



LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

I



ADAME de Staël l'a dit : « La France est entourée d'un mur chinois contre lequel les idées se heurtent sans pouvoir le franchir. » Ce mur, très haut dressé et tout-à-fait inexpugnable du temps de madame de Staël, n'a point encore été mis bas, et lorsqu'il s'y creuse quelque lézarde, vite les Français replâtreront la trouée, pour que hommes et choses demeurent hors de la frontière. Parfois, les idées, les sentiments, les arts, semblables aux oiseaux, prennent leur élan par dessus le rempart. Ils rencontrent alors des chasseurs bons patriotes qui

III.

4

tirent sur ces volatiles téméraires avec un invincible courage et une terrible maladresse. Les oiseaux ont le vol agile et tous ne sont pas tués. Il est des châtelaines qui ouvrent à ces échappés leur tiède boudoir et le frémissant abri de leur sein ému, et c'est ainsi que s'explique comment les dames de Vienne, avec leur orchestre, et les dames suédoises, rien qu'avec leur voix, n'ont eu qu'à se présenter pour être hospitalièrement accueillies dans ce Paris courtisanesque qui se fanatise pour les grands artistes, mais qui, non moins sérieusement, héberge l'homme-chien avec sa progéniture, et les femelles qui, ayant quatre jambes et quatre bras, ne peuvent pas, au dire des plaisants, être appelées les bonnes femmes sans tête, puisqu'elles en ont deux.

L'orchestre des dames de Vienne, c'est désormais de la vieille histoire et une gloire évanouie ; mais les chanteuses suédoises n'ont pas épousé leur succès. Ici même, aujourd'hui, à vingt pages de distance, on vous raconte leurs prouesses, car ces récits victorieux ne sont pas de notre office. Mais puisque la strophe ailée et la charmeresse mélopée nous arrivent des horizons froidissants où le pôle s'avoisine, nous voulons effeuiller l'histoire de cet art que l'on dit étrange et dont l'originalité ne nous surprend peut-être que parce qu'il nous est inconnu.

La musique suédoise et ses appartenances scandinaves, c'est une actualité. — Dans le mur chinois, la brèche s'est donc ouverte. Avant qu'elle soit refermée, nous en aurons profité pour parler de l'art scandinave dont Paris dédaigne de se souvenir, et qui y a été si brillamment représenté par Ole-Bull, Lymbie, mademoiselle de Nissen, Jenny Lind et mademoiselle Nilsson, si essentiellement suédoise, alors que les Barnums meurtriers du bel art n'avaient pas encore eu le déshonneur, en échange de piles d'or, de dénaturer ce talent autrefois si fin et de grossoyer cette voix qui jadis était fascinante et mystique.

La musique scandinave a été encore représentée à Paris par le quatuor cavalier que M. Pasdeloup et M. Carvalho nous firent entendre, il y a quelques années, aux Concerts populaires et au Théâtre-Lyrique, et auquel les auditeurs galants ne préparèrent aucun des triomphes qu'il méritait si bien, par le motif fort légitime que ces musiciens, nous parlons du quatuor, avaient la dure chance de n'être point des cantatrices appétissantes et juvéniles, et de ne point aborder le public avec de fins corsages, des jupes ondoyantes, des flottantes chevelures et des minois chiffonnés.

Le quatuor suédois, récemment exhibé à ces mêmes Concerts populaires par M. Pasdeloup, qui a toutes les fortunes, parce qu'il a toutes les audaces, a été mieux avisé. Il est tout femme cette fois, ce qui ne gâte

rien, puisqu'aussi bien on peut louer la conformité musicale des quatre artistes, leur solidarité vocale et leur virtuosité qui, sans nul doute, est au-dessus de toute dépréciation, puisque les organisateurs de ces soirées, par une innovation qui n'est pas sans grâce, ont offert sur un éventail, à chacune des spectatrices, le portrait en quatuor de ces chanteuses suédoises qui maintenant sont sûres de ne point échapper à l'immortalité.

II

Le scandinavisme est né de la tendance des artistes, des archéologues et des historiens à reconstituer l'ancienne union politique et intellectuelle du Danemark, de la Suède, de la Norvège et de l'Islande, cette île de glace qui, découverte et colonisée dès le dixième siècle par les Norvégiens, reçut d'eux leur idiome, le vieux norvégien, source restée pure, en Islande mieux qu'ailleurs, des langues, des traditions, des arts et surtout de la musique scandinaves. Le nom de langues scandinaves s'attribue en conséquence aux langues parlées dans la presqu'île scandinave et dans les pays et les îles qui en dépendent, c'est-à-dire au danois, au norvégien, au suédois et à l'islandais, formant ainsi une des trois branches détachées du tronc germanique sous le nom de : Norsk ou Norroena, langue du Nord.

Cette langue norrène, conservée dans les anciens poèmes des deux Eddas, dans les inscriptions runiques datant de l'époque chrétienne, et dans les Sagas islandaises les plus anciennes, a été parlée dans tout le monde scandinave jusqu'au quatorzième siècle; mais elle est restée à peu près inconnue en Europe, et, avec elle, sont restés dans son ombre et dans son silence les arts, les mœurs, les traditions de tout ce monde du Nord qui maintenant, grâce aux manifestations artistiques des Jenny Lind, des Ole-Bull, des Nissen, des Nilsson, des Lymbie et des deux quatuor suédois, mâle et féminin, se révèle à nous avec un prestige qui nous retient encore, mais qui demain peut-être ne sera plus qu'une curiosité.

La gloire littéraire, la splendeur musicale de tout ce monde du Nord sont pour nous comme un pays à peine exploré, deviné cependant. L'Edda et les Sagas qui chantent les dieux et les héros scandinaves sont vainement des poèmes nationaux et des monuments historiques du plus grand prix. Les esthéticiens laissent de côté ces richesses, et ils veulent ignorer tout ce que fut cette civilisation où les arts, et plus particulièrement la musique, jouèrent un rôle actif et non interrompu.

En général, dans l'histoire musicale des races du Nord, tout ce qui ne

se rapporte pas au bardisme est resté fort obscur. En Suède, jusqu'au temps de Gustave Wasa, les musiciens furent considérés comme dangereux ; on les déclarait infâmes, et la police d'Etat les poursuivait. Antérieurement à ce prince, il existait une loi qui les bannissait du royaume et rendait même leur meurtre méritoire. Ce sont les variations religieuses, les réactions de mœurs, la lutte des civilisations nouvelles, bien souvent pires que celles qu'elles remplacent, qu'il faut accuser de ces cruautés imbéciles par lesquelles s'anéantit tout ce qu'il y a de beau au monde. N'est-ce pas par la main même des Grecs et des Romains, bien plus que par les mains des Barbares, que s'est opérée dans l'Europe du Levant cette longue série de destructions d'édifices, de statues, de fontaines, de monuments, destructions brutales, parfois systématiques, qui se sont prolongées en Occident pendant tout le moyen âge, en Orient, pendant des siècles interminables, et dont le dernier forfait, le bombardement du Panthéon, date presque d'hier ? La même rage de terreur iconoclaste poursuivit chez les peuples de race scandinave la gloire du passé. Ce passé éblouissant était demeuré vivant dans la mémoire des bardes qui allaient de plaine en plaine, de mont en mont, consoler les populations infortunées des douleurs du présent, en leur chantant la vieille poésie et l'antique mélopée. Les nouveaux venus triomphateurs voulurent donc la détruire, et presque tout y a péri.

Ces funestes colères s'effacèrent après Gustave Wasa ; mais la musique ne fut réellement goûtée et cultivée que lorsque le contact des nations musicales de la France, de l'Italie, de l'Allemagne, vint éveiller un sentiment que la proscription avait amoindri et qui, effacé avec l'ancienne civilisation, ne pouvait reparaître qu'avec des mœurs complètement transformées et dans une époque renouvelée en entier.

Nous ne saurions concevoir qu'une vague idée de la musique instrumentale de ces peuples. Les renseignements sont rares, incomplets et mal contrôlés. Les Scandinaves avaient, dans des temps assez reculés, des harpes et des violons ; mais on n'en pourrait juger par ce que l'on en voit aujourd'hui dans les campagnes, notamment en Suède, où l'emploi de ces instruments entre les mains des paysans est resté très imparfait, cédant la place à la musique vocale, de quatuor, de chœur, ou accompagnée par le piano.

Le réel instrument de la musique, à l'époque historique des héros, des guerriers, des aventuriers dont toute l'Europe a subi la lourde main et qui ont marché jusqu'à la mer Caspienne, c'était la voix ; de même que leur pensée se résolvait en acte, leur émotion se manifestait par la poésie, par le chant. Leur instrument, c'était la voix, parce que le chant, l'in-

spiration s'émettent sans intermédiaire, et parce que le chant s'accompagne invinciblement de la parole, sans laquelle il n'y a guère de musique nationale.

Les peuples du Nord, qu'une observation insuffisante a pu trouver plus calmes et plus indifférents que les peuples du Midi, ont su en effet inventer toujours d'éloquentes paroles et de chaleureux accents quand ils ont voulu célébrer la vaillance et l'héroïsme. Les poésies nationales, les airs patriotiques, même aux époques jugées les plus barbares par les critiques affadis de notre prétendue civilisation, en sont les irrécusables témoignages. C'est ainsi qu'en Suède, en Norvège, dans le Danemark et dans l'Islande, quelques restes de ces inappréciabiles monuments subsistent encore comme autant d'incomparables trophées dans la mémoire toujours fidèle des peuples. Regner Lodbrog, poète et guerrier qui gouvernait le Danemark au commencement du neuvième siècle, fut pris dans un combat en Angleterre par Ella, son ennemi, roi d'une partie de l'île. Soumis aux plus durs traitements, Regner Lodbrog fut jeté dans un souterrain où il périt dévoré par des serpents enfermés avec lui dans sa prison, et qui n'avaient pour se nourrir que la chair du malheureux vaincu. Pendant sa captivité et malgré ses souffrances, le guerrier eut encore la force de composer un chant où il célèbre les combats, rappelle ses exploits et exhorte ses fils à ne jamais désérer les batailles.

Cette chanson superbe est restée populaire en Islande. Les deux strophes que nous en donnons ici montrent ce qu'étaient ces peuples, et combien la poésie et la musique se fortifiaient au milieu de ces mœurs si fières, que nos versificateurs de cabaret et nos musiciens de boudoir condamnent comme grossières et sauvages.

— « Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où j'ai vu près d'un cap d'Angleterre, dix mille de nos ennemis couchés sur la poussière. Une rosée de sang dégouttait de nos glaives; les flèches mugissaient dans les airs en allant chercher les casques. C'était pour moi un plaisir aussi grand que de tenir une belle fille dans mes bras.

— « Nous nous sommes battus à coups d'épée, le jour où mon bras fit toucher à son dernier crépuscule, le jeune homme si fier de sa belle chevelure qui recherchait les jeunes filles dès le matin et se plaisait à entretenir les veuves. Quelle est la destinée d'un homme vaillant, si ce n'est de tomber dès les premiers au milieu d'une grêle de traits? Celui qui n'est jamais blessé passe une vie ennuyeuse, et le lâche ne fait jamais usage de son cœur. »

A ces paroles hardies s'adapte une grandiose mélodie que la tradition n'a pas laissé s'oblitérer. Mais les hommes qui la chantent aujourd'hui sa-

vent-ils que ce n'est pas avec des cœurs de lièvre qu'il faut interpréter le rugissement des lions, les hymnes faits pour les héros et par les héros?

La majeure partie de ces splendides chants guerriers a disparu avec les races éteintes, et quel peuple nous en rendra jamais de semblables?

III.

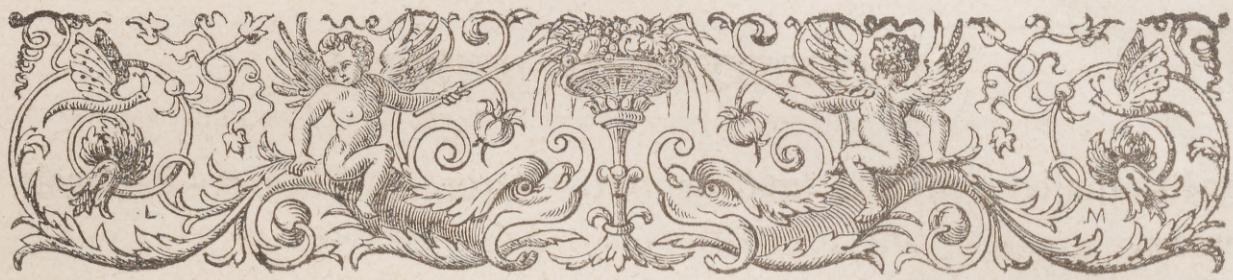
Dans le Danemark, à part l'œuvre bardique qui reste isolé dans sa majestueuse tradition, on ne voit guère de musique qu'à partir du dix-huitième siècle. Alors apparaissent les romances, les chants familiers, la musique de danse, l'opéra avec des livrets inspirés des légendes ou de l'histoire scandinave, des paroles danoises et un secret désir de maintenir la musique dans l'esprit du pays, et de créer un art national. Ce sont des Italiens, des Français qui éveillent le goût, le propagent. Les musiciens nationaux arrivent à la suite. La chorégraphie se trouve même honorablement représentée à Copenhague, et c'est le maître de ballets Bournonville qui ouvre la danse. Bournonville était d'origine française; cela va sans dire.

Bournonville laisse toute une tradition : il a créé un corps de ballet, des écoles de danse, une musique de danse et même des musiciens chorégraphes. L'un d'eux, H. C. Lumbye, a fait une apparition à Paris, et comme d'habitude, elle n'a profité ni aux Parisiens ni aux Danois qui avaient compté faire fortune chez nous. On l'a surnommé le *Strauss du Nord*, ce Lumbye, chef d'orchestre à Copenhague et compositeur de danse. Dans son pays on vantait son instrumentation colorée, ses rythmes variés et engageants, ses mélodies ballerines. A l'hippodrome de Copenhague où il avait établi des concerts dansants, il dirigeait lui-même un orchestre qu'il avait formé. Les danseurs étaient jeunes. Ce n'était point pour se réchauffer qu'ils se démenaient. Lumbye tâchait d'imiter Strauss et Lanner, il dirigeait avec talent, et l'on disait que comme musicien il avait le diable au corps. Cherchez dans votre bibliothèque, vous ne manquerez pas de rencontrer quelques-unes de ses compositions, arrangées pour piano à deux ou à quatre mains; elle ont parcouru l'Angleterre, l'Allemagne, la France, tout le Nord. On les a répandues partout, et les quadrilles, valses, galops et polkas de ce compositeur s'élèvent à près de quatre cents.

