



NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT
DES
CHANTS POPULAIRES ⁽¹⁾



Dès que la terre fut préparée pour recevoir l'homme, le Seigneur forma d'un peu d'argile la créature privilégiée à laquelle il donna le verbe en héritage. La parole étant née, les yeux s'ouvrirent pour chercher le père commun, les lèvres s'agitèrent pour prier, pour louer, pour bénir; le nouveau-venu put dire à Dieu : Je t'adore; à sa femme et à ses enfants : Je vous aime ! Et qui sait si la création ne tressaillit pas d'aise en entendant prononcer ces mots divins ? — A cette heure sacrée,

(1) M. Louis Lacombe veut bien donner à la *Chronique musicale* la primeur de cette étude sur l'origine des chants populaires. C'est le chapitre détaché d'un ouvrage considérable qui doit paraître prochainement sous le titre de *Philosophie et Musique*.

à ce moment suprême, la musique existait-elle déjà? Je ne le pense pas. Quand, où, comment fut-elle enfantée? Question épineuse, obscure, insoluble! On ne connaît pas mieux ses origines que le lieu et la date de sa naissance. L'Égypte pratiqua cet art avant la Grèce; les Indiens, les Hébreux, les Chinois le connurent certainement avant les Égyptiens. Confutzée passe pour avoir été un excellent musicien. — La légende raconte que le législateur de la Chine, invité à lire une mélodie dont on lui demandait s'il saurait deviner le sens, pria le tiers qui lui transmettait cette étrange demande de venir le voir le lendemain; le lendemain, Confutzée déclara qu'il n'avait pas suffisamment étudié l'air qu'on lui avait confié; il pria le consultant de repasser le surlendemain; le surlendemain, nouveau rendez-vous proposé et accepté pour le jour suivant. Lorsque l'inconnu se présenta pour la quatrième fois chez le philosophe, celui-ci allant au devant du visiteur, lui dit en souriant malignement: « Si je vous ai fait un peu attendre, ce ne sera pas en vain, j'espère: non-seulement je crois avoir découvert le sens intime de la mélodie que je vous rends, mais j'ai, d'après le caractère de cette mélodie, dessiné le portrait de l'auteur. » La légende ajoute que le portrait était fort ressemblant. — Je connais aujourd'hui bien des critiques qui ne sont pas de cette force-là!

La Bible assure que Jubal inventa les premiers instruments de musique. En acceptant ce fait comme positif, me voilà forcé de faire remonter l'art musical au-delà du déluge. Or, il est indubitable qu'on a chanté longtemps avant de songer à fabriquer des instruments. Antérieurement à Jubal, le texte sacré ne fournit malheureusement aucun renseignement relatif au sujet qui nous intéresse. Des conjectures, pas de certitudes, tel est notre bilan depuis la création jusqu'à Jubal. Le fil des traditions rompu, nous marchons en pleine nuit. Toutefois, ce que l'histoire cache, le bon sens le découvre. L'homme, né d'hier, avait bien autre chose à faire qu'à chanter! Il avait à défricher le sol, à protéger sa famille, à se défendre contre les bêtes fauves, à s'ouvrir un passage à travers les forêts inextricables, à se débattre contre les éléments, à sentir, à comprendre que la terre ne lui avait pas été confiée exclusivement pour qu'il en jouît, et que le labeur était inévitable autant que salulaire. Ce n'est pas tout d'exister: il faut se nourrir, se vêtir, s'abriter. Au commencement, les plantes donnèrent la nourriture, les sources calmèrent la soif, les troupeaux fournirent le sang des sacrifices et le vêtement; les chênes énormes, les hauts troncs creusés par le mortel baiser des siècles servirent d'abris; — on se loge comme on peut! — Il fallut apprivoiser la brebis soyeuse, la vache pensive, le cheval qui hennit et se cabre; il

fallut fuir le lion et le tigre rôdant sur la montagne, s'aventurer au loin en suivant le cours des fleuves, devenir berger, chercher des pâturages propres aux animaux domestiques qui vivent en société et se laissent le plus facilement approcher. De berger on se fit pâtre, chasseur. Les tribus se formèrent. La population augmentant toujours, la nécessité de se disperser parut évidente : les uns restèrent, les autres partirent. Adieu, frères, sœurs, père, mère, aïeuls ! Les voyageurs franchissent les plaines, escaladent les monts. Ils ne s'égareront pas cependant : ils savent de quel côté l'aurore se lève, de quel côté le soleil se couche. Ils vont au Septentrion, au Midi, dans toutes les directions ; pour mieux s'orienter, ils observent les astres, car ils reviendront un jour sur leurs pas, ils voudront revoir le berceau commun, ils désireront embrasser ceux que la mort aura épargnés. Que de fois, pendant la séparation, ils tourneront leurs yeux et tout leur cœur vers l'imperceptible point du globe où ils vécurent leurs jeunes années ! Déjà l'homme a perdu quelque chose de sa barbarie ; il a souffert, il sait la vie ! il regrette les êtres chéris demeurés aux champs paternels, il s'attendrit, il pleure, il espère : le voilà poète. Est-il musicien ? Peut-être.

Quoi qu'il en soit, comment découvrit-il le secret d'exprimer ses sensations, ses sentiments, ses pensées par des sons ? La musique existait en lui à l'état latent, c'est évident ; par quel prodige s'échappa-t-elle soudain de l'âme humaine ? Jéhova avait révélé la parole au grand couple pétri de matière et animé par le souffle de la divinité ; la Genèse ne dit pas qu'il lui ait révélé la musique. Que d'infructueuses recherches sur la naissance de cet art ! Pythagore, si je ne me trompe, et après lui Miskiewicz parlent de l'harmonie des astres ; c'est fort bien ; mais quelle oreille entendit jamais cette harmonie que Dieu seul, sans doute, peut percevoir ? Diodore prétend qu'on retrouva la musique, perdue après le déluge, dans les roseaux du Nil aux heures où ils étaient agités par la brise ; j'y consens ; des gens graves affirment que les bœufs, les loups, les ânes aussi, apparemment, furent nos naïfs instituteurs... Ces belles imaginations, je l'avoue, me paraissent assez ridicules.

N'allez pourtant pas vous imaginer que je n'admire ni les cris souvent expressifs de nos aînés, les animaux, ni les bruits émouvants de la nature. Ne vous figurez pas que je sois insensible aux sifflements lugubres du vent qui se lamente, qui se rue, furieux, sur les rocs inébranlables, qui déracine les pins séculaires d'un coup d'aile et les précipite dans l'abîme où gronde le torrent frémissant ; qui hurle sous ma fenêtre, bat ma porte, l'ébranle, se tait une minute et recommence à se plaindre ; qui s'abat sur la forêt, brise les branches et pousse devant lui les feuilles

jaunies. Ne croyez pas que j'entende sans plaisir la goutte d'eau filtrant du rocher et tombant à intervalles égaux sur le caillou qu'elle creuse, comme si sa petite voix disait : « Dieu nous mesure le temps à tous ! » Ne pensez pas que j'écoute avec indifférence les roulements prolongés du tonnerre, la menace des vagues tumultueuses, le tintement de la grêle sur la vitre, le clapottement du lac tranquille. Ne supposez pas que je perçoive sans un tressaillement intérieur le croassement aigu des corbeaux attirés sur un champ de bataille et tournoyant au-dessus des cadavres mutilés ; ne m'accusez pas d'écouter sans réfléchir l'aboïement du chien, gardien fidèle dont l'œil tendre et vigilant dit si clairement : « Maître, je suis là pour t'aimer et, au besoin, pour te défendre. » — Le gazouillis du rossignol et celui du ruisseau me jettent dans une ineffable rêverie ; ce que l'on appelle improprement le chant de la cigale me ravit, l'été, lorsque, par une chaude soirée, j'erre le long des blés bariolés de bleuets et de coquelicots ; quand la nuit vient, quand la lune se montre au détour d'une allée ou s'accroche à l'angle d'un vieux toit ; quand là-bas, dans les marais, coassent les crapauds, moi, passant charmé d'assister à ce concert nocturne, je sens l'émotion me gagner tandis que les bois chuchoteurs applaudissent, doucement remués par un souffle imprévu... Ah ! soyez-en convaincus, je savoure avec joie ces bruits proches ou lointains qui, tous, me rappellent la munificence du Créateur ; du Créateur dont l'amour a répandu sur la colerette des marguerites et sur la cime des bouleaux, sur la mouche qui bourdonne dans l'herbe, et sur l'aigle qui plane dans l'azur cet adorable rayonnement : la grâce. Mais, en définitive, ces bruits ne constituent pas la musique, ils ne la font même pas pressentir. Certains oiseaux, à la vérité, rythment avec précision une phrase de deux, trois ou quatre sons. La caille, le coucou sont dans ce cas. Si les reines, habitantes des palais, sont en général peu musiciennes, en revanche celles qui fréquentent les étangs le sont beaucoup : elles se plaisent à répéter, soir et matin, leur refrain pastoral et mélancolique ; malheureusement ce refrain annonce la pluie ; il n'est pourtant pas ennuyeux comme elle, je vous jure, et plus d'un hautbois l'imiterait volontiers. Et puis, s'il était naturel que l'oiseau chantât, pourquoi n'eût-il pas été tout simple que l'homme en fît autant ? — Les éléments, les minéraux, les végétaux eurent en partage les sonorités confuses ; les quadrupèdes eurent les cris plaintifs, fiers, câlins, menaçants, stridents, sauvages ; quelques oiseaux eurent le privilège de reproduire de générations en générations une phrase invariable ; l'homme seul sut moduler. Lorsque les grands maîtres empruntent le langage des êtres inférieurs, c'est accidentellement ; ce qu'ils tiennent à repro-

duire, c'est bien moins les accents extérieurs de la nature que l'aspiration qui réside en elle ; c'est moins la sonorité matérielle que le mouvement psychique ascensionnel par lequel les êtres organiques et inorganiques les plus infimes et les plus élevés, les plus laids et les plus beaux, les plus abjects et les plus purs, remontent, soit aveuglément, soit instinctivement, soit volontairement, la chaîne infinie qui relie entre eux les animaux de la création et qui, des profondeurs de la matière, sont attirés vers les sommets où l'Esprit palpite, libre, affranchi de tous liens.

Née en Orient, la musique n'a dû être primitivement, ce me semble, qu'une sorte d'exclamation, d'interjection chantée. Les bribes mélodieuses échappées à l'âme humaine se bornaient probablement à la répétition indéfinie de certains sons formant une phrase quelconque non dépourvue d'attrait, peut-être, mais courte et par conséquent sans haleine. Aujourd'hui encore, pour les peuplades sauvages, le chant n'est pas autre chose. Ces bribes répétées à satiété aidaient le pasteur à promener de steppe en steppe ses bestiaux et sa mélancolie. Lui qui, plusieurs siècles après, en Chaldée, devait, à force de contempler les étoiles du haut des monts, ces observatoires naturels, fonder l'astronomie, ne trouva-t-il pas aussi dans son isolement plein de tristesse et de rêves quelques-uns des airs naïfs que les nations se transmettent les unes aux autres comme un précieux héritage ? Sa chanson à peine plus longue que celle de la caille, de la reine ou du coucou abrégait la journée, charmait sa solitude, endormait les moutons peureux et les chèvres bondissantes, éveillait les échos de la vallée ou de la montagne et s'éteignait, le soir, sur ses lèvres murmurantes, mêlée aux derniers mots de la prière. Il y a loin de là au *Don Juan*, de Mozart, au *Freischütz*, de Weber, aux *Huguenots*, de Meyerbeer ? Le pasteur inconscient pourtant, venait de créer un art nouveau ; il introduisait dans la société un élément extraordinaire qui portait en lui des causes inconnues de destruction ou de régénération, des forces incalculables susceptibles de rabaisser l'humanité jusqu'à la brute ou de l'élever jusqu'à l'ange. Il apportait au monde encore enfant, une arme à deux tranchants, et il ne se doutait pas, lui, le pauvre pasteur, qu'il se trouverait un jour de prétendus maîtres assez lâches pour corrompre le souffle qui venait de s'exhaler ingénument d'un cœur viril ! Ah ! s'il avait pu le prévoir, qui sait s'il n'eût pas étouffé en lui cette mélodie initiale, s'il ne l'eût pas enfouie, vissée au fond de son cerveau ? Hélas ! hélas ! il est dans la destinée de l'homme de tout connaître et d'abuser de tout ! Qu'importe ? le Seigneur est là ; il est patient étant éternel ; il attend. A la longue le mal succombe, le bien triomphe ; les artistes indignes et leurs œuvres sont balayés par le temps et jetés au néant, leur

patrie ; les artistes dignes, au contraire, les nobles artistes deviennent inévitablement les dominateurs, les véritables rois de l'univers.

