notre recette ne doit pas s'arrêter là.

— La réouverture du cours d'*Histoire de la Musique* a eu lieu au Conservatoire.

M. Eugène Gautier, dans cette chaire de création récente, va reprendre l'histoire de la musique au point où il l'avait laissée.

Voici le programme de M. Eugène Gautier pour le mois de décembre : Première leçon : Viadana et l'art de l'accompagnement ; deuxième leçon : Caccini, Emilio del Cavaliere, l'*Euridice* de Peri ; troisième leçon : Monteverde et l'*Orfeo*.

— La Maison Heugel vient de publier une magnifique édition de *Richard Cœur-de-Lion*, réduite (piano et chant) par M. A. Bazille d'après l'arrangement orchestral d'Adolphe Adam, et illustrée d'une lettre autographe et d'un beau portrait de Grétry d'après une gravure de Cathelin (1786). Cette édition, précédée d'une notice de M. Victor Wilder sur la partition de *Richard*, est absolument conforme à la représentation de l'Opéra-Comique et en tout point digne du chef-d'œuvre de Grétry.

— A Bordeaux, les représentations des *Noces de Figaro* sont interrompues par le malheur qui vient de frapper la première chanteuse, madame de Stucklé, dont la mère se trouvait à bord du steamer la *Ville-du-Havre*, qui vient de sombrer si malheureusement.

La mère de madame de Stucklé venait de New-York pour habiter Bordeaux, auprès de sa fille. Un instant on a douté que madame de Stucklé fût à bord du navire, mais une dépêche malheureusement trop vraie confirme qu'elle a péri dans cet horrible naufrage.



— Le mardi, 9 décembre, une superbe représentation de la *Favorite* a été donnée au Grand-Théâtre du Havre, au bénéfice de la *Ville-du-Havre*.

Voici la distribution des rôles :

Alphonse,	Faure.
Fernand,	Bosquin.
Balthazar,	Ponsard.
Don Gaspard,	Huet.
Léonor,	Mesdames Bloch.
Inès,	Barbot.

Ballet : mesdemoiselles Maria Hennecart, Clary Hennecart, L. Chenat.

Les artistes du Havre, afin de donner plus de splendeur encore à l'interprétation de l'opéra de Donizetti, n'ont pas hésité à chanter dans les chœurs.

Nous pouvons citer notamment : MM. Cabannes, Fronty, Ferrier, Tholer, Seguin, Sujol, C. de Beer, Defoye, Disderi, Dios, Georges Miller, Duquesne, Moreau.

Mesdames Parent, de Soor, Harel, Grenier, May, J. de Beer, Blonzac, Pernay, Sézanne, Ygonnet, Delvalli.

— Vieuxtemps, le célèbre violoniste, atteint d'une paralysie qui le met hors d'état de se faire entendre, vient de donner sa démission de professeur au Conservatoire de Bruxelles.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Il n'y a pas moins de quatre compétiteurs à la direction de l'Opéra dans la nouvelle salle, pas moins de quatre combinaisons ayant toutes pour objet de terminer les travaux commencés, moyennant la concession du privilège pour un temps plus ou moins long.

La Commission est opposée à la mise en régie de l'Opéra pour le compte de l'État.

Nous croyons pouvoir dire, en attendant, que le choix du ministre s'est porté sur M. Perrin, comme directeur de la salle provisoire et du nouvel Opéra.

— Si l'Opéra s'installe salle Ventadour, l'orchestre de l'Académie de musique sera réduit de 85 artistes à 60 au maximum, et l'on sera vraisemblablement forcé de réduire aussi les chœurs. Il va sans dire, néanmoins, que tous les artistes, sans exception, resteront attachés à l'administration; des congés de semaine leur seront accordés plus fréquemment, voilà tout.

Il en sera de même pour le ballet. Il paraît, en effet, que pour le ballet proprement dit, le plancher scénique de la salle Ventadour serait à refaire entièrement, sa solidité n'étant point à l'épreuve.



*Italiens.* — Les débuts du ténor Devilliers dans *la Traviata* ont été assez heureux. Prochainement, viendront ceux du ténor Enrico Serazzi dans *la Sonnambula*, de mademoiselle Brambilla et de M. Genevoix dans *Lucia*, et enfin de mademoiselle Donadio sur laquelle la direction compte beaucoup. C'est un véritable roman que l'histoire du ténor Devilliers.