MAURICE CRISTAL.

(La suite prochainement.)





LA MUSIQUE A LA COMÉDIE-FRANÇAISE⁽¹⁾



E 13 octobre suivant, *le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet, fut représenté à Chambord et, le 23 novembre, à Paris. A Chambord, Lulli, qui était toujours le collaborateur de Molière, joua *le Muphti*. En 1672, après la brouille survenue entre le poète et le musicien, Beauchamps fut chargé de refaire le ballet. En 1717, la Comédie se réunit à l'Académie de Musique pour donner, sur le théâtre de l'Opéra, plusieurs belles représentations du *Bourgeois*; on y prit le double. Les deux grands théâtres jouèrent de même cette pièce à l'Opéra, le 9 janvier 1852. La musique avait été refaite par M. Jules Cohen. On remarquait, parmi les interprètes, Samson, Provost, MM. Got, Delaunay, Maubant, Leroux, Mesdemoiselles Aug. Brohan, Denain; MM. Gueymard, Chapuis, Obin; dans les ballets, Saint-Léon, Mesdames Plunkett, Taglioni, etc. Tous les artistes de l'Opéra et de la Comédie, même les figurants, parurent dans la Cérémonie.

Des manuscrits de la partition de Lulli existent, un aux Archives de l'Opéra, deux à la Bibliothèque du Conservatoire (dont une copie faite par Philidor l'aîné), un dans le recueil en six volumes, un dans celui en deux de la Bibliothèque Nationale, un aux Archives de la Comédie, ainsi que quatre airs dans le Recueil imprimé de 1753. La musique du Florentin a été retouchée par Auber (Arch. Com.-Fr.), mais c'est à la partition primitive, — dans la Cérémonie, seule partie de la

(1) Voir le numéro du 15 décembre 1873.

comédie-ballet exécutée maintenant — que le Théâtre - Français est revenu.

La Grange, à la date du 15 mars 1671, analyse une délibération de la troupe décidant de faire plusieurs réparations et innovations au théâtre du Palais-Royal. « Plus, d'auoir doresnauant à toutes sortes de representations, tant simples que de machines, vn concert de douze violons, ce qui na esté exécuté quapres la représentation de *Psyché*(1). » Et, plus loin, il ajoute : « Jusques icy les musiciens et musiciennes nauoient point uoulu parroistre en public. Ils chantoient a la Comedie dans des loges grillées et treillissées (2), mais on surmonta cet obstacle, et avec quelque legere despance, on trouua des personnes qui chanterent sur le theastre a visage descouvert habillez comme les comediens, scauoir :

M ^{lle} de Rieux.	M ^{lle} Turpin.
M ^{rs} Forestier.	Grandpré.
Mosnier.	M ^{rs} Ribon.
Champenois.	Poussin. »

Psyché, tragi-comédie-ballet de Molière et de Corneille, fut représentée, le 17 janvier 1671, aux Tuileries, dans la salle des Machines, et, avec un peu moins de pompe, quoique les frais ordinaires se soient élevés à 351 liv., au Palais-Royal, le 24 juillet. Lulli en fit encore la musique ainsi que les paroles italiennes ; on trouve cette partition dans le recueil en six volumes de la Bibliothèque Nationale. Le compositeur écrivit, en 1678, un opéra qui eut le même titre, et dans lequel il transporta plusieurs morceaux de la pièce de 1671.

En juin 1703, la Comédie fit, à grands frais, une reprise de *Psyché* avec les ballets. En 1862, M. Edouard Thierry la reprit encore avec éclat ; cette fois, M. Jules Cohen en avait refait la partie musicale.

Voici, d'après La Grange, les frais ordinaires des représentations de la pièce en juillet 1671 :

12 danseurs, à 5 liv. 10 s.....	66 liv.
4 petits danseurs, à 3 liv.....	12 liv.
3 voix à 11 liv.....	33 —
4 voix à 5 liv. 10 s.....	22 —

(1) Après la représentation à la Cour, ainsi qu'on le verra plus loin, et lors des représentations à la ville.

(2) Cependant ils n'étaient pas toujours aussi rétifs, car, parmi les frais extraordinaires de *la Princesse d'Élide*, nous avons remarqué des escarpins que la Comédie, évidemment, ne leur paya pas pour chanter en loge grillée.

Symphonie, 4 escus.....	12 —
12 violons.....	36 —
2 petites graces, à 5 liv. 10 s..	11 —
2 saulteurs.....	11 —
M. de Beauchamp.....	11 —

Et il ajoute :

« Dans le cours de la piece, M. de Beauchamps a receu de recompance, pour auoir faict les ballet et conduict la musique, onze cent liures non compris les 11 liures par jour que la troupe luy a données tant pour battre la mesure a la musique que pour entretenir les ballets. »

A la reprise, le 11 novembre 1672, il dit :

« Les frais extraordinaires se sont montez à cent louis d'or (1), pour remettre toutes choses en estat et remettre des musiciens, musiciennes et danseurs a la place de ceux qui auoit pris party ailleurs. »

A cette reprise, les frais ordinaires, y compris la symphonie, s'élevèrent à 71 liv. 13 s., le 11 et le 13 ; les frais extraordinaires ne furent prélevés qu'à partir du 15, à raison, les premiers jours, de 302 liv. 12 s., puis de 287 et 288 liv. ; en janvier 1673, il revinrent à 302 liv. 13 s. et dépassèrent même cette somme : il est évident que les comédiens avaient encore été obligés de faire, pour la pièce, dont le succès continuait, d'autres dépenses que celles indiquées par La Grange.

La Comtesse d'Escarbagnas fut donnée le 2 décembre 1671, à St-Germain, pour la réception de la princesse Palatine. Cette comédie-ballet, que le monarque avait commandée à Molière, comprenait une pastorale et était précédée d'un prologue ; les actes en étaient coupés par des intermèdes empruntés aux ballets précédemment composés pour la cour (*Amants magnifiques*, *Georges Dandin*, *Bourgeois Gentilhomme*, *Ballet des Muses*). Elle fut jouée, sous le nom de *Ballet des Ballets*, à la fin de 1671 et pendant le carnaval de 1672. La musique en avait été faite, comme à l'ordinaire, par Lulli ; elle se trouve, à la Bibliothèque Nationale, dans le recueil en six volumes.

Cette même année 1671, Lulli fondait l'Académie Royale de Musique. Ce théâtre avait de lourdes charges : le privilége en fut explicite et ne permit à nul autre de lui faire concurrence.

Un an après, l'habile Florentin, qui maintenant avait intérêt à restreindre le lyrisme autre part que chez lui, obtint du roi, le 14 avril

(1) Le louis d'or valait 11 livres.

1672, une ordonnance qui défendit aux différentes troupes de comédiens d'avoir plus de six voix et de douze violons. Encore cette latitude leur fut-elle laissée parce que Molière vivait encore, et que Louis XIV ne voulait ni ne pouvait décentement lui interdire de jouer ses pièces telles qu'il les avait écrites. Le 12 août suivant, l'ordonnance obtenue par Lulli pour empêcher tous comédiens représentant à Paris de louer la salle qui avait servi aux représentations des entrepreneurs qu'il avait évincés, confirma la première.

Dès lors, Molière, qui n'avait cessé d'augmenter la pompe de son spectacle et qui voyait ses projets entravés, se brouille avec son collaborateur. En juillet 1672, il reprend *le Mariage forcé*, qu'il substitue à la pastorale, dans les représentations de *la Comtesse d'Escarbagnas* à la ville; il le remonte brillamment, mais non avec la musique de Lulli. Charpentier est chargé d'en composer une autre; Dassoucy s'était offert, mais ne fut pas accepté. En outre, Beauchamps eut la mission de faire les ballets et Baraillon les habits. De Villiers, dit La Grange, « auoit emploie dans la musique des intermèdes. » Lors de cette reprise, les frais ordinaires, fixés à 58 liv. 12 s., sont accusés chaque jour de 111 liv. d'abord, puis de 116 liv. et de 119 liv., à cause d'une petite augmentation accordée à Forestier et à Le Roy, musiciens. Les frais extraordinaires sont motivés par Beauchamps et Charpentier, qui reçoivent, par représentation, un louis d'or, 11 liv.

Molière, à mesure que son théâtre prospérait, voulait, dans un but évident de vulgarisation, faire de ses grandes œuvres littéraires des comédies-opéras. On s'explique donc son désappointement. Interrompons-nous un moment pour relever, sur le registre du Régisseur, quelques dépenses relatives à la musique pendant l'année 1672-73.

Nous voyons, à la reprise du *Bourgeois Gentilhomme*, le 24 mai 1672, des tambours portés 4 liv., des violons, danseurs et musique, 71 liv. 10 s., et, comme frais extraordinaires, 22 liv. à Beauchamps. A celle de *Pourceaugnac*, depuis le 7 juin, les frais ordinaires (violons et danseurs) sont de 59 liv. 15 s. En août, reprise du *Bourgeois*. Outre les frais ordinaires (58 liv. 12 s.), ceux de la pièce s'élèvent à 84 et 81 liv., et Beauchamps reçoit encore 11 liv. Le 23, reprise de *l'Avare*, où l'on introduit probablement quelque musique, puisqu'il est marqué une « augmentation de symphonie 12 liv. » Le 28, pour *l'Ecole des Maris* et *le Cocu*, cette augmentation ne figure plus que pour 7 liv. 10 s. Elle varie encore lors de la reprise des *Fâcheux*, où elle est parfois mêlée aux frais de chandelle; elle est en général de 12 liv. Aux frais ordinaires (58 liv. 15 s.) de ces représentations s'ajoutent quotidiennement, pour

la « dance, symphonie et musique, » 97 liv. 10 s., et 11 liv. à Beauchamps, qui a refait le ballet.

Molière, dont on limitait les franchises lyriques, avait une ressource pour atteindre son but : il pouvait se rattraper sur les danses, puisqu'on ne les lui avait pas encore interdites, et sur le spectacle. Il le comprit bien, et écrivit *le Malade imaginaire*, pièce à intermèdes et accompagnée, comme *le Bourgeois*, d'une Cérémonie burlesque. Cette pièce, dont il ne devait pas voir la cinquième représentation, fut jouée le 10 février 1673 au Palais-Royal. La musique des divertissements et des airs était de Charpentier. Elle existe aux Archives de la Comédie, dans le volume *Théâtre françois, tome II*. D'après les *Entretiens galans* (1681), La Grange et Mademoiselle Molière y nuançaien avec beaucoup de charme le duo du troisième acte (leçon de chant). A la reprise de 1716, Mademoiselle Connell réussit également dans cette scène. En 1860, M. Edouard Thierry fit exécuter *le Malade* avec les intermèdes et la musique de Charpentier.

« Les frais de ladite piece du *Malade Imaginaire* — dit La Grange à Pâques 1673, en parlant des frais extraordinaires, — ont esté grands a cause du prologue et des intermedes, remplis de Danses, musique et vstencilles, et se sont montez a deux mil quatre cent liures. Les frais journaliers ont esté grands a cause de 12 violons à 3 liures; 12 danceurs à 5 liures 10 s.; 3 symphonistes à 3 liures; 7 musiciens ou musiciennes dont il y en a 2 à 11 livres, les autres à 5 liures 10 s. Récompenses à M. de Beauchamps, pour les ballet, à M. Charpentier pour la musique, vne part à M. Baraillon pour les habits. Ainsy less-dits frais se sont montez par jour à 250 liv. (1).

Mais aussitôt après la mort de Poquelin, Lulli, qui n'avait plus de rival comme amuseur théâtral auprès du roi, s'empresse de faire réduire les ressources lyriques des théâtres littéraires. Lorsque les œuvres de Molière sont encore des actualités et que ces restrictions doivent les déparer, tout au moins aux yeux des contemporains, il provoque, le 30 avril, une nouvelle ordonnance limitant à deux le nombre des voix que pourront employer les comédiens, et celui des violons à six. Le registre de la troupe de Guénégaud de 1673-74 et Chappuzeau, qui écrit la même année, constatent l'exécution de cet ordre dans les deux théâtres. A l'Hôtel de Bourgogne, nous avons une autre preuve du fait. En juillet 1674,

(1) Le registre du régisseur mêle les deux sortes de frais qui s'élèvent, le 10 février 1673, à 373 liv. 4 s.; le 12 et le 14, à 268 liv. 5 s.; le 15, à 269 liv. 5 s.; le 3 mars, à 268 liv. 5 s.; le 5, le 7 et le 10, à 269 liv. 5 s.; le 12, à 271 liv. 15 s., puis à 269 liv. 5 s.

Hauteroche y donne son *Crispin musicien* (1) où paraissent six violons, sans plus, à la fin des actes, pour les intermèdes.

Les représentations du *Malade*, qu'interrompit la mort de l'auteur, ne furent reprises que le 4 mai 1674 (2). A cette date, Lagrange porte :

Musique.....	17 liv.
Violons.....	16 —
Assistans.....	20 —
Saulteurs.....	11 —

Mais le registre du Régisseur est moins laconique :

Musique.	M ^{lle} Babet.....	5 liv. 10 s.
	M. Bourdelou.....	5 — 10 s.
	M. Carles.....	3 —
	M. Delaporte.....	3 —
Total.....		17 liv.
Symphonie.	Du Vivier, ritournelles	2 liv. 5 sols.
	Marchand, ritournelles.....	2 — 5 —
	Conuerset, ritournelles.....	2 — 5 —
	Du Fresne, extraordinaire.....	3 —
	Courselles.....	3 — —
	Du Mont, ritournelles	1 — 10 sols.
Assistans la Montagne et pour la conduite (3)...		3 liv.
Nuellon.		2 — 5 sols.
Sauteurs.....		11 —

Parmi les assistants, qui sont au nombre de douze et coûtent 19 liv. 15 sols, on remarque « François, porteur des violons, 1 liv. »

Le 4 mai, jour de la reprise, il est marqué « pour parts d'auteur, tailleur et musiciens, 134 liv. 1 s., indépendamment des frais ordinaires et extraordinaires. Les jours suivants, les frais ordinaires de la pièce se montent à 67 liv. 1 s. et à 90 liv. 16 s. (outre les frais ordinaires habituels), et les frais extraordinaires, à 87 liv. 7 s., 91 liv., 91 liv. 6 s.

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)

(1) Un air de divertissement de cette pièce, qui fut reprise en 1735 avec un grand succès, existe dans le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com.-Fr.); le compositeur n'en est pas nommé.