Les chants populaires, sauf les airs nationaux destinés à conduire les guerriers au combat, appartiennent presque sans exception au mode mineur. Cris anonymes des nations, ils expriment les souffrances des masses qui flottent depuis qu'elles existent sur les eaux stagnantes de l'ignorance, du malheur et du désespoir. Battues par toutes les tyrannies, par toutes les passions, ces tyrannies d'un autre ordre, par toutes les tempêtes morales, politiques et religieuses, chavirant comme de frêles embarcations sur l'océan de larmes qu'elles ont versé, les nations avides de liberté et rongées par l'esclavage, bâillonnées dès l'enfance et ne pouvant dire leurs maux, les ont chantées. La mélodie, intime et discrète confidente de douleurs inénarrables, fut, pour le peuple, le moule grandissant dans lequel il jeta le trop-plein de son âme ; elle fut la soupape de la machine humaine toujours prête à éclater. Écoutez les antiques mélodies juives, les vieux noëls, les airs hongrois, russes, arméniens, français ; écoutez même les danses espagnoles vives et fiévreuses, écoutez le boléro pimpant avec son inévitable accompagnement de castagnettes, et dites-moi si les arabesques, les ornements, les traits de ces airs ne se dessinent pas sur un fond de désespérance irrémédiable ?

Pauvre peuple ! s'est-il assez roulé dans ses fers ? s'est-il assez débattu dans ses entraves ? des chefs barbares l'ont-ils assez souvent couché sur le lit de Procuste ? et s'étonnera-t-on que ses sanglots se soient exhalés sans interruption en sons plaintifs et douloureux ?

Les Turcs, les Polonais, les Arabes affectionnent le mode majeur. Quelques rayons de soleil se glissent dans leurs improvisations et viennent rompre la ligne grise ou sombre des chants populaires. Les tonalités turque et arabe diffèrent entre elles, et toutes les deux se séparent de la nôtre qui est la tonalité par excellence. Les Polonais, comme la Mignon de Goethe, regrettent la patrie ; ils sont chevaleresques, amoureux, courageux jusqu'à la témérité ; s'ils ont un culte pour leur pays, ils en ont un pour la femme, ils en ont un pour le plaisir ; de là les accents déchirants, les élans passionnés, les accès de gaieté folle répandus dans les mazurkas et les polonaises.

Les Scandinaves soupirent leurs chants ; pour eux, les notes sont des larmes ; leur gaieté même est si désolée qu'elle semble essuyer furtivement des pleurs.

Le *God save the King*, dont les allures officielles conviennent fort à la dignité anglaise, ne saurait être considéré comme un air populaire. Dû à la plume germanique de Haendel, il ne sent point le terroir, bien que,

par sa majesté, par sa carrure il s'adapte admirablement au génie britannique. Il y a du confortable dans cet air-là.

Les montagnards écossais, moins solennels que les Anglais, se plaisent aux motifs agrestes; ils se consolent des hommes avec la nature.

Composé par le bon Haydn, qui aurait voulu voir régner la concorde universelle, l'hymne autrichien ne rentre pas non plus dans la catégorie des airs populaires. Quant à l'Allemagne proprement dite, elle possède une si grande quantité de maîtres renommés et d'œuvres magistrales, que le filon modeste des chants populaires se perd sous la végétation luxuriante des ouvrages enfantés par les plus riches organisations musicales du monde.

Je ne m'arrêterai pas au *ranz des vaches*; il est trop connu; je ne m'arrêterai pas davantage aux tyroliennes dont les mémoires les moins fidèles sont bourrées. Les vraies styriennes ont la cordialité des populations dont elles émanent. Elle ne franchissent guère la rampe, je veux dire les montagnes qui les séparent de nous. Les *canzone* italiennes sont dolentes, efféminées, spirituelles, trop spirituelles même, car, en musique, l'esprit tue le sentiment et, sans le sentiment, pas de poésie, pas de chaleur communicative, pas d'entraînement.

LOUIS LACOMBE.

(La suite prochainement.)





LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA COMIQUE AU XVIII^e SIÈCLE ⁽¹⁾

VADÉ

1720 — 1757



VADÉ avait étudié et possédait supérieurement le ton poissard. « Il avait — comme le dit spirituellement Fréron — fait plusieurs cours de Halles ; ce n'était point une imitation ; c'était la nature. Jamais on n'a joué ses pièces aussi bien qu'il les récitait, et l'on perdait beaucoup à ne pas l'entendre lui-même »

Comme son emploi au bureau du Vingtième était à peu près une sinécure, il avait tout le temps d'observer ses types, et voici quel était l'emploi de la plupart de ses matinées :

..... Dès l'aurore
Je pars de mon logis.....
J'arrive dans l'endroit où Flore
Voit à regret débiter ses faveurs :
Où chaque Nymphé avec adresse étale,
L'une des fruits, l'autre des fleurs ;
Cet endroit.... est la halle.....
L'heure, le bruit, le temps, les cris, rien n'embarrasse...
Deux commères étaient aux prises,

(1) Voir le numéro du 1^{er} janvier.

*Et disputaient un panier de cerises.
 Enchanté! je veux voir la scène jusqu'au bout. ..
 Moi, riant des bons mots qu'elles venaient de dire,
 Pour en entendre encor, je reste entr'elles deux.... (1)*

A cette époque, les femmes de la Halle avaient le singulier privilège d'injurier (2) impunément tous les acheteurs, et même les passants, dans ce qu'on appelait l'idiôme *poissard*, langage grossier, mais énergique, pittoresque et abondant en images vives et inattendues, — souvent heureuses (3). Vadé essayait le feu roulant de ces femmes, lesquelles parfois dépassaient les bornes, à ce qu'il nous apprend :

*Quoi, je ne pourrai pas vous donner un bouquet,
 Sans risquer quelques invectives?
 Sans essayer de ces femmes rétives
 Tout ce que leur maudit caquet
 Va recueillir dans les archives
 Des ports, des halles, du guichet?
 — Bon! direz-vous, qu'est-ce que cela fait?
 Vous ripostez à leurs façons naïves;
 Vous en riez vous-même... — Oh! non pas, s'il vous plaît.
 Aurais-je débuté par des rimes plaintives,
 Si je n'étais tout stupéfait,
 De ce qu'elles m'ont dit en paroles trop vives (4)?*

Plein de cette gaîté franche qui décèle la candeur de l'âme, Vadé était désiré partout. Son caractère facile et son goût particulier ne lui permettaient pas de refuser aucune des parties qu'on lui proposait. Il y portait la joie. Il amusait par ses propos, par ses chansons.

Doux, poli, jovial, obligeant, — tous ses contemporains font l'éloge de son cœur et de son caractère; — ce n'était pas uniquement comme *plaisant de société* qu'il était recherché dans le monde.

« J'ai été lié avec M. Vadé — dit Fréron — et si je me connais en talents et en vertus, j'ose assurer que peu d'écrivains ont possédé les qualités de l'esprit et du cœur au même degré que lui... Il était doux,

(1) *Troisième Bouquet poissard.*

(2) Le véritable mot était *engueuler*.

(3) Par exemple, un marchand de vinaigre était appelé par ces Dames : *Limona dier de la Passion*, par allusion au vinaigre que les Juifs présentèrent au Christ en croix, lorsqu'il eut dit : « J'ai soif! »

(4) *Quatrième Bouquet poissard.*

poli, plein d'honneur, de probité, généreux, sincère (1), peu prévenu en sa faveur, exempt de jalousie, incapable de nuire, bon parent, bon ami, bon citoyen (2). »

Et Collé : « Vadé avait le cœur honnête, et était désintéressé au point d'avoir sacrifié à l'établissement d'une partie de sa famille ce qu'il avait retiré de ses ouvrages, et de n'avoir rien placé pour lui (3). »

« Il aimait à obliger, et malgré la médiocrité de sa fortune, il rendit plus d'une fois à sa famille et à ses amis de ces services essentiels, que souvent on ne trouve pas chez les gens qui sont le plus en état de les rendre (4). »

Maintenant que nous connaissons, dans Vadé, l'homme, — il nous faut étudier l'écrivain, et, là encore, nous le retrouverons tout entier, toujours lui-même, — gai, franc, libre.

On parle, — en général — beaucoup moins des ouvrages que Vadé composa dans un style plus relevé. Quelques-uns, pourtant — entre autres le *Suffisant* et le *Trompeur trompé*, opéras-comiques, — ont un mérite bien marqué, et l'on trouve dans nos recueils plusieurs poésies où Vadé se montre plein de délicatesse. Il y a de lui des Epîtres, des Élégies et des Fables (5), qu'il nous semble qu'aucun de nos meilleurs poètes ne dédaignerait. Son *Epître sur l'Amitié* donne surtout une grande idée des qualités de son cœur. Il avait en effet une belle âme...

Jean Monnet venait d'arriver de Londres, où un essai de théâtre français avait mal réussi, grâce à la jalousie britannique, et vers la fin d'octobre 1751, il avait obtenu l'agrément du roi pour le rétablissement de l'Opéra-Comique, à la foire St-Germain, sur l'emplacement actuel du marché du même nom.

Vadé, dont il fit alors la connaissance, commença à travailler pour son théâtre, sur lequel il donna de nombreux ouvrages, dont quelques-uns eurent surtout un immense succès et ne contribuèrent pas peu à relever cette scène, en y ramenant la bonne compagnie et de fructueuses recettes.

Laissons parler Monnet lui-même :

« J'avais fait la découverte de feu M. Vadé, dont le hasard m'avait procuré la connaissance. Le jugement que je portai d'abord sur le tour

(1) Mon Hippocrène est la sincérité. — VADÉ ; *Epître sur l'Amitié*.

(2) *Ibid.*, pag. 351 et 352.

(3) *Journal et Mémoires* de Ch. Collé (édit. de 1868), tome II, p. 107.

(4) *Avertissement*, déjà cité, p. 6.

(5) Au nombre de neuf.

de son génie et sur sa gaîté m'enhardit à lui faire des offres honnêtes qui le déterminèrent à me consacrer ses talents...

« M. Vadé, dans cette foire (1752), fit et donna, pour son coup d'essai, la *Fileuse*, parodie de l'opéra d'*Omphale*, que l'on donnait alors à l'Opéra (1). »

Le succès de cette parodie — contrarié d'ailleurs par celui de *Fanfale* (2), jouée le même soir à la Comédie-Italienne, — ne fut pas très heureux. Mais Vadé allait bientôt prendre sa revanche à la foire Saint-Laurent, dont le nouveau théâtre, bâti par Arnoult, machiniste du roi, et décoré par le peintre Boucher, — c'est tout dire, — fut construit en trente-sept jours.

