

LE RÉALISME DANS L'OPÉRA COMIQUE AU XVIII^e SIÈCLE

VADÉ

1720 — 1757



ANS l'ancienne société française, où chacune des nombreuses classes qui la composaient était à sa place et par conséquent tenait son rang bien marqué, l'originalité des individus était tout autrement accentuée que de nos jours, où une soi-disant égalité de manières et de costumes — livrée à peu près la même pour tous, — empêche l'artiste et l'observateur de saisir le caractère de chaque série d'individus.

Le peuple, les ouvriers, les gens de la halle, des ports, le soldat, etc.,

X 300
X 25
v. 3

879413

offraient — à eux seuls, — un assez vaste champ aux explorateurs réalistes du dernier siècle ; et si nous voulons (comme le goût général du temps où nous vivons nous y porte) retrouver ces types perdus, c'est dans les auteurs dramatiques d'alors qu'il nous faut les chercher. C'est là qu'ils nous apparaîtront vivants, agissant et parlant leur idiôme profondément naïf et original, dont les termes pittoresques s'effacent chaque jour davantage.

Qui veut, au dix-neuvième siècle, paraître ce qu'il est ? Personne ; tous, plus ou moins, jouent la comédie et la jouent assez mal, parce qu'ils veulent se donner des rôles et des costumes qui ne vont ni à leur aptitude ni à leur taille.

Young l'a dit : « Nous naissons tous *originiaux* et nous mourons tous *copies*. » Ceci est bien plus vrai que jamais, de notre temps ; mais, si nous sommes des *copies*, est-ce notre faute à chacun de nous en particulier ? N'est-ce pas plutôt celle de notre époque qui nous fait, en quelque sorte, une exigence *d'être comme tout le monde* ?

Jadis, être original, c'était un moyen de se distinguer et de réussir ; aujourd'hui c'est un obstacle au succès et — par conséquent — un malheur. Aujourd'hui on craint autant d'être *original* qu'autrefois on redoutait d'être *copie*.

Or, — pour couper court à ces considérations dont le développement nécessaire demanderait presque un volume, — voici un original, peintre d'*originiaux* ; inventeur agréable d'un genre vrai, — commun, trivial, si toutefois la nature peut être accusée d'un tel défaut. D'ailleurs, c'est un homme de goût et un poète qui l'a dit, et sa sentence vaut un arrêt en bonne forme :

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux (1),

Et lors même que l'on admettrait, tout d'abord et avant examen approfondi, la bassesse du genre dont Vadé étudia les types divers et *originiaux*, il n'en serait pas moins vrai de dire avec Dorat :

*Tel objet est choquant dans la réalité,
Qui plaît au spectateur, s'il est bien imité (2)....*

Jean-Joseph Vadé naquit au mois de janvier 1720, à Ham, en Picardie.

(1) VOLTAIRE ; préface de sa comédie : *l'Enfant prodigue*.

(2) *La Déclamation théâtrale, poème didactique*, chant II ; *la Comédie*.

« Son père, qui vivait d'un petit commerce, étant venu s'établir à Paris, l'amena dans cette ville à l'âge de cinq ans. Il eut la jeunesse la plus dissipée, la plus bouillante et la plus fougueuse. Il ne fut pas possible de lui faire faire ses études, et il n'a jamais su plus de latin que Boursault, » — dit Fréron, qui avait été intimement lié avec Vadé et lui a consacré une intéressante, mais trop courte notice (1).

« Peut-être — ajoute l'éminent critique, — cette ignorance, en le rendant moins difficile et moins timide, l'a-t-elle rendu plus original dans ses écrits. Il tira tout, en général, de son propre fond ; cependant il corrigea, du mieux qu'il put, le vice de son éducation par la lecture de tous les bons livres français (2). »

En 1739, il obtint un emploi de contrôleur du Vingtième (3) à Soissons et à Laon, où il fit pendant quatre ans les délices de la société. Il en revint, en 1743, universellement regretté ; il passa un an à Rouen, fut deux ans attaché au duc d'Agénais, en qualité de secrétaire ; enfin, ses amis et ses protecteurs — c'est-à-dire tous ceux qui le connaissaient et qui ne pouvaient se passer de lui — cherchèrent à le fixer à Paris, et on lui procura un emploi au Bureau du Vingtième ; c'était le seul moyen de réparer un peu les torts de la fortune, sans offenser sa délicatesse, et de le mettre à portée de cultiver sans inquiétude les talents naturels avec lesquels il était né (4).

« Son état en quelque sorte assuré d'une manière solide, il voulut remplir ses loisirs selon son goût, et il se fit un genre particulier de composition dont il alla étudier les modèles dans la Nature même. Ce fut aux guinguettes, aux halles, sur les bords de la rivière qu'il puise la gaieté et la naïveté qu'il répandit dans tous ses écrits avec une vérité dont personne n'avait approché avant lui et que personne n'a atteint depuis, et c'est à juste titre qu'on l'a appelé le Téniers de la poésie. Ses pièces de théâtre, son poème de *la Pipe cassée*, ses Bouquets poissards, ses contes, ses chansons, presque tous ses ouvrages sont chacun à part un tableau dont le mérite de la ressemblance parfaite des objets imités est et sera toujours précieux aux amateurs des arts inventés pour reproduire la Nature.

(1) Dans son *Année littéraire*, 1757, t. IV, p. 350 à 355.

(2) *Ibid.*, p. 352.

(3) On appelait ainsi autrefois un impôt établi sur les biens-fonds, et qui était la vingtième partie de leur revenu.

(4) *Avertissement sur la Vie et les Œuvres posthumes de M. Vadé*, en tête du t. I de l'édition in-8° (p. 3 et 4).

« Il travaillait avec une extrême facilité, quelle que fût la gêne imposée par les divers sujets qu'il avait à traiter (1). »

Ses talents portaient Vadé vers la poésie légère, et surtout vers la scène, où il débuta en 1749, par une comédie en un acte, en vers, représentée une seule fois sur le Théâtre-Français, le 3 janvier. Cette œuvre, toute d'actualité et qui ne fut jamais imprimée, s'intitulait : *les Visites du jour de l'an* (2). Aucun ouvrage ou recueil littéraire du temps ne nous en offre d'analyse; ce fut donc un succès purement d'estime, — ce qui n'équivaut que trop souvent à une chute, au théâtre. Une autre comédie — aussi en un acte, en vers — de Vadé, non représentée (3), peut par sa faiblesse nous donner une idée de ses *Visites du jour de l'an* et expliquer, jusqu'à un certain point, les causes de la chute, ou tout au moins de l'insuccès de son premier essai comique.

Né observateur, et observateur populaire, Vadé devait se faire un nom brillant dans le genre poissard, dont il fut vraiment le créateur et où il n'eut jamais d'imitateurs dignes de lui être comparés — tout au plus des plagiaires et des pasticheurs sans valeur, — si l'on excepte Favart, lequel, d'ailleurs, ne traita qu'accidentellement ce genre tout spécial et plus difficile qu'on ne pense.

« *Le genre Poissard*, dont Vadé est créateur et dans lequel il a excellé, — dit Fréron, auquel on ne peut adresser le reproche d'un goût douteux, — *n'est point un genre méprisable*; et il y aurait certainement beaucoup d'injustice à le confondre avec le burlesque, cette platitude extravagante et facile du dernier siècle, qui ne pouvait subsister long-temps parmi nous.

« Le Burlesque ne peint rien ; le Poissard peint la nature, — basse, si l'on veut, aux regards dédaigneux d'une certaine dignité philosophique, mais très agréable à voir, quoi qu'en disent nos délicats.

« Un tableau qui me représente avec vérité une guinguette, des gens du peuple dansants, des soldats buvants et fumants, n'a-t-il pas droit de me plaire ? Vadé est le *Téniers* de la littérature, et *Téniers* est compté parmi les plus grands artistes, quoiqu'il n'ait peint que des fêtes flamandes. Il n'y a point de connaisseur qui ne soit enchanté de ses tableaux,

(1) *Petite Bibliothèque des théâtres*. Œuvres de Vadé, 1785 (p. 2 et 3 de la Vie de Vadé).

(2) Quérard dit : « Nous connaissons dans la bibliothèque d'un amateur une comédie manuscrite de Vadé, en un acte et en prose, intitulée : *Les Visites du Jour de l'an* ; elle a été jouée à la Comédie-Française. » — (*La France littéraire*, t. X, p. 7 (article *Vadé*).

(3) *La Canadienne*.

comme il n'y a point d'homme de lettres ni d'amateur qui n'ait vu jouer et qui ne lise même avec plaisir les œuvres de Vadé. Il faut bien qu'elles aient une sorte de mérite réel, car elles ont toujours la plus grande vogue ; on en fait presque tous les ans de nouvelles éditions.

« Quel est donc ce mérite ? C'est que la nature y est rendue avec ces traits et ce coloris qui la font d'abord reconnaître. Tous ces écrits sublimes, tous ces beaux et grands dictionnaires que certaines gens admirent en bâillant (1), sont à peine lus une seule fois, et ne seront jamais réimprimés. Le Bel-Esprit et la Philosophie sont des modes ; la nature est de tous les temps et de tous les pays.

« Au reste, le genre Poissard n'était pas le seul que Vadé cultivât avec succès. Je connais de lui des Epitres sérieuses et des Fables morales..., qui lui feraient, je crois, autant d'honneur qu'elles m'ont fait de plaisir, lorsqu'il me les a récitées (2). »

Désireux de prendre sur le fait la nature populaire qu'il s'appliquait à étudier chaque jour, de plus en plus,

*Vadé, pourachever ses esquisses fidèles,
Dans tous les carrefours poursuivait ses modèles,
De ce costume agreste, ingénu partisan,
Interrogeait le pâtre, abordait l'artisan.
Jaloux de la saisir sans masque et sans parure,
Jusques aux Porcherons il chercha la nature.
Était-il au village ? il en traçait les mœurs,
Trinquait, pour les mieux peindre, avec des Racoleurs,
Et changeant, chaque jour, de ton et de palette,
Crayonna, sur un port, Jérôme et Fanchonnette (3).*

C'est Dorat qui parle ; écoutons maintenant Vadé lui-même nous dire ce qu'il éprouvait dans cette étude des diverses classes du peuple. Il n'était pas de ceux qui se contentaient de

*Voir Paris, sans voir la Courtille,
Où le peuple joyeux fourmille,
Sans fréquenter les Porcherons,
Le rendez-vous des bons Lurons....
Aussi, ceux à qui rien n'échappe,
Quittent souvent le Luxembourg*

(1) C'est un trait à l'adresse de la fameuse Encyclopédie du dix-huitième siècle.

(2) *Ibid.*, pag. 352 à 354.

(3) DORAT ; *La Déclamation théâtrale*, chant II *la Comédie*.

*Pour jouir dans quelque faubourg
Du spectacle de la guinguette.*

*Courtille, Porcherons, Villette !
C'est chez vous que puisant ces vers,
Je trouve des tableaux divers ;
Tableaux vivants où la nature
Peint le grossier en miniature....*

*C'est alors qu'il faisait beau voir
Cette troupe heureuse et rustique,
S'égayer dans un choc bachique.
Vous, courtisans, vous, grands seigneurs,
Avec tous vos biens, vos honneurs,
Dans vos fêtes, je vous défie
De mener plus joyeuse vie.
Vos plaisirs vains et préparés,
Peuvent-ils être comparés
A ceux dont mes héros s'enivrent ?
Sans soins, sans remords ils s'y livrent ;
Mais vous, prétendus délicats,
Dans vos magnifiques repas,
Esclaves de la complaisance,
Et gênés au sein de l'aisance,
Prétendez-vous savoir jouir ?
Non ; vous ne savez qu'éblouir.
Avec vos rangs, vos noms, vos titres,
Vous croyez être nos arbitres !
Pauvres gens ! vos fausses lueurs
N'en imposent qu'à vos flatteurs ;
Votre orgueil nourrit leur bassesse ;
Toujours une vapeur épaisse
Sort de leur encens empesté
Et vous masque la vérité.
Il est un prince qu'on révère,
Pour qui l'Univers est sincère,
Qu'on aime sans espérer rien.
Qui ?... C'est votre maître et le mien,
Demandez son nom à la Gloire (1).*

Après avoir célébré le bonheur des gens du peuple, la sincérité de

(1) *La Pipe cassée*, chant II.

leurs plaisirs, Vadé, faisant un retour philosophique sur ses types et sur lui-même, poursuit en ces termes :

*Le travail, les soins et la peine
Furent faits pour la gent humaine :
Il est des travaux différents,
Selon les états et les rangs.
Tout le monde ne peut pas naître
Prince, marquis, richard ou maître ;
Mais chacun vit de son métier ;
Vive celui de maltôtier !*

• • • • •
*Serons-nous toujours indigents !
Nous dont les labeurs d'une année
N'acquitteraient point la journée
Qu'un sous-traitant passe à dormir !
Espérons tout de l'avenir.
Mais en attendant qu'il nous vienne
Un sort heureux qui nous maintienne
Dans un état toujours oisif,
Il faut, moi, que d'un air pensif
Je cherche et trouve par ma plume
Le tabac que par jour je fume ;
Car, non content d'être rimeur,
J'ai le talent d'être fumeur !.... (1)*

CH. BARTHÉLEMY.