(2) Il y en eut également une représentation à Versailles, le 19 juillet.

(3) Dans une autre liste, La Montagne et Nivellon sont mentionnés parmi les symphonistes.





L'ART DU CHANT EN ITALIE

AU XVII^e ET AU XVIII^e SIÈCLE



E tout temps, on s'est plaint de la décadence de l'art du chant parce que, à côté de chanteurs admirables, il s'est toujours trouvé des artistes moins habiles, dont le goût défectueux et l'ignorance mettaient en péril cet art qui a été porté à un si haut degré de perfection au dix-septième et au dix-huitième siècle; mais aujourd'hui, nous pouvons affirmer que l'art du chant est, en général, tombé dans un état tellement déplorable que, si cela continue, nos théâtres seront bientôt dans l'impossibilité de présenter une exécution à peu près convenable de nos opéras. Si, au lieu de faire vite et mal, les élèves avaient la patience et le courage de consacrer le temps nécessaire à de bonnes études dirigées avec principe et rigoureusement graduées, nous verrions, avant peu, renaître les beaux jours de la musique.

Malheureusement, on en est venu à n'ébaucher qu'à peine les premiers éléments du chant, dont une étude longue et patiente serait absolument indispensable pour acquérir un talent même secondaire; on passe aussitôt à l'étude des airs, à laquelle on n'est nullement préparé, et après quelque temps d'un travail fait sans logique et avec une incroyable légèreté, l'apprenti chanteur, se croyant un grand homme, s'empresse d'aller grossir la foule des médiocrités.

Le vice de l'enseignement actuel ne consiste pas toujours dans une complète négligence des éléments du chant, mais bien dans la manière

superficielle dont ils sont enseignés, le peu de temps qu'on y consacre et la précipitation que l'on met à se livrer à l'étude des airs et des scènes d'opéras qu'on ne devrait aborder que durant la dernière année dans le cours de perfectionnement.

Il n'en était pas ainsi dans ces anciennes écoles d'Italie qui ont produit un si grand nombre d'excellents chanteurs ! Pourquoi les traditions de leur doctrine sont-elles tombées dans un oubli si funeste pour l'art ? Il est fâcheux que jusqu'à présent, personne (que je sache), n'ait entrepris de faire des recherches sérieuses sur ces écoles, soit publiques, soit privées, dont tout le monde parle et que si peu de gens connaissent.

Faire un retour vers ces anciennes écoles, rétablir les principes solides sur lesquels elles fondaient leur enseignement, me paraît le moyen le plus efficace pour ramener l'art du chant à son ancienne splendeur. Quels étaient donc ces principes et sur quelles bases reposait ce grand style qui fut commun aux chanteurs du dix-septième et du dix-huitième siècle ? C'est ce que je vais essayer de résumer ici, d'après les maîtres les plus anciens et les plus autorisés : Tosi, Mancini, Lanza et divers autres.

Ces grands maîtres avaient parfaitement compris que, pour atteindre aux merveilles suprêmes de l'art du chant, il faut d'abord s'être rendu fort habile à en exécuter les opérations élémentaires ; ils avaient aussi pour principe que le chanteur arriverait d'autant plus sûrement à un grand talent qu'il aurait apporté plus de perfection dans l'exécution des premiers exercices.

Autrefois l'étude du solfège, c'est-à-dire de l'intonation et des valeurs, se faisait en même temps que celle du chant ; ce travail simultané amenait d'heureux résultats, en ce sens que l'élève, habitué à étudier des solfèges bien faits et d'un bon style, contractait de bonne heure l'habitude de chanter avec goût. Certains maîtres étaient dans l'usage d'écrire des solfèges pour chacun de leurs élèves, et ils mettaient une attention particulière à les adapter aux moyens, à l'habileté et à l'étendue de la voix de chacun. Lorsqu'ils se servaient de solfèges composés par d'autres maîtres, ils avaient soin de choisir ceux dont les mélodies étaient agréables et d'un style élevé, afin d'habituer les élèves à chanter avec sentiment et avec grâce même les leçons qui paraissaient le plus insignifiantes. En même temps qu'ils apportaient une attention scrupuleuse à faire bien émettre la voix, ils cherchaient, dès le commencement des études, à faire prendre l'habitude de l'expression.

L'observation rigoureuse de la mesure et de la plus parfaite justesse de l'intonation était l'objet de soins attentifs de la part des anciens maîtres ; il en était de même pour la respiration qu'ils considéraient comme

la base d'une belle exécution, et pour l'union des différents registres de la voix, dans laquelle ils ne souffraient pas la plus légère imperfection.

La manière d'ouvrir la bouche et la forme qu'on doit lui donner en chantant telle ou telle voyelle, étaient indiquées avec beaucoup de soin; dans quelques méthodes anciennes, on trouve des figures représentant exactement la forme que doit affecter la bouche pour l'émission et la prononciation de chaque note de la gamme; ces observations qui nous paraissent puériles aujourd'hui, étaient cependant fort en vigueur dans les anciennes écoles.

Il ne faut pas croire que les anciens maîtres étaient d'un absolutisme aveugle dans l'application des principes généraux; bien loin de là, ils savaient employer les moyens propres à la disposition et aux facultés de l'élève, et grâce à des épreuves et à des exemples répétés avec patience, ils obtenaient toujours l'effet qu'ils cherchaient.

Le travail par lequel on commençait l'étude du chant proprement dit, était la pose de la voix qui se faisait sur des sons soutenus avec une intensité égale, et dont la durée était toujours en rapport avec les moyens de l'élève. Lorsqu'après un exercice suivi et répété pendant le temps nécessaire, le maître jugeait que la voix était suffisamment affermie, qu'elle avait été corrigée de tous ses défauts, et que l'émission était claire, pure et sonore, on procédait à l'étude de la *massa di voce* (mise de voix, ou sons filés).

Une erreur généralement accréditée et dont il est bon de faire justice, est de croire qu'autrefois les études du chant commençaient par la mise de voix; mais la logique et le bon sens ne prouvent-ils pas que cet exercice, un des plus difficiles à acquérir, nécessite de longs mois de préparation, si l'on veut espérer y réussir?

L'étude de la *massa di voce* étant la plus longue, la plus difficile, la plus fatigante et en même temps la plus utile, demandait de la part du maître et des élèves une grande patience, une attention soutenue et des soins incessants. Par cet exercice, la voix acquiert une élasticité qui offre au chanteur des ressources infinies, qui lui permet de nuancer sans effort et sans fatigue tout ce qu'il chante, et l'empêche de tomber dans une insipide monotonie. Malheureusement, de nos jours, cette partie de l'art du chant est fort négligée, et malgré le chapitre « Des sons filés » qui se trouve invariablement au commencement de toutes les méthodes modernes, et auquel on ne prête nulle attention, il serait peut-être difficile de rencontrer un chanteur capable de filer un son d'une manière à peu près convenable.

Chez les anciens chanteurs, la durée d'une belle mise de voix devait

être de vingt-cinq à trente secondes, ce qui prouve, qu'avant de commencer cet exercice, l'élève s'était déjà rendu maître du jeu des poumons et qu'il pouvait conduire sa respiration avec une certaine habileté. La manière de diriger cette étude n'est connue aujourd'hui que d'un petit nombre de maîtres, et on peut affirmer que, parmi les méthodes publiées depuis le commencement de ce siècle, deux ou trois seulement indiquent les véritables règles à observer dans le travail de cet indispensable exercice. Si les chanteurs modernes pouvaient se bien pénétrer de la nécessité absolue de cette étude, on verrait bientôt se produire deux résultats : l'un physique, l'autre esthétique, tous deux essentiels : 1^o la durée moyenne des voix augmentée ; 2^o une interprétation mieux nuancée au service d'un art plus expressif et dès lors capable d'effets que la génération actuelle ne soupçonne même pas. Que les chanteurs modernes sachent donc bien, qu'autrefois, la *massa di voce* était l'étude principale de tous les chanteurs, même les plus habiles, qu'ils en faisaient, pour ainsi dire, le pain quotidien de leur talent ; qu'ils préludaient, par là, à tous les exercices, et que c'était par un agrément de ce genre qu'ils préparaient un point d'orgue, une cadence finale ou un trille prolongé. On abordait ensuite les études d'agilité qu'on faisait toujours précéder d'un travail préparatoire consistant en exercices de deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit notes ; ces exercices faits avec patience, conduisaient insensiblement, mais sûrement à l'exécution des gammes et de tous les traits d'agilité ; à cette étude succédaient celles du *portamento di voce*, et de l'*appoggiatura* ; cette dernière, qui n'était jamais écrite par les compositeurs, mais qui restait confiée au goût du chanteur, exigeait chez les maîtres un tact parfait et une profonde connaissance des règles auxquelles elle était soumise, afin qu'ils pussent bien faire connaître aux élèves les endroits où il était permis de la placer.

Dès que l'élève avait acquis un certain degré de perfection dans l'exécution des exercices qui précédent, venait la vocalisation que les maîtres de l'ancienne école italienne ont toujours considérée comme nécessaire et indispensable avant de commencer l'étude du chant avec paroles. La vocalisation n'étant que l'exécution, sur l'une des trois voyelles ouvertes, de mélodies renfermant toutes les difficultés que peut présenter l'art du chant, n'était-il pas logique que l'élève y fût préparé par de longues et solides études élémentaires, pour qu'il pût donner à ces mélodies un certain modèle et y introduire les ornements et les agréments qu'elles réclamaient. Tosi, en recommandant de vocaliser sur trois voyelles, voulait remédier aux inconvénients d'un usage très commun déjà, qui consistait à faire toujours vocaliser sur la voyelle A ; mais en bonne doc-

trine on doit exercer la voix sur toutes les voyelles, et ne pas oublier que les voyelles sont plus nombreuses en français qu'en italien et doivent toutes avoir leur belle émission. En même temps, on faisait travailler les trilles qui étaient alors de huit espèces, ainsi que les « groupes, » les « mordants, » les « passages, » les *passi* et finalement tous les ornements du chant en usage à cette époque, et que nous verrions peut-être revenir à la mode, si quelque chanteur habile savait les employer et les exécuter comme le firent quelques artistes admirables du dix-huitième siècle; mais l'opéra moderne n'a pas à songer à un retour complet et minutieux à ces merveilles de virtuosité d'un autre temps.

Je dois déclarer que je n'entends nullement parler ici de ces vocalistes, dits virtuoses, qui par leur ignorance et le mauvais goût qu'ils apportaient dans les ornements dont ils surchargeaient leurs airs, ont fortement contribué à l'affaiblissement de l'art du chant; mais bien des chanteurs instruits et éclairés dont le goût, la richesse d'imagination et la grande sensibilité étaient les seuls guides dans le choix des embellissements, qu'ils savaient toujours employer avec sobriété et discernement.

L'élève ayant fait des progrès suffisants dans la vocalisation et dans tous les exercices indiqués ci-dessus, on le préparait alors à l'étude du chant avec paroles. Le maître l'obligeait d'abord à lire les paroles à haute voix, en veillant, avec soin, à ce qu'elles fussent prononcées nettement, naturellement et sans affectation. Dès que sa prononciation était sans défauts, pure et correcte, il lui faisait articuler les mêmes paroles distinctement et avec force, de manière à ce que toutes les syllabes des mots fussent parfaitement distinctes entre elles.

Il n'est pas inutile de remarquer ici que les anciens maîtres savaient parfaitement faire la séparation de ces deux actes de la parole : la prononciation et l'articulation, et qu'ils faisaient de chacun d'eux l'objet d'une étude particulière.

« La prononciation consiste à donner à chaque syllabe et à chaque lettre, tant voyelle que consonne, le son qu'elle doit avoir d'après le bon usage de la langue dans laquelle on chante; l'articulation fait entendre ce qui distingue principalement les syllabes naturelles; c'est-à-dire, les consonnes avec ce degré de force qui convient aux sentiments que l'on exprime, et au lieu où l'on chante; sous ce dernier rapport, la prononciation doit être la même dans une chambre, dans un salon et sur un grand théâtre; mais l'articulation doit varier et augmenter de force à proportion de l'extension du local, du nombre des instruments d'accompagnement et des auditeurs. »

Le récitatif étant, pour ainsi dire, un chant mitoyen entre le langage

ordinaire et la mélodie soutenue, c'était par là que commençait l'application des paroles; il y avait à cette époque le récitatif d'église, le récitatif de théâtre et le récitatif de chambre qui étaient enseignés, chacun, selon le caractère qui lui convenait. En découvrant, à leurs élèves, tous les secrets des récitatifs, les maîtres avaient soin de les mettre en garde contre les abus et les erreurs dont quelques chanteurs se rendaient coupables.

Les madrigaux et la musique d'église succédaient à cette première étude, et on arrivait enfin aux airs dont l'exécution parfaite exige la plus grande somme d'études préalables et d'intelligence exercée. On commençait par les airs d'église auxquels on faisait succéder les cantates, et, finalement, on arrivait aux airs de théâtre qui formaient le couronnement des études.

Ici doit se borner l'aperçu que je désirais donner sur l'enseignement du chant dans les écoles d'Italie du dix-septième et du dix-huitième siècle; n'ayant en vue ni un cours, ni une méthode de chant, je dois m'abstenir d'entrer dans les détails de l'application des préceptes généraux; application qui variait presque toujours avec chaque élève.

En effet, et c'est le dernier point sur lequel je veuille insister, les systèmes qui ont dirigé ces écoles ont souvent été différents, et ils ont varié selon que le maître se référerait à des principes plus étroits ou qu'il se conformait aux moyens et à l'intelligence de ses élèves. Cependant de toutes ces écoles et de tous ces systèmes, il est sorti des artistes de grand talent, ce qui prouve que le succès d'un chanteur dépend presque complètement de la bonne direction du maître, qui sait reconnaître la disposition, le caractère et les capacités de ses élèves. A l'appui de cette assertion, je ne citerai qu'un exemple entre mille: *Ant. Bernacchi, Ant. Pasi, J.-B. Minetti, Fabri et Bertolino*, tous les cinq élèves de *Pistocchi*, différaient entre eux de manières et de styles, quoiqu'instruits par le même maître, chacun d'eux ayant été dirigé selon sa disposition naturelle. Cet exemple prouve suffisamment, je crois, qu'un bon maître ne doit jamais s'astreindre à l'uniformité des procédés, et pour créer des chanteurs parfaits, il est de toute nécessité qu'il connaisse exactement les différentes manières de diriger ses élèves, et surtout qu'il sache le faire avec discernement.

THEOPHILE LEMAIRE





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

Cinquième article (1).