Ce fut sur cette jolie scène que Vadé donna, avec un grand succès, le *Poirier*, opéra-comique, le 7 août 1752.

Le *Bouquet du roi*, pièce de circonstance pour la fête de Louis XV, ne réussit pas aussi bien, au même théâtre.

C'est dans la quatrième scène de cet à-propos que Vadé appela Louis XV *notre bien-aimé*, surnom que la voix du peuple confirma aussitôt au monarque (3).

Au printemps de 1753, Vadé produisit *le Suffisant*, qui eut le succès le plus grand, comme le mieux mérité; Fréron fut un des premiers à le constater :

« On joue actuellement une pièce dont le titre vous étonnera... c'est *le Suffisant*.

« Quelle nouveauté et quelle hardiesse d'entreprendre un opéra-comique de caractère ! Tout le monde, à la première représentation, craignait pour l'auteur, et s'attendait à le voir punir de sa témérité. Mais, contre toute espérance, cet ouvrage a réussi..... La fatuité y est peinte avec des traits neufs et plaisants; c'est une très jolie comédie en vaudevilles. M. Vadé détruit par cet ouvrage les préjugés où l'on était à son égard.

« Parce qu'il n'avait donné jusqu'ici que des lettres, des chansons et des poésies poissardes, on le croyait borné à ce genre. Il fournit encore une nouvelle preuve que le théâtre, auquel il paraît vouloir consacrer ses

(1) *Supplément au Roman comique, ou Mémoires pour servir à la vie de J. Monnet, écrits par lui-même* (Londres, 1772), t. II, p. 57 à 59.

(2) De Favart et Marcouville.

(3) Voltaire, qui rappelle ce fait plusieurs fois, traite, — on ne sait trop pourquoi, — Vadé de *polisson* (Voyez *Œuvres de Voltaire*, édition Beuchot, t. XL., p. 80, et t. LXIX, p. 56). Ce qui ne l'empêcha pas de publier un certain nombre de pamphlets, sous les noms supposés de *Guillaume* et de *Jérôme Vadé*.

talents, peut s'épurer de plus en plus, et devenir peut-être un jour une école d'esprit, de goût même...

« M. Vadé a un talent particulier pour le couplet; il remplit avec une heureuse facilité les airs les plus difficiles; il s'en trouve un très grand nombre dans sa pièce. Je ne vous rapporterai que les paroles qu'il a faites sur le menuet d'Exaudet. *Le Suffisant* se croit adoré de Clitie; elle ne peut le souffrir, et le dépit éclate sur son visage; voici les leçons que le fat lui donne, à ce sujet :

*Vous boudez,
 Vous gardez
 Le silence :
 Mais, loin d'en être accable,
 Parbleu, je suis comblé
 De votre résistance.
 A vous voir,
 Le devoir
 Vous occupe :
 De ce manège usité
 Je n'ai jamais été
 La dupe.
 Cependant cet air bizarre,
 A parler net, vous dépare :
 Vos attraits
 Sont moins vrais.
 Ah! de grâce,
 Abandonnez ce ton là;
 En vérité, cela
 Me passe.
 Entre nous,
 C'est pour vous
 Qu'on vous gronde;
 Car vous avez un maintien
 Qui ne ressemble à rien :
 Ce n'est pas là le monde.
 Ayez donc
 Du bon ton
 Quelque ébauche :
 Je suis trop franc, pardonnez,
 Mais, ma foi, vous donnez
 A gauche (1).*

(1) Scène V.

« *Le Suffisant* débite des maximes conformes à son caractère, et qui seraient applaudies sur tout théâtre. Il dit à *Lindor*, qui se pique d'être respectueux auprès des femmes :

*Tiens, la soumission qu'on a pour son vainqueur,
Nourrit sa vanité, sans émouvoir son cœur.*

.....

*Plus le sexe a de droits, et plus il en abuse.
Qui l'encense est esclave, est aimé qui l'amuse (1).*

« M. Vadé a l'avantage de voir son opéra-comique très bien rendu. L'acteur qui joue le *Suffisant* (le sieur *Le Moine*) s'acquitte de ce rôle avec le plus grand succès. Ce spectacle en général est aujourd'hui fort agréable. Il y a des ballets charmants et très bien exécutés (2).»

Pour donner une idée plus complète du talent et de la facilité de Vadé à tourner ses couplets sur les airs les plus hérissés de difficultés, je citerai les suivants de la même pièce :

AIR de la Neuvaïne, ou « quand l'Auteur de la Nature ».

*Que craindre d'un Petit-Maître,
Suffisant, enchanté de son être,
 Qui se vante,
 Forge, invente
 Billets doux,
 Soupers et rendez-vous !
 Affectant la faible vue,
Et passant ses bijoux en revue,
 Il minaude,
 Échafaude
 Son jargon
 Sur un singulier ton.
 Oui, la belle
 La plus rebelle
Cesse de l'être à son aspect.
 L'air d'aisance
 Le dispense
Des égards et du froid respect ;
Chargé de poudre et d'essence,
Il exhale un parfum suspect.*

(Scène 1.)

(1) Scène X.

(2) FRÉRON ; *Lettres sur quelques Ecrits de ce temps*, t. VIII, p. 345 à 348.

LE CHEVALIER, à Elvire.

AIR : Paris est au Roi, ou de la Camargo.

*Ce que vous pensez
Me ressemble assez ;
Je me pique surtout
D'avoir quelque goût.
J'occupe un brodeur...
Moi, c'est ma fureur.*

AIR : De l'Amour tout subit les lois.

*Un minois,
Peut bien quelquefois
Nous toucher,
Sans nous attacher ;
Un éclair
Est assez l'image
Des feux d'un homme du bel air ;
On le craint,
Et même on se plaint
D'un tourment
Qu'il cause aisément.*

LINDOR.

*Volontiers,
Ton humeur volage
S'endort sur ses lauriers.*

LE CHEVALIER.

*Oh ! parbleu, s'il fallait aimer
Toutes celles qu'on sait charmer,
Le rôle serait assommant,
J'y renoncerais assurément ;
Car enfin,
Moi, si j'étais vain,
Je pourrais,
Tant que je voudrais,
Me flatter
Que plus de cent femmes
Respirent pour me regretter ,
Elles font
Du bruit, elles ont
Beau crier,*

*Sans cesse prier,
Soins perdus !
Je ris de leurs flammes ;*

(A Clitie.) *Mes soupirs vous sont dus.* (Scène X.)

N'y a-t-il pas — dans ces quelques couplets — un portrait pris sur nature de la fatuité du petit maître ?...

« A la foire Saint-Laurent suivante, le 30 juillet 1753, on exécuta, pour la première fois, l'intermède des *Troqueurs* (de Vadé), *premier ouvrage en musique de ce genre*, qui ait été fait et joué en France, » dit Monnet, qui nous donne au sujet de cette opérette les piquants détails que voici :

« Quelques années auparavant, on avait permis à une troupe de bouffons italiens de jouer sur le Théâtre de l'Opéra des intermèdes de *Pergolèze*, et autres compositeurs d'Italie. C'est à ces deux époques différentes qu'il faut rapporter le goût d'une partie de la nation pour ces nouveaux spectacles en musique. On sait combien de partisans leur fit, principalement à Paris, le fameux intermède de la *Serva Padrona*, ouvrage immortel d'un homme plein de génie, de naturel et de feu...

« Les partisans de la nouvelle musique encouragèrent de jeunes musiciens à faire de petits intermèdes français dans le goût italien. La nation, facile à plier, se tourna tout d'un coup vers le nouveau genre, et, disons-le, à la louange des auteurs, tant des drames que de la musique... ils surpassèrent, pour le naturel, la variété, la gaîté, le goût (malgré les difficultés de notre langue), presque toutes les compositions du même genre des Italiens, leurs rivaux...

« Je reviens aux *Troqueurs*. Après le départ des bouffons, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire, à peu près dans le même goût, par un musicien de notre nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir, avec succès, cette carrière ; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé, et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine.

« Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours.

« Il fallait prévenir la cabale des bouffons : les fanatiques de la musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auraient pas manqué de faire échouer mon projet. De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde, et je fis répandre, que j'avais envoyé des paroles

à Vienne, à un musicien italien qui savait le français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce... Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres, qui pour la plupart avaient voyagé en Italie ; ils m'assurèrent tous que la pièce aurait le plus grand succès. Elle fut donc représentée, et, quoique jouée et chantée par des acteurs qui ne savaient pas la musique, elle fut généralement applaudie.

« Les bouffonnistes, persuadés que cette musique avait été faite à Vienne par un italien, vinrent me complimenter sur l'acquisition que j'avais faite de ce bon auteur, et se confirmèrent encore la grande supériorité de la musique italienne sur la nôtre. Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, je leur présentai M. d'Auvergne, comme le véritable Orphée de Vienne.

« Le joli drame des *Troqueurs* eut dans sa nouveauté le plus grand succès. »

Cette anecdote rappelle la supercherie dont Méhul se servit pour convertir Napoléon à sa musique, en faisant passer son *Irato* pour une partition italienne.

C'est sur *Les Troqueurs* de Vadé, qu'Hérold écrivit son premier essai d'opéra-comique pour la scène où il devait bientôt donner *Zampa*, son chef-d'œuvre !.....

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)



MICHEL HAYDN



E. Millet, sculp.

Imp. A. Cadart, Paris.

MICHEL HAYDN.



MICHEL HAYDN

1737 — 1806 (1)



Un petit nombre d'ouvrages de Michel Haydn ont été gravés. D'après des renseignements authentiques, la maison Breitkopf et Haertel lui avait fait des ouvertures ; mais ses occupations et l'obligation à laquelle il se croyait tenu de composer pour tout le monde, l'empêchèrent de tirer parti de cette heureuse circonstance. La plupart de ses œuvres parues ont été gravées à Salzbourg, à Augsbourg et à Vienne ; nous les citerons par ordre chronologique :

1^o 6 *Sonates* pour violon et alto, Augsbourg, Gambart, 1794. On sait que deux de ces sonates sont de Mozart ; — 2^o *Messe latine*, à quatre voix, deux violons, alto, violoncelle, deux cors et timbales, même maison. Cette messe était l'œuvre préférée de Michel Haydn ; — 3^o 12 *Menuets à grand orchestre*, Augsbourg, 1795 ; — 4^o *Les Vêpres chorales allemandes sur les perfections les plus connues de Dieu, qui peuvent se chanter pendant le service au lieu des vêpres latines, et dans les mêmes tons que les psaumes habituels*, Salzbourg, 1795. Cet ouvrage se compose de douze psaumes alternants et d'un *magnificat* à deux voix qui alternent également ; l'accompagnement est écrit pour l'orgue (basse chiffrée), cor et trompette. La variété des harmonies brodées sur un canevas aussi uniforme que celui dont ne pouvait s'écarter Haydn, fait le principal mérite de ces vêpres, dont l'étude est recommandée dans les conserva-

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873 et 1^{er} janvier.

toires allemands à l'égal de celle des litanies de Bach. — 5° *Messe allemande* (*Deutsches vollstaendiges Hochamt*) à quatre voix, deux hymnes et orgue, Salzbourg, 1797 (2 éditions); — 6° *Ouverture* à 2 v. 2 ob. 2 *Fag. Fl.* (1797); — la même, *arrangée p. le clav.* — 7° 2 *Chœurs* à 4 voix d'hommes, sans accompagnement : *Karl der Held; Will kommen im Grien*, Salzbourg 1800. Les compositions pour voix d'hommes de M. Haydn sont nombreuses; il a devancé de douze ans l'œuvre entreprise simultanément par Naegeli en Suisse, et par Zelter à Berlin; — 8° 6 *Canons* allemands à 4 et 5 voix, sans accompagnement, Saltzbourg, 1800; — 9° 3 *Quatuors* pour instruments à cordes, Vienne, Comptoir d'industrie, 1802; 10° *Suite de quintettes* pour instruments à cordes, même maison 1803, et à Paris, chez Pleyel.