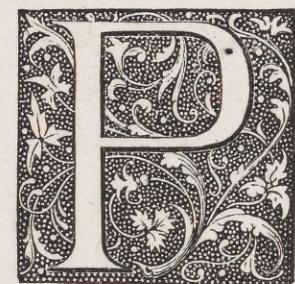
(La suite prochainement.)





DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES
DE LA MUSIQUE ET DU THÉATRE
EN FRANCE (1)

VI



OUR rester dans le vrai, nous devons ajouter à ces courtes observations, que l'immixtion de l'autorité publique dans l'industrie théâtrale n'est pas la seule cause de l'état précaire et peu florissant dans lequel elle a toujours végété. Les directeurs ont aussi leur part de responsabilité dans cet état de choses ; l'esprit de routine, l'attachement à de vieux préjugés se rencontrent chez la plupart d'entre eux au détriment de leurs propres intérêts.

Habitués à la longue servitude qui a pesé sur les théâtres, ils n'ont pas su profiter de la loi libérale de 1864, laquelle, tout incomplète qu'elle soit, leur laisse pourtant la faculté de vendre leur produit au prix qui leur convient. Les directeurs français ne connaissent qu'un seul mode de recette : le prix fixe, d'après un tarif invariable affiché à la porte des théâtres, comme la carte d'un restaurateur. Ils ne se rendent pas compte de la différence essentielle qui existe entre un objet d'art dont la valeur est changeable d'un jour à l'autre et à l'infini, et une marchandise usuelle, dont la valeur ne varie que de loin en loin dans des proportions

(1) Voir les numéros des 1^{er} octobre et 1^{er} novembre 1873.

minimes. Or, une représentation théâtrale ou un concert peut être assimilée à une œuvre d'art produite par la peinture ou par le statuaire.

Sa valeur n'a rien d'absolu : elle est toute relative; elle dépend de la beauté toute idéale de l'œuvre exécutée, de la bravoure des exécutants, des conditions dans lesquelles elle se produit. Tout cela est extrêmement variable. Le tarif peut convenir à des spectacles d'une valeur à peu près uniforme et d'un prix peu élevé : un drame, par exemple, qui se joue un grand nombre de fois avec les mêmes acteurs, ou une série de concerts à grand orchestre où, comme au Conservatoire et chez Pasdeloup, le mérite des œuvres exécutées ne diffère pas, dans l'ensemble, d'un concert à l'autre, et l'exécution encore moins. Mais il en est tout autrement dans les théâtres d'opéra, où le mérite tant de l'œuvre que des artistes peut différer du tout au tout entre une soirée et l'autre.

Avec le système du prix fixe, il arrive que les places sont rapidement enlevées un jour et délaissées le lendemain ; seulement, le jour de vogue la recette ne peut monter qu'à la somme réglementaire portée par le tarif, tandis que le lendemain elle peut descendre à un chiffre minime, et même à rien du tout (cela s'est vu).

Avec la vente du billet à prix débattu, ou, mieux encore, à l'enchère publique, le montant de la recette des grands jours pourrait s'élever, comme pour les objets d'art, à des prix de beaucoup supérieurs à ceux que le directeur eût osé demander au public : tandis que le lendemain, ou les jours où une circonstance quelconque amoindrirait l'attrait de la représentation, les petites bourses en profiteraient à leur tour, et elles fourniraient par leur nombre une ressource qui est aujourd'hui totalement perdue pour l'entreprise. Ainsi tout le monde y trouverait son compte : le directeur, pour lequel les bonnes recettes compenseraient les mauvaises, sans que celles-ci pussent jamais descendre à un taux infime, et le public lui-même, qui profiterait des circonstances pour arriver à des théâtres qui, aujourd'hui, sont inaccessibles au plus grand nombre.

Le système des enchères, augmentant de beaucoup la somme des recettes, aurait pour résultat de permettre aux théâtres de luxe d'engager les artistes les plus célèbres, et partant les plus chers, sans attendre le secours de subventions dont l'insuffisance est généralement démontrée. Paris, qui renferme dans son sein tant de grandes fortunes, et où les riches de tous les pays viennent chercher les plaisirs et les modèles du goût en tout genre, Paris primerait toutes les capitales de l'Europe et pourrait offrir des spectacles bien autrement splendides que la coûteuse monotonie de son unique Opéra.

Dans les villes de province, où, sans doute, une population plus restreinte et plus économe n'offrirait pas les mêmes éléments à la spéculation, les théâtres de luxe, l'Opéra surtout, auraient d'autres moyens d'assurer leur existence, et sur des bases bien plus solides que par les secours incertains et insuffisants de l'État ou des communes. Ce serait l'abonnement préalable, ou, mieux encore, l'association libre des amateurs ou des intéressés, et l'exploitation directe par l'entremise d'un délégué ou d'un comité.

VII

Aux causés particulières qui atrophient l'industrie théâtrale, nous devrions ajouter les causes générales.

Mais c'est là un thème qui exigerait un bien plus grand développement que nous ne pouvons le lui donner dans les limites imposées à cet article. Nous n'avons voulu qu'indiquer sommairement les causes du malaise et les moyens d'y remédier.

Persuadé que la bonne littérature et la musique sont un puissant élément d'éducation populaire, nous voudrions voir se multiplier les théâtres et les concerts pour disputer aux estaminets, aux débits de liqueurs et autres mauvais lieux, leur trop nombreuse clientèle.

Nous voudrions voir cesser ce spectacle affligeant de tant de compositeurs capables consumant leur existence à postuler un tour de faveur à l'Opéra; de tant d'artistes élevés à grands frais et forcés de chercher hors de France non-seulement leur pain quotidien, mais aussi le complément de leurs études, car l'audition des grandes œuvres et des chanteurs d'élite leur est à peu près interdite. Et qu'est-ce que l'enseignement sans l'exemple, l'école sans la pratique?

Que l'on cesse donc de *protéger* l'art de cette étrange façon, en frappant d'impôt (1) ses manifestations et en gaspillant l'argent de l'Etat en faveur de quelques industriels, au détriment de tous les autres. Le système de l'intervention de l'État et des faveurs administratives a fait ses preuves, hélas! bien négatives, en France, et généralement dans notre vieille Europe. Le système contraire, de la liberté et du droit commun, fait son chemin actuellement dans la terre classique de toutes les libér-

(1) Les journaux ont annoncé récemment que la ville de Rouen avait *aboli* l'impôt des pauvres; il faut rectifier; la ville a pris cet impôt à sa charge pour un temps et pour un théâtre; mais la loi subsiste toujours.

tés, l'Amérique, et donne bien d'autres résultats. A New-York, à Philadelphie, à Boston même, au milieu de populations si peu artistiques, peu musicales surtout, et en majorité protestantes, c'est-à-dire peu favorables aux théâtres, les salles de spectacle et de concert surgissent comme par enchantement et offrent sinon des œuvres nouvelles, du moins une large rétribution à des milliers d'artistes qui, en Europe, mourraient de faim. Et l'éducation musicale des Américains se fait ainsi par la pratique en même temps que par la théorie. Il nous vient déjà, depuis plusieurs années, de bons chanteurs et de vaillants instrumentistes de ces contrées lointaines. Peut-être sommes-nous destinés à en recevoir un jour des compositeurs de génie, et à voir venir d'au-delà de l'Océan cette rénovation artistique à laquelle l'Europe aspire en vain sous la pression administrative.

J. DE FILIPPI.





LES TRAITÉS
DE CONTREPOINT ET DE FUGUE
AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE (1)

IV

LE *Traité de haute composition* de Reicha, qui eût été mieux dénommé *Traité de hautes études musicales*, a également paru en 1824. C'est, de tous les ouvrages théoriques qui existent, celui qui renferme le plus de détails sur les choses véritablement essentielles pour former un compositeur savant et pratique, celui qui mène le mieux de front l'art d'écrire dans le style ancien et dans le style moderne, celui enfin dont les exemples offrent l'harmonie la plus pure. Il est divisé en six livres. Le premier traite des tons d'église et du style rigoureux. Quoiqu'un théoricien de mes amis, mort depuis longtemps, ait reproché à Reicha d'avoir « sauté à pieds joints par dessus le contrepoint simple, » d'après les principes si clairs, et les modèles si nombreux et si bien choisis qu'il donne du style rigoureux, il est indubitable que l'élève qui a suivi les leçons léguées par cet illustre professeur, saura écrire tout aussi purement pour les voix que s'il avait consacré un long espace de temps à l'aride étude du contrepoint simple, avec cet avantage en sus, qu'il connaîtra en même temps toutes les ressources de l'art moderne. Le premier livre est terminé par une très belle fugue à huit voix et à deux chœurs, où le style rigoureux est mitigé par des formes modernes.

(1) Voir le numéro du 1^{er} novembre.

Le second livre contient l'harmonie renversable. Il est excessivement détaillé dans tout ce qui concerne les contrepoints renversables qui offrent de l'intérêt et de l'utilité, et ne fait que glisser sur les abus de l'art que commettaient les musiciens d'autrefois. La manière d'employer tous les genres de contrepoint pour les voix, et dans l'orchestre (ce dont Reicha seul a parlé), est développée jusqu'à ses dernières limites. Tout ce second livre est un chef-d'œuvre.

Le troisième livre « des imitations » est fort bien fait. Après les imitations proprement dites, se trouvent les canons, parmi lesquels les canons excentriques des siècles primitifs prennent très peu de place.

La fugue occupe le quatrième et le cinquième livre. Le quatrième, après une quantité de préceptes sur l'art de faire les réponses, plus clairement exprimés que ceux de Fétis, et de règles sur les éléments qui entrent dans la fugue, donne des exemples de fugues vocales et instrumentales depuis deux jusqu'à huit parties, et depuis un sujet jusqu'à six sujets; et le cinquième livre fait voir outre les fugues vocales inusitées, telles que la fugue par mouvement contraire, la fugue en augmentation et en diminution, la fugue accompagnée par l'orchestre. Cette matière sur laquelle tous les autres traités sont muets est extrêmement importante à connaître. Reicha, qui était un homme d'une grande imagination pour les effets d'orchestre, y donne des exemples d'une fugue inventée par lui, dans laquelle chaque partie doit être en même temps chantée ou jouée à trois octaves différentes.

Le sixième et dernier livre est consacré à « l'art de tirer parti de ses idées » et aux règles qui régissent les coupes ou cadres des divers morceaux de musique instrumentale, tels que le premier allegro, l'andante et le rondeau final des sonates et des symphonies. On voit combien tous ces sujets sont intéressants et importants. Le *coup de fouet* du traité est un chœur accompagné par les instruments à cordes et huit timbales, accordées chacune d'une manière différente.

V

De tous les grands ouvrages théoriques qui font l'objet de cet examen, le *cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini, soit qu'il ait été composé par lui, ou simplement inspiré par lui et rédigé par Halévy ou un autre, est celui qui jouit de la plus grande faveur au Conservatoire de Paris. Mais dussé-je m'attirer les foudres et l'excommunication majeure de cette école, si admirable sous tant de rapports, j'espère démontrer jusqu'à l'évidence que cette faveur est imméritée.

Ce traité, publié en 1835, commence par les règles du contrepoint simple. La tolérance de Cherubini y semble très-grande : car à la page 6 il autorise *à deux parties* deux quintes en montant, dont la première est diminuée et la seconde juste, avec la simple restriction que « les vieux compositeurs ont cependant évité ce moyen dans le contrepoint à deux parties. » Dans d'autres circonstances, il est d'une sévérité qui non-seulement rendrait toute composition impossible, mais à laquelle il est obligé lui-même de déroger. Ainsi on lit à la page 30 : « Il est défendu dans le contrepoint à trois parties, comme dans celui à deux, de faire des octaves ou des octaves cachées, soit entre les deux parties extrêmes, soit entre la partie intermédiaire et l'une des deux autres parties. » Ce qui n'empêche pas les exemples des deux pages précédentes de finir par deux octaves cachées entre la haute-contre et la basse. Ces mêmes octaves cachées se retrouvent dans quatre exemples de la page 34 et dans une foule d'autres circonstances. Du reste, Cherubini, ou son prête-nom, a eu le plus grand tort d'admettre dans un ouvrage destiné à l'éducation musicale des modèles remplis de fautes, tel que celui de la page 58, qui est pris de Fux, et qui contient (mesures 3—4) deux atroces quintes cachées entre le dessus et la basse, et deux autres dans les deux dernières mesures, qui ne valent pas mieux, entre la basse et la haute-contre. De même, l'exemple de contrepoint note contre note à huit parties, de la page 63, écrit sans doute par l'auteur du Cours, se termine par deux octaves directes entre le premier dessus et le second ténor. Mais les fautes d'harmonie sont si nombreuses dans le cours de contrepoint et de fugue de Cherubini, que je ne signalerai plus que les deux octaves et les deux quintes consécutives qui se rencontrent dans la fugue à quatre parties en *fa* majeur, et qui existent, les deux octaves, de la 3^e à la 4^e mesure de la seconde accolade de la page 156, et les deux quintes (lesquelles se répètent par progression) dans la mesure suivante. Aussi Fétis en louant sans réserve la fugue à huit voix de Cherubini, qui offre d'ailleurs de très grandes beautés, a-t-il eu tort de ne pas dire toute sa pensée, puisque les octaves et les quintes qui s'y rencontrent encore n'ont certainement pas dû lui échapper.