CHAPITRE IV

TROISIÈME ANNÉE.

27 Novembre 1748. — 22 Mars 1749.

(Suite.)

De lundi 23 décembre, premières représentations du prologue des *Eléments* et de deux actes (*le Feu* et *l'Air*) de cet opéra, de Roy et Destouches, représenté à l'Opéra le 29 mai 1725, — puis de l'acte de *Philémon et Bau-cis*, tiré du *Ballet de la Paix*, paroles de Roy, musique de Rebel et Francœur, joué le 29 mai 1738.

Acteurs dans le prologue des *Eléments* :

Vénus..... (M^{lle} Lambert) .. M^{me} de Marchais.
Le Destin..... (Thévenard) M. de la Salle.

Dans l'acte du *Feu* :

Emilie, vestale.... (M^{lle} Antier).... M^{me} de Pompadour.
Valère (Thévenard)..... Le duc d'Ayen.
L'Amour..... (M^{lle} Dun)..... Le Camus, page de la musique.

(1) Voir les numéros des 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} novembre et 1^{er} décembre.

Dans l'acte de *l'Air* :

Junon	(M ^{lle} Antier) . . .	M ^{me} de Brancas.
Une Heure.....	M ^{me} de Marchais.
Ixion.....	(Thévenard)	M. de la Salle.
Mercure.....	(Tribou)	Le vicomte de Rohan.
Jupiter	(Chassé)	Benoît, de la musique.

Dans *Phlémon et Baucis* :

Baucis.....	(M ^{lle} Pélissier) . . .	M ^{me} de Pompadour.
Jupiter	(Chassé)	Le duc d'Ayen.
Phlémon	(Jélyotte)	Le vicomte de Rohan.
Mercure.	(Tribou)	Le chevalier de Clermont.

Cette représentation ne fut pas honorée de la présence du Dauphin ni de Mesdames : ils étaient en retraite et avaient choisi ce jour pour faire leur dévotions. La Dauphine gardait la chambre, on avait des espérances de grossesse qui commençaient à avoir quelque fondement; enfin la reine était descendue chez la Dauphine, où elle avait joué au cavaignole. Quoi qu'il en fût, ce spectacle parut beaucoup plus agréable que celui de *Tancrède*. La raison en est simple : le sujet était moins triste et finissait par des danses.

Dès le lendemain de cette représentation, on se mit à défaire le théâtre, afin que le grand escalier fût entièrement libre pour les cérémonies du jour de l'an. Cet ouvrage se fit très vite; en moins de dix-huit heures, tout avait disparu. Malheureusement cela n'avait pas marché sans accident : deux ouvriers furent blessés, et un autre malheureux qui, sans être employé, était monté en haut par curiosité, se tua raide en tombant dans l'escalier.

Peu importait d'ailleurs. La marquise avait pleinement reconquis la faveur royale, au grand déplaisir du marquis d'Argenson qui laisse percer sa mauvaise humeur dans la note suivante : « Le roi, qu'on disait las de sa sultane favorite, la marquise de Pompadour, en est plus affolé que jamais. Elle a si bien chanté, si bien joué aux derniers ballets de Versailles, que Sa Majesté lui en a donné des louanges publiques, et, la caressant devant tout le monde, lui a dit qu'elle était la plus charmante femme qu'il y eût en France. » Comme cette galante parole dut flatter agréablement l'orgueil de la favorite !

Au commencement de l'année 1749, une vive querelle éclata entre le duc de Richelieu et la marquise, à propos du théâtre des petits cabinets. Ce théâtre construit, comme on sait, sur l'escalier des ambassadeurs, faisait partie des grands appartements; les premiers gentilshommes de la

chambre prétendaient dès lors qu'il était soumis à leur juridiction et que le duc de la Vallière, directeur de ce petit théâtre, empiétait sur leurs droits. Le duc d'Aumont, étant de service en 1748, souleva, vers la fin de l'année, les premières difficultés. Madame de Pompadour en parla au roi, mais celui-ci, ne voulant pas encore se prononcer, répondit simplement : « Laissez venir Son Excellence (le roi appelait ainsi Richelieu depuis son ambassade à Vienne), vous verrez bien autre chose (1). »

En effet, Richelieu, dont le mauvais vouloir pour la favorite était bien connu, était désigné pour être de service en l'année 1749, et tous les ennemis de la marquise l'attendaient avec impatience, comptant bien qu'il ne laisserait pas échapper cette occasion d'être désagréable à madame de Pompadour. Le bruit courait même que le duc, sur le point d'entrer en année, avait écrit au roi à ce sujet une lettre très respectueuse, mais très forte (2). Le marquis d'Argenson hâtait naturellement ce retour de tous ses vœux. « On attend, dit-il, le duc de Richelieu, comme le bretteur de la troupe ; et l'on prétend d'ailleurs que, de toutes façons, il jouera un grand rôle. »

A la cour, plusieurs redoutaient l'arrivée de ce rude jouteur. Ceux-là conseillaient prudemment de prévenir les attaques du duc, et proposaient deux expédients pour mettre à couvert les droits des gentilshommes de la chambre. L'un était de donner à M. de la Vallière un brevet de cinquième premier gentilhomme de la chambre, l'autre de donner un brevet à madame de Pompadour, pour que l'emplacement du grand escalier où l'on avait construit le théâtre fût regardé comme une addition à son appartement (3). La marquise repoussa ces expédients, et sûre de son pouvoir, préféra attendre de pied ferme son ennemi.

« On n'a plus d'espérance aujourd'hui — écrit d'Argenson le 17 décembre — que dans l'arrivée de M. de Richelieu, qui arrive couvert de gloire, et surtout d'attribution de *prudence*, qualité qu'on ne lui connaît pas encore. On s'est pressé sans doute d'exécuter plusieurs choses avant son arrivée, et il aura bien à crier là contre, quand il y sera. »

Le duc arrive enfin. Le samedi 4 janvier, le concert de la reine eut lieu chez la Dauphine. Ce changement, bien simple en apparence, fut le signal de la lutte. La veille, Richelieu écrivit une lettre à Bury, surintendant de la musique en survivance de Blamont, pour l'avertir du changement de lieu du concert et lui recommander que les meilleurs musi-

(1) *Mémoires du duc de Luynes*, 7 janvier 1749.

(2) *Mémoires du duc de Luynes*, 6 novembre 1748.

(3) *Mémoires du duc de Luynes*, 7 janvier 1749.

ciens de la chambre s'y trouvassent réunis. Puis il fit défense à tous musiciens de la chambre d'aller nulle part sans son ordre. Cette nouvelle se répandit bientôt à la cour, et les musiciens, inquiets de cet avis, vinrent en demander l'éclaircissement au duc en ce qui concernait les divertissements des cabinets.

Celui-ci maintint sa défense et en formula de nouvelles. Depuis qu'il y avait des divertissements à la cour, M. de la Vallière s'en était toujours mêlé et les gentilshommes de la chambre s'étaient prêtés à ses moindres désirs. Au commencement de chaque année, ils signaient un ordre général pour que les voitures de la cour pussent aller chercher et ramener à Paris les musiciens ou comédiens, ils en signaient un autre pour que le magasin des Menus fournît les habits; le duc refusa de signer aucun de ces ordres. Mais en même temps, il couvrait de dehors aimables sa sourde opposition; il continuait à aller chez madame de Pompadour, et ne lui parlait qu'avec le ton et les manières d'une galanterie ironique, lui assurant qu'elle serait toujours la maîtresse, et qu'il n'avait d'autre désir que de lui plaire. Le roi de son côté le traitait aussi bien que par le passé (1).

Les adversaires de la marquise, à commencer par d'Argenson, célébraient les adroites manœuvres de leur champion.

« Il a commencé par laver la tête au duc de la Vallière sur l'affaire dont j'ai parlé, l'opéra du grand escalier — écrit le marquis le 7 janvier; — il a rendu une ordonnance portant défense à tous ouvriers, musiciens, danseurs, d'obéir à d'autres qu'à lui, pour le fait des menus plaisirs; il a demandé au duc, ordonnateur sans mission, s'il avait une charge de cinquième premier gentilhomme de la chambre, ce qu'il avait donné pour cela, etc. Il a dit que ceci était bon pour le duc de Gèvres, qui avait reçu 35,000 livres pour se départir des droits de sa charge, mais que pour lui, Richelieu, il n'en avait pas reçu un écu, et n'en recevrait pas un million pour en laisser aller un pouce de terrain. M. de la Vallière ne savait plus que dire, et soufflait; M. de Richelieu lui a dit : « Vous êtes une bête, » et lui a fait les cornes, ce qui n'est pas trop honnête, et M. de Richelieu est avantageux sur cela, car il a cet avantage de n'avoir été c... d'aucune de ses deux femmes. Il ne fait donc point une affaire de crosser la petite Pompadour, et de la traiter comme une file de l'Opéra, ayant grande expérience de cette sorte d'espèce de femme, et de toute femme. Toute maîtresse qu'elle est du roi, toute dominante qu'elle est à la cour, il la tourmentera, il l'excédera, et voilà déjà un grand changement à la cour dans le mauvais traitement de son favori la Vallière.

(1) *Mémoires du duc de Luynes*, 6 janvier 1749.

Cette sortie de Richelieu contre la Vallière amena la querelle à sa période aiguë. « Un courtisan qui arrive de la cour m'écrit que la brouillerie entre le duc de Richelieu et la marquise de Pompadour était montée à un point extrême, et que cela ne pouvait durer absolument sans que l'un culbutât l'autre. Le maréchal de Richelieu abordant cette dame la dernière fois qu'il lui a parlé, lui a demandé : « Croyez-vous, madame, que M. de la Vallière s'accommodeât d'une charge de directeur général des Menus-Plaisirs ? » Elle lui aurait répondu, sérieusement et froidement : « Cela ne conviendrait pas à un homme comme lui. » On attendait hier la grande nouvelle de savoir si le maréchal de Richelieu assisterait à l'opéra de la marquise sur le grand escalier. »

D'Argenson écrivait cela le 11 janvier, que déjà la lutte avait pris fin. Il n'avait fallu pour cela rien moins que l'intervention du roi. Un jour, Louis XV dit à l'improviste au duc : « M. de Richelieu, combien de fois avez-vous été à la Bastille ? » — « Trois fois » répondit le maréchal sans se troubler. Sur ce, le roi se mit à en discuter les causes : le duc comprit et battit en retraite (1).

En cédant, Richelieu s'attira le blâme de tous les adversaires politiques de la favorite qui avaient compté sur lui pour faire naître une crise de cette question de coulisses et pour hâter la disgrâce de madame de Pompadour.

Le duc de Richelieu a perdu son procès à l'opéra des cabinets. Réglé qu'on s'adressera seulement à lui pour les artistes nécessaires à ce spectacle interne, mais que, hors de cela, et quand on le représentera, M. de la Vallière sera derrière le roi pour prendre les ordres de Sa Majesté, et que le duc de Richelieu n'y assistera que parmi les courtisans ordinaires.... On prétend qu'il a suivi le règlement jeudi dernier, mais on doutait qu'il le suivît hier et qu'il assistât à cet opéra.... Les affaires du maréchal de Richelieu semblent ne pas bien aller à la Cour : les ballets s'exécutent toujours sous les ordres du duc de la Vallière. On se moque de lui en cette décision, mais peut-être le quart d'heure des vengeances arrivera-t-il et emportera-t-il la disgrâce de la marquise (2).

Le duc de Luynes avait su plus tôt et mieux que d'Argenson la fin de la querelle. Son récit fait surtout bien ressortir l'habileté dont Richelieu fit preuve pour rentrer en grâce, une fois qu'il vit la partie perdue.

J'ai vu aujourd'hui M. de Richelieu, écrit-il le 8 janvier. Il ne convient pas

(1-2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 12 et 19 janvier 1749.

d'avoir écrit de Gênes au roi sur cette affaire; il dit qu'on lui en a beaucoup écrit, mais qu'il est arrivé ici sans être bien instruit de la forme que l'on avoit donnée à ces divertissements; qu'il les regarde comme des amusements personnels de madame de Pompadour, et que, par cette raison, il ne seroit pas juste que les gentilshommes de la chambre se mêlassent de certains détails, mais que madame de Pompadour n'avoit jamais eu l'intention de faire le moindre tort à ces charges; que personne ne l'avoit instruite des droits qui leur sont attachés. M. de Richelieu ajoute qu'il a cru devoir représenter que les charges à la Cour ne perdoient de leurs fonctions que par des abus que l'on laissoit introduire sensiblement..... M. de Richelieu a donc jugé à propos de faire connoître tout ce qui appartenloit à sa charge, bien résolu cependant de ne faire aucun éclat ni rien qui pût donner le moindre sujet de peine à madame de Pompadour. Comme il l'a trouvée dans les mêmes dispositions, et que M. de la Vallière, de son côté, est entré dans toutes les voies de conciliation avec la plus grande douceur et les plus grandes marques d'amitié pour M. de Richelieu, tout a été facile à terminer. On est convenu, à l'égard du théâtre qui existe actuellement, qu'il ne seroit fait aucun changement, mais que dorénavant tout ce qui seroit nécessaire pour ces sortes d'amusements, en constructions, décorations, habillements, etc., seroit pris dans les magasins des Menus sur les ordres de madame de Pompadour, qui prieroit le premier gentilhomme de la chambre de vouloir bien ordonner, et que l'intendant des Menus feroit exécuter; que tout se passeroit de même par rapport au loyer des pierres fausses et aux musiciens de la chambre dont on auroit besoin, aux voitures dont on auroit besoin, et au payement par le trésorier des Menus; tout cet arrangement n'empêchant point que M. de la Vallière continue à s'en mêler comme il a fait jusqu'à présent.

Ainsi se termina cette grande querelle entre la marquise et Richelieu. Le seul qui y gagna quelque chose fut le duc de la Vallière, qui reçut le cordon bleu, sans doute pour lui faire oublier les insolences qu'il avait reçues en pleine figure avec un rare sang-froid. Richelieu, au contraire, ne recueillit dans cette affaire que les amers reproches du parti qui avait attendu de son adresse un plus heureux résultat.

M. de Richelieu est trop attaché à la bagatelle du théâtre des ballets; ses affaires commencent à mal aller. On dit qu'il s'est conduit comme un fol; il est trop déclaré contre la maîtresse, et celle-ci reprend le dessus. On la regarde comme aussi forte et plus forte que le cardinal de Fleury dans le gouvernement. Malheur à qui ose se buter aujourd'hui contre elle! elle joint le plaisir à la décision, et le suffrage des principaux ministres à l'habitude qui se forme de plus en plus chez un monarque doux et tendre. Mais malheur à l'État gouverné ainsi par une coquette! On crie de tous côtés. Ainsi donc, c'est régimber contre l'éperon que de se révolter aucunement contre elle.