Si on ajoute à ces ouvrages trois symphonies, publiées à Vienne, chez Artaria, on aura la liste des œuvres de Michel Haydn gravées avant l'époque de sa retraite et de sa seconde manière. Celles qui appartiennent à la seconde période de sa vie sont les suivantes : *Offertoires*, Vienne, Diabelli; — 22 *Graduels*, même maison; — *Litanies* du Saint-Sacrement, Leipzig, Breitkopf et Haertel; — 2 *Tantum ergo*, Vienne, Diabelli; — 2 *Leçons de ténèbres*, Augsbourg et Leipzig; — *Un Graduel* allemand (*Hier liegt vor deiner Majestat*); — Un autre *Graduel*, avec orgue obligé, en *ut*; Salzbourg, Hacker. Telle est l'énumération de l'œuvre connu de Michel Haydn. L'ayant formé en réunissant les indications puisées à diverses sources, nous avons lieu de penser qu'elle est complète.

Mais qu'est-ce que cette liste, en comparaison de l'immense quantité d'ouvrages de Michel Haydn, qui n'ont pas vu le jour? Le simple énoncé des titres d'œuvres acquises après sa mort, par le prince Esterhazy, témoignera mieux qu'un long discours de son incroyable fécondité. Ces œuvres forment les catégories suivantes : 1° Musique d'église (paroles latines) : 20 messes; 16 offertoires; 114 graduels (1); 9 litanies; 5 *Te*

(1) Ces Graduels ont leur histoire. Ils furent commandés à Michel Haydn par le prince-archevêque Hyéronimus Colloredo, pour remplacer les symphonies dont ses prédécesseurs avaient introduit l'usage entre l'épître et l'évangile. Ces symphonies, disait le prince, troublaient la piété des fidèles. Sur son indication, Haydn s'inspira donc du graduel du Missel romain, c'est-à-dire de l'*alleluia* et des *réponses* que l'officiant chante en alternant avec le chœur, entre l'épître et l'évangile; il les travailla pour les quatre voix habituelles, avec accompagnement de deux violons et de l'orgue, augmentés parfois de l'harmonie. C'est le 24 décembre 1783 que Michel Haydn fit entendre son premier graduel, auxquels succédèrent les 113 autres, dont l'ensemble constitue une collection pour tous les dimanches et toutes les fêtes de l'année.

Deum; 3 vêpres et un *dixit*; 4 *Tantum ergo*; 5 *Réponses*; 2 *Completoria*; 2 Ténèbres à quatre voix, avec accompagnement d'orgue; 2 *Stella cæli*, également à quatre voix avec accompagnement d'orgue; 2 *Regina cæli*; un *Alma*; un *Ave regina* et un *Salve regina*, avec accompagnement d'orchestre. — Musique d'église (paroles allemandes) : 4 messes; un air; une litanie; un *Te Deum*; 4 vêpres chorales; une Bénédiction; un *Regina cæli*; une prière au Mont-des-Oliviers; plusieurs chants avec ou sans accompagnement d'orchestre. — 3° *Oratorios et opéras*; *le Pêcheur pénitent*, oratorio; *le Repentir de Saint-Pierre*, oratorio en 2 parties; *le Combat du repentir et de la conversion*, oratorio; *Andromeda et Perseo*, drame en 2 actes; *Patritius, le patriote anglais*; *Bravoure*; *l'Aurore joyeuse*, opéra. — 4° Cantates et lieder; cantate du *Jubilé*; à *l'Abbesse de Nonberg*; *Chansonnette du brigadier* et *Chanson des recrues*; *Chœur de prêtres*; 50 lieder à quatre voix, parmi lesquels il convient de citer: *Repos du soir*; *la Mère abandonnée*; *Adieu*; *l'Arbre de la Liberté des Suisses*; à tous les Allemands; à nos *Jardins*; *sur la Pelouse*; *lavie champêtre*; *Invitation à la vie champêtre*; *au bocage de Haigen*; à *Elle!* — 5° Divers: 30 symphonies; 2 *partite* (petites symphonies); une sérénade; un *concerto* pour flûte; une *pastorale*; 2 *divertissements* à six instruments; 3 *divertissements* à 5 instruments; 2 quintettes; 3 nocturnes à 5 instruments; une *suite* (2 clarinettes, 2 cors et un basson); un *concerto* pour violon; un quatuor (violon, cor anglais, viole et violoncelle); 7 marches; 9 suites de menuets; une suite de danses anglaises.

Ces ouvrages sont, ainsi que nous l'avons dit, ceux qui appartiennent à la famille Esterhazy. Ils comprennent la totalité des manuscrits trouvés dans le cabinet de Michel Haydn après sa mort. Si l'on y ajoute le nombre incalculable des fragments laissés par le maître dans les couvents où il les avait composés, on pourra seulement se faire une idée à peu près exacte de l'œuvre entier de l'un des compositeurs les plus féconds dont puisse faire mention l'histoire de la musique. Encore n'avons-nous point parlé de ses deux *Requiem*, dont l'un, en manuscrit, est déposé à la Bibliothèque de Salzbourg, et dont l'autre est demeuré inachevé. Ce dernier a sa légende, comme celui de Mozart. Il avait été commandé à Michel Haydn par l'impératrice, et, comme Mozart, celui-ci s'était frappé de l'idée qu'il le composait pour lui-même. En vain, ses amis s'efforçaient d'éloigner cette supposition de son esprit. Il n'écoutait point leurs raisonnements et répétait à ceux qu'il rencontrait « qu'il sentait bien que sa fin était proche, et que son plus grand regret était de n'avoir plus le temps nécessaire pour donner une suite à la *Création*

de son frère, ainsi que celui-ci l'en avait prié. » On ne lui connut aucune maladie ; mais il s'affaiblit peu à peu et mourut le 10 août 1806, à l'âge de soixante-neuf ans, après n'avoir écrit que l'*Introït* et le *Kyrie* de son *Requiem*. La cour d'Autriche acquit ces deux morceaux au prix de six cents florins, qui furent comptés à la veuve de Michel Haydn. Celle-ci fit d'ailleurs argent de tout ce qu'avait possédé son mari ; elle vendit ses manuscrits au prince Esterhazy, un antiphonaire avec la basse chiffrée et un cahier renfermant ses observations barométriques depuis vingt ans, à ceux qui lui en offrirent le plus d'argent, et, ce qu'on aura peine à croire, sa tête, — vous avez bien lu : sa tête, — au P. Rettensteiner, de l'ordre des Bénédictins.

Cette profanation explique la double tombe de Michel Haydn à Salzbourg : celle où repose son corps mutilé et celle qui renferme sa tête. Le corps est scellé sous les marches d'une chapelle du couvent de Saint-Pierre, tandis que la tête est placée dans une urne qui surmonte le monument élevé par les soins singulièrement pieux du P. Rettensteiner dans l'église des Bénédictins, à la mémoire de l'ami dont il avait acquis la meilleure partie. C'est dans ces deux églises que le voyageur égaré dans la patrie de Mozart devra faire ses dévotions aux restes du musicien marquant, auquel il ne manqua guère que de la confiance en son génie naturel pour devenir un maître illustre et renommé.

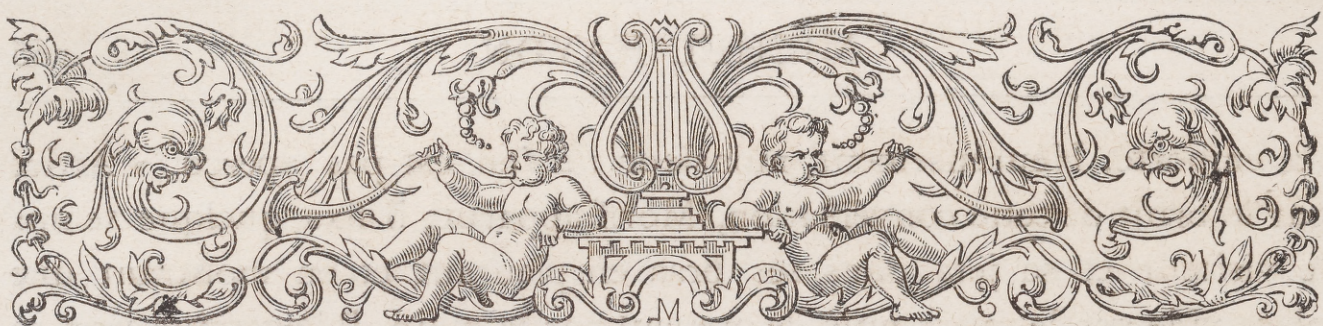
Nous ne terminerons pas cette esquisse sans parler des deux portraits qui l'accompagnent. L'un, — celui qui représente la silhouette de Michel Haydn, — figure en tête d'une courte biographie du vieux contrepointiste, parue à Saltzbourgen en 1833. L'autre, l'eau forte, a sa légende : Le peintre Morff, qui eut jadis une grande réputation en Autriche, en avait peint l'original pour le Chapitre de Saint-Pierre, et dans le même temps Sigismond Neukomm, que des liens de parenté et d'affection unissaient aux Haydn, lui en avait demandé une copie. Morff était alors fort âgé. Quelques années se passèrent sans que Neukomm entendît parler du portrait. Lui-même vivait d'ailleurs éloigné de son pays, lorsqu'un jour, traversant Stuttgart, il apprend que Morff s'est retiré dans cette ville. Il se fait indiquer sa demeure, s'y rend aussitôt et demande à le voir. Une vieille servante le reçoit et lui annonce que son maître est en enfance et ne reconnaît personne. Neukomm s'informe du portrait de Michel Haydn : « Jésus-Marie, s'écrie cette femme, mon maître disait bien qu'on viendrait le chercher ; il ne voulait pas qu'on le vendît. Et pourtant nous avons tout vendu : ses tableaux sont partis l'un après l'autre. Celui-là seul restait. Un anglais est venu le mois dernier : il m'en a offert un louis d'or. C'était une fortune pour nous ; il

l'a emporté. Heureusement, monsieur ne s'en est pas aperçu. » Attiré par le bruit de cette conversation, Morff apparut; il fixa quelque temps le visiteur et se jeta dans ses bras en pleurant et en montrant une place vide sur le mur; puis, le prenant par la main, il l'entraîna vers sa commode en disant : « Viens, viens, j'en ai fait une copie pour toi. » Et il lui remit une miniature, qui a servi de modèle à notre collaborateur artistique.

Quant à l'original, on peut le voir dans la cave du couvent de Saint-Pierre, où la bonne et honnête figure qu'il représente sourit encore aux bourgeois de Salzbourg, qui ont hérité de leurs pères, contemporains et compagnons de Mozart et de Haydn, de leurs admirations pour les beautés de l'art musical et de leur prédilection pour les petits vins du Tyrol.

EDMOND NEUKOMM.





LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE⁽¹⁾



es anciens camarades de Molière, fidèles à sa mémoire, suivirent, en toute chose, la voie qu'il leur avait indiquée. L'ordonnance du 30 avril leur laissait encore les ballets dont les pièces *de machines* étaient le prétexte naturel et qui leur prêtaient un charme spécial. Le 17 mars 1675, ils représentent la *Circé* de Thomas Corneille et de Visé, avec intermèdes de Charpentier. Ils avaient fait de si fortes dépenses pour cette pièce, dont les frais extraordinaires devaient s'élever à 10,842 liv. 17 sols, que plusieurs des comédiens, dans l'assemblée qui se tint pour la monter, avaient refusé leur consentement avec quelque apparence de raison. Puisons, dans le registre de La Grange, le détail des frais ordinaires, qui furent de 331 liv. 5 s. par jour (2).