Dans le chapitre qui traite de l'imitation, Cherubini a complètement confondu l'imitation et le canon, qui sont cependant bien distincts, puisque l'imitation se cherche sur un chant écrit d'avance, et que le canon se fait en imitant un chant à mesure qu'on le compose. Aussi, en suivant cette méthode, un élève pourrait fort bien apprendre à faire des canons et ne pas savoir trouver des imitations. Je laisse de côté les imitations (lisez : canons) contraires, rétrogrades, par augmentation, par

diminution, interrompues et inverses contraires. Ce que j'en ai dit pour les traités de Choron et de Fétis est applicable à celui-ci.

L'article suivant porte sur les contrepoints renversables. Tandis que l'auteur s'étend avec la complaisance la plus fastidieuse sur les contrepoints à la 9^e, la 11^e, la 13^e et la 14^e, absolument inusités et absolument inutiles, il oublie dans les exemples des contrepoints doubles à l'octave, à la 10^e et à la 12^e, qui seuls sont en usage, surtout le premier, de les présenter dans leur état naturel et renversé. Les contrepoints triple et quadruple sont assez bien traités, quoique, de même que dans Fétis, il y ait confusion entre ces contrepoints proprement dits et ceux où les sujets sont doublés par des tierces.

J'arrive à la fugue. Après avoir expliqué ce qu'est un sujet et une réponse, l'auteur du cours parle du contre-sujet, qu'il regarde comme indispensable pour accompagner le sujet en contrepoint double, oubliant sans doute qu'il existe une foule de très-belles fugues de tous les maîtres et de toutes les écoles qui n'ont point de contre-sujet, et où l'accompagnement du sujet est libre. Inutile de dire après cela qu'il repousse absolument la dénomination de fugue à deux, à trois et à quatre sujets. Immédiatement après, il définit le stretto en en donnant un exemple, et ensuite la pédale, dont il en donne un également. Revenant sur ses pas, il explique en quoi consiste la fugue du ton, et après en avoir formulé très-sommairement les principales lois, accompagnées en tout de onze exemples, dont sept présentés sous forme de stretto, c'est-à-dire avec la réponse entrant dans le sujet, il montre encore trois sujets insignifiants avec leurs réponses, et conclut en disant : « Il est superflu de présenter un plus grand nombre de sujets ; avec les moyens qu'on a exposés et du raisonnement, on sera en état de trouver la réponse de tout sujet de fugue du ton qui se présentera. »

Comment ? Quatorze exemples de sujets du ton, parmi lesquels ceux qui sont présentés en forme de stretto se confondent tellement avec la partie du sujet que Cherubini appelle *queue*, qu'ils finissent par se réduire à quatre ou cinq notes, suffisent pour apprendre à trouver la réponse à n'importe quel sujet, c'est-à-dire pour résoudre la plus grande difficulté de la fugue ? On reste confondu devant une telle assertion, et encore plus de voir que le Conservatoire de Paris ait pu préférer le cours de contrepoint et de fugue de Cherubini aux admirables traités de Reicha et de Fétis.

Un sujet de fugue réelle, un autre qui commence comme fugue réelle et finit comme fugue du ton (ce qui, en définitive, constitue toujours la fugue du ton), et deux sujets dans lesquels la réponse est d'imitation,

terminent ce qui a rapport au sujet. Une définition, accompagnée d'exemples de cette attache du sujet que Reicha appelait *conduit*, et que Cherubini a baptisée du nom baroque et malsonnant de *queue*, suit les explications relatives au sujet et à la réponse, après quoi viennent des modèles de fugues entières à deux, à trois et à quatre parties, analysées avec le plus grand soin. Ici l'on peut enfin trouver l'occasion d'admirer l'art et la science de Cherubini, car la marche et les développements de toutes en général sont fort beaux, et les ressources qu'il a su tirer des sujets et des contre-sujets sont de la plus grande richesse. Néanmoins, la réponse du sujet de sa fugue à quatre parties en *fa* est défectueuse, comme je l'ai démontré dans mon traité élémentaire, et il n'est guère admissible qu'on soit libre de transporter à volonté à l'octave une partie du contre-sujet, comme dans la fugue de la page 138, ni qu'on se permette une réponse fausse pour faciliter la création des contre-sujets, comme dans la fugue chromatique.

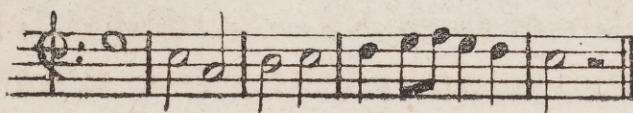
Une fugue à huit parties par Cherubini, et une autre fugue à huit parties par Sarti, différente de celle qu'a donnée Fétis, terminent cet ouvrage didactique, dont les qualités, comme on voit, sont loin de compenser les défauts.

VI

Me voici arrivé à la partie la plus facile de ma tâche. Frappé de l'extrême longueur des cinq grands traités que je viens d'analyser, de la quantité de choses sans utilité pratique qui se rencontrent dans la plupart, et surtout de l'insuffisance et du peu de fixité des règles existantes pour trouver les réponses aux sujets de fugue qui exigent des mutations, je conçus le projet d'écrire un traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue qui présentât, sous une forme abrégée, tout ce qui est essentiel à savoir de nos jours sur ces matières. Ce traité, quoique ne contenant que cent pages, m'a coûté dix-sept ans de travail pour l'amener à l'état de concision que je me proposais, et pour découvrir à force d'essais et de tâtonnements de nouvelles règles plus précises que les anciennes pour trouver sans hésitation les réponses à n'importe quel sujet de fugue. C'est là-dessus que je désire entretenir un moment le lecteur.

On a vu que les règles de la réponse ont été exclusivement fondées jusqu'ici sur les degrés du ton et sur les modulations que renferme le sujet. Or, la présence de ces modulations dépend très-souvent de la façon de voir de son auteur. Je prends pour exemple le sujet de Fétis que j'ai donné dans mon premier article. Ce sujet module-t-il ou ne module-t-il pas dans les trois premières mesures? On peut le comprendre de deux

manières. Si le compositeur l'a conçu comme y modulant dans le ton de la dominante, la réponse sera :



Tandis que s'il l'a conçu comme y restant dans le ton de la tonique, la réponse sera :



On voit donc d'après cet exemple, comme d'après vingt autres que je pourrais citer, que de prendre les modulations du sujet pour base des changements à introduire dans la réponse, est ce qu'il y a de plus vague au monde. J'ai donc divisé dans mon traité les sujets par catégories, suivant qu'ils ne commencent ni ne finissent par la dominante ou la sensible; qu'ils commencent par la dominante; qu'ils finissent par la dominante; qu'ils se trouvent entre deux dominantes; qu'ils se terminent sur la sensible; qu'enfin, débutant et se terminant par n'importe quel degré de ton, la tonique et la dominante sont placées d'une manière spéciale dans le courant du sujet. Je ne veux pas m'étendre davantage là-dessus : et mon intention n'étant point de faire ici un cours de fugue, je renvoie à mon traité, qui donne tous les détails à cet égard, les personnes qui voudront bien me faire l'honneur de le consulter. Je me bornerai à dire que, sauf pour les sujets où la tonique et la dominante sont placées d'une manière spéciale, le compositeur ou l'élève pourra discerner à coup sûr, à la simple inspection du sujet, s'il ne faut point de changement dans la réponse, s'il en faut un ou s'il en faut deux. Une fois cette certitude acquise, il trouvera facilement l'endroit où le changement doit avoir lieu, les réponses fausses deviendront désormais impossibles, et les plus grandes difficultés de la fugue seront aplaniées.

HENRY COHEN.





LES CANTATRICES DRAMATIQUES

II

LA SAINT-HUBERTI

Deuxième partie (1).



ADEMOISELLE Laguerre était morte épuisée, ailleurs qu'à la scène. Mademoiselle Maillard commençait. Madame Saint-Huberti n'avait plus d'autre concurrente que Rosalie Levasseur, dont la tyrannie était d'autant plus fatigante que le talent ne la justifiait plus et que le zèle ne l'excusait pas. On avait calculé que, dans l'exercice 1782-1783 (l'année théâtrale commençait à Pâques), mademoiselle Levasseur n'avait joué que vingt-sept fois, ce qui lui constituait un total de 332 fr. 6 sous 8 deniers par représentation, rémunération alors monstrueuse, et dont une voix usée faisait ressortir encore la splendide énormité.

Des négociations s'engagèrent au commencement de 1783, pour donner à la Saint-Huberti la situation dont le jugement du public la faisait digne et que sa faveur rendait nécessaire. Elle n'avait gagné que 5,500 francs dans l'année qui allait finir, somme reconnue (même pour le temps), insuffisante en comparaison avec l'attraction qu'elle exerçait sur la masse. A ses appointements de 3,000 francs, plus les feux ou partages, on ajouta 1,500 francs comme chanteuse de la cour sur l'état de la musique de la reine avec les appointements de l'année courant rétroactivement, et l'on stipula en outre qu'on lui ferait compléter par le tréso-

(1) Voir le numéro du 1^{er} décembre.

rier des Menus-Plaisirs, jusqu'à 8,000 francs (total 9,500 francs) si les feux et partages n'atteignaient pas ce chiffre, plus deux concerts, estimés 3,000 francs et un congé de deux mois après Pâques. Il y avait en plus une indemnité annuelle, mais commune à tous les sujets, de 300 livres pour gants, rouge, bas, lumière, fleurs, etc. L'engagement devait courir pendant huit ans. On voit que tout cela réuni n'approchait pas des appointements d'une médiocre chanteuse d'aujourd'hui.

Le surintendant des Menus, comprenant tout ce que ces conditions, exceptionnelles pour l'époque, pouvaient avoir de blessant pour des amours-propres aveugles et intraitables, ne voulut pas faire d'engagement, pour ainsi dire officiel, à l'artiste ainsi favorisée. Elle dut seulement renvoyer à M. de la Ferté sa lettre, en y ajoutant sa signature, et le secret lui fut rigoureusement recommandé.

Le secret, c'était l'impossible, et la Saint-Huberti n'était guère femme à le tenter. L'affaire éclate. On peut dire que ce fut le troisième et non dernier incendie de l'Opéra, déjà brûlé en 1763 et 1781. Mademoiselle Duplan, forte chanteuse, qui tenait les Clytemnestre, ayant pour Agamemnon en ville, un riche boucher, et à qui Sophie Arnould disait si plaisamment, à la répétition d'*Iphigénie en Aulide*, en voyant un dogue traverser la scène :

Reine, de votre amant, voici l'ambassadeur !

accourt chez le surintendant des Menus, tempête, déclare que mademoiselle Joinville peut très bien remplacer madame Saint-Huberti (qui se doute aujourd'hui que mademoiselle Joinville a existé à l'Opéra!) Le ministre à qui revient l'écho de ces crieailles, maintient avec beaucoup de fermeté, au nom du roi, son droit de payer le talent ce qu'il vaut. Ce fut le coup de grâce pour mademoiselle Levasseur.

C'était justice. Pourtant, presqu'à ce même moment la Saint-Huberti ne donnait pas toujours raison à ces légitimes faveurs. Elle entre dans une révolte de ses camarades contre des décisions qui faisaient le chanteur Legros, président de Comité, et maintiennent le danseur Dauberval en activité en augmentant ses appointements. Ce qui est plus grave, ou tout au moins plus difficile à expliquer, elle prend fait et cause pour une danseuse, mademoiselle Peslin, dont la réputation n'a pas survécu aux petits soupers de l'époque, et réclame dans des termes énergiques d'affection blessée (les mots « d'infamie » se retrouvent dans les deux protestations épistolaires de la protectrice et de la protégée), contre le remplacement dont cette dernière est menacée. Aussi, à travers l'estime toujours marquée du ministre pour les talents de la Saint-Huberti, et

la crainte de la perdre, perce à divers moments dans la correspondance avec le surintendant, une vive mauvaise humeur et souvent même la perspective non réalisée de la prison pour cette étoile tracassière.

Cette étoile n'en était pas moins alors à son zénith. Au concert spirituel, la Saint-Huberti avait lutté, sans être vaincue, dans un duo d'Anfossi, avec mademoiselle Mara qui passait, avec madame Todi, pour la meilleure cantatrice de l'Europe. Nous arrivons à Didon qui fut le point culminant de la carrière de la grande actrice, le succès qui justifia de façon éclatante et presque immédiate, ses avantages, considérés alors comme léonins, dans l'engagement qui l'attachait à l'Opéra.