HABIT D'HEURE DE LA NUIT



HABIT DE JUNON

Les Éléments. Acte de l'^A. Costumes originaux (1725).

M. de Richelieu l'éprouve : il devait abandonner cette bagatelle de la salle des ballets pour suivre de plus grandes choses, plus capitales, plus vertueuses. Il lui eût suffi de ne point assister à ces opéras et de s'en abstenir par hauteur, dès que sa charge en était blessée. Les billets qu'il donne aux musiciens sont tournés ainsi : *Un tel se rendra à telle heure pour jouer à l'Opéra de madame de Pompadour.* Il a du dessous à chaque pas. Les bons amis de ceux qui prétendent à quelque chose leur conseillent hautement de cheminer par madame la marquise ; il faut lui rendre hommage (1).

Pendant toute la durée de cette discussion, madame de Pompadour, pour ridiculiser son ennemi, avait donné ordre au lieutenant de police Berrier de laisser vendre partout des bijoux nommés *plaques de cheminée*, avec une chanson dans laquelle on persiflait l'heureux vainqueur de madame de la Popelinière : bijoux et chanson, on criait le tout jusqu'à dans les théâtres. Comment se vengea le duc ? Lors d'un voyage à la Muette, la marquise s'étant trouvée incommodée, le vindicatif gentilhomme trépigna et fit du vacarme toute la nuit au-dessus de sa tête (2).

Au reste, les difficultés soulevées par le premier gentilhomme de la chambre n'avaient pas interrompu un seul instant le cours des représentations. Le jeudi 9 janvier 1749, on avait repris le prologue des *Eléments*, les actes du *Feu* et de *l'Air*, et *Phélémon et Baucis*, avec les mêmes acteurs que le 23 décembre précédent, sauf madame de Brancas, qui avait cédé le rôle de Junon à madame Trusson.

Le mercredi 15, encore même spectacle, excepté qu'à l'acte du *Feu*, des *Eléments*, on substitua celui de *la Terre*, ainsi monté :

Pomone..... (*M^{me} Lemaure*). *M^{me} de Pompadour*.
Une Bergère.. (*M^{me} Mignier*).. *M^{me} de Marchais*.
Pan..... (*Chassé*)..... *Le chevalier de Clermont*.
Vertumne (*Murayre*).... *Le vicomte de Rohan*.

La Reine assistait à cette représentation ainsi qu'à celle du lendemain (jeudi 16), où l'on rejoua *la Mère coquette*, de Quinault, et la farce de *l'Opérateur chinois*. Le Dauphin et Mesdames s'y rendirent, mais non la Dauphine qui continuait à garder la chambre. Au spectacle de la veille, M. de Richelieu et M. de La Vallière, réconciliés, étaient tous deux derrière le fauteuil du Roi, le premier à gauche. A la soirée du jeudi, M. de Richelieu se tenait à la porte, où il ne resta qu'un instant avant de partir pour Paris ; M. de La Vallière était à droite, derrière le fauteuil du Roi, et M. d'Ayen, qui ne jouait pas, à gauche.

(1-2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 12 et 19 janvier 1749.

Le jeudi 23 janvier, on représenta deux nouveautés : le prologue de l'opéra de *Phaéton*, de Quinault et Lully, et l'opéra un peu raccourci d'*Acis et Galatée*, de Campistron et Lully (1).

Le prologue de *Phaéton* était interprété ainsi :

Astrée.....	<i>M^{me} de Brancas.</i>
Saturne.....	<i>Le duc d'Ayen.</i>

Et l'opéra d'*Acis et Galatée* :

Galatée.....	<i>(M^{lle} Le Rochois). M^{me} de Pompadour.</i>
Aminthe.....	<i>.....</i>
Une Nayade.....	<i>..... } M^{me} de Marchais.</i>
Acis.....	<i>(Dumesy) Le vicomte de Rohan.</i>
Polyphème.....	<i>(Dun) M. de la Salle.</i>
Tircis	<i>..... } Le chevalier de Clermont.</i>
Neptune.....	<i>..... }</i>
Le grand-prêtre de Junon.	<i>Basire, de la musique du Roi.</i>

DANSE : *MM. de Courtenvaux et de Langeron.*

De la famille royale, Mesdames assistaient seules à ce spectacle, mais il y avait deux nouveaux auditeurs privilégiés : M. de La Suze et M. de Turenne.

La seconde représentation d'*Acis et Galatée* eut lieu le lundi 10 février ; mais on retrancha le prologue de *Phaéton*, à cause des quatre vers suivants qui n'étaient pas de circonstance, la Dauphine venant de faire une fausse couche.

*Il calme l'univers, le ciel la favorise,
 Son auguste rang s'éternise.
 Il voit combler ses vœux par un héros naissant.
 Tout doit être sensible au bonheur qu'il ressent.*

Le jeudi 13 février, on représenta trois actes, dont le premier et le troisième entièrement nouveaux. C'était d'abord *Jupiter et Europe*, paroles de Fuselier, musique de Duport, huissier de la chambre, et de Dugué, de la musique du Roi.

Europe.....	<i>M^{me} de Pompadour.</i>
Palès, déesse des bergers. <i>M^{me} Trussón.</i>	
Jupiter, travesti.....	<i>M. de la Salle.</i>

DANSE : *M. de Langeron.*

(1) Le *Phaéton* de Lulli avait été représenté à l'Opéra le 27 avril 1783, et son *Acis et Galatée* le 17 septembre 1686.

Puis venait l'acte des *Saturnales*, des *Fêtes grecques et romaines*, l'opéra de Fuselier et Colin de Blamont, dont on avait déjà représenté un acte l'année précédente :

Délie..... (*M^{lle} Antier*).... *M^{me} de Brancas.*
Plautine..... (*M^{lle} Souris*).... *M^{me} de Marchais.*
Tibulle..... (*Murayre*).... *Le chevalier de Clermont.*

et enfin *Zélie*, paroles de Cury, intendant des Menus, musique de Ferrand, le claveciniste attitré du théâtre de madame de Pompadour.

Zélie, nymphe de Diane..... *M^{me} de Pompadour.*
L'Amour..... *M^{me} de Marchais.*
Lymphée, sylvain..... *M. le duc d'Ayen.*

M. de Courtenvaux, qui devait danser dans les trois actes, ne le put pas à cause d'un effort qu'il s'était donné la veille à la répétition. Il n'y eut que M. de Langeron qui dansa, et il remporta un grand succès, ainsi que les enfants du corps de ballet. Les danses de Dehesse furent trouvées charmantes et d'un goût nouveau : bref, ce fut une soirée des plus agréables.

Aussi se hâta-t-on de rejouer les mêmes fragments quatre jours après, le lundi gras, 17 février : les acteurs étaient les mêmes, sauf M. de la Salle, qui remplaça avec avantage le duc d'Ayen dans le rôle de Lymphée.

Le lendemain, mardi gras, on donna la deuxième représentation des *Amours de Ragonde*, montés comme au premier jour (27 février 1748). « M. de Sourches fit Ragonde, écrit de Luynes. Il avait déjà exécuté ce rôle avec applaudissements, quoiqu'il ait une voix fort peu avantageuse et peu agréable, mais c'est assez ce qui convient au personnage de Ragonde. » Le spectacle se termina par une pantomime composée et jouée par Dehesse, *Chasseurs et petits Vendangeurs* (1). Un petit danseur d'environ cinq ans fit l'ornement principal de ce ballet, tant il montra de grâce et d'agilité. C'était le petit Vicentini ; à côté de lui, la petite Foulquier se distingua aussi par sa gentillesse. La représentation finit à huit heures, et le Roi alla, selon l'usage, souper dans ses cabinets avec les personnes qui avaient assisté au spectacle : ce soir là ils étaient trente-quatre à table.

Le mercredi 26 février, première représentation de *Silvie*, pastorale héroïque en trois actes, précédée d'un prologue, paroles de Laujon, musique de Lagarde et ballets de Dehesse.

(1) Ce ballet avait été donné à la Comédie italienne le 24 septembre 1746.

Prologue :

Diane *M^{me} Trusson.*
 L'Amour..... *M^{me} de Marchais.*
 Vulcain..... *Le chevalier de Clermont.*
 DANSE : *M. de Courtenvaux* (un Cyclope).

Pièce :

Silvie, nymphe de Diane... *M^{me} de Pompadour.*
 Daphné, nymphe de Diane. *M^{me} Trusson.*
 L'Amour..... *M^{me} de Marchais*
 Amintas, chasseur..... *Le duc d'Ayen.*
 Hylus, faune..... *Le marquis de la Salle.*
 Un Chasseur..... *Le vicomte de Rohan.*

Le sujet du prologue, écrit Luynes, est l'Amour qui, n'ayant plus de traits dans son carquois, vient en demander de nouveaux à Vulcain, qui ordonne sur-le-champ aux Cyclopes de travailler pour ce que désire l'Amour. Ce sujet est entièrement d'imagination. C'est une nymphe de Diane poursuivie par un faune, qui en est amoureux et veut l'enlever. Elle aime Amintas et croit que ce n'est que de l'amitié ; elle est en garde contre l'Amour. Amintas lui déclare sa passion. Elle l'écoute, et aussitôt se reconnaissant coupable, et que Diane va faire éclater sa fureur contre elle, elle veut se percer d'un de ses traits. Elle se blesse en effet ; mais il se trouve que c'est d'un des traits que Vulcain, dans le prologue, venait de faire forger pour le carquois de l'Amour... Les paroles sont fort jolies et la musique charmante. C'est un des plus jolis divertissements que l'on ait joués jusqu'à présent dans les cabinets. Il paraît que tout le monde en est content (1).

On en fut même si content, qu'on redonna le même spectacle le mercredi 5 mars, afin que la Reine, le Dauphin, la Dauphine, Madame Infante et Mesdames pussent le voir : même succès qu'au premier soir.

Le lundi 10, deuxième représentation de l'acte de *la Terre*, des *Éléments*, et troisième représentation de *Zélie* et de l'acte des *Saturnales*, dans *les Fêtes grecques et romaines* : pas de changements d'interprètes. La Reine, le Dauphin et sa femme, Madame Infante et Mesdames assistaient encore à cette soirée.

Le jeudi 13, première représentation du *Prince de Noisy*, opéra en

(1) La *Sylvie* de Laujon fut jouée à l'Opéra le 11 novembre 1766, avec une musique nouvelle de Berton et Trial. Daus le prologue, Larrivée jouait Vulcain; mademoiselle Avenaux, Diane; et madame Larrivée, l'Amour. Dauberval figurait le Cyclope. Dans l'opéra, Sophie Arnould représentait Sylvie; madame Larrivée, l'Amour; mademoiselle Avenaux, Diane; mesdemoiselles Dubois l'aînée et Dubreuil, deux de ses nymphes. Legros jouait Amintas; Larrivée, Hylus; et Durand, le Chasseur.

trois actes de *La Bruère*, musique de *Rebel et Francœur*, qui passa pour le plus beau qu'on ait vu sur ce théâtre, sous le rapport des décos-
tions (1).

Dès qu'on avait commencé les répétitions, cet opéra était devenu le sujet des conversations de toute la cour. Le duc de Luynes écrivait à ce propos le 11 mars : « Les répétitions sont comme on peut croire, très fréquentes pour les opéras des cabinets, d'autant plus qu'on y exécute plusieurs actes composés exprès pour ce divertissement. C'est M. de la Vallière et madame de Pompadour qui donnent des places à ceux et à celles qui ont curiosité d'entendre ces répétitions. Cette curiosité est fort étendue, et l'on y admet beaucoup de monde, non-seulement de la cour et de la ville, mais même des étrangers. Les princes de Wurtemberg y ont été, M. de Centurione, Génois, et plusieurs autres. M. de Bernstorff, envoyé de Danemark, qui a de l'esprit et du goût, et qui est fort connu de madame de Pompadour, a été même à plusieurs représentations, à la vérité dans une des petites loges d'en haut qui donne sur le théâtre et où l'on n'est point vu. »

Le Druide, enchanter..... *M. le duc d'Ayen.*
Alie, sa fille..... *M^{me} de Marchais.*
Le prince de Noisy, sous le nom de Poinçon.... *M^{me} de Pompadour.*
Un Druide, grand-prêtre, ordonnateur des jeux. *M. le vicomte de Rohan.*
Moulineau, géant et magicien..... *M. le marquis de la Salle.*
Un suivant de Moulineau..... *M. le chevalier de Clermont.*

DANSE : *Le marquis de Courtenaux, le marquis de Langeron, le comte de Melfort* (début), *le marquis de Beuvron* (début), et tous les enfants de la danse.

Cet opéra était une imitation très lointaine du joli conte d'*Hamilton, le Bélier*, combinée avec la comédie de *Dumas d'Aigueberre, le Prince de Noisy*, et surchargée de tous les enjolivements de la galanterie précieuse et raffinée de l'époque. L'intrigue est des plus simples. Le petit Poinçon, qui ignore lui-même son titre de prince de Noisy, et le géant Moulineau se disputent le cœur de la princesse Alie, fille d'un druide quelconque, et, comme de juste, le gentil Poinçon finit par tuer en combat singulier son effroyable rival. Le principal mérite de cette pièce était de donner prétexte à de magnifiques décos-
tions comme le temple de la Vérité, où les deux amants viennent consulter l'oracle, et d'amener beaucoup de danses qui étaient, au dire de Luynes, « très bien imaginées et exécutées dans la perfection. La musique, ajoute-t-il, est très agréable et

(1) Repris à l'Opéra le 16 septembre 1760.

dans le goût françois. » La marquise trouvait enfin dans le petit Poinçon un rôle très fatigant, mais qui lui convenait à merveille; elle s'y montra ravissante de grâce et de tendresse, et obtint un véritable triomphe.

Mercredi 19 et samedi 22 mars, deuxième et troisième représentations du *Prince de Noisy*, en présence de la Reine, du Dauphin et de la Dauphine, de Mesdames Adélaïde et Victoire. La représentation du 22, la dernière de l'année, fut, comme d'habitude, donnée pour la capitulation, à l'exemple de l'Opéra de Paris.