Frais ordinaires (habituels).....	51 liv.	16 sols.
Symphonie.....	24 —	» —
Danseurs.....	31 —	10 —
Dix petits assistans à 15 sols.....	7 —	10 —
Voix et chaises.....	17 —	» —
Six grans assistans, deux à 30 sols.....	7 —	» —
Quatre moyens assistans à 15 sols.....	3 —	» —
Sauteurs, prix faict.....	40 —	» —
Augmenté au sieur Charpentier.....	5 —	10 —
Au sieur Poussin	5 —	10 —

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873 et 15 janvier.

(2) Le registre du régisseur donne, pour ces frais, les chiffres suivans : le 17 et le 19, non payés ; le 22, 318 liv. 11 s. ; le 24, 318 liv. 16 s. ; le 26, 318 liv. 1 s. ; le 29, 326 liv. (il est ajouté : 5 liv. 10 s. à Charpentier et 2 liv. 10 s. pour les petits Amours) ; le 2 avril, 331 liv. ; le 5, 331 liv. 10 s., etc.

Le registre du régisseur présente, en détaillant quelques-uns de ces articles, des variantes :

Symphonie.	Conuerset.....	3 liv.	15 sols.
	Marchand.....	3 —	15 —
	Du Viuier.....	3 —	15 —
	Du Mont.....	3 —	15 —
	Du Fresne.....	3 —	» —
	Courcelles.....	3 —	» —
	Clauessin.....	3 —	» —
		24 liv.	» sols.

Marcheurs.	La Montagne.....	4 liv.	10 sols.
	Et 9 autres à 3 liv.....	27 —	» —
		31 liv.	10 sols.

10 petits voleurs à 10 sols.....	5 liv.	» sols.
(augmentés ensuite chacun de 5 sols.)		
Amour et chaise.....	4 —	10 —
Voix et chaises.....	12 —	» —
6 grands voleurs, dont 2 à 1 liv. 10 sols.....	7 —	» —
4 moyens voleurs à 15 sols.....	3 —	» —
Sauteurs.....	40 —	» —
Augmentation à M. Charpentier.....	5 —	10 —

Les frais extraordinaires sont :

Bas de soye, escarpins, rubans, pour 10 danseurs, à 11 liv. pour chacun.....	110 liv.	» sols.
A M. Poussin, musicien, pour sa chaussure et petite oye, un louis d'or.....	11 —	» —
Chaussure des sauteurs, statues et une paire de bas de soye p ^r ledit M. Poussin, 8 escus.	24 —	» —
A Baraillon, pour 12 calçons à 30 sols la pièce pour les danseurs ou marcheurs....	16 —	10 —
A M. Gaye, musicien, pour récompance, 3 louis.....	33 —	» —
A Charpentier, compositeur de la musique ; 20 louis d'or sur et tant moins de sa récompance.....	220 —	» —
Escarpins et bas des sauteurs.....	46 —	5 —

Les comédiens enfreignaient ainsi l'ordonnance du 30 avril 1673, car les six violons et le clavecin, portés pour 24 livres, étaient employés indépendamment des six violons de l'orchestre, payés chacun 1 liv. 10 s. et compris dans les frais ordinaires habituels (68 liv.). Aussi, le 21 mars 1675, le directeur de l'Opéra fait-il rendre une nouvelle ordonnance qui leur rappelle le nombre total de violons dont il leur est permis d'user, et leur interdit les musiciens à gages, c'est-à-dire stipulant que ce n'est pas plus de deux voix de comédiens qu'ils peuvent se permettre. En effet, ils prenaient l'habitude d'employer, quoiqu'en moins grand nombre, d'aussi bons chanteurs qu'à l'Opéra; puis, équivoquant sur les termes de l'ordonnance de 1673 et feignant de ne la croire applicable qu'aux artistes du dehors, ils utilisaient le talent de ceux d'entre eux qui savaient chanter, de façon à avoir six ou huit voix, tandis qu'on leur en tolérait deux seulement. Voyant, en outre, que, même avec des restrictions purement musicales, ils arrivaient, au moyen des ballets joints aux machines et décors, à rivaliser de pompe théâtrale avec son Académie, Lulli obtint que l'ordonnance leur défendît les danseurs. Cet acte, signifié, pendant les représentations de *Circé*, aux comédiens, abrégea le succès de la pièce.

La Bibliothèque Nationale possède les *Airs de la Comédie de Circé avec la basse continue, Ballard 1716*, partition imprimée. Le 6 août 1705, la Comédie fit une reprise, sans machines, de *Circé*, pour laquelle Dancourt écrivit un nouveau prologue et d'autres divertissements, dont Gilliers fit la musique.

Malgré leur dernier échec, les comédiens de Guénégaud représentent, le 17 novembre suivant, l'*Inconnu*, des mêmes auteurs, Th. Corneille, de Visé et Charpentier. Ils font, à la vérité, moins de dépenses pour cette pièce que pour la précédente, bien qu'elle en pût impliquer davantage : les frais extraordinaires ne se montent qu'à 2,500 liv.; les frais ordinaires, qui s'élèvent, le 17 et le 19, à 208 liv. 17 s. et à 220 liv., se modèrent, à partir du 22, à 175 liv. Mais nous rencontrons encore, dans le registre du régisseur, ainsi qu'on va le voir, des voix externes et des danseurs. Peut-être les comédiens équivoquèrent-ils de nouveau sur les voix d'*entre eux*. Quoi qu'il en soit, aucun écho ne nous est parvenu de réclamations du Florentin contre la représentation de l'*Inconnu*. D'ailleurs, cette infraction ne se renouvela plus de longtemps; nous la signalerons quand elle se produira. Voici les frais extraordinaires.

Chaussures des marcheurs et petite oye à 11 liv. chacun.....	88 liv.	» sols.
Pour racommoder le clauessin.....	3 —	» —
A François, garçon des violons, pour port d'instrumens.....	» —	40 —
Diverses sommes relatives sans doute à des musiciens, entre autres :		
A mademoiselle Bastonnet, musicienne, pour ses coiffures, garnitures et chaizes de repe- tition	36 —	» —
Au sieur de la Montagne, pour auoir dressé les pantomimes.....	75 —	» —

Voilà maintenant les frais journaliers :

Violons..	Conuerset	3 liv.	15 sols.
	Marchant...	3 —	15 —
	} petit chœur.			
	Du Viuier...	3 —	15 —
	Du Mont...	3 —	15 —
	Du Fresne.....	3 —	» —
	Courcelles.....	3 —	» —
Clauessin : La Porte.....			3 —	» —
Theorbe : Carle André.....			3 —	» —
			27 liv.	» sols.

Danseurs ou marcheurs, au nombre de huit, à 3 liv.....			24 liv.	» sols.
4 petits amours dansans ou assistans, à 1 liv. 10 sols.....			6 —	» —
A La Montagne, compositeur des pas.....			1 —	10 —
Voix ...	M. Poussin.....	7 —	» —
	Mademoiselle Bastonnet.....	7 —	» —
M. Charpentier, compositeur de musique....			11 —	» —

La Grange dit, en outre, qu' « on tira une part pour Baraillon pour les habits du ballet. »

La pièce eut trente-trois représentations consécutives, au double. On sait que l'*Inconnu* contient une représentation de comédie. C'est une fête galante : Psyché enlevée par l'Amour dans un palais magnifique. Lors de la reprise de 1678, le troisième acte du *Triomphe des Dames*, qui est une pastorale, fut substitué à cette saynète. L'*Inconnu* fut encore

remis en 1679 ; Charpentier y ajouta, dans le divertissement, une chanson de paysanne qui eut une grande vogue. En août 1703, autre reprise, pour laquelle Dancourt fit un prologue et des divertissements nouveaux que Gilliers musiqua. Le Recueil imprimé de 1753 (Arch. Com. Fr.) contient deux airs de ce compositeur et deux de Charpentier. Reprise encore en février 1704, aux Tuileries, avec un ballet pour intermède ; le Roi et toute la cour y dansèrent. Nouvelles reprises, à la Cour, en 1728, et à la Comédie en 1746 ; la dernière provoqua les réclamations du directeur de l'Académie de musique. Cette pièce est la plus théâtrale et la plus luxueuse du répertoire de la Comédie-Française. C'est celle qui a été représentée toutes les fois que le théâtre a voulu donner un échantillon de sa splendeur. Elle le fut à l'arrivée en France de la jeune dauphine, Marie-Antoinette ; Molé joua le *Prince*.

Les comédiens ne pouvaient se consoler du départ des voix et des danseurs. La Grange nous les montre tâchant, le 7 juillet 1676, de profiter d'un moment où ils espèrent que le Roi, revenant d'une guerre heureuse, octroyera les chartes les plus libérales, pour demander « une permission pour la musique et la danse. » Ils ne réussirent pas, et, le 7 août, le *Triomphe des Dames* ne nécessita que :

6 violons, 4 à vn escu.....	16 liv.	10 sols.
10 marcheurs à vn escu.....	30 —	» —
28 marcheurs ou assistans pour la fin.....	21 —	» —
Trompettes et timballes.....	10 —	» —

En cette matière, comme en toute question théâtrale, la multiplicité des actes légaux est un indice implicite de leur incessante violation. L'ordonnance de 1675 est renouvelée le 27 juillet 1682 et signifiée le 30 aux comédiens, qui avaient sans doute provoqué ce rappel par quelque indocilité dans des représentations d'*Andromède*, de *Crispin musicien* ou du *Bourgeois Gentilhomme*, qui avaient eu lieu les jours précédents. Elle est encore renouvelée le 17 août 1684 ; le 4 septembre suivant, une sentence de police et, le 2 décembre 1715, des lettres-patentes en sanctionnent de rechef les dispositions. Ainsi firent, depuis lors, tous les actes qui conférèrent à nouveau le privilège de l'Académie Royale de Musique.

En 1690, la Comédie avait joué le *Ballet extravagant* de Palaprat,

mais cette pièce burlesque ne pouvait éveiller les susceptibilités de l'Opéra.

Esther et *Athalie* ne furent pas destinées à la scène française, du moins dans l'origine. Ces deux tragédies sacrées avaient été représentées, devant le Roi, par les demoiselles de Saint-Cyr, avec la musique de Moreau, la première pendant le carnaval de 1689, la seconde en 1691, puis à Versailles, en 1702, avec distribution princière. Les comédiens ne donnèrent la première représentation d'*Athalie* que le 3 mars 1716, et d'*Esther*, réduite en trois actes, que le 8 mai 1721, en supprimant, de l'une et l'autre, le chant et la plus grande partie des chœurs. L'Album du *Racine* (édit. Hachette) vient de reproduire les éditions originales des partitions d'*Esther* (1689) et d'*Athalie* (sans date) d'après les exemplaires de la Bibliothèque du Conservatoire. Cette bibliothèque possède, en outre, une édition de 1696 d'*Esther*, conforme d'ailleurs à l'édition *princeps*, et une copie de cette édition faite par Philidor l'aîné.

La musique d'*Athalie* fut refaite plusieurs fois : en 1756, par Clerambault, pour une représentation donnée par les demoiselles de Saint-Cyr; en 1768, par Gossec; en 1821, par Perne, pour une représentation solennelle au Conservatoire; plus tard, par Mendelssohn; en 1847, par Boieldieu pour la reprise par Rachel, et, en 1858, par M. Jules Cohen. Les deux dernières partitions existent aux archives de la Comédie. La musique d'*Esther* avait été refaite, en 1697, par Servais de Konink et publiée à Amsterdam, mais elle ne fut pas exécutée à la Comédie-Française. M. Jules Cohen l'a de nouveau refaite, en 1863. Actuellement on supprime les chœurs dans *Athalie*, et c'est la musique de Gossec qu'on fait entendre pendant l'invocation.