On a vu déjà que la Saint-Huberti était reconnaissante. Elle trouva une éclatante occasion de rendre à Piccini tout l'appui qu'elle avait reçu du compositeur italien. Il lui avait fait reprendre le rôle de Sangaride dans *Atys*, dont elle avait relevé le succès, et la soutint contre toutes les cabales, qui, s'il faut en croire Ginguené, le biographe de Piccini, furent au moment de la faire renvoyer de l'Opéra, après son succès dans *Ariane*. Peut-être y avait-on pris prétexte du déshabillé de son costume, ce qui pourrait confirmer jusqu'à un certain point la portée que donne à ce « scandale, » dans son récit, Levacher de Charnois. C'était Glück, assure encore Ginguené, qui avait remarqué la Saint-Huberti dans les chœurs et l'en avait tirée. Ainsi la Saint-Huberti aurait eu la gloire d'être distinguée et soutenue par les deux hommes qui se sont partagé la royauté de l'art lyrique pendant cette période de notre histoire.

Marmontel avait soumis à Piccini son idée de faire une *Didon*, en le prévenant qu'il aurait de longues scènes à mettre en musique, et qu'il voulait un récitatif aussi naturel que la simple déclamation, noté même sur la déclamation du poète. Ce fut, ajoute Marmontel, le moyen de donner au récitatif cette facilité, cette vérité d'expression qui fut si favorable au jeu de la célèbre actrice.

Marmontel, le poème écrit, appela à Grignon, où était sa maison de campagne, Piccini, alors à Méréville, au château de M. de Laborde, qui avait confié au compositeur l'éducation musicale de ses deux filles. En dix-sept jours, le chant et la basse de la partition sont notés. Piccini l'écrit en pleurant, tant il s'émeut sur les infortunes de son héroïne. Ginguené pleure avec lui. On invita à dîner, à la campagne de Marmontel, la Saint-Huberti. Elle chante son rôle devant les deux auteurs, d'un bout à l'autre à livre ouvert, et s'exprime si bien, que l'on croit la voir au théâtre.

Elle part alors pour la Provence, et veut y emporter son rôle pour l'étudier chemin faisant. Pendant son absence, on s'occupe à l'Opéra des

répétitions. « Une autre actrice répète ; un monde infini va voir les répétitions de Didon et juge que c'est un des plus mauvais ouvrages de Piccini. » Cet homme se consolait en disant : « Laissez revenir ma Didon. » A la première répétition que j'en ai faite (c'est l'actrice qui parle), on dit : « Ah ! ah ! mais il a refait la majeure partie de son opéra » (et il n'y avait que quatre jours d'intervalle). Piccini entendit cela et dit : « Non, messieurs, je n'ai rien changé au rôle, mais on jouait *Didon* sans Didon. »

La Saint-Huberti explique et atténue dans la même lettre ce que son langage semblait avoir de peu modeste. « Le rôle de Didon, — ajoute-t-elle, — c'est le seul rôle très intéressant de la pièce. Le rôle est tout jeu ; le récitatif est si bien fait, qu'il est impossible de le chanter. »

Didon a le plus grand succès à Fontainebleau. Louis XVI ne peut se rassasier de l'applaudir. On ne veut entendre qu'une fois à la cour la *Chimène* de Sacchini, et cependant la Saint-Huberti, qui répétait et jouait consciencieusement les deux ouvrages, écrit, toujours dans la même lettre :

« On donne aujourd'hui (à la cour) le *Cid* de Sacchini. C'est une musique enchanteresse. Vous qui la cultivez et qui l'aimez, vous allez achever de devenir fou. J'y joue ce soir. »

Cette répétition de Didon, qui devint une révélation pour tous les assistants, en fut une pour l'actrice elle-même. Pendant la longue ritournelle des prêtres de Pluton, vers la fin du troisième acte et pendant la durée de ce chœur même, assise sur le devant du théâtre et les yeux fixés sur l'orchestre, dès qu'elle entendit les premiers sons de cette lugubre ritournelle qu'elle ne connaissait pas, elle pâlit ; elle resta comme si elle eût entendu sa sentence, comme si déjà elle eût senti les affres de la mort.

Quelqu'un, après la répétition, lui parla de cette impression qu'elle avait dû éprouver. « Je l'ai éprouvée en effet, dit-elle, et, dès la douzième ou treizième mesure, je me suis sentie morte. »

On se rappelle involontairement à ces mots la Malibran malade en Angleterre, à qui le public enthousiaste impose de répéter un duo, qui dit : « Si je répète ce duo, je suis une femme morte, » et qui le répète cependant.

L'actrice, à la représentation, ne fit que se replacer à cette scène dans la position où elle se trouvait à la répétition ; elle dut, et à plus forte raison, éprouver les mêmes émotions et les communiquer au public. Son terrible jeu muet, son immobilité tragique, l'effrayante expression de son visage impressionnèrent vivement. « Le talent de cette sublime actrice, »

dit Ginguené, « prenait sa source dans la sensibilité. On peut mieux chanter un air ; on ne peut donner ni aux airs ni au récitatif un accent plus vrai, plus passionné ; on ne peut avoir une action plus dramatique, un silence plus éloquent. »

Le succès fut immense à Paris comme à Fontainebleau. « Il est impossible, » dit Grimm, « de réunir à un plus haut degré la sensibilité la plus exquise, un goût de chant plus soigné, une attention à la pièce plus profonde et plus réfléchie, un abandon plus noble et plus vrai, un jeu plus attachant et plus digne du superbe rôle de Didon ; c'est la voix de Todi, c'est le jeu de Clairon, c'est un modèle qu'on n'a point eu au théâtre et qui longtemps en servira. »

« C'est le premier rôle, dit le *Journal de Paris*, où la Saint-Huberti n'ait rien laissé à désirer sous le rapport de la déclamation. » « C'est la première actrice, dit un autre éloge plus flatteur, qui ait, à l'Opéra, fait verser des larmes. » « Grande musicienne pleine de talent, essentielle à l'Académie, dit un dernier appréciateur. Si la nature ne lui a pas donné tous les moyens nécessaires, l'art a fait des prodiges en sa faveur. »

Le costume de la Saint-Huberti avait été exécuté sur un dessin envoyé de Rome et faisant contraste avec les grotesques accoutrements des acteurs de cette époque. M. de la Ferté, le surintendant des Menus, s'exprime, à son tour, en ces termes sur la représentation et sur l'actrice : « Les habits sont magnifiques ; mademoiselle Saint-Huberti a été au-dessus de tout ce que l'on a jamais entendu. Cela ne la rendra pas *plus facile à manier*. Il est vrai qu'elle a très bien joué. Mais d'ailleurs elle aurait pu ne chanter que la note, car on n'a pas entendu le quart de son rôle. »

Chez un homme peu favorable à la Saint-Huberti, il faut constater l'aveu de son incomparable supériorité. Il y a d'ailleurs quelque contradiction entre les éloges et les critiques que fait à la fois le surintendant des Menus, et il n'y a guère à supposer qu'on n'eût pas entendu le quart du rôle, quand là même, comme ailleurs, on est réduit à déclarer que Didon a très bien joué et que la déclamation a été portée par l'actrice au degré de la perfection.

Cet excellent M. de la Ferté, que l'on voit sans cesse protester contre les exigences et la tyrannie des cantatrices en faveur auprès du public, n'y voit d'autre remède que de créer une école pour leur y préparer des rivales. Il s'imagine que l'on peut planter à volonté des génies, dans une classe, comme des fleurs ou des arbustes dans une plate-bande. Il fait, parfois, quand on lit sa correspondance, qu'on se dit un peu cruellement que ce serait à lui que pouvait être adressée cette plaisante et méchante application d'un vers célèbre cité par Louis XVIII, à propos du fils de

notre homme, Papillon de la Ferté, appelé, par l'auteur de la Charte, d'après les traditions monarchiques qui continuaient les dynasties partout, aux mêmes fonctions que son père :

Les sots sont ici bas pour nos menus plaisirs.

Le rôle de Didon est un des plus complets qui aient jamais été entendus à l'Opéra ; il n'a pas moins de cinq airs principaux. La Saint-Huberti ne pouvait guère le chanter plus d'une fois par semaine, mais Piccini avait épuisé toute sa force dans ce type. Ceux d'Iarbe et d'Enée furent jugés très faibles.

Si je m'étends sur ce succès, c'est que, non-seulement il fut décisif dans la vie de la Saint-Huberti, mais encore qu'il a contribué à lui faire jouer dans la célèbre lutte des gluckistes et des piccinistes un rôle qui ne me paraît pas suffisamment apprécié. Il est pour moi prouvé que l'effet immense qu'elle produisit dans Didon fut pour beaucoup dans cette sorte d'égalité de la faveur publique, qui se maintint, à la fin du dernier siècle, entre Glück et Piccini, ce qui étonnera peut-être aujourd'hui, puisqu'aucune des œuvres du second n'a pu se maintenir à la scène, tandis que le premier est sans cesse exécuté sur nos scènes et dans nos conservatoires. Il serait pourtant digne d'un directeur, qui apporterait dans son administration les mêmes instincts élevés que M. Carvalho au Théâtre-Lyrique (il nous y a rendu *Orphée* et révélé *Faust*), de mettre la génération actuelle à même de connaître cette œuvre d'un retentissement si exceptionnel et si passionné, qu'aujourd'hui même il n'est encore ignoré de quiconque s'occupe d'art.

Le 16 janvier 1784, à la douzième représentation de *Didon*, une couronne tombe aux pieds de madame Saint-Huberti ; le public se lève en masse et demande que cette couronne soit posée sur la tête de la virtuose. Mademoiselle Gavaudan cadette (il sera beaucoup question de cette actrice plus tard) la met sur le front de la reine de Carthage. Le fait était sans exemple.

Cette apothéose inusitée donne lieu à quatre mauvais vers que nous a conservés le *Journal de Paris* :

*Ne sois pas si modeste, et de cette couronne
A nos yeux viens te décorer ;
Il est permis de s'en parer,
Quand c'est le public qui la donne.*

Cette ovation n'est pas du goût de M. de la Ferté qui y voit un nouveau sujet de redouter l'oppression du talent. Dans une lettre en date du 18, il fait cette réflexion : que ceux qui jettent des couronnes pourraient

aussi bien jeter des pommes cuites ou des oranges, et qu'alors il n'y aurait plus moyen de conserver l'ordre dans les spectacles.

Chimène, de Sacchini, réussit le 9 février 1784, un peu plus de deux mois après *Didon*, et la Saint-Huberti prend sa part de ce nouveau triomphe. Elle défend *Didon* et *Chimène* contre la concurrence d'un succès auquel elle est étrangère, *la Caravane du Caire*. Nous la voyons jouer *Didon*, le dimanche, *Chimène*, le lundi, et vouloir priver l'opéra de Grétry d'une représentation auquel il a droit le vendredi. Elle est encore dans l'ardeur de sa gloire. Plus tard, des préoccupations moins idéales lui feront attacher moins de prix à paraître aussi souvent sur la scène. Déjà dans l'année entière de 1784, elle ne chante que cinquante-sept fois, — elle avait paru cent dix fois en 1782 — ce que Castil Blaze attribue à la suppression des feux.

C'est la Saint-Huberti qui donne à Louis XVI, qui n'aimait que l'opéra comique et le vaudeville, le goût des opéras sérieux ; mais il trouve les paroliers si faibles qu'il fonde un prix de tragédie lyrique. Ce qui rend plus piquant le peu d'estime de ce monarque pour les livrets d'opéras de son temps, c'est que son frère, le comte de Provence, y travaillait.

Le 1^{er} décembre 1783, la Saint-Huberti avait créé *Didon* avec le succès que l'on sait ; le 9 février 1784, elle joue, pour la première fois à Paris, *Chimène* ; le 15 mars de la même année, Délie dans *Tibulle et Délie*, un acte, paroles de Fuzelier, musique de mademoiselle de Beau-mesnil, et le 26 avril, Hypermnestre dans *les Danaïdes*, cinq actes, paroles de Du Rollet et Tschudy, musique de Salieri. Le fait est à peine croyable, et s'il n'était attesté par les dates authentiques, on ne pourrait comprendre que les forces d'une femme aient suffi en cinq mois à quatre créations, dont trois étaient capitales. Cette prodigalité d'elle-même, soit spontanée, soit réclamée, prouve quel était alors le caractère passionné et exclusif de la faveur du public pour la grande artiste, et encore jalouxait-elle le succès de l'unique ouvrage qui, sans l'appui de son talent, avait attiré le public : la *Caravane du Caire*, jouée le 17 janvier de la même année.

Il est à remarquer, du reste, que, de 1784 à 1788, les recettes annuelles de l'Opéra dépassent un million, chiffre qu'elles n'avaient pas atteint, du moins communément, jusque-là, et que ce sont précisément les années où madame Saint-Huberti a occupé sur notre grande scène lyrique une situation prépondérante que, même au moment où ses moyens ont paru faiblir, on a vainement tenté de lui disputer.

On chercha cependant à donner une rivale à la Saint-Huberti ; ce fut la première élève d'une école royale de chant et de déclamation établie,

par arrêt du conseil d'État du 5 janvier 1784, dans l'hôtel des Menus-Plaisirs du Roi, à la grande joie, sans doute, de M. de la Ferté.