Tant de succès ne mettaient pourtant pas les acteurs à l'abri de certaines mortifications d'amour-propre, comme celle que d'Argenson raconte en mars 1749 : « Il y a eu une aventure à un bal de la ville, à Versailles, où le roi était : une petite Cazaux, fille d'un officier du Gobelet, était masquée ; madame de Brancas lui parla, et lui demanda si elle avait été à l'opéra des cabinets ; elle dit que oui, et fit une description si critique du peu de talent des acteurs, qu'ils ont tous juré de ne plus jouer l'opéra ; ils ont renoncé au théâtre. »

La morale de tout cela est qu'en cette seule année, les dépenses du théâtre des petits cabinets s'élevaient au moins à cent mille écus. M. de la Vallière, qui avait tout intérêt à ne pas exagérer le chiffre de la dépense, disait que les sommes dépensées pour la construction de la salle, pour les habits, pour les décos et même pour les gratifications en bijoux ou en argent données aux musiciens, n'avaient pas dépassé ce chiffre de 100,000 écus. C'est déjà fort joli, surtout si l'on remarque qu'on avait fait usage de beaucoup de choses qui étaient dans le magasin des Menus-Plaisirs ; et pourtant le duc de Luynes lui-même refuse de croire à cette affirmation, et assure que la somme énoncée par le duc de la Vallière est au-dessous de la vérité. Les libéralités de la favorite devaient encore l'accroître. « L'on vient de donner des pensions à des artistes, pour services rendus à la marquise de Pompadour, écrit d'Argenson le 16 novembre 1749. Tribou, son maître à chanter, a 800 liv. sur le trésor royal, Lagarde, son maître de composition et qui a une voix si agréable, a 1,500 livres. » La marquise offrait, l'État payait.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Le Quatuor suédois*. — CONCERT NATIONAL : *Mazeppa*, scène lyrique de MM. A. de Lauzières et Paul Puget. *Bacchanale* de Cherubini. *Concerto en la mineur* de Schumann. *Gavotte* de Gluck. *Suite d'orchestre* de M. Guiraud. — CONCERTS DANBÉ : *Trio* de M. Adolphe Blanc. — CONCERTS FRASCATI : Soirée d'ouverture. — CONCERT GOTTSCHALK.



ONCERTS POPULAIRES. — *Quatuor suédois*. — Avant de parler du quatuor suédois, qui a été la seule nouveauté de la séance du 4 janvier, je rappellerai en peu de mots que l'*allegro* et le finale de la *Réformations-Sinfonie* de Mendelssohn ont produit, surtout le finale qui débute par le choral de Luther, l'effet grandiose auquel le public est toujours préparé, et que l'*Invitation à la valse* de Weber prouve jusqu'à quel point Berlioz était initié à toutes les ressources et à tous les secrets de l'instrumentation. La manière dont il a su distribuer dans l'orchestre des mélodies et des traits écrits spécialement pour le piano est une merveille. On a beaucoup applaudi aussi le quintette de Mozart pour instruments à cordes et clarinette; mais dussé-je passer pour un rabâcheur, je ne saurais m'empêcher de protester de nouveau contre cette mode de faire jouer à une cinquantaine d'instruments à cordes ce qui n'est destiné qu'à quatre, tandis qu'une clarinette seule est obligée de soutenir la lutte. Je n'y puis admirer que deux grandes difficultés vaincues : l'une, qui consiste à jouer juste en ne faisant qu'effleurer la corde pour ne pas écraser l'instrument solo, et l'autre, qui

oblige la clarinette à jouer juste tout en forçant le son, sauf dans les passages où elle est à découvert.

J'arrive au quatuor des dames suédoises. M. Pasdeloup, toujours prêt à accorder l'hospitalité aux artistes étrangers, s'est empressé de l'offrir à ces dames, dont les noms ne sont pas précisément des plus commodes à prononcer et à retenir, et le public les a accueillies avec une galanterie peut-être excessive, en leur prodiguant autant et plus d'applaudissements qu'aux chefs-d'œuvre de Beethoven, Weber et Mendelssohn. Le fait est qu'elles chantent avec un ensemble merveilleux et des nuances d'une grande perfection, mais les morceaux sont étranges et dénués de charme pour la plupart, et leurs voix ne sont ni d'une grande étendue, ni d'une grande force. Et cependant la Suède et la Norvège fournissent des voix et des talents admirables, témoins mademoiselle Nissen, qui a chanté jadis au Théâtre-Italien de Paris, et mesdames Jenny Lind, Nilsson et Telefsen. Cette dernière, qui est norvégienne, est moins connue à Paris qu'à Londres, où elle fait les beaux jours des concerts.

Henry Cohen.

CONCERT NATIONAL. — Ainsi que je l'ai déjà dit ici même, le répertoire classique ne se compose pas seulement de morceaux symphoniques, il comprend encore un grand nombre d'œuvres chorales, populaires en Allemagne et en Angleterre, et dont nous connaissons à peine les noms. A l'imitation des Concerts du Conservatoire, mais sur une plus large échelle, le Concert national s'est occupé d'organiser l'exécution de quelques-unes de ces œuvres, et, fidèle à son programme, il s'est appliqué à faire marcher de front les œuvres anciennes et les modernes. C'est ainsi que le quatrième Concert de chaque série est consacré en grande partie à l'exécution d'un oratorio ou d'un drame lyrique; nous avions déjà entendu *Ruth* dans la première série; on nous a donné *Mazepa* au quatrième Concert de la seconde. *Mazepa* est la cantate qui fut proposée au concours pour le grand prix de Rome en 1873; les paroles sont de M. A. de Lauzières, la musique de M. Paul Puget, premier grand prix, élève de M. Victor Massé. Le sujet, emprunté à la légende de l'Hetman polonais, a fourni à M. de Lauzières un excellent poème, rempli de situations franches et musicales. La partition de M. Paul Puget renferme sept morceaux : 2 pièces symphoniques, 3 airs, un duo et un trio. *La Polonaise*, qui sert de prélude, est bien rythmée, habilement coupée et écrite dans un fort bon style; c'est un morceau extrêmement réussi; la romance de la Reine et la sérénade chantée par Mazepa

ne manquent ni d'élégance, ni même d'une certaine poésie. Le duo et le trio sont écrits dans de bonnes proportions scéniques; le trio m'a paru un peu bruyant et parfois vulgaire; on y sent trop l'imitation des formes italiennes et en particulier de la manière de M. Verdi. Je leur préfère de beaucoup l'air de basse, conçu dans un très bon sentiment dramatique, et où l'auteur a su très heureusement allier la mélodie à la déclamation des paroles. Cet air et le prélude-polonaise sont les deux meilleurs morceaux de la partition; ils sont vraiment remarquables et nous font augurer très favorablement de l'avenir de M. Puget. L'exécution de cette cantate était confiée à trois des meilleurs artistes de l'Opéra: mademoiselle F. Devriès, MM. Gailhard et Bosquin; on les a beaucoup applaudis; la toute charmante mademoiselle Devriès a surtout remporté un très vif succès.

Le premier Concert de la troisième série a été fort brillant. On y a exécuté entre autres une *Bacchanale*, de Cherubini; le *Concerto en la mineur* pour piano, de Schumann; le *Larghetto* du quintette en *la*, de Mozart, et une *Gavotte*, de Glück. La *Bacchanale*, de Cherubini, est tirée du ballet d'*Achille à Scyros*, qui fut représenté pour la première fois le 18 décembre 1804. Le rôle d'Achille, créé par le célèbre Duport, fut repris ensuite par une danseuse, mademoiselle Clotilde, à la vingtième représentation de ce ballet, qui eut lieu seulement trois ans plus tard, le 15 septembre 1807. L'œuvre n'eut pas grand succès; on y remarqua pourtant quelques fragments, parmi lesquels figure au premier rang la *Bacchanale*. Ce morceau, où brille dans toute sa puissance le talent aujourd'hui trop peu connu du maître illustre qui exerça une si grande influence sur la musique française, compose un tableau plein de vie et de lumière: le premier motif manque peut-être de distinction, mais le développement en est riche et coloré par une orchestration splendide; notons, en particulier, un *crescendo* d'un magnifique effet.

Le *Concerto en la mineur* est une des œuvres les moins discutables de Schumann; les idées y sont claires, précises; l'inspiration est soutenue d'un bout à l'autre, et le talent original du compositeur s'y épanouit dans toute sa verve et toute sa fantaisie. M. Jaëll l'a exécuté avec plus de bravoure que de style; néanmoins l'œuvre et l'exécutant ont obtenu un très grand succès.

Tout le monde connaît le *Larghetto* du quintette en *la*, de Mozart, un admirable chef-d'œuvre et l'une des plus pures inspirations musicales qui existent. Quant à la *Gavotte*, de Glück, c'est aussi dans son genre un morceau accompli; l'orchestre l'a exécuté avec un fini de détails et une perfection de nuances dignes des plus grands éloges, et je profite de

cette occasion pour adresser mes meilleurs compliments aux artistes de talent placés sous l'habile direction de M. Colonne. Ils composent un ensemble excellent; l'harmonie laisse quelquefois à désirer, mais le quatuor est irréprochable, et les premiers violons notamment ont déjà fait preuve en maintes circonstances d'une virtuosité peu commune.

Je ne signalerai dans le 2^e concert que deux morceaux : l'ouverture du *Corsaire*, de Berlioz, et la *Suite d'orchestre*, de M. Guiraud. L'ouverture du *Corsaire* (œuvre 21) a été composée en guise de préface au poème de Lord Byron. L'idée générale est un peu obscure ; elle devient absolument une énigme pour ceux qui ne connaissent pas l'œuvre du poète anglais; néanmoins on sent courir à travers cette succession désordonnée de rythmes violents et de timbres éclatants un souffle plein d'une énergie sauvage qui frappe l'esprit plus qu'il ne le séduit. Cette ouverture est une des œuvres les moins connues et aussi l'une des moins importantes de Berlioz; elle est postérieure à la *Symphonie fantastique* et à *Roméo*.

Je n'entrerai pas dans de longs détails au sujet de la *Suite d'orchestre* de M. Guiraud qui est déjà bien connue du public. Je rappellerai seulement que cette suite se divise en quatre parties : le *Prélude* contient un très joli thème de hautbois qui aurait beaucoup gagné à être développé; M. Guiraud s'est contenté de faire passer successivement la mélodie d'un instrument à un autre; ces sortes d'imitations ne sauraient tenir lieu d'un développement régulier. L'*Intermezzo* n'offre rien de bien saillant, c'est une agréable fantaisie. L'*Andante*, qui compose la 2^e partie, est plus développé et surtout plus symphonique; il repose sur une jolie phrase très mélodique et pleine d'élégance; je critiquerai seulement la longueur souvent exagérée des périodes et le peu de variété avec lequel le musicien a présenté les développements de l'idée principale. Le morceau le mieux réussi de toute la *Suite*, c'est le *Carnaval* avec son brillant coloris et ses rythmes bien accentués : on ne saurait imaginer un plus joli finale de ballet.

H. Marcello.

CONCERTS DANBÉ. — Le concert du 4 janvier a été intéressant sous plus d'un rapport. M. Jules Lefort a très bien chanté et avec une parfaite entente de l'ancien style un air de Lotti, compositeur italien du dix-septième siècle. Ce morceau dont la forme n'est nullement antique, a fait le plus grand plaisir, ainsi qu'un rigaudon de *Dardanus*, de l'illustre Rameau. Enfin, la première audition d'un trio pour piano, violoncelle et

flûte, en *ut*, de M. Adolphe Blanc, exécuté dans la perfection par MM. Lavignac, Loys et Donjon, a fourni au public une nouvelle occasion d'applaudir le talent très remarquable de ce jeune compositeur qui a de charmantes inspirations.

CONCERTS FRASCATI. — Le public attendait avec impatience, depuis plusieurs semaines déjà, l'inauguration des concerts de la salle Frascati, qui avait préludé huit jours auparavant par un bal masqué, mais l'autorisation n'avait pas encore été complètement donnée à l'entrepreneur. Cette salle, construite sur l'emplacement du magasin des Villes de France, occupe tout l'espace contenu entre la rue Vivienne et la rue Richelieu. Ce n'est pas la première fois qu'elle sert de refuge à la musique, car, sous Louis-Philippe, c'est là qu'eurent lieu les premiers concerts Musard, transportés plus tard rue Basse-du-Rempart dans l'hôtel d'Osmond, et enfin aux Champs-Élysées; et du temps de Musard comme aujourd'hui, sa spécialité a toujours été de former un concert-promenade. La salle est élégamment décorée et ornée d'une fontaine qui produit le meilleur effet. Elle est trop sonore. Le public qui ne tient pas à se promener en écoutant la musique, est très commodément assis. L'orchestre excellent et parfaitement conduit par M. Maton, qu'on s'accorde généralement à regarder comme le premier accompagnateur de Paris, a fait entendre entre autres morceaux, une fantaisie sur *Guillaume Tell* arrangée par Ch. Constantin, un peu longue, mais où des chœurs d'hommes, habilement introduits et composés de voix magnifiques, ont chanté avec beaucoup de précision et d'ensemble le sublime chœur : « Jurons par nos dangers. » L'ouverture d'*Oberon*, un air varié pour hautbois sur *Martha*, très bien exécuté par M. Lalliet, et deux airs chantés par mademoiselle Girard, ont été, avec la fantaisie sur *Guillaume Tell*, les morceaux les plus chaleureusement applaudis de la soirée. On voit que ce concert ne manquait pas d'attraits. Pourquoi cette malheureuse et incorrigible manie de fumer en a-t-elle obscurci — c'est le mot — les charmes, pour bien des personnes qui n'ont pas encore pu se déterminer à adorer le dieu *Tabac*? D'ici à la fin du mois, un théâtre d'opérettes inédites va être installé dans la salle. Faisons des vœux pour qu'au moins, aux représentations, les fumeurs s'abstiennent de fêter leur brune divinité!

H. C.

CONCERT GOTTSCHALK. — La seconde audition des œuvres pour le piano de Gottschalk a été non moins intéressante que la première. Ma-

demoiselle Clara Gottschalk a exécuté plusieurs morceaux avec une exquise délicatesse. Les plus applaudis ont été un duo à deux pianos sur les motifs du *Trovatore*, avec le concours de M. Joseph O'Kelly, et la *Pasquinade*, fantaisie originale et charmante, qui aura le succès du *Bananier* et de la *Bamboula*. L'excellent Roger a chanté avec sa voix et son talent habituels deux fables de La Fontaine mises en musique par M. Étienne Rey et le *Roi des aulnes*, de Schubert, qui a paru un peu démodé. « Donnez-moi la *Gazette de Hollande*, » disait Rameau, et je la mettrai en musique. » La tâche que s'est imposée M. Rey n'est guère plus facile.