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES. — *Suite de l'orchestre* de M. Ten Brink. — CONCERT NATIONAL. — *Les Erynnies, musique pour une pièce antique* (Jules Massenet). — *Suite d'orchestre* (Th. Dubois). — *Mazeppa*, poème symphonique (Listz.) — CONCERTS DANBÉ. — *Christophe Colomb*, de Félicien David. — FESTIVAL LACOMBE. — CONCERT DU CAPITAINE BOYER.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts du Conservatoire chez qui se perpétuent tant de nobles et saines traditions, s'est toujours refusée à provoquer les réclames du journalisme si loyalement accessible, comme on sait, à ceux qui se présentent à lui au nom de l'art. La société tient depuis sa fondation, qui date de quarante-sept ans, deux loges complètes à la disposition de la critique musicale, en retour de quoi elle ne demande même pas des comptes-rendus, qui d'ailleurs ne serviraient ni ne desserviraient sa gloire. C'est une magnificence d'autant plus remarquable, que la salle est étroite et les places réduites au nombre de neuf cents pour toute la salle. Par une générosité exemplaire, — laquelle a été imitée par M. Pasdeloup, M. Lamoureux, et M. Colonne au Concert national du théâtre du Châtelet, — des places sont également réservées à l'institution des jeunes aveugles qui y envoie pour chaque concert ses dix élèves de choix, et ce sont, nous pouvons l'assurer, les dix paires d'oreilles les plus méritoires de toute l'assistance. Il ne manque au triomphe de ces concerts que d'être hebdomadairement régularisés. L'année dernière, chaque programme se répétait, et après les deux concerts arrivait un dimanche

de repos. Cette année-ci, 1873-1874, par suite de l'augmentation du nombre des séances, le dimanche de repos ne se présente plus qu'après une série de quatre auditions, c'est-à-dire de deux programmes qui se répètent, et les concerts sont portés au nombre de dix-huit. Cette nouvelle mesure est sans nul doute un acheminement vers la périodicité hebdomadaire pure et simple. Le public n'a songé qu'à s'en louer. Nous donnerons l'éloge sans restriction quand les dimanches de toute la saison musicale seront, sans interruption, consacrés à ces exécutions qui sont encore sans rivales au monde.

Oui, l'on aura beau en médire ou les calomnier, les concerts du Conservatoire qui sont la maison de Beethoven comme la Comédie-Française est la maison de Molière, sont encore ce que nous avons en musique de plus grandiose, de plus élevé, de plus beau. C'est une maison hautaine peut-être, mais hautaine et fière à bon droit, et digne, et ne mendiant rien ni aux paperassiers du journalisme, ni aux ministères quels qu'ils soient, des finances ou des beaux-arts, lesquels ne se font pas faute cependant d'user et d'abuser des fauteuils et des loges que la société condescend à leur voir occuper, à la grâce de Dieu. L'association vit par elle-même, elle marche toute seule, et droit son chemin, la tête haute, sans s'émouvoir de ce que peuvent aboyer tels roquets ou tels, kings-charles radoteurs. Elle sait sa valeur et s'étudie à ne la point laisser déperir; tant pis pour qui la méconnaît, l'injurie, et, piteux serpent, s'use vainement les dents contre la lime. Bravo ! nous aimons ces principes et ces attitudes qui appartiennent à la salubre race française, à la vraie race d'où sortirent tant de génies, tant de vertus. L'estime de soi suffit aux âmes honnêtes et aux vrais artistes, et il nous plaît que le Conservatoire qui ne sollicite pas la visite des princes, des grands seigneurs, dédaigne la fanfare de la presse, et n'envoie pas aux journaux chaque fois qu'un roi vient s'égarer dans sa musique, la petite note confidentielle : « Tel prince a honoré ou honorera de sa présence, etc. »

La salle des concerts est d'ailleurs merveilleusement adaptée à ces idéales séances qui sont pour les âmes d'élite qui y sont admises, une des belles joies de l'existence. Elle est toute petite, elle est parfaite, et des exigences de cette salle sont sorties peut-être toutes les virtualités que nous nous plaçons à reconnaître dans les concertants qui composent cette association fortunée. Les théâtres lyriques sont trop vastes, dit Berlioz, et, nous le disons après lui, les salles consacrées aux concerts sont trop vastes. Il est prouvé, il est certain que le son pour agir musicalement sur l'organisation humaine, doit rejoindre l'oreille auditrice à

travers un espace brièvement limité. On est toujours prêt à répondre, lorsqu'on parle de la sonorité des salles d'opéras ou de concerts que tout s'y entend fort bien. S'y entend, oui; mais s'y écoute, non. Berlioz répond à cette objection, et dit: « J'entends aussi fort bien de mon cabinet le canon que l'on tire sur l'esplanade des Invalides, et cependant ce bruit, qui d'ailleurs est en dehors des conditions musicales, ne me frappe, ne m'émeut, n'ébranle mon système nerveux en aucune façon. » Eh bien! c'est ce coup, cette émotion, cet ébranlement que le son doit absolument donner à l'organe de l'ouïe pour l'émouvoir musicalement, que l'on ne reçoit pas des groupes même les plus puissants de voix et d'instruments, lorsqu'on les écoute à trop grande distance. Quelques savants pensent que le fluide électrique est impuissant à parcourir un espace plus grand qu'une certaine distance évaluée à un millier de lieues. Pour le fluide musical, pour la cause inconnue, quelle qu'elle soit, de l'émotion musicale, il est constaté qu'il est sans force, sans chaleur et sans influence vitale à une certaine distance du point de départ: on entend, on ne vibre pas, on écoute donc sans l'émotion secrète qui nous rive à l'exécutant. Or il faut vibrer soi-même avec les instruments et les voix, et par eux, pour percevoir des sensations véritablement musicales. Il y a mieux: physiquement, l'homogénéité sonore est rompue dans les espaces trop vastes. Les réflecteurs du son, les abat-voix ne suffisent plus à répercuter le son dans tout l'horizon trop agrandi, et d'ailleurs ne le peuvent renvoyer avec la même vitesse à toutes les distances du rayonnement trop vaste. Les vibrations des violons sont les plus rapides, celles des cuivres sont les plus tardives, et voyez ce qui arrive aux concerts populaires de musique classique et aux exécutions d'harmonie sacrée au Cirque d'Été, on entend les violons, puis les trompettes, les trombones, les cors. On récrimine contre les exécutants, on les accuse d'être distraits, de manquer leur entrée, de ne pas suivre la mesure. On a tort, c'est la salle qui a faussé la répercussion, et les réflecteurs sonores qui, renvoyant également des sonorités inégalement rapides, ne peuvent frapper les oreilles dispersées à diverses distances d'un ensemble homogène de sons fondus et harmonieusement nourris.

En dehors des cuivres, le même résultat se présente, et c'est ce qui est arrivé notamment dans un des derniers Concerts populaires. Jaell, Léonard, Colblain, Sivori, Franchomme ont exécuté le quintette de Schumann et l'incomparable menuet de Boccherini avec un sentiment excellent. Ces deux œuvres très remarquables ont produit un visible effet, mais là encore on a pu comprendre qu'un aussi vaste amphithéâtre trahit toujours la musique de chambre. L'oreille n'a perçu distinctement que

des parcelles mélodiques, tandis que les développements symphoniques et les effets d'immatérielle puissance se sont oblitérés et perdus en route. Les auditeurs des troisièmes places, peu familiarisés avec la délicate et tempérée musique de chambre, y ont gagné de connaître deux morceaux nouveaux; mais ils n'en ont eu qu'une révélation imparfaite et trompeuse. Ils n'en ont aperçu que les couleurs voyantes, mais non pas le fin travail, la délicieuse ciselure et la divine interprétation qu'en a donnée Sivori avec ses collaborateurs incomparables.

Dans la salle des Concerts du conservatoire, semblables périls ne sont point à redouter; car ce qui rend ces Concerts inaccessibles à toute comparaison, outre le choix des œuvres et la parfaite exécution, c'est la merveilleuse résonnance de la salle, que l'on a pu comparer à un Stradivarius. Dès qu'on entend la première attaque vibrante, les auditeurs tous ensemble, jeunes filles, vieillards, dilettantes ou simples spectateurs attirés par la curiosité, en sentent comme le choc, et le musicien se sent tressaillir jusque dans la moelle comme le cheval de chasse, dont les muscles se dressent lorsqu'à l'entrée du bois il sent dans l'air le vent du cerf et ses émanations fauves qui passent dans les branchages.

Parmi les pièces exécutées dans les Concerts déjà donnés, Beethoven a apparu avec *les Ruines d'Athènes*, les symphonies en *re*, en *fa*, en *si b.* et avec la symphonie pastorale; Mendelssohn, avec la symphonie écossaise; Haendel et Bach n'ont été que fragmentairement entendus; Haendel, avec un concerto dont, mieux avisé, on n'eût donné que la troisième partie, et Bach, dans une suite qu'avec moins de timidité inopportune l'on aurait exécutée tout entière. Les honneurs dans tous ces programmes ont été incontestablement pour la *Bénédiction des Poignards des Huguenots*. Bien que détaché de son cadre et privé de la grande scène de basse qui amène ce chœur, le prépare et lui sert de repoussoir, ce splendide morceau a, dans les deux séances où il a été exécuté, provoqué un enthousiasme que motive peut-être le regret de ne pouvoir plus applaudir l'œuvre de Meyerbeer au Grand-Opéra. L'exécution de cette superbe et grandiose inspiration aux Concerts du Conservatoire a inspiré à Blaze de Bury, à Victor Wilder, à Johannès Weber, à Ch. Bannelier, des réflexions que Scudo, Fiorentino, Berlioz, d'Ortigue avaient déjà émises et que nous reproduisons après les avoir plusieurs fois énoncées nous-même. Malgré l'acquit donné par des applaudissements unanimes au Comité qui compose le programme des séances, malgré l'admiration que nous imposent ces belles scènes du théâtre musical contemporain, la *Bénédiction des Poignards* dans les *Huguenots*, la scène de la cathédrale dans le *Prophète*, tout le deuxième

acte de *Guillaume-Tell*, nous demandons si la Société des Concerts ne s'écarte pas de sa voie la plus sûre quand elle nous fait entendre, même avec une supériorité d'exécution qui désespère toute rivalité, la musique qui a été écrite pour le théâtre contemporain, qui est représentée par les artistes vivants et qui fait partie du répertoire courant de l'Opéra dans toute l'Europe? Ces pages magistrales qui ne sont à leur place qu'au théâtre ne se trouvent-elles pas dépayssées aux Concerts du Conservatoire?