Cette élève était l'ancienne Marion la vachère, Anne Cameroy, dont la voix avait été signalée par sa sœur, cuisinière chez un ami de Gossec, dont ce dernier avait fait l'éducation musicale, et qui débuta avec un grand succès, le 17 septembre 1784, dans le rôle de *Chimène*, sous le nom de mademoiselle Dozon. Un parti se forme pour elle, et un moment, un moment seulement, elle paraît contrebalancer le succès de la créatrice de *Didon*, alors dans tout l'éclat de sa gloire. Sacchini, infidèle à la créatrice de *Chimène*, entre dans cette ligue et préfère pour le rôle d'Iphise dans *Dardanus*, joué le 30 novembre de la même année, ce rayon du soleil levant au soleil à son zénith ; mademoiselle Dozon lui paraît avoir, dit il, mieux les qualités de son personnage.

Si madame Saint-Huberti eût créé Iphise, c'eût été sa cinquième création en douze mois. Elle garda néanmoins une rancune profonde à Sacchini, et l'on eut beaucoup de peine à les réconcilier. La postérité a encore vengé la Saint-Huberti ; mademoiselle Dozon est restée aussi inconnue de notre génération que toutes les autres concurrentes qu'on a essayé d'opposer à la grande artiste.

Morel, beau-frère de M. de la Ferté, et en cette qualité chargé de presque tous les poèmes de l'Opéra — de la plus officielle nullité, — écrit pour Grétry, en collaboration avec le comte de Provence (tous deux avaient travaillé déjà à *la Caravane du Caire*), le livret de *Panurge dans l'Ile des Lanternes*, opéra bouffe sans gaieté. La Saint-Huberti joua avec beaucoup de finesse Climène, femme de Panurge, qui s'amuse de la sotte vanité de son mari, mais elle ne peut prêter à ce stupide ouvrage (qui se maintint cependant au répertoire, jusqu'à la Restauration), cette aide vigoureuse que lui devait la tragédie lyrique. Aussi c'est la danse qui sauve *Panurge* en détresse. De là des caricatures qui représentent Panurge lancé par une fenêtre, et deux danseurs, Vestris et Gardel, le soutenant avec des *balais*, — des épigrammes, dont la moins mauvaise associant Morel à Blanchard, un aéronaute qui venait de traverser la Manche, finit ainsi :

*Blanchard était perdu sans le Pas-de-Calais
Et Morel sans le pas de quatre.*

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)





LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

LES CONCERTS POPULAIRES⁽¹⁾



Le succès de l'entreprise de M. Pasdeloup donne à M. Ballande l'idée d'organiser sur le même plan les *Matinées littéraires* de la Gaieté. M. Ballande se met en tête, un beau jour, de représenter avec une troupe de rencontre, sans décors, sans mise en scène, les chefs-d'œuvre les plus sérieux du répertoire classique, et le public, qui laisse le Théâtre-Français et l'Odéon jouer, avec des artistes de premier ordre, ce même répertoire devant des banquettes vides, se porte en foule à la Gaieté et applaudit avec enthousiasme tous ces vieux chefs-d'œuvre dont il connaissait à peine les noms ! La fièvre du classique prend une telle intensité que nous avons vu, il y a quelques années, des tragédiennes improvisées venir réciter des tirades de Corneille ou de Racine sur les tréteaux des cafés-concerts entre un *la-ï-tou* quelconque et un quadrille de clodoches ! Cette dernière tentative n'a pas eu beaucoup de suite, c'est vrai, et il ne faut pas s'en plaindre. Corneille doit être écouté avec respect, et ce n'est pas au milieu de la fumée et du bruit d'un cabaret que sa grande voix doit se faire entendre. En tout cas, c'est là un symptôme curieux de l'état des esprits. Autre résultat indirect, mais non moins réel. Croyez-vous que la Comédie-Française n'ait pas cédé à l'entraînement de cette révolution artistique lorsqu'elle

(1) Voir les numéros des 15 octobre et 1^{er} décembre.

organisa dernièrement avec tant d'éclat ses belles soirées classiques ? Molière alternant sur l'affiche avec E. Augier, J. Sandeau, A. de Musset et le *Cid*, le vieux *Cid* faisant autant, sinon plus de recettes, que la pièce la plus en vogue du répertoire moderne ! Ah ! nous aurions été bien heureux qu'une semblable restauration fût entreprise à l'Opéra, et que Rameau, Glück, Mozart, Weber, Spontini enssent leurs représentations classiques tout comme Molière, Corneille, Racine, Le Sage et Marivaux ! Je sais bien qu'il y a là une grande difficulté inhérente à ce théâtre : l'Opéra ne joue que trois fois par semaine ; on se plaint déjà qu'il ne donne jamais d'œuvres nouvelles ; serait-on absolument satisfait de lui voir sacrifier un jour aux représentations classiques et réduire à deux le nombre de ses représentations ordinaires ? Pourtant il me semble qu'on pourrait sans inconvénient consacrer au vieux répertoire le dimanche ou un jour quelconque de la semaine, autre que les lundi, mercredi et vendredi. Mais c'est là une question de pure administration, et je décline toute compétence en cette matière. Il ne faut pas se dissimuler en outre que jusqu'à présent *Alceste*, *Don Juan* et le *Freischütz* ont fait beaucoup moins de recettes que *les Huguenots* ou *Robert-le-Diable*. Mais il en était de même jadis du *Misanthrope* et de *Britannicus*. Or, allez demander aujourd'hui à M. Perrin si le *Dépit amoureux* rapporte moins au théâtre qu'*Adrienne Lecouvreur* ? M. Perrin a bien su attirer le public à ses représentations classiques ; je ne vois pas pourquoi M. Halanzier réussirait moins dans une semblable tentative. Qu'il se rappelle seulement que jadis les reprises d'*Orphée*, d'*Oberon*, des *Noces de Figaro*, etc., firent courir tout Paris au Théâtre-Lyrique ; or, que ne ferait-on pas aujourd'hui avec les riches ressources dont dispose l'Académie de musique (1) ?

Puisque nous sommes sur ce chapitre du classique, je voudrais, avant de terminer, dire quelques mots des Sociétés chorales. Le répertoire de la musique classique comprend un nombre considérable d'œuvres dont nous ne connaissons encore qu'une très faible partie. Outre les compositions instrumentales qui n'ont jamais été surpassées, il y a encore la masse énorme des oratorios qui ne le cèdent en rien aux chefs-d'œuvre de la symphonie. Que connaissons-nous de l'œuvre colossale de J. Sébastien Bach, cette grande figure historique en qui l'on retrouve toutes les origines de l'école allemande ? Que connaissons-nous des œuvres chorales si nombreuses de Orlando di Lasso, de Palestrina

(1) Le principe reste sauf, bien que la catastrophe du 29 octobre en ait rendu momentanément l'application impossible.

de Marcello, de Haendel, de Haydn, de Beethoven, de Mendelssohn, etc ? Parcourez seulement les programmes des concerts donnés par la société de musique religieuse et classique du *Domchor* de Berlin, vous y verrez les noms d'œuvres connues dans toute l'Allemagne et l'Angleterre, et qu'il est vraiment honteux que Paris ne connaisse pas encore ! Il y a là toute une mine précieuse à exploiter ; malheureusement, si nous avons des sociétés de musique instrumentale, nous manquons absolument de sociétés chorales, car je ne compte pour rien les innombrables orphéons dont notre pays est inondé.

L'orphéon, tel qu'il est composé aujourd'hui, n'a que deux fins : d'une part, remporter le plus de médailles possible au comice de la Ferté-sous-Jouarre et battre ses voisins au concours de Carpentras, et c'est là ce qu'il appelle son but artistique ! De l'autre, saisir avec empressement toutes les occasions de quitter sa ville ou sa province pour s'entasser dans les trains de plaisir, aller s'ébaudir dans les grands centres et boire largement aux triomphes passés, présents et futurs de la société, et c'est là ce qu'il appelle son but moral ! Une éducation grossière et insuffisante, un répertoire détestable, nulle aspiration élevée, nulle connaissance des grandes œuvres musicales, tel est à peu près le bagage artistique de toute société chorale, qu'elle s'appelle *Société des Enfants de Melpomène*, *Société des Fils d'Apolion*, ou *Société des Cousins de Midas* (ces dernières sont assurément les plus nombreuses) ! Cette question des orphéons est très importante et ferait certainement l'objet d'une étude intéressante que je ne puis pas entreprendre aujourd'hui. Je me borne pour le moment à constater un fait, à savoir que l'orphéon actuel n'a aucune valeur artistique (ni morale, quoi qu'on en dise) et que l'établissement de sociétés chorales aussi sérieusement constituées que les sociétés instrumentales de musique classique serait d'un haut intérêt pour les progrès de l'art musical.

J'ai dit que l'orphéon n'existe pas en tant qu'institution artistique ; cependant je dois, pour être parfaitement juste, faire une exception toute particulière en faveur de deux Sociétés très distinguées et très recommandables. Je veux parler de la Société Bourgault-Ducoudray, dirigée par un véritable apôtre de la grande musique chorale et qui a fait si brillamment ses preuves en plusieurs occasions. On n'a pas encore oublié les belles séances qu'elle a données à la salle Herz et aux Concerts de l'Odéon, pour l'exécution des deux oratorios d'Haendel, *la Fête d'Alexandre* et *Acis et Galathée*. L'autre Société est celle que dirige avec beaucoup de zèle et de talent M. A. Chevé ; elle a interprété cet hiver, d'une manière tout à fait digne d'éloges, *l'Inde* et *la Fête d'Alexandre*.



LE MESSIE GRAND ORATORIO

Paroles françaises

MUSIQUE

DE

F. C. HAENDEL

— — —

PARTITION
PIANO ET CHANT

Réduction par F. GASSE, prix de Rome
Professeur au Conservatoire

(Propriété de l'éditeur)

Prix : 8 fr. net.

PARIS
GUSTAVE AVOCAT Éditeur
RUE DU FAUBOURG MONTMARTRE 27

2.

Larghetto e piano.

PIANO.

Chant.

Plus de pleurs, plus de larmes a - mè - res,

ad libitum.

peuple en - fin plus de larmes a - mè - res

vo - tre sort est rein - pli:

con - so -

lez Si - on de ses mi - sè - res, con - so - lez Si - on de ses mi - sè - res dites -

lui que le tems de ses guer - - res, de ses guer - - res est

accomplic, que va - tre Dieu de bonté par - donne par - donne à son i - ni - qui -

Recitatif.

te. Du sein des

Recitatif.

airs la voix qui vous e - ton - ne, vous dit, pré - pa - rez en ce

lieu un grand che - min pour Dieu, digne en tout du saint Dieu !

11.

SYMPHONIE PASTORALE.

Larghetto e mezzo piano.

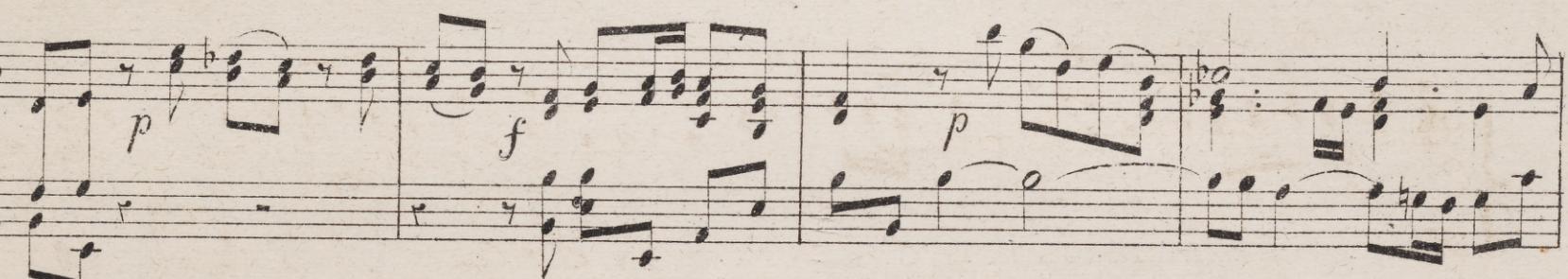
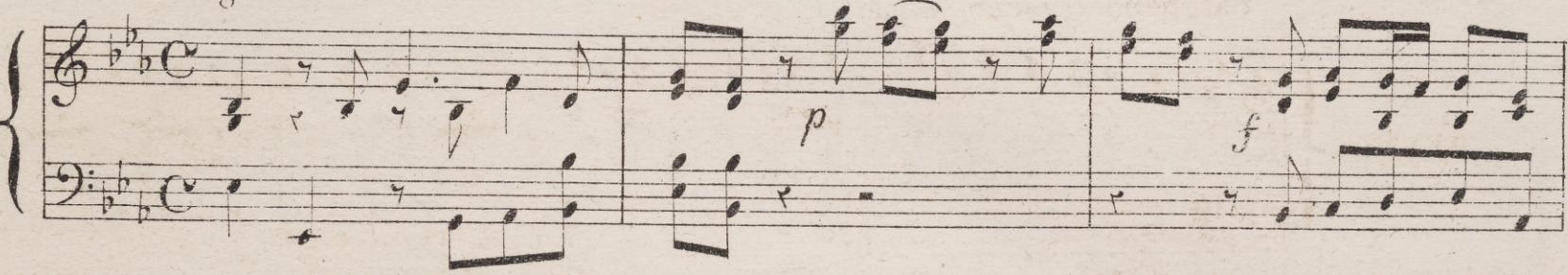
PIANO.