M. Taffanel a été vivement applaudi dans une fantaisie pour la flûte, de sa composition, et M. Lichtlé, artiste du théâtre de Strasbourg, avant la fatale séparation, a déployé une superbe qualité de son et parfaitement réussi des difficultés extrêmement grandes pour le véritable cor, c'est-à-dire sans pistons.

H. C.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

ITALIENS : M. Devilliers. *Lucia di Lammermoor.* MM. Genevois et Padilla. — M^{me} Heilbronn. — ATHÉNÉE : *Lucia di Lammermoor.* Le maestro Graffigna. M^{me} Anna Rienzi.



TALIENS.— LUCIA DI LAMMERMOOR.— Jeudi 8 janvier.— Qui ne se souvient de *la Chasse au Chastre*, une étourdissante nouvelle de Méry dans laquelle on voit un Nemrod marseillais faire le tour du monde, à la poursuite d'un chastre qui s'est envolé d'un arbre de la Provence? C'est à cette battue fantastique que se livrent, eux aussi, les directeurs du Théâtre-Italien, et le gibier qu'ils traquent, le ténor, n'est pas moins rare et moins subtil que le chastre du Marseillais de Méry. Les voilà pourtant qui se rapprochent du but.

MM. Devilliers et Genevois, les deux ténors que nous avons entendus durant cette quinzaine, l'un dans le rôle de Manrique du *Trovatore*, l'autre dans celui d'Edgardo de *Lucia di Lammermoor*, sont de beaucoup supérieurs à tous ceux qui nous ont été présentés jusqu'ici, et nous ne doutons pas qu'ils ne relèvent désormais par leur concours le niveau d'exécution du répertoire italien. M. Devilliers avait débuté dans *la Traviata* de Verdi, et soit que ses moyens déjà puissants ne se fussent pas trouvés à l'aise dans le demi-caractère, soit qu'ils eussent été paralysés par l'émotion, il avait, pour ainsi dire, *manqué son entrée* à la salle Ventadour. Mais il a pris possession du rôle de Manrique avec tant de juvénile assurance, qu'il s'est fait une large trouée dans la faveur du public.

L'épreuve à laquelle s'est soumis M. Genevois dans *Lucia di Lammermoor*, a été moins décisive peut-être. C'est que le rôle d'Edgardo, sans jamais demander à son interprète une excessive dépense de forces,

exige de lui des qualités plus délicates que le volume de la voix et l'étendue du registre, j'entends une belle méthode d'accentuation dramatique et d'expression lyrique. M. Genevois a dit avec assez de feu le bel allegro de son duo avec Lucia ; mais il n'a pas mis en relief, comme il convient, la phrase déchirante : *T'amo, ingrata, t'amo ancora*, du splendide sextuor encadré dans le finale du second acte. Dès le commencement de la scène des tombeaux qui termine le dernier tableau d'une façon si poignante, il a laissé voir qu'il ne possédait pas encore l'entente de la gradation dramatique. Il a forcé sa voix sur le récitatif : aussi, quand il a voulu la conduire dans la moelleuse demi-teinte de l'air : *O bell' alma innamorata*, l'émission du son était devenue gutturale. Voilà le défaut qu'il devra surveiller. Mademoiselle Heilbronn a particulièrement bien chanté son duo avec Aston ; mais là n'est point tout le rôle de la bien-aimée d'Edgardo. Il sera bon qu'elle retranche de son grand air certain trait de son cru que le bon goût réprouve. M. Padilla ne tient pas le rôle du baryton avec toute l'autorité désirable. Dans le sextuor, il n'a point donné à l'éclatant cri de rage d'Aston, qui suspend l'ensemble vocal, le relief et le mordant qu'il exige. L'orchestre et les chœurs, sous l'œil vigilant de M. Vianesi, ont été irréprochables.

ATHÉNÉE. — *LUCIA DI LAMMERMOOR.* — *Mercredi 7 janvier.* — L'homme ayant la vie plus courte que le cerf et la corneille, sa mémoire est moins ornée peut-être que celle de ces intéressantes bêtes. Je n'ai donc pas rencontré en mon chemin la charrette épique des comédiens du *Roman comique*; l'exhilarant équipage du sieur Dassoucy, ses deux pages de noir habillés, son âne caparaçonné de téorbes et bardé de luths ; je n'ai pas connu Gaultier Garguille et Guillot Gorju, les farceurs barbouillés de lie, non plus que l'illustre Savoyard, dit l'*Orphée du Pont-Neuf*, et le *Singe* de Brioché, qui ameuta tout Paris. Mais, en matière de haute curiosité, celui qui a vu *Raphaël*, grand opéra de M. Giunti Bellini ; *le Borgne*, drame shakespearien de M. Loyau de Lacy, et *Lucia di Lammermoor*, interprétée par la troupe italienne de l'Athénée, n'a rien à envier aux générations qui l'ont précédé en ce monde.

La direction de l'Athénée m'avait convoqué à la répétition générale de *Lucia*, l'œuvre par laquelle s'est ouverte et close, dans la salle de la rue Scribe, l'exploitation du répertoire italien : cette répétition, improprement qualifiée de générale, a revêtu un tel caractère de familiarité que je dois m'interdire toute critique personnelle sur les divers incidents qui ont égayé la soirée. Je n'en veux retenir que ce qui appartient de

plein droit au spectateur. Par une faveur dont je prise là délicatesse, je n'ai pas été rappelé à la première représentation, et je n'ai pu me repaître l'œil des splendeurs de mise en scène qui ont amené dans un aussi bref délai la fermeture de l'Athénée. Il serait cruel de s'égayer aux dépens de la pauvre troupe italienne qu'une inexorable fatalité jette ainsi sur le pavé. On ne saurait trop plaindre les acteurs et les choristes auxquels Paris refuse ce pain qu'il prodigue si aveuglément à d'autres, ni trop blâmer de sa coupable inexpérience l'impresario qui les a conduits au sacrifice. Tout ne s'opposait-il pas au succès de l'entreprise ? Sous quelque forme qu'on examine la question, la solution n'en est pas douceuse. On sait combien la fortune du Théâtre-Italien actuel a été longtemps vacillante ; aujourd'hui, dans sa prospérité relative et malgré le prestige de la mode, il ne remplit sa salle que péniblement ; cependant il fait l'intérim de l'Opéra et ne donne que trois représentations la semaine ; l'Athénée prétendait en donner autant et trouver une clientèle suffisante. Au rebours des axiomes commerciaux en vigueur, la succursale eût coulé bas la maison centrale. Sur sa scène minuscule, l'Athénée abordait le grand opéra ; le contenu était plus vaste que le contenant, et quel contenant ! Le caveau de famille de tous les directeurs qui s'y sont succédé ! Ajoutons que l'organisateur de ce spectacle tentait l'aventure avec une inconcevable précipitation, que ses artistes n'eussent pas été rappelés plus de dix fois dans un chef-lieu de canton de la Calabre, que ses chœurs ne comptaient pas vingt personnes des deux sexes, que les musiciens de son orchestre recrutés à la hâte n'avaient aucune habitude de l'exécution en commun, et qu'enfin ce personnel, si peu homogène déjà, ne semblait reconnaître d'autre loi que ses fantaisies.

L'auteur de ce beau coup est M. Achille Graffigna, en même temps *impresario et maestro concertatore*, aussi peu écouté d'ailleurs comme administrateur que comme chef d'orchestre. Le talent de M. Graffigna n'égale pas son audace, si j'en juge par les quelques notes biographiques recueillies par Fétis sur sa carrière artistique. Il a dépassé largement la cinquantaine, étant né vers 1817, en Lombardie : il a fait ses études au Conservatoire de Milan. Son premier ouvrage, intitulé *Un Lampo d'infidelta* (*Un éclair d'infidélité*), a été représenté à Lodi en 1838. « Le livret de cet ouvrage était fort mauvais, dit Fétis, et la musique n'en était guère meilleure : cependant le public fut indulgent à cause de la jeunesse du compositeur. Le résultat de cet essai fut le mariage du maestro avec la prima donna Triulzi qui avait chanté le principal rôle de l'ouvrage. » Dans l'automne de 1841, il donna à la Scala de Milan *Idegonda et Rizzardo*, opéra-bouffe écrit spécialement pour cette scène.

Romani, dans sa *Chronologie de la Scala*, ne nous dit pas quel accueil il reçut ; ce qui est constant, c'est qu'on ne lui en commanda pas un second. Il a composé depuis : *Eleonora di San-Bonifazio*, joué à Vérone en 1842, *Mignoni e Fanfan*, à Florence en 1844, *Gli ultimi giorni di Suli et Ester d'Engaddi*, à l'Opéra-Italien d'Odessa, en 1845, enfin, *la Duchessa di San-Giuliano*, au Théâtre-Italien de Paris, il y a quelques années. Ces divers opéras ont été aussi froidement accueillis en Italie que sur les bords de la mer Noire.

M. Graffigna rapporte d'Odessa où il a été longtemps chef d'orchestre, la funeste manie de frapper du bâton le premier temps de la mesure sur le bois de son pupitre : le pupitre sollicité par ce coup, y répond par un bruit sec et dru comme un éclat de castagnettes. Cette accentuation sonore de la mesure peut plaire à des souffleurs espagnols, mais elle est de nul effet sur les choristes de l'Athénée qui ont fugué à qui mieux mieux leurs parties dans l'exécution de *Lucia*. Mademoiselle Anna Rienzi, la *prima donna absolutissima*, engagée par M. Graffigna pour le rôle de Lucia, est anglaise : son soprano a plus d'acuité que d'expansion, plus d'homogénéité factice que de franchise naturelle. Elle est encore trop fraîchement émoulue de l'école pour dissimuler les défauts de sa vocalisation, mais elle a du style une certaine intuition qui la rend supportable. La charité chrétienne m'interdit l'appréciation du baryton Rinaldi, qui a pourtant quelques bonnes qualités, du ténor et surtout de la basse qui a été sans vergogne.

On a fait grand tapage dernièrement de l'incident de l'*Orénoque*, un navire français, dont la station dans les eaux de Civita-Veccchia est regardée par certains politiques d'outre-mont, comme une insulte à l'Italie. Par les deux ou trois représentations de *Lucia di Lammermoor* à l'Athénée, la patrie du maestro Graffigna est vengée.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

9 janvier 1874.

Monsieur le Rédaçteur,



'HABITE en ce moment le château de Ch. de C. (Sarthe), ce qui au premier abord peut vous paraître indifférent. Cependant j'ai là sous la main une de ces copieuses bibliothèques de campagne où plusieurs générations ont accumulé, sans y penser, les plus précieux documents... Vous plaît-il que j'extraie de cette mine quelques pépites et que je vous les envoie?

Ceci, par exemple, peut vous être utile, en même temps qu'agréable : ce sont les appréciations du *Journal des Dames et des Modes* (année 1821), sur l'inauguration de la salle de l'Opéra qui vient de brûler.

Vous y trouverez plus d'un détail piquant, ignoré aujourd'hui, et très caractéristique des mœurs de l'époque; le tout pourrait servir de complément à votre intéressant numéro du 15 novembre dernier.

C'est maintenant le *Journal des Dames* qui parle :

« L'aspect de l'intérieur de la salle est or et blanc d'abord; bleu et or ensuite jusqu'au plafond.

« Les corridors sont vastes, les escaliers très beaux; les dégagements nombreux et bien entendus.

« Le foyer public règne sur toute la longueur de la façade. Les peintures sont blanc mat et or; les draperies des croisées amarante et orange.

« Le foyer du chant et celui de la danse sont deux pièces d'une grande beauté. Dans l'une, les murs paraissent sonores; dans l'autre, le plancher en pente doucement inclinée vers une superbe glace, qui va jusqu'au bas, est d'une élasticité parfaite.

« Provisoirement, la nouvelle salle de l'Opéra sera éclairée par l'ancien lustre, mais lorsque les travaux qu'exige l'éclairage par le gaz hydrogène seront terminés, on jouira de la vue d'un lustre magnifique d'un goût tout à fait neuf.

« Le milieu de cette pièce de serrurerie représente une espèce de colonne cannelée servant de tube pour l'introduction du gaz dont les *cent huit becs* donnent issue à la flamme, laquelle, au lieu de monter en ligne droite, formera une *tulipe*.

« Ce lustre, *entièrement dore*, est fait, dit-on, sur le même plan que celui de l'Opéra de Londres. La colonne par sa hauteur, le cercle lumineux par sa vaste circonférence, nous ont singulièrement frappé. Nous nous faisons une grande idée de la surprise qu'il causera... »

Décidément le nouveau lustre de l'Opéra est la grande préoccupation de tous les esprits en l'année 1821. Je crois même me souvenir que l'Opéra de la rue Le Peletier fut le premier théâtre de France où l'on fit l'essai du gaz hydrogène. Écoutez ce qu'en dit encore le rédacteur du *Journal des Dames* :

« Dans le siècle *des lumières*, l'ignorance de certaines personnes à l'égard du gaz hydrogène est vraiment surprenante. L'une nous dit sérieusement qu'elle croyait que ce gaz arrivait tout enflammé de l'atelier de fabrication au sommet des candélabres placés dans le voisinage du Grand-Opéra. Vous avez beau répliquer que, si le gaz hydrogène brûlait à l'abattoir Montmartre, il y aurait explosion sur les lieux, et point du tout éclairage dans l'intérieur de Paris. On vous répond pour preuve de ce qu'on avance que ce gaz s'appelle gaz inflammable. — Oui, mais non gaz enflammé!

« Heureusement que l'allumeur arrive, et qu'en se présentant à l'orifice des tuyaux une mèche flamboyante à la main, il met fin à la discussion.

« L'autre, au moins aussi crédule, a entendu dire à quelqu'un qui pourtant *n'est pas une bête*, que le gaz hydrogène, comme l'ancien feu grégeois, si redouté du temps des croisades, brûle dans l'eau. La pluie survient, et si tous les jets de gaz ne s'éteignent pas à la fois, c'est que la pluie n'est pas assez abondante pour les arroser tous ensemble. Alors le fluide inflammable même éteint, s'échappant incessamment des tubes conducteurs, se rallume à la flamme voisine.

« Nous en disons autant du vent; et cela servira de réponse aux personnes qui assurent avoir soufflé en vain sur un jet de gaz enflammé.

« Mais voilà le plus fort:

— « Le gaz hydrogène ne brûle pas.

— « Qu'entendez-vous par ces mots; car la phrase n'exprime peut-être pas votre pensée d'une manière bien exacte?