La Société devrait, en revanche, fouiller dans la Bibliothèque de musique scénique des auteurs aujourd'hui délaissés. Elle a des liseurs de musique familiarisés avec l'histoire musicale et avec les vieilles partitions. Elle a une bibliothèque et des copistes. Pourquoi ces liseurs experts ne pourraient-ils ouvrir les cartons, déchiffrer tout le papier rayé qui se dessèche inutile sur les casiers, et ne soumettraient-ils pas quelques pages triées sur le volet à une exécution d'essai que suivrait au besoin une exécution aux séances publiques? Les auditeurs des Concerts du Conservatoire qui forment, assure-t-on, un public d'élite, remercieraient sympathiquement nos admirables virtuoses, s'ils voyaient restituer de temps à autre devant eux quelques morceaux de Glück, de Piccini, de Rameau, de Lulli, de Lalande, de Roland de Lassus, de ce Clément Jannequin qui si brillamment vient de réapparaître avec la *Bataille de Marignan* sous l'évocation magique d'un héroïque enchanteur, M. Bourgault-Ducoudray. Tant de maîtres français, tant de maîtres étrangers qui ont conquis leur gloire dans nos maîtrises, dans nos chapelles, sur nos théâtres, et qui aujourd'hui ne sont inconnus qu'à la France, sont chez nous retombés dans un oubli immérité. Écartés de nos théâtres parce que le livret est devenu injouable et que la musique a vieilli dans son ensemble, dans ses rouages, dans ses formules, dans son orchestration, et n'est restée vivante que par quelques morceaux touchés de l'immatérielle inspiration, ces maîtres ne devraient-ils pas sortir de l'ombre où on les tient et venir nous raconter l'art du passé? L'Opéra dédaigne ces résurrections qui, dans un autre genre, sont la gloire et l'honneur du Théâtre-Français? La Société des Concerts du Conservatoire doit donc remplir l'honorable tâche qu'a toujours déclinée le Grand-Opéra. Ces Concerts sont un musée, on le dit, on l'affiche, on table là-dessus pour crier haro sur les auteurs vivants. Musée soit ; mais que du moins le musée ne soit ni trop pauvre ni trop mesquinement incomplet.

Il y aurait aussi des comparaisons chronologiques à établir. Le public applaudit toujours avec une unanime spontanéité un chœur agréable de l'*Armide*, de Lulli. Glück aussi a écrit une *Armide*, où se trouve un chœur semblable et exposant la même situation et les mêmes idées. Le

SICILIENNE DE BOCCHERINI

Transcrite pour le PIANO

par J. MASSENET.

And.^{no} simplice. *pp et avec délicatesse*

PIANO

pp *stacc.* *pp* *una corda*

f

pp *sostenuto*



INVOCATION

«Hermès! prompt messager qui montes d'un coup d'aile
 «De la pâle Prairie où germe l'asphodèle
 «Jusques au pavé d'or des princes de l'Aithèr,
 «A toi d'abord, Hermès, le vin pur du Kratèr!

Elektra verse la libation sur le tombeau.

«Daimones très-puissants, Rois de la terre antique,
 «Qui siègez côte à côte en son ombre mystique,
 «Toi, Dieu terrible, et toi qui fais germer les fleurs,
 «O Déesse! écoutez le cri de mes douleurs:
 «Faites que l'Atréide, errant dans l'Hadès blême,
 «Exauce le désir de son enfant qui l'aime!

J. MASSENET.

Elle verse la seconde libation.

LES ERINNYES

— ACTE II. —

Très lent et avec un grand sentiment. (♩ = 42.)

PIANO.

pp très soutenu.

(Violoncelle solo.)

le chant très marqué et très expressif.

f

Ped.

*pp**f*

Ped.

*pp**sempre cresc.*

Ped.

Ped.

First system of musical notation, piano score, measures 1-4. The music is in G major (one sharp). The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a more complex rhythmic pattern. A *sforzando* (*sf*) dynamic is marked in the left hand at measure 4. A *Ped.* (pedal) instruction is at the end of the system.

Second system of musical notation, piano score, measures 5-8. The tempo changes to *a Tempo I^o*. The first part of the system is marked *molto rit:* (very slow) and *pp* (pianissimo). A *Ped.* instruction is at the end of the first measure. The system concludes with a repeat sign.

Third system of musical notation, piano score, measures 9-12. The first part is marked *pp*. A *très expressif* (very expressive) instruction is at the end. A *sf* dynamic is marked in the right hand at measure 12. A *Ped.* instruction is at the end of the first measure. A note in the right hand at measure 11 is annotated with *(la main gauche sous la main droite.)* (the left hand under the right hand).

Fourth system of musical notation, piano score, measures 13-16. The first part is marked *très retenu.* (very restrained). The right hand has a *sf* dynamic. The left hand has a *sf* dynamic and a *dim:* (diminuendo) instruction. A *Ped.* instruction is at the end of the first measure. A *M.G.* (Main Gauche) instruction is at the end of the system. A *droite.)* (right hand) annotation is at the beginning.

Fifth system of musical notation, piano score, measures 17-20. The tempo changes to *e allargando.* (and allargando). The first part is marked *mf* (mezzo-forte). The right hand has a *mf* dynamic. The left hand has a *mf* dynamic. A *Ped.* instruction is at the end of the first measure. A *(croisez.)* (cross) instruction is at the end of the first measure. A *sempre. Ped.* instruction is at the end of the first measure. A *2 Ped.* instruction is at the end of the system. A *ppp* (pianississimo) dynamic is marked in the right hand at measure 20.

And.^{no} quasi all.^{to} (♩ = 104)

PIANO

Cor Solo.

velles

*bien rythmé.**cresc.**cresc.*

First system of the piano introduction, featuring a treble and bass staff. The music begins with a piano (*p*) dynamic and consists of flowing sixteenth-note passages in both hands.

Second system of the piano introduction, continuing the melodic and harmonic development with intricate sixteenth-note figures.

Third system of the piano introduction. The treble staff is marked *tr* (trill) and *Viol.* (Violin). The bass staff is marked *p* (piano). The system concludes with a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic.

Fourth system of the piano introduction. The treble staff features trills (*tr*) and is marked *p* (piano). The bass staff is marked *Cordes.* (Cordes). The system concludes with a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic.

Fifth system of the piano introduction. The treble staff is marked *tr* (trill) and *Bois.* (Bois). The bass staff is marked *p* (piano). The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic.

Sixth system of the piano introduction. The treble staff is marked *Viol.* (Violin) and *pp* (pianissimo). The bass staff is marked *pp* (pianissimo). The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic.

Clar.

pp

(croisez les mains)

6 6 6 3

2 4 5 1 4 3 1 4 5

2 4 5 1 2 5 1 2 4

f Bois et Cordes

ff *ff* TUTTI

cresc.

sf

pp

p

First system of musical notation, piano and bass staves. The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the staff, and a *f* (forte) dynamic is indicated at the end of the system.

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A bracket labeled "8" spans across measures. The word "Bois" (Woodwinds) is written above the staff, and "Cordes." (Strings) is written below the staff.

Third system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *pp* (pianissimo). A bracket labeled "8" spans across measures, with a "3" (triple) marking below it.

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *f* (forte) and *sf* (sforzando). The music continues with dense, rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A *ten.* (tension) marking is present above the staff. The letters "M.G." are written at the end of the system.

Sixth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ff* (fortissimo). The letters "M.D." are written at the beginning of the system.

chœur d'*Armide* n'aurait rien perdu à être entendu à côté de celui de Glück. Cette comparaison, que la Société des Concerts a le tort de ne point chercher à établir, ferait ressortir le génie créateur de Lulli, sans nuire au vigoureux maître qui est venu cent ans après refaire son œuvre, et lui donner la suprême auréole du génie.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — Les œuvres depuis longtemps acceptées par le public et sanctionnées par le jugement des musiciens de tous les pays et de tous les temps, n'ont pas besoin des formules laudatives d'une plume nouvelle. Ainsi la symphonie en *si bémol* de Beethoven et la Symphonie en *la* de Mendelssohn, qui ont été exécutées au 8^e concert de la 2^e série, et au 1^{er} de la 3^e, étant trop généralement connues pour qu'un compte-rendu puisse offrir de l'intérêt, je consacrerai toute ma revue au très remarquable début d'un jeune compositeur hollandais, M. J. Ten Brink, dont M. Pasdeloup a deux fois de suite exhibé une suite d'orchestre en *sol*. Cette expression de *suite d'orchestre*, renouvelée de l'époque de Couperin, de Rameau et des autres maîtres du siècle dernier, représente tout simplement une symphonie aux formes moins impérieuses et aux allures plus libres que la symphonie proprement dite

La *Suite d'orchestre* de M. Ten Brink se compose d'une ouverture, d'un andante, d'un scherzo et d'une polonaise. L'ouverture, courte et brillante, est d'un rythme très marqué. Elle est bien développée et contient un motif charmant, qui ressort d'une façon tout à fait remarquable, lorsque la flûte le redit. L'andante, un peu long, n'a pas fait grand effet, malgré un beau chant exécuté par les basses. Ce qui a nui peut-être à ce morceau dont la facture est très distinguée, c'est une instrumentation un peu compacte et où l'on désirerait parfois plus de jour et d'éclaircies. Le scherzo, au contraire, est d'une instrumentation extrêmement délicate, légère et fine. Les *pizzicati* des violons se marient supérieurement aux flûtes, et tout le morceau est empreint d'une couleur très poétique. Mais c'est surtout dans la polonaise que M. Ten Brink a fait preuve d'une grande science orchestrale. Sans vouloir insister sur un peu de manque d'originalité du motif principal, très entraînant du reste, je dois signaler le début qui est une fanfare de trompettes, admirablement jouée par les exécutants de M. Pasdeloup, la richesse et la variété des timbres dans le développement du motif et la pompeuse péroration où

les trompettes apparaissent de nouveau. Le ton de *sol*, extrêmement brillant pour cet instrument, mais très difficile à cause de sa hauteur, convient particulièrement aux passages d'éclat. Tout le monde connaît l'effet produit par le duo de trompettes dans le chœur de *Judas Machabée*, « Chantons victoire, » lorsqu'il est exécuté par des artistes qui ne le redoutent pas. Résumons. Le succès de M. Ten Brink a été très grand.

Henry Cohen.

CONCERT NATIONAL. — L'Odéon a représenté, l'année dernière, un drame antique de M. Leconte de Lisle, *les Erinnyes*, pour lequel M. Massenet avait composé plusieurs pièces de musique instrumentale. L'auteur a réuni quatre de ces pièces ; il y a ajouté un cinquième morceau : *la Danse des Saturnales*, pour en former sa 3^e suite d'orchestre : *Musique pour une pièce antique*, dont nous allons présenter une rapide analyse. Le premier morceau, *Entrée des vieillards*, est d'un caractère grave et triste ; il manque de relief et ne produit pas grand effet, parce que le musicien n'a pas su donner à son idée mélodique un contour assez ferme et assez arrêté. L'épisode de l'*apparition des Erynnies*, placé au milieu de cette scène, est vigoureusement rendu ; il aurait facilement prêté à un long développement, et Glück l'a traité de main de maître dans la scène des enfers d'*Orphée* ; M. Massenet a dû se renfermer dans des limites plus étroites, d'abord à cause des exigences scéniques et aussi pour certaines raisons particulières que j'exposerai plus loin. Vient ensuite l'*Invocation d'Electre* (n^o 2 de la suite), dont nous avons déjà eu occasion de parler dans l'un de nos précédents comptes rendus ; c'est une des meilleures inspirations de M. Massenet. La *Chronique musicale* a tenu à publier cette page remarquable, et nous devons à la parfaite obligeance des éditeurs, MM. Girod et Hartmann, de pouvoir la mettre aujourd'hui sous les yeux de nos lecteurs. Nous y avons joint deux autres morceaux qui ont obtenu un très vif succès au Concert national : *la Sicilienne*, de Boccherini, et l'andantino du *Divertissement*, de M. Lalo. Il est bon que des œuvres de cette valeur, si peu connues même à Paris où on les exécute, se répandent dans le public et pénètrent en province et à l'étranger (1). Ceci posé, fermons la parenthèse et poursuivons l'examen de

(1) La 3^e suite d'orchestre de M. Massenet et le *Divertissement* de M. Lalo, réduits pour le piano, ont été publiés par M. G. Hartmann. L'*Invocation d'Electre* est extraite d'un recueil de dix pièces de genre pour le piano (Op. 10) de M. Massenet, édité vers 1868, par M. Girod.