Récitatif.

Durant les nuits aux champs, loin des hameaux, les pasteurs gardaient leurs troupeaux.

Largo.

PIANO



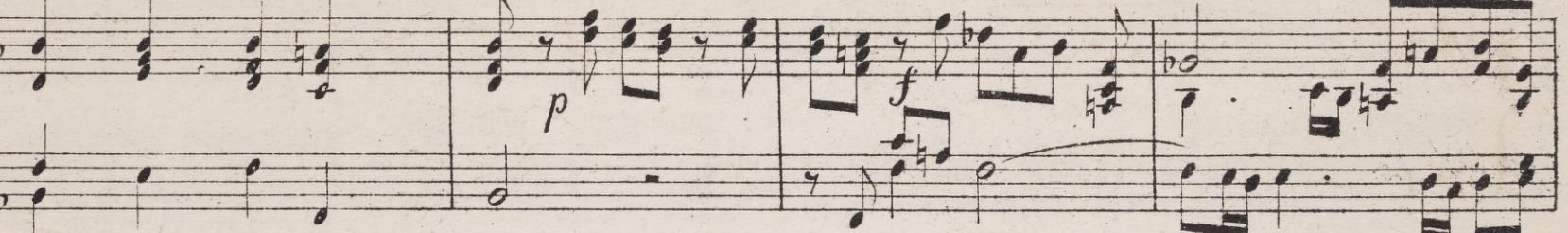
Chant.

Il fut vic_ti_me des hommes nés du crime,

leur lâ - che fu-reur creusa l'a - bi - me.

creusa l'a - bi - me, et leur ra_ge, leur ra - ge joignit l'ou-

- tra_ge sans a - bat - tre son cœur.



il fut vic - ti - me du crime, il fut vic -

time il con - nut la dou - leur, il fut vic - ti - me il con - nut il con -

nut tous les maux, il fut vic - ti - me il n'eut point de re - pos.

il fut vic - ti - me du cri - me, il fut vic - time, il con - nut le mal -

heur, il connut la dou - leur il fut vic - ti - me, il souf - frit tous les

maux.

Li-vrant son corps et sa
 un poco piano.

vi - e li - vrant son corps et sa

vi - e à ses vils bour - reaux, sa tête à leur fu -

- rie et ses jours ché - ris, à lun-ju - - re, au mé -

- pris, et ses jours ché - ris à l'in ju - re au mé -
- pris. Frap - pé sans pi - tie; mais cal - me im - mo -
- bi - le, il fi - xait d'un œil tran - quil - - le
les mons - tres les mons - tres in
grats qui voulaient son tré - pas.

D. G.

Imp. TRINOCO rue Albouy 23.

de M. Wekerlin et la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Ces deux Sociétés présentent cet avantage unique d'être composées à la fois d'hommes et de femmes. Ce mode de composition est absolument indispensable pour aborder les grandes œuvres de musique classique, dont l'étude et l'exécution doivent être le but de toute Société chorale qui a la prétention d'être ou de devenir une Société artistique.

On a bien souvent reproché au Conservatoire de ne pas nous faire connaître les œuvres vocales de Bach et d'Haendel ; il faut dire cependant que la Société ne peut le faire que dans des limites très restreintes. M. J. Weber nous en donne les raisons : « Les choristes sont sociétaires comme les instrumentistes, et les bénéfices se répartissent par jetons de présence ; en général, dans les concerts où les exécutants sont rétribués, les répétitions se paient ; or, il peut arriver que les chœurs exigent six fois, dix fois plus de répétitions que l'orchestre, d'où il résultera que plus on est ignorant, plus on gagnerait d'argent. Nous ne pouvons exiger que les artistes de l'orchestre du Conservatoire poussent le désintéressement jusqu'à abandonner les trois quarts des bénéfices aux choristes. Le moyen d'écartier un obstacle que nous rencontrons sans cesse, ce serait d'introduire l'enseignement obligatoire de la lecture musicale dans les écoles primaires et dans d'autres institutions. »

Il me reste à souhaiter, en terminant, que le mouvement artistique, qui s'est produit à Paris dans ces dernières années, s'étende à la province tout entière, et que cette dernière, si prompte d'ordinaire à s'approprier toutes les innovations bonnes ou mauvaises de la capitale, ne montre pas moins de zèle à organiser des Sociétés de musique classique à l'imitation des Concerts populaires, qu'à modifier la coupe de ses habits et la forme de ses chapeaux d'après les dernières modes de la « grand'ville. » Les arts souffrent depuis trop longtemps de cette centralisation excessive qui forme la base de notre organisation politique et administrative. Paris absorbe tout, Paris seul produit, tandis que le reste du pays reste absolument stérile.

Mais il suffirait de quelques hommes entreprenants, de quelques artistes courageux pour tirer la province de son inertie et pour la relever, au moyen d'un vigoureux essai de décentralisation, de l'état d'infériorité artistique où elle se trouve vis-à-vis de la capitale. Que Paris, qui revendique avec tant d'orgueil son titre de capitale du *monde* artiste, puisse au moins se dire la capitale d'un *pays* artiste !

H. MARCELLO.





REVUE DES CONCERTS

CIRQUE D'ÉTÉ : Audition du *Messie*. — CONCERT NATIONAL : *Pièces pour orchestre*, de M. Th. Dubois. — *Divertissement* de M. Lalo. — *Largo* pour hautbois et orchestre, de Haendel. — *Andante et Variations* de Schubert. — *Invocation d'Electre*, de M. Massenet. — CONCERT GOTTSCHALK.



IRQUE D'ÉTÉ. — AUDITION DU MESSIE. — George-Frederick Haendel naquit le 23 février 1685 à Halle, en Saxe ; mais le long séjour qu'il fit à Londres, où, sauf quelques courtes absences, il ne cessa d'habiter depuis 1712 jusqu'à sa mort, arrivée le 13 avril 1759, le fait regarder avec orgueil par les Anglais comme un de leurs compatriotes.

Contemporain absolu de Rameau, puisque celui-ci naquit en 1683 et mourut en 1764, combien la destinée de ces deux grands musiciens fut diverse ! Tandis que Haendel, après avoir joui durant sa vie de la plus grande célébrité qu'un compositeur puisse espérer atteindre, n'a jamais discontinué jusqu'à ce jour d'occuper le monde musical, au point que l'exécution d'une de ses œuvres est toujours considérée comme un événement, qui, hélas ! a gardé le souvenir de Rameau, à part la Société des Concerts du Conservatoire et quelques artistes dévoués, qui, de loin en loin, font entendre de courts fragments de ses opéras ? Bien plus, un compositeur français s'est trouvé, lequel n'a pas reculé devant la triste

inspiration de ridiculiser dans un opéra-comique la musique du fondateur de l'École française (1).

Le nombre des œuvres que Haendel a produites depuis 1704 jusqu'en 1751, où il perdit la vue, tient du prodige. Il ne se monte pas à moins de 52 opéras et 24 oratorios, outre une quantité de motets, d'antiennes et de morceaux pour l'orgue et le clavecin. Ceux des lecteurs de la *Chronique musicale* qui désireraient des détails complets sur ce fameux artiste, n'auront qu'à consulter l'excellent travail de M. Maurice Cristal, publié par la *Revue contemporaine* de 1866, sous le titre de : « Haendel et la musique en Angleterre. »

Les limites de cet article ne me permettront pas de m'arrêter à d'autres de ses compositions que le *Messie*, qui est considéré comme son chef-d'œuvre, et qui, fait incroyable, mais authentique, ne lui coûta que vingt-quatre jours de travail. Je me bornerai à dire que ses principaux opéras sont : *Jules César* (Giulio Cesare) et *Acis et Galathée*, auquel la Société de M. Bourgault-Ducoudray a initié le public parisien ; et ses oratorios, les plus en renom, en dehors du *Messie*, *Judas Macchabée*, *Samson et Saül* ; car la *Fête d'Alexandre*, exécutée également par cette même Société, est plutôt une cantate qu'un oratorio, puisque le sujet en est profane.

M. Lamoureux, dont le nom est inséparable des exécutions colossales, voulant offrir aux amateurs de la grande et belle musique une audition du *Messie*, digne de son illustre auteur, a réuni dans le Cirque des Champs-Elysées 250 exécutants, choisis parmi les instrumentistes les plus distingués de Paris, et les choristes de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, du Théâtre-Italien et du Conservatoire. Quoique ce nombre de 250 exécutants soit déjà formidable, il est faible relativement à la quantité d'artistes qui composèrent les festivals de Londres en 1785, 1786 et 1787, lorsque l'abbaye de Westminster, où reposent les restes de Haendel, ouvrit sa vaste enceinte à 500, 700 et 800 exécutants, pour célébrer le centième anniversaire de sa naissance. Il est encore plus faible en comparaison de celui de ces immenses festivals donnés à Exeter-Hall, et à l'église Saint-Paul en 1837, où l'on a entendu 1200 et même 6000 exécutants à la fois. Néanmoins, l'œuvre gigantesque de Haendel a produit son effet. L'orchestre et les chœurs ont admirablement fonctionné sous l'excellente direction de M. Lamoureux.

Après l'ouverture, composée comme presque toutes celles de Haendel, d'un maestoso et d'une fugue, M. Vergnet, qui a obtenu le second prix

(1) Adolphe Adam, dans le *Bijou perdu*.

de chant aux derniers concours du Conservatoire dans l'air de *Joseph*, a entonné d'une voix sûre, large et puissante le bel air : « Plus de pleurs, » suivi de l'allegrò : « En Judée. » Cet allegrò, grand et pompeux, est hérité de vocalises ou roulades d'un genre extrêmement difficile, aujourd'hui qu'on n'a plus l'habitude de les mesurer aussi exactement, et de les faire dans un mouvement modéré. Et à cet égard-là, je ne saurais trop donner d'éloges à MM. et à Mesdames les artistes des chœurs, qui, de même que M. Vergnet, ont su exécuter ces roulades avec justesse et précision, sans jamais se laisser emporter par l'effet musical, malgré la difficulté d'y ménager les respirations dans des traits souvent fort longs. Cette perfection s'est surtout fait remarquer dans le chœur fugué : « Ah ! parmi nous l'enfant est né, » sur lequel j'aurai à revenir dans un moment. Un grand honneur en rejaillit également sur mademoiselle Marx, premier prix de piano au concours de juillet dernier, qui a dirigé les répétitions. Le beau chœur : « Lors la gloire du Seigneur, » qui suit l'air de ténor, a été exécuté et chanté avec beaucoup d'ensemble. M. Dufrière, second prix d'opéra-comique aux concours de l'année passée, a déployé dans l'air de basse : « Mais qui paraîtra, » beaucoup de sensibilité et d'expression, et de grandes qualités de musicien et de chanteur.

Pour ne pas allonger cet article outre mesure en citant tous les morceaux du *Messie*, je ne m'étendrai plus que sur les plus beaux d'entre les beaux. J'arrive donc au chœur : « Ah ! parmi nous l'enfant est né, » dont l'effet a été immense, et qui a été unanimement et légitimement bissé. Ce chœur est tout un drame. Des femmes viennent mystérieusement et à voix basse raconter la naissance du Messie. Des hommes répètent le même bruit. Arrive peu à peu la foule qui le confirme. Cette rumeur prend de la consistance. Bientôt elle se propage en augmentant d'intensité. Enfin elle fait explosion, l'orgue tonne, et un immense chant de grâces monte du peuple entier vers l'Éternel sur les paroles : « l'Ange, le Sauveur, le Rédempteur, le Fils d'Israël. » Et quand on songe que l'orchestre de Haendel se borne au quatuor, auquel s'ajoutent les contrebasses et les bassons, l'orgue, quelquefois les hautbois, très rarement les trompettes et une seule fois les timbales, on est stupéfait que si peu de timbres différents puissent donner un tel résultat. Quelle leçon pour les compositeurs du jour !

La symphonie pastorale qui suit contraste d'une manière ravissante par sa douceur avec l'énergie qui règne dans les chœurs. Plus loin, nous retrouvons la belle méthode et la voix dramatique de M. Vergnet dans l'air : « Ah ! qu'ils craignent ta puissance. » « Il fut victime » est un air de contralto d'une expression mélancolique et touchante, mais qui de-

manderait une voix un peu plus forte que celle de mademoiselle Armandi, pleine de charme d'ailleurs. « Son sang versé » est une belle fugue à quatre parties, écrite dans le style rigoureux, fière d'allure et sévère de conduite. « Comme un troupeau » est un chœur admirablement développé. L'air si mélodieux : « Ton fils aux enfers n'est pas descendu » n'a pas produit tout l'effet auquel il a droit. C'est sans doute l'émotion de mademoiselle Belgirard qui en a été cause. « Jour fortuné » est un chœur magnifique; mais toutes les formules laudatives tombent devant l'effet produit par le célèbre « Alleluia. » Jamais Haendel n'a été plus grand. C'est l'enthousiasme religieux, la grandeur, la pompe, la majesté, poussés jusqu'à leurs plus extrêmes limites. Qui aurait cru qu'après un tel chef-d'œuvre et à l'heure avancée où il a été exécuté, le public pût encore éprouver des émotions ? Eh bien ! l'air de basse : « Au bruit des concerts, » magistralement interprété par M. Dufriche, avec quelques coupures très intelligentes, et accompagné d'un solo de trompette, a su exciter les plus vifs applaudissements, ainsi que la belle fugue finale de l' « Amen. » Ce solo, des plus ardus, et écrit extrêmement haut, a été bien rendu, sauf un ou deux légers accrocs. Mais ce n'est guère qu'à Londres, où les artistes font une étude spéciale de la trompette, telle que Haendel avait l'habitude de la traiter, qu'on peut entendre ce solo exécuté dans toute sa perfection.