— « Je veux dire que ce gaz ne cause pas de brûlure.

— « Je le crois bien, tant qu'il n'est pas enflammé.

— « Même quand il éclaire, là, pour me faire comprendre, épilogueur éternel!

— « Mettez seulement votre doigt au-dessus de la flamme, et vous m'en direz des nouvelles.

— « Aïe... !

— « Et bien ! mettriez-vous encore votre main au feu que la personne qui vous avait parlé du gaz enflammé ne causant pas de brûlure, était incapable de vous tromper ? »

Enfin le grand jour est venu ! Nous sommes au 16 août 1821. L'Opéra de la rue Le Peletier donne sa première représentation... Mais laissons parler encore le rédacteur du *Journal des Dames*.

« La soirée d'hier est à jamais mémorable dans les fastes des jours marqués par le plaisir. Les annales des théâtres disent à la postérité, que dans cette même soirée, remarquable par l'ouverture de la nouvelle salle de l'Opéra, Feydeau, le Vaudeville, le Gymnase et la Gaîté offraient chacun une nouveauté, et chose plus extraordinaire encore, autant de pièces, autant de succès incontestés.

« Nous ne parlerons pas de la beauté du temps qui paraissait s'être mis de la partie pour engager les promeneurs du boulevard de Gand à s'asseoir tranquillement auprès des dames qui occupaient un double rang de chaises depuis la rue du Helder, jusqu'à la rue Le Peletier, en attendant l'heure de la sortie de l'Opéra. Les croisées, les balcons des maisons des hôtels des rues Le Peletier et Grange-Batelière étaient garnis de monde comme en un jour de fête.

« Ce jour là, les chapeaux parés étaient en crêpe rose ou en satin blanc. Sur le devant figurait un paquet de plumes d'autruche panachées et frisées. »

Il me reste, monsieur, à vous prier d'agrérer, etc.

A. Lebuys.

P. S. — Veuillez, je vous prie, m'envoyer un nouvel exemplaire de votre numéro du 15 novembre qui est entièrement consacré à l'histoire de l'Opéra de la rue Le Peletier. Je voudrais, ainsi que l'ont fait beaucoup de vos souscripteurs, le faire relier à part sans pourtant le distraire de ma collection.

L.



FAITS DIVERS

ON vient d'installer au Conservatoire, dans le cabinet du bibliothécaire, M. Wekerlin, le clavecin ou plutôt le piano qui a appartenu à Marie-Joseph Chénier. C'est un don personnel fait au bibliothécaire par M. Henry Didier, ancien représentant de l'Algérie. Cet instrument était en 1792 le principal ornement du petit salon de Marie-Joseph Chénier, où se réunissaient le soir la plupart des patriotes en renom, et où, entre deux discussions politiques, le maître de la maison s'asseyait au clavier et chantait des couplets ou des morceaux en vogue. C'est là que Rouget de Lisle, encore inconnu, fit retentir pour la première fois aux oreilles et au cœur des Parisiens cette *Marseillaise* inspirée, que bientôt la France entière allait chanter d'une voix enthousiaste. Un peu plus tard encore, le modeste instrument, dont nous faisons ici l'histoire, devait servir à inaugurer le *Chant du Départ* et les autres hymnes patriotiques dont Chénier avait fait les paroles et dont Méhul avait composé la musique. Toutes ces premières auditions rendaient cet instrument précieux à Marie-Joseph Chénier; il le garda comme une relique tant qu'il vécut, et pour en assurer, autant qu'il le pouvait faire, la conservation dans l'avenir, il le légua au meilleur et au plus constant de ses amis politiques, à Daunou, chez qui ce clavecin légendaire est resté endormi et muet, jusqu'au jour où M. Henry Didier le reçut des mains des héritiers de Daunou. Durant la dernière guerre, cet instrument se trouvait relégué en Picardie. Les Prussiens en arrachèrent les cordes, enfoncèrent la table d'harmonie pour chercher de l'argent, qui ne s'y trouvait pas. Le pauvre clavecin était dans un état à faire pitié. C'est M. Wolff, chef de la maison Pleyel-Wolff, qui en a fait une restauration aussi habile qu'intelligente.

— Dans l'intéressant travail sur Mozart publié dans le *Ménestrel*, M. Victor Wilder nous dit quels étaient les états de service du grand maître à l'âge de dix-huit ans. En voici le relevé :

13 petits morceaux de clavecin, menuets, variations et fugues ; 23 sonates pour clavecin et violon ; 5 concertos de clavecin et un grand concerto pour 2 violons ; 5 sonates pour orgue ;

16 quatuors et 2 quintettes ; 20 morceaux de chant religieux, motets, psaumes, litanies, offertoires, etc.; 23 morceaux de chant, lieders et airs de concert ; 81 petits morceaux symphoniques ;

10 grands morceaux, divertimenti, sérénades et autres ayant l'étendue et le développement des grands ouvrages d'orchestre ;

34 symphonies ;

9 messes ; 3 oratorios et 7 ouvrages dramatiques formant un ensemble de 14 actes.

N'est-ce pas une fécondité sans exemple, et plus d'un compositeur, au terme de sa carrière, ne serait-il pas fier de pouvoir ranger en bataille une si belle collection d'ouvrages ?

— On assure qu'une pétition, signée des noms des principaux compositeurs, doit être présentée prochainement au Ministre des Beaux-Arts, pour demander la suppression des classes d'harmonie et de composition du Conservatoire.

Les signataires de cette pétition invoquent, avec juste raison, qu'il est inhumain et immoral d'apprendre à des jeunes gens un métier qu'on leur rend impossible à exercer.

Victimes eux-mêmes de ce triste état de choses, les auteurs de la pétition ont voulu, dans un but uniquement charitable, épargner les déboires à ceux qui seraient tentés de les suivre dans la voie sans issue où ils se sont engagés.

— M. Oswald, du *Gaulois*, nous donne les détails que voici sur la question du Théâtre-Lyrique.

« M. Letellier est toujours sur les rangs pour l'exploitation du Théâtre-Lyrique, place du Châtelet. Il paraît d'accord avec la Ville, seulement il réclame la subvention au ministre. Il demande à M. de Fourtou de proposer à la Chambre de porter au budget de 1874 trois douzièmes de la subvention pour son exploitation, qui commencerait le 1^{er} octobre.

« Ceci est une difficulté capitale. Messieurs les députés ne paraissent pas trop disposés à se montrer magnifiques envers le théâtre restauré. On se rappelle que le rapporteur de la commission du budget a formellement déclaré que son intention, comme celle de ses collègues, avait été de supprimer purement et simplement l'allocation attribuée au Théâtre-Lyrique, et qu'il a fait valoir cette suppression comme une économie importante.

« Revenir là-dessus paraît assez difficile, du moins pour cette année. Il est évident que la subvention est indispensable. Mais n'y aurait-il pas moyen de transiger? M. Letellier exploiterait sans subvention pendant trois mois, d'octobre à janvier, et la subvention serait portée au budget de 1875; ou bien encore, il retarderait l'inauguration de la nouvelle salle jusqu'au 1^{er} janvier, époque à partir de laquelle la subvention lui serait accordée. Nous y perdions trois mois, c'est vrai, et M. Letellier une partie de la bonne saison; mais enfin on fait ce que l'on peut, et il faut se contenter de ce qu'il est possible d'obtenir.

« Après cela, il est très possible que l'intervention de la Ville change la situation. La Ville est la première intéressée à ce que sa propriété rapporte. »

— Le nouveau journal musical l'*Echo*, de Berlin, nous rapporte l'intéressant compte-rendu d'une séance de musique historique où M. W. Tappert a fait une conférence sur *Robin et Marion*, de notre Adam de la Hale. Les naïves mélodies du Bossu d'Arras ont, paraît-il, fait une impression très vive.

La Société des Compositeurs de musique nous a fait entendre, il y a quelques années, cette pièce, que certains considèrent comme l'embryon de l'opéra comique.

— L'almanach des théâtres allemands, rédigé par A. Entsch, vient de pa-

raître à Berlin. Ce petit livre en est aujourd'hui à sa 38^e année. Notre collaborateur, M. Arthur Pougin, avait entrepris, il y a quelques années, la publication d'un *Almanach musical* extrêmement précieux. Comment se fait-il qu'un éditeur intelligent ne la reprenne pas

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — L'Assemblée nationale a voté jeudi, par 503 voix contre 42, le projet de loi présenté par le Ministre des Beaux-Arts et dont voici la teneur :

“ ARTICLE PREMIER. — Un crédit extraordinaire de 609,258 fr. 39 c. est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à titre de subvention supplémentaire, pour l'exploitation provisoire de l'Opéra, pendant l'année 1874, aux risques et périls de l'entrepreneur-directeur.

“ ART. 2. Un second crédit extraordinaire de 300,000 francs est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour faire exécuter les décors, costumes et accessoires, et pour acheter les instruments de musique et les parties d'orchestre indispensables à l'exploitation provisoire prévue au précédent article.

“ ART. 3. Ces deux crédits seront imputés sur les fonds du budget de l'exercice 1874. »

— Le service des répétitions est commencé à l'Opéra.

On relève en ce moment, dans la partie des bâtiments de la rue Drouot respectée par le feu, les murs du foyer des artistes, qui sera consacré à ce travail.

C'est, on le sait, *Don Juan* qui doit ouvrir la marche, et dont la première représentation est annoncée pour le 19 courant. Pour cet ouvrage les décors du Théâtre-Italien serviront.

Puis viendront *Faust*, la *Muette*, la *Favorite*, le *Trouvère*, et probablement *Lucie* et *Guillaume Tell*. Il ne serait pas absolument impossible de jouer *Robert-le-Diable* : les décors de ce dernier ouvrage ont été sauvés; seulement leurs dimensions ne sont pas en rapport avec les proportions plus étroites de la salle Ventadour.

Il n'y aurait aucun inconvénient à les raccourcir, comme cela a été fait pour les décors de *Faust* et de *Roméo et Juliette*, appartenant à l'ancien Théâtre-Lyrique. Il faudra travailler pour venir à bout de toutes les difficultés, dont quelques-unes ne laissent pas que d'être sérieuses. Mais on y parviendra.

— M. Halanzier vient d'inaugurer sa nouvelle direction par deux actes de

très intelligente administration en s'attachant M. Carvalho comme directeur de la scène, et en signant avec madame Carvalho un traité qui commencera à la fin de son engagement à l'Opéra-Comique, c'est-à-dire le 31 mars prochain.

Opéra-Comique. — On nous assure que le *Florentin*, de M. Charles Lenepveu, passera à l'Opéra-Comique dans les premiers jours du mois de février. Les deux premiers actes sont complètement sus, et les artistes en font le plus grand éloge.

Depuis 1869, cet opéra et son auteur attendaient le jour heureux de la représentation.

En attendant, l'Opéra-Comique a repris l'*Ombre* de M. de Flotow, avec Ismaël, Lhéritier, mesdames Priola et Reine.

Odéon. — Aujourd'hui 15 janvier, pour célébrer le 252^e anniversaire de la naissance de Molière, l'Odéon donne une très belle représentation du répertoire classique, composée du *Tartuffe* et du *Malade imaginaire*, avec la Cérémonie, dans laquelle paraîtront tous les artistes de la troupe.

Pour cette cérémonie, le Directeur de l'Odéon a fait orchestrer à nouveau la musique de Lulli, — ou mieux les motifs de Lulli, — qui sera exécutée par un excellent orchestre de quarante musiciens.

Folies-Dramatiques. — La *Fiancée du Roi de Garbe*, de M. Litolff, est en répétition aux Folies-Dramatiques. M. Sainte-Foy a quitté l'Opéra-Comique pour débuter dans cette pièce par un rôle spécialement écrit pour lui.

M. Cantin nous promet des merveilles. Les dépenses de décors et de costumes se montent déjà à une centaine de mille francs.

— Madame Galli-Marié est en pourparlers avec M. Cantin pour créer le principal rôle de la *Fiancée du Roi de Garbe*.

— Le Comité de la *Société des Compositeurs de musique* vient de constituer son bureau pour l'année 1874 ; ont été nommés :

Présidents d'honneur : MM. A. Thomas, Félicien David, Reber, V. Massé, de l'Institut ;

Président : M. Vaucorbeil ;

Vice-présidents : MM. Wekerlin, d'Ingrande ;

Secrétaire : M. Th. de Lajarte ;

Secrétaire-adjoint : M. Guillot de Sainbris ;

Trésorier : M. Ad. Blanc ;

Archiviste-bibliothécaire : M. Wekerlin ;

Membres du Comité : MM. Barbereau, Félix Clément, Delioux, de Groot, Ad. Nibelle, Limagne, Ortolan, Vogel, Wolff.

— Nous apprenons avec satisfaction que M. J. Chantepie, qui obtint, au concours de livrets pour l'Opéra, dans lequel la *Coupe du Roi de Thulé* eut le prix, le second rang avec la *Czarine*, vient de confier son manuscrit à M. Lenepveu, auteur de *Florentin*, pour en faire la musique.

MILAN. — Le *Cartellone* de la Scala donne la liste suivante des artistes engagés pour la saison de carnaval et carême, et des opéras qui seront représentés pendant la même période. — Artistes : Mesdames Fricci-Baraldi, Singer, Durand, Jones ; MM. Bolis, Gulli, Pandolfini, Broggi, Castelmary, Petit ; chefs d'orchestre, Franco Faccio, Ed. Perelli. — Opéras : *I Lituani*, de Ponchielli ; *Caligola*, de Braga ; *Macbeth* (modifié), de Verdi ; *Fausto*, de Gounod ; *Aïda*, de Verdi. On parle d'un sixième ouvrage, dont l'auteur est M. Burgio de Villa-Fiorita ; mais la Commission l'a écarté jusqu'ici sous prétexte que la Scala ne doit pas servir aux essais des jeunes gens. Plus d'un talent ignoré s'y est pourtant révélé, et le succès éclatant obtenu à Bologne par l'opéra de Gobatti, *I Goti*, obstinément repoussé par la Commission de la Scala qui lui a préféré une mauvaise partition aussitôt tombée que représentée, devrait servir de leçon à cet aréopage peu libéral.

— L'Administration de l'Opéra nous a délivré la pièce suivante :

Reçu de M. A. Heulhard, directeur de la CHRONIQUE MUSICALE, la somme de cinq cent dix-huit francs, montant du produit de la vente du numéro du 15 novembre dernier, au profit des petits employés de l'Opéra.

Paris, le 14 janvier 1874.

*Signé : Alexandre,
Caissier de l'Opéra.*

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.*



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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