Il y a deux ans, c'était un simple ouvrier tonnelier, comme jadis Poultier, de l'Opéra, ne sachant ni lire ni écrire. Un jour qu'il travaillait en chantant, sa bonne étoile voulut qu'il fût entendu par M. Rubini. L'excellent professeur lui proposa immédiatement de se charger de son éducation. Ce n'était pas une petite affaire : M. Devilliers avait tout à apprendre. Mais son intelligence aidant et grâce au zèle infatigable de son professeur, il a été promptement en état de se présenter devant le public et, — qui plus est, — de débiter en italien.

— Le maestro Vianesi fait répéter *le Astuzie femminili*, de Cimarosa. Voici la distribution des *Astuzie femminili* : Bellina, mesdemoiselles Heilbronn ; Léonora, de Bogdani ; Ersilia, Praldi ; Remualdo, MM. Fiorini ; Grampolo, Zucchini ; Filandro, Serazzi.

La direction nous promet les *Nozze di Figaro*, avec la distribution suivante : La contessa, mesdemoiselles Brambilla ; Suzanna, Heilbronn ; Il Paggio, Bogdani ; Almaviva, MM. Padilla ; Bartholo, Zucchini ; Figaro, Fiorini.

— Madame Penco est engagée aux Italiens. Elle chantera *Semiramide*, au mois de mars prochain, c'est-à-dire dès son retour de Russie.

— On va mettre prochainement à l'étude les *Educande di Sorrento* d'un compositeur absolument inconnu à Paris, le maestro Useglio.

*Opéra-Comique.* — Le bal de l'Association des artistes aura lieu le premier samedi du carême, au théâtre de l'Opéra-Comique. On se rappelle qu'à l'exception de l'année dernière, ces fêtes se sont toujours données dans cette salle.

*Odéon.* — L'Odéon se propose de fêter le 234<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Racine d'une façon très-originale. On donnerait une représentation d'*Athalie*, avec l'opéra complet de Mendelssohn, — ouvertures, marche, symphonies, solis, chœurs, etc., exécutés à la façon des oratorios allemands, avec une grande masse chorale et un orchestre considérable.

*Bouffes-Parisiens.* — En répétition aux Bouffes : les *Poupées du Diable*, opérette en un acte, de M. Schmidt, et la *Comète* (titre provisoire), opérette en un acte, de MM. Talex, Grangé et Bernard.

*Athénée.* — On assure que M. Verger, l'ancien directeur du Théâtre-Italien, s'associe avec M. Ruelle pour l'exploitation de l'Athénée.



*Château-d'Eau.* — Une partie de la malheureuse troupe de l'Athénée, laissée sur le pavé par suite de la fermeture de la salle de la rue Scribe, a passé, avec armes et bagages, au théâtre du Château-d'Eau, où elle joue maintenant tous les soirs. Elle a pendu la crémaillère à son nouveau logis avec *Pepita* ou la *Dot mal placée*, l'opéra bouffe de M. Georges Mancel qui eut un grand succès de rire à l'Athénée l'hiver dernier. La musique, qui est de M. Lacome, notre collaborateur, a suivi, on le sait, l'heureuse fortune de la pièce, et la traversée qu'elle vient d'accomplir ne lui a rien enlevé de sa verve et de son entrain. Nous n'avons pas à revenir sur le mérite de cette partition. La presse a été autrefois unanime à le reconnaître. La *Dot mal placée* est très gaiement enlevée par mademoiselle Girard, MM. Geraizer, Lepers, Lary et Galabert. Le *Barbier de Séville* et le *Bijou perdu* alternent avec elle sur l'affiche.

*Folies-Dramatiques.* — C'est aux Folies-Dramatiques que sera représenté le *Capitaine Fracasse*, opéra comique en trois actes et cinq tableaux, livret de M. Catulle Mendès, musique de Émile Pessard.

C'est, paraît-il, un grand opéra comique de cape et d'épée, très bouffon sans doute, mais contenant çà et là des scènes tout à fait dramatiques. La pièce exigera un déploiement de mise en scène exceptionnel.

Quant à l'époque de la représentation, rien de fixé encore, la musique n'étant pas achevée. On parle déjà de Sainte-Foy pour le rôle de Blazius et de Milher pour celui de Jacquemin Lampourde. On cherche un capitaine Fracasse.

— L'audition du *Messie* de Haendel, au Cirque des Champs-Élysées, sous la direction de M. Charles Lamoureux, aura lieu le vendredi 19 décembre.

— Le dimanche 7 décembre se sont ouverts les Concerts du Conservatoire. *La Chronique musicale* rendra compte de ces séances, d'une si haute portée artistique, toutes les fois qu'on y produira des œuvres nouvelles ou inconnues au public parisien.

Pour l'article *Varia* :

• *Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.