M. Lamoureux a retranché quelques morceaux de la partition, et il a bien fait ; car, outre que tous ne sont pas à la même hauteur, surtout vers la fin, le public de 1872 n'a pas absolument les mêmes goûts que celui de 1741, et lorsqu'il a sa juste mesure de musique sérieuse et savante, si pleine d'inspiration qu'elle soit d'ailleurs, il serait dangereux de vouloir lui en faire accepter davantage. Je n'ai regretté que le superbe air de soprano, toujours si applaudi à Londres : « Je sais que mon Dieu répand la lumière. » Peut-être M. Lamoureux n'avait-il pas sous la main de voix assez large et assez éclatante pour la faire bien valoir. Celle de madame Sasse ou de madame Nilsson ne serait pas de trop.

En somme, le résultat de la tentative de M. Lamoureux d'acclimater le *Messie* à Paris a été de nature à satisfaire les plus exigeants. Espérons qu'il ne s'en tiendra pas là.

Henry Cohen

CONCERT-NATIONAL.— On a exécuté pour la première fois au deuxième Concert de la deuxième série, une suite d'orchestre de M. Th. Dubois.

Cette nouvelle forme de composition istrumentale est décidément en faveur auprès des musiciens de notre jeune école. Nous aurons souvent à en parler, il importe donc de la définir une fois pour toutes et de rechercher dès maintenant quelle est au juste sa valeur. La suite d'orchestre, telle que la comprennent MM. Massenet, Guiraud, etc., est une *suite* de tableaux de genre et de scènes descriptives ; sa forme rappelle assez la disposition de ces vieilles pièces instrumentales, composées de motifs populaires, de chansons variées, d'airs de danse et quelquefois de fugues ou de morceaux fugués, qui furent le premier cadre de la symphonie et qu'on nommait autrefois en Italie *Ricercari da suonare*, et en Allemagne *Partien*. Veut-on procéder seulement par analogie avec la musique moderne, je crois qu'il faut rattacher la suite d'orchestre à la catégorie du ballet et du mélodrame, c'est-à-dire à ce genre de compositions instrumentales qui ont pour but de peindre à notre esprit une action scénique que la pantomime ou le drame expliquent à nos yeux. Prenons par exemple les *Scènes pittoresques* de M. Massenet : elles se divisent en quatre parties. Chaque partie porte un titre : *Marche*, *Air de Ballet*, *Angelus*, *Fête Bohême*, et forme à elle seule une scène détachée dont le titre nous indique le sujet. La *Marche*, l'*Air de Ballet* et la *Fête Bohême* sont purement et simplement des airs de ballet. L'*Angelus* n'est que la traduction instrumentale d'une scène d'opéra quelconque, c'est quelque chose d'analogique aux litanies des *Huguenots* ou à la scène de l'église de *Faust*, réduites pour orchestre seul. L'analyse des *Scènes Hongroises*, de la *Musique pour une pièce antique*, de la *Suite* de M. Guiraud, de l'*Arlésienne* de M. Bizet, et en général de toutes les suites d'orchestre qu'on nous a fait entendre jusqu'ici, conduirait aux mêmes résultats et nous ramènerait toujours à ces deux types : ballet, mélodrame. Il me paraît en résulter que la suite d'orchestre, bien que purement instrumentale, présente plus d'affinité avec la musique dramatique qu'avec la symphonie. Ce n'est pas, comme je l'ai entendu dire, une forme moderne ou une variété de la symphonie, c'est un genre tout à fait distinct, et ce genre est notablement inférieur à cette forme admirable de l'art qui a produit la symphonie en *ut mineur*. Il faut la considérer comme un essai de musique symphonique, appelé à dépouiller peu à peu sa forme actuelle pour s'assimiler les formes rigoureuses de l'école classique et destiné à se transformer tôt ou tard en symphonie en passant par Berlioz, Mendelsshon et la neuvième symphonie de Beethoven.

Ceci posé, revenons aux *Pièces pour orchestre* de M. Th. Dubois. Il n'y a guère d'idées dans les trois parties qui composent ce morceau, et

le peu qu'on y trouve ne brille pas par l'originalité. Ce ne sont que lambeaux de phrase mal soudés et insuffisamment développés; la mélodie est courte et manque de souffle; l'orchestration, toujours soignée, pèche par le défaut de variété. En somme, la musique de M. Dubois me paraît fine, distinguée, un peu précieuse, et je la comparerais volontiers à un joli pastel aux pâles couleurs, aux formes estompées et noyées dans le rose tendre et dans le bleu céleste. M. Dubois a déjà produit un assez joli divertissement pour orchestre, joué l'année dernière aux concerts de l'Odéon, et une œuvre chorale, les *Sept paroles du Christ*, exécutée au Conservatoire et aux Concerts populaires. Il est également l'auteur d'un opéra comique en un acte, la *Guzla de l'Emir*, représentée cette année à l'Athénée; enfin, il vient de terminer un grand drame sacré, dont le sujet tiré du *Paradis perdu*, de Milton, a été mis en vers par M. E. Blau.

Comparé au talent aimable de M. Th. Dubois, le vigoureux tempérament de M. Lalo acquiert un relief étonnant.

On a exécuté, au troisième Concert de la deuxième, série son *Divertissement*, qui avait déjà été joué avec succès aux Concerts populaires. Cette nouvelle suite d'orchestre en trois parties (car c'est encore une suite d'orchestre), marque déjà un pas en avant dans cet acheminement vers la forme symphonique pure, dont nous parlions tout à l'heure. On y remarque une grande élévation d'idées, un style ferme et soutenu, des développements savants et bien conduits; l'orchestration est puissante et pleine de détails neufs et de combinaisons piquantes. C'est véritablement une œuvre de maître et on l'a fort applaudie.

Parmi les nouveautés de la quinzaine, je signalerai encore un admirable *Largo*, tiré d'un concerto de Haendel pour hautbois et orchestre, un *Thème varié*, de Schubert, qui n'est autre qu'une paraphrase du *lied*, *la Jeune Fille et la Mort*, et enfin l'*Invocation d'Electre*, solo de violoncelle extrait de la troisième suite de M. Massenet (*Musique pour une pièce antique*, les *Erynnies*, n° 2). Ce dernier morceau, d'un beau caractère, sobre d'effets et d'une simplicité vraiment antique, a produit une grande impression. M. Loys l'a joué dans la perfection.

H. Marcello.

CONCERT GOTTSCHALK. — Courte et bonne a été l'audition des œuvres inédites du regretté compositeur-pianiste américain Gottschalk, à laquelle sa sœur, mademoiselle Clara Gottschalk, pianiste d'un très grand

talent, avait convié un public choisi. *Dernier amour* est une belle étude à notes redoublées, qui a été vivement applaudie, ainsi que *Radieuse*, grande valse à quatre mains, exécutée par mademoiselle Gottschalk et M. Georges Pfeiffer. M. Bonnehée a chanté et déclamé avec esprit, verve, et la belle voix qu'on lui connaît, deux fables de La Fontaine mises en musique par M. Etienne Rey. Ce sont des tours de force que d'ajuster de la musique à des vers aussi inégaux que ceux des fables. *Le Rat de ville et le Rat des champs* est particulièrement bien réussi et a été bissé avec justice.

H. C.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS : *La Sonnanbula*. — MENUS-PLAISIRS : Interdiction de *la Liqueur d'or*.



TALIENS. — LA SONNAMBULA. — Imaginez-vous la quinzaine la plus aride, la plus sèche et la plus vide de la plus vide, la plus sèche et la plus aride année lyrique qui se puisse voir depuis l'ère chrétienne, je veux dire l'année 1873. Aussi aurais-je volontiers supprimé de ce numéro la revue des théâtres lyriques que je fais à cette place depuis la fondation de la *Chronique Musicale*. Mais voici venir 1874, et comme je me remets en campagne avec presque tous mes lecteurs de l'an passé, je tiens à remercier d'aussi fidèles compagnons de route.

L'année que nous allons parcourir ensemble sera-t-elle plus féconde que son aînée ? Grosse question pleine de mystères, car il ne faut plus compter pour rien, dans le mouvement musical, le Théâtre-Lyrique qui brûle depuis trois ans bientôt, l'Opéra qui brûlera sans doute pendant toute l'année 1874, l'Opéra-Comique qui regardera brûler l'Opéra, et l'Athénée qui pleure sur toutes ces ruines.

Reste le Théâtre-Italien qui doit sortir prochainement de la voie placide des reprises pour entrer dans le courant des nouveautés. En attendant, la direction nous a présenté dernièrement, dans *la Sonnambula*, mademoiselle Donadio qui a plu, malgré son entourage. Nous retrouverons cette jeune artiste mieux secondée.

MENUS-PLAISIRS. — INTERDICTION de *la Liqueur d'Or*. — M. le gouverneur de la ville de Paris, en vertu des pouvoirs que lui confère l'état de siège, a interdit les représentations de *la Liqueur d'Or*, l'opérette im-

morale des Menus-Plaisirs. Le gouverneur de Paris a pensé comme le public, dont il a exécuté l'arrêt en soldat, par un coup de sabre dans le nœud gordien. M. le gouverneur de Paris a fait son devoir. Il a mieux agi encore, en restant sourd aux sollicitations des auteurs de *la Liqueur d'Or* qui ont intercédé auprès de lui pour le rétablissement de leur pièce sur l'affiche. L'interdiction une fois prononcée, il aurait, en la levant, tendu un piège à certaine curiosité malsaine que MM. les directeurs tiennent éveillée avec un soin jaloux. Il ne l'a pas voulu, il a bien fait.

La presse parisienne s'est relativement peu émue du verdict qui a frappé *la Liqueur d'Or* qu'elle avait unanimement, ou peu s'en faut, condamnée d'avance. Elle n'a pas suffisamment établi, à notre sens, la responsabilité qu'emportait de ce scandale public la gardienne officielle de la moralité théâtrale, ce Cerbère de vertu qu'on appelle *la Censure*. Et c'est sur ce point seulement, tant la question est épineuse, que nous voulons appuyer. Le directeur des Menus-Plaisirs, en sa qualité de négociant, débite à son public la marchandise qui lui convient : il n'est point tenu d'avoir du sens artistique ou du sens moral. Il a étudié les appétits d'une société qui s'excite les sens par une cuisine littéraire fortement pimentée ; il a doublé, triplé, quadruplé la dose, c'est son affaire ; il n'est point inspecteur de la salubrité publique. Il n'est coupable que de mauvais goût, et c'est un droit qu'à la porte de la vie on achète en entrant.

Le soin de surveiller les produits distribués à Paris et à la France par le canal du théâtre est confié à des critiques officiels, enrégimenterés sous la bannière ministérielle : on les nomme communément MM. les Censeurs. Les yeux imperturbablement fixés sur la famille et la propriété, ces dignes fonctionnaires examinent la pièce soumise à leur *visa* : ils la rejettent tout entière ou en élaguent les parties scabreuses, la renvoient à la direction qui la met en répétition et la monte à grands frais, acteurs, costumes et décors. Toujours prudents et pénétrés de leur mission, MM. les Censeurs se rendent à la répétition générale, épient jusqu'au moindre geste, jusqu'à la plus petite intonation dans le jeu des artistes, pratiquent les dernières coupures et donnent par leur assentiment une sorte de *bon à représenter* qui libère le directeur de toute responsabilité morale. Or, voici qu'arrivée devant le public, la pièce est proclamée immonde par toutes les voix, et que le Gouverneur de Paris, ému de la révolte générale des consciences, est forcé d'en interdire la représentation. Cependant les artistes n'ont pas ajouté au texte revu par MM. les Censeurs, ils n'ont rien rétabli de ce qui en avait été supprimé par MM. les Censeurs, ils ont joué devant le spectateur de la première

représentation comme devant celui de la répétition générale (le directeur des Menus-Plaisirs l'affirme dans une lettre adressée à la *Gazette des Étrangers*). A quoi sert la Censure? Que signifie ce défilé de *Quenouilles de Verre* et de *Liqueurt d'or* auquel la censure délivre un passeport pour la postérité avec un certificat de bonne vie et mœurs? Que veut dire une pareille tolérance? Supprimez la censure, puisqu'elle n'est point apte à discerner l'honnête du déshonnête, et que c'est le public qui, par la manifestation de son dégoût, fait sa propre police lui-même. Si vous ne voulez pas la supprimer radicalement, cassez au moins les censeurs actuels comme les fauteurs de scandales publics, et remplacez-les par d'autres, dont vous exigerez un cautionnement suffisant pour indemniser les directeurs de spectacle des dommages commerciaux que leur incompétence leur cause. Si l'immoralité qui assaisonne le théâtre contemporain suit sa progression naturelle, dans dix ans on mettra les œuvres du marquis de Sade à la scène, et le Gymnase représentera *Thérèse philosophie*.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



OUS empruntons à la dernière chronique de M. Albert de Lasalle, l'excellent critique musical du *Monde illustré*, le relevé des travaux des théâtres lyriques pendant l'année 1873 :

OPÉRA. — Premières représentations : *La Coupe du roi de Thulé*, 3 actes; Gallet, Blau, E. Diaz. — *Gretna-Green*, ballet, 1 acte; Nutter, Mérante, Guiraud.

Reprise : *Freischutz*. — *L'Africaine*. — *Don Juan*.

OPÉRA-COMIQUE. — Premières représentations : *Le Roi l'a dit!* 3 actes; Gondinet, Léo Delibes. — *Les Trois souhaits*, 1 acte; J. Adenis, F. Poise.

Reprises : *Roméo et Juliette*. — *Galathée*. — *Zampa*. — *Richard-Cœur-de-Lion*.

THÉATRE-ITALIEN. — Reprises : *Don Pasquale*. — *Il Barbiere di Seviglia*. — *Rigoletto*. — *Il Trovatore*. — *La Traviata*. — *Lucrezia Borgia*. — *Don Giovanni*. — *Norma*.

BOUFFES-PARISIENS. — Premières représentations : *La Petite Reine*, 3 actes; J. Noriac, Jaime fils, L. Vasseur. — *La Rosière d'ici*, 3 actes; Liorat, Roques. — *Le Grelot*, 1 acte; Grangé, V. Bernard, L. Vasseur. — *Les Pattes blanches*, 1 acte; Marc Constantin, Coron, Laurent de Rillé. — *Le Mouton enragé*, 1 acte; J. Noriac, Jaime fils, Lacome. — *La Quenouille de verre*, 3 actes; A. Millaud, Heugel fils, Ch. Grisart.

Reprise : *La Timbale d'argent*.

ATHÉNÉE. — Premières représentations : *Monsieur Polichinelle*, 2 actes; Morand, Vatier, Delehelle. — *Les Rendez-vous galants*, 1 acte; Langlé, madame de Sainte-Croix. — *La Dot mal placée*, 3 actes; Mancel, Lacome. — *Ninette et Ninon*, 1 acte; madame Lesguillon, Penavaire. — *La Guzla de l'Émir*, 1 acte; J. Barbier, M. Carré, Th. Dubois. — *Raphaël*, 3 actes; Méry, Giungi-Bellini. — *La Saint-Nicolas*, 1 acte; de Mortarieu. — *Pierrot fantôme*, 1 acte; E. Dubreuil, Stap'eaux, Lionnel. — *Jaloux de soi*, 1 acte; ma-

dame Anaïs Marcelli. — *Royal Champagne*, 1 acte; Couturier, de Saint-Geniès, Lemarié.

Reprise: *La Fanchonnette*. — *Le Barbier de Séville*. — *Le Déserteur*. — *Le Bijou perdu*.

TOTAL: 37 actes nouveaux (39 en 1872; — 9 en 1871; — 17 en 1870; — 58 en 1869; — 35 en 1868... etc., etc.).

TRAVAUX MUSICOGIQUES. — Deldevez: *les Curiosités de la Musique* (gr. in-8). — Guy de Charnacé: *Musique et Musiciens* (2 vol. in-12); — Adolphe Jullien: *La Musique et les Philosophes du XVIII^e siècle* (in-8); — Moynet: *L'Envers du Théâtre, machines et décos* (in-12); — A. Pougin: *Auber, ses commencements, les origines de sa carrière* (in-12); — Clodomir: *L'Organisation des Sociétés musicales* (gr. in-8); — E. Gautier: *Un Musicien en vacances* (in-8); — Grandmougin: *Esquisse sur Richard Wagner* (in-12); — Etc...

— Nous constatons avec bonheur, le progrès qui se manifeste en France pour ce qui concerne les publications musicales.

Dans notre dernier numéro, nous signalions la belle partition de *Richard Cœur de Lion*, éditée par M. Heugel.

Voici à son tour M. Gustave Avocat qui publie l'œuvre complet pour piano de Mozart, en cinq volumes, les symphonies de Beethoven, réduites au piano par Savart, et le *Messie* de Hændel.

Cette publication est irréprochable aux divers points de vue de la netteté de la gravure, de la qualité du papier, en un mot du luxe de l'édition. Entre autres choses, le magnifique frontispice du *Messie* de Haendel que reproduit aujourd'hui la *Chronique musicale*, est une intelligente initiative prise par M. Gustave Avocat.

Il fait un heureux contraste avec ces éditions exotiques dont les illustrations n'ont rien de commun ni avec l'art, ni avec le sujet auquel elles sont arbitrairement attachées.

— Le savant bibliothécaire du Conservatoire, M. Wekerlin, vient de publier chez les éditeurs Durand et Schœnnewerk, cinq charmantes mélodies qui font une suite heureuse à la série importante de ses œuvres diverses, dont beaucoup sont devenues si justement populaires.

Ce sont *Les roses de Saadi, orientale*, paroles de madame Desbordes Valmore; une *Chanson indienne*, poésie de Denne Baron; *Le Lac*, sérénade poésie de Davoud Pacha; *Pourquoi?* poésie de V. Hugo; *Le chant du Coq*, poésie de Victor de Laprade.

— Souhaitons la bienvenue à *la Chanson française, Moniteur du Caveau*, nouveau journal publié sous les auspices de la célèbre association chansonnière.

M. Charles Coligny en est le rédacteur en chef, et notre collaborateur M. Sylvain Saint-Étienne en est le secrétaire.

Le premier numéro renferme une histoire de la chanson par M. Ch. Coligny, l'oraison funèbre d'Armand Gouffé par M. Jules Janin, un article de

M. Sylvain Saint-Étienne, intitulé *la Chanson au théâtre*, une série de chansons, signées des noms les plus connus dans ce genre éminemment français.

Le journal se présente sous les dehors les plus appétissants ; il est bien imprimé, sur beau papier, et illustré de gravures et de portraits. Jamais la chanson n'a été à pareille fête.

— Le roi de Hollande qui s'intéresse beaucoup, comme on sait, aux différentes branches de l'art musical, a décoré notre compatriote madame Eugénie Garcia de l'ordre du Mérite civil, lequel se porte par les dames en une médaille montée en bracelet ou en sautoir. C'est, croyons-nous, la première cantatrice qui est l'objet d'une pareille distinction.

Madame Garcia, belle-fille du célèbre ténor et belle-sœur de mademoiselle Malibran, et mademoiselle Viardot a quitté le théâtre où elle brillait il y a vingt ans. Mais elle continue à servir l'art du chant en faisant des élèves parmi lesquelles on peut citer plus d'une étoile, mademoiselle Krauss, mademoiselle Monbelli et bien d'autres.

— *Le montant de la vente de notre numéro exceptionnel du 15 novembre, au profit du personnel de l'Opéra, s'élève à 518 francs qui seront immédiatement mis à la disposition des intéressés.*

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Quelques journaux annoncent comme définitive la nomination de M. Emile Perrin à l'Opéra. Nous pouvons affirmer que rien n'est encore décidé à l'heure qu'il est.

— On affirme que le projet de loi de réorganisation de l'Opéra ne sera pas présenté avant la prorogation de la chambre. Voilà qui repousse bien loin la date de l'ouverture d'un Opéra provisoire, si cette ouverture doit jamais avoir lieu.

— Le payement des appointements du mois de décembre, au personnel de l'Opéra, sera effectué indépendamment du vote de tout crédit nouveau, les compagnies d'assurances ayant soldé les 450,000 fr. de primes qu'elles devaient verser en cas de sinistre.

Italiens. — La semaine prochaine, on donnera aux Italiens *la Cenerentola*, avec mademoiselle de Belocca. On annonce aussi le retour de mademoiselle Krauss avant la fin de la saison ; elle chantera probablement *la Semiramide* avec mademoiselle de Belocca. La première représentation des *Astuze femini* aura lieu dans les premiers jours de janvier.

Opéra-Comique. — Le théâtre de l'Opéra-Comique va s'occuper de monter *les deux Gilotins* de M. Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas. On sait que M. Ambroise Thomas, voulant que cet ouvrage ne fût pas joué, avait intenté un procès à l'Opéra-Comique, en raison du peu d'importance qu'il lui attribuait après *Mignon* et *Hamlet*. Il s'est ravisé.

Odéon. — L'*Athalie* de Racine, avec l'oratorio complet de Mendelssohn, — symphonies, chœurs, soli, etc., — va être de nouveau exécutée à l'*Odéon*,

La très belle représentation donnée le 21 décembre dernier, à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Racine, devait être unique, par suite des difficultés qu'on éprouvait à réunir les éléments de l'exécution musicale, choisis, comme l'on sait, dans les orchestres et les chœurs de l'*Opéra* et des *Italiens*; mais, en raison du succès obtenu, le directeur de l'*Odéon* vient de s'assurer par traité d'une série de six représentations, dont les deux premières sont fixées au mercredi 31 décembre et samedi 3 janvier.

Athénée. — M. Ruelle, directeur du théâtre de l'*Athénée*, vient d'être déclaré en état de faillite.

Les représentations italiennes annoncées à l'*Athénée* succéderont aux représentations françaises.

On commencera par *Lucia di Lammermoor* avec mademoiselle Rienzi dans le rôle principal.

L'orchestre sera dirigé par le maestro Graffigna, compositeur apprécié en Italie.

— La *Société classique*, qui en est à sa troisième année d'existence, reprendra ses séances, pour l'exercice 1874, le 20 janvier, dans les salons Erard.

Son personnel d'artistes se compose ainsi :

1^o *Instruments à cordes* : MM. J. Armingaud, premier violon ; Léon Jacquard, violoncelle ; A. Turban, deuxième violon ; Mas, alto ; De Bailly, contrebasse.

2^o *Instruments à vent* : MM. Taffanel, flûte ; Lalliet, hautbois ; Grisez, clarinette ; Dupont, cor ; Espaignet, basson.

3^o *Pianistes* : Mesdames Massart, Montigny, Szarvady ; MM. Delaborde, Duvernay, A. Jaëll.

— M. de Chennevières, le nouveau directeur des Beaux-Arts, en remplacement de M. Charles Blanc, a reçu mardi les directeurs de théâtre.

— M. Paulus, le sympathique chef de musique de la 1^{re} légion de la garde républicaine, prend sa retraite. Il a dirigé pour la dernière fois son orchestre à la réunion des Alsaciens-Lorrains, qui a eu lieu avant-hier à l'*Élysée*.

M. Paulus est remplacé par M. Sellenick, l'ancien chef de musique de la 2^e légion de la garde républicaine.

— *Pétrarque*, l'opéra de M. Duprat, dont les Marseillais ont eu la primeur, va être monté à la Nouvelle-Orléans.

BRUXELLES. — La reprise du *Tannhäuser* aura été un mécompte sérieux pour la direction du théâtre de la Monnaie, qui nourrissait le légitime espoir d'encaisser toute une série de bonnes recettes avec cet important ouvrage, en même temps qu'une surprise douloureuse pour les enthousiastes de Wagner, qui déclaraient, après le succès de l'an dernier, la cause des opéras du maître saxon à jamais gagnée à Bruxelles.

La salle était à moitié vide le soir de la deuxième représentation de *Tannhäuser* et, aux représentations suivantes, le mal s'est aggravé à ce point,

qu'il devient peu probable qu'on donne souvent, cet hiver, l'ouvrage qui avait été la *great attraction* de l'an dernier (*Guide musical*).

BOLOGNE. — La municipalité de Bologne vient de voter un subside extraordinaire de 4,000 fr. pour monter, la saison prochaine, le *Rienzi* de Wagner.

MOSCOW. — Mademoiselle Alice Bernardi, une ancienne pensionnaire de M. Martinet, à l'Athénée, où elle fut peu remarquée, vient de chanter à Moscou *Lucrezia Borgia*. Elle a été rappelée plusieurs fois à la chute du rideau : la scène était jonchée de fleurs.

M. Franchi, décidé par ce succès en Russie, vient d'engager cette jeune cantatrice pour l'emmener à Londres et à Vienne au printemps prochain. Elle chantera avec la Patti et Nicolini.

ALEXANDRIE. — Les journaux d'Alexandrie nous apportent les meilleures nouvelles de la troupe d'opéra comique établie dans le théâtre français de cette ville.

Parmi les artistes les mieux accueillis du public, on cite les noms de mademoiselle Seveste, de M. Cabel, et enfin de M. Sotto l'excellente basse de l'Athénée, dont le talent de chanteur et de comédien fait merveille auprès des habitants d'Alexandrie.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : *ARTHUR HEULHARD.*

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