notre suite d'orchestre. *Le Cortège des jeunes prêtresses* (n° 3) est un morceau gracieux et distingué, mais sans beaucoup de caractère. Je n'aime pas l'*Entr'acte* intitulé : *Tristesse d'Electre* (n° 4), d'une sentimentalité précieuse, qui rappelle beaucoup trop la manière de M. Gounod. En somme, nous voilà presque arrivés au bout de notre étude, et jusqu'ici, sauf l'*Invocation d'Electre*, nous n'avons guère rencontré que des morceaux ternes et monotones. On sent que M. Massenet s'est trouvé fort mal à l'aise sur cette scène de l'Odéon, dont on avait bien voulu lui concéder un tout petit coin, mais à condition que la musique se ferait aussi humble que possible à côté de sa terrible sœur, la Muse de la tragédie. Le compositeur s'était proposé tout d'abord d'écrire pour les *Erinnyes* un véritable drame lyrique dans le genre de l'*Athalie* de Mendelssohn, avec ouverture, chœurs, soli, mélodrames, etc. Bien qu'en général cette alliance forcée du drame et de la musique n'ait pas produit de très heureux résultats, je crois pourtant que, dans la circonstance, étant données les traditions du théâtre antique dont le poète s'était inspiré, le drame de M. Leconte de Lisle ne s'en fût pas plus mal trouvé que la tragédie de Racine. La direction de l'Odéon en a jugé autrement; il est vrai qu'à cette époque elle n'avait pas encore fait 4 et 5,000 francs de recettes avec l'*Athalie* de Mendelssohn. En tout cas, il était absolument inutile de traiter la musique comme une intruse; de deux choses l'une : ou il fallait s'en passer tout à fait, ou, si l'on réclamait son concours, il était au moins convenable de lui assurer une place digne d'elle. M. Massenet avait consenti à accepter un rôle beaucoup trop effacé; il n'a composé qu'une œuvre sans portée. Mais laissons-le reprendre sa liberté d'allures et nous le retrouverons tout entier dans le dernier morceau de la suite, *Danse des Saturnales*, dont il a fait un tableau plein de vie et de couleur. Cette brillante péroration rachète bien des faiblesses; on l'a vivement applaudie.

J'arrive maintenant au 2^e concert de la 4^e série; deux pièces nouvelles s'offrent à notre étude, une *Suite d'orchestre* de M. Dubois et un *Poème symphonique* de M. Liszt. La *Suite d'orchestre* de M. Dubois nous était déjà connue : le premier morceau, *Divertissement*, a été exécuté aux concerts de l'Odéon, et même je me souviens d'avoir entendu la suite tout entière, sous le nom de *Fragments symphoniques*, dans une séance intime donnée par l'orchestre de M. Colonne, le 4 mai 1873. Cette nouvelle composition de M. Dubois ne modifie guère les critiques que nous avons déjà formulées à propos de ses *Pièces pour orchestre*, jouées au concert du 14 décembre dernier. Le *Divertissement* est joli, mais les deux autres morceaux, *Andanté*, *Scherzo* et *Choral* ont paru bien fai-

bles. Tout cela est vide et sans consistance : idées courtes et péniblement rattachées les unes aux autres, formes maniérées, abus de certains effets communs et rebattus, tels que le tremolo à l'aigu des violons dans le *Divertissement* et, dans l'*Andante* et le *Scherzo*, ces unissons pédantesques, que rien ne justifie et que l'auteur emploie trop fréquemment pour donner à son style une ampleur factice. L'orchestration, fine et soignée, manque de vigueur et de coloris, et ne vise pas assez à la recherche d'effets nouveaux et de combinaisons intéressantes. Au résumé, une certaine habileté de main, peu d'idées et encore moins d'originalité.

Quelques mots en terminant sur le *Mazeppa*, de M. Liszt, bien qu'au fond de pareilles élucubrations ne méritent guère qu'on s'y arrête, et je ne comprends vraiment pas qu'après le succès plus que médiocre de *Faëton*, le Concert national ait cru devoir nous donner ce nouveau *poème hippique*. Est-ce le voisinage du manège du Châtelet qui nous vaut ce débordement inquiétant de musique d'hippodrome ? Comment ! l'autre jour c'était M. Saint-Saëns qui s'était imaginé d'entrer dans la carrière monté sur le char du Soleil ; voilà maintenant M. Liszt qui vient faire de la haute école, et renouveler sous les yeux d'un public ahuri la course effrénée de Mazeppa !... Où nous arrêterons-nous ? De grâce, assez de poèmes symphoniques ; trêve de romantisme ; nous nous déclarons *philistins*, et *philistins* endurcis. Rendez--nous donc bien vite nos perruques classiques, et priez M. Liszt d'aller faire entendre sa musique aux Tartares de l'Ukraine !

H. Marcello.

CONCERTS DANBÉ. — L'annonce du *Christophe Colomb* de Félicien David, dont la première apparition eut lieu au mois de mars 1847, et qui n'avait pas été entendu à Paris depuis bien des années, a vivement excité la curiosité du public et attiré une affluence énorme, jeudi dernier, dans la salle Herz. L'exécution était confiée à l'excellent orchestre de M. Danbé, aux chœurs des Sociétés de l'école Galin-Paris-Chevé, sous la direction de M. Amand Chevé, et comme solistes, à MM. Hermann-Léon et Vergnet et à madame Barthe-Banderali. M. Jouanni a déclamé les strophes, et s'y est fait applaudir, malgré un enrouement qui lui enlevait une partie de ses moyens. Un peu hésitant d'abord, tout le monde s'est vite remis, et les choristes ont parfaitement chanté le chœur des Matelots, celui des Sauvages et surtout le chœur des Génies de l'Océan. Ces deux derniers ont été bissés, ainsi que la Danse des Sauvages et l'é-

légie de la Mère indienne, chantée par madame Barthe-Banderali. MM. Hermann-Léon et Vergnet ont aussi eu une large part d'applaudissements.

H. C.

FESTIVAL-LACOMBE. — M. et M^{me} Lacombe ont organisé, au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, un festival en quatre concerts, de quinzaine en quinzaine, dans la salle Erard.

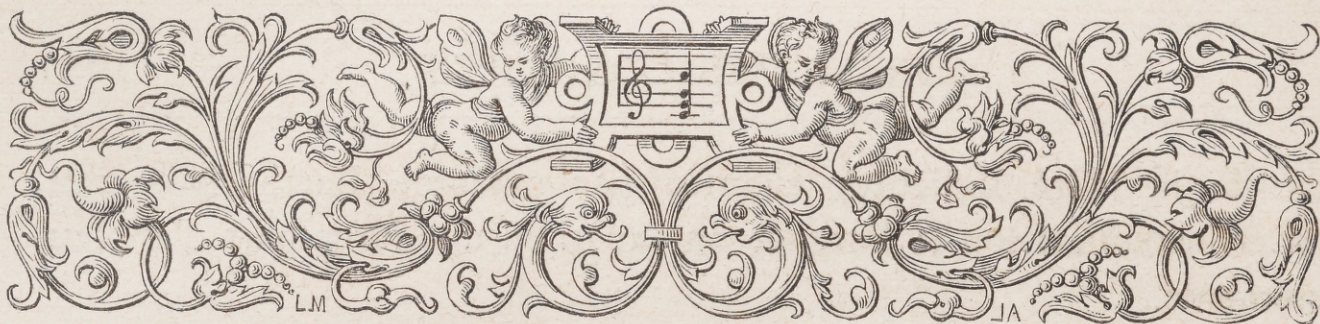
La Bataille de Marignan m'a empêché d'assister au premier, et la longueur démesurée des morceaux d'ensemble instrumentaux et de l'entr'acte, qui a duré vingt-cinq minutes, m'a obligé de quitter le second bien avant la fin. Je le regrette, parce que M. Lacombe est un artiste d'une grande valeur et d'un talent très sérieux, — trop sérieux peut-être, — mais j'espère m'en dédommager à l'un des deux concerts qui vont encore avoir lieu.

Quant aux morceaux que contenait le programme de celui-ci, je suis forcé de constater que M. Lacombe a eu plus d'une idée malheureuse. Je ne veux signaler que celle d'avoir non-seulement musiqué *le Loup et le Chien*, mais encore d'en avoir fait un chœur. Malgré les tentatives plus ou moins réussies de plusieurs compositeurs, entre autres M. Offenbach, lors de ses débuts, et tout récemment M. Etienne Rey, les fables de La Fontaine sont tout à la fois ce qui existe au monde de plus spirituel et de moins musical, même quand elles sont débitées par une voix seule. Mais de faire raconter par un chœur tout entier les mésaventures d'un chien qui a le cou pelé, et pour cause, la chose me paraît absolument inacceptable. Et franchement, quand on possède le beau talent de M. Lacombe comme pianiste et comme compositeur, il est regrettable d'abandonner la voie tracée par des œuvres telles que *Manfred* et *L'Ondine et le Pêcheur*, pour se lancer dans les hasards des tours de force.

Madame Lacombe a déployé dans l'air de *Tancredi* de superbes qualités en fait d'expression, de belle prononciation italienne et d'art du chant.

H. C.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

ITALIENS. — *Le Astuzie femminili*.



COMME on a tort de médire du dix-neuvième siècle, et qu'on est heureux d'y vivre pour la satisfaction de ses goûts ! Que le sort de nos pères était plus misérable ! Il fallait opter jadis entre deux musiques, la bonne et la mauvaise. Maintenant, nous pouvons choisir entre trois au moins : la musique du passé, celle du présent, et celle de l'avenir. Nous nous consolons, selon nos appétits, de la musique du présent avec celle du passé, de la musique du passé avec celle du présent, et de la musique de l'avenir avec celles du passé et du présent. On ne saurait être mieux traité par la fortune.

Le Astuzie femminili, comme *Don Juan*, le *Matrimonio segreto*, le *Nozze di Figaro*, *Richard Cœur-de-Lion*, appartiennent à la musique du passé : *La Fille de madame Angot*, *Orphée aux Enfers*, la *Liqueur d'Or*, à la musique du présent : *Le Paradis et la Péri*, le *Hollandais volant*, à la musique de l'avenir. Aujourd'hui, si vous le voulez bien, nous ferons halte devant la musique du passé, auprès des *Astuzie femminili*, une partition de Cimarosa qui rouvre les yeux à la lumière de Paris après soixante ans de sommeil, comme les belles des Contes de Fées.

Cimarosa écrivit *le Astuzie femminili* pour le Théâtre des Fiorentini, à Naples, en 1794. Il était âgé d'environ quarante-cinq ans, étant né le 17 décembre 1749, d'après les biographes les mieux informés ; et sur ces quarante-cinq ans, il avait prélevé le temps de faire de solides études, de diriger la chapelle de l'impératrice Catherine à Saint-Pétersbourg, de s'arrêter à Vienne à la cour de Joseph II, et de composer soixante-douze opéras, au nombre desquels le *Matrimonio segreto*, l'*Artaserse*, l'*Olim-*

piade, le *Trame Deluse* et l'*Impresario in Angustie*, classés parmi ses productions les plus remarquables. Au commencement de ce siècle, en 1802, le *Astuzie femminili*, représentées au Théâtre-Olympique de la rue de la Victoire, retrouvèrent auprès des Parisiens le succès que les compatriotes de Cimarosa leur avaient fait. On se prit d'une belle fureur pour Cimarosa, et sur l'affiche italienne brillèrent jusqu'en 1804 le *Trame Deluse*, l'*Impresario in angustie*, en compagnie des *Astuzie femminili*, lesquelles n'y reparurent plus qu'en 1814. Depuis lors, les *Astuzie femminili* dormaient dans le linceul d'oubli qui enveloppe en France, et même en Italie, l'œuvre presque entier de Cimarosa. La partition n'avait pas même été gravée.... La gloire de l'impression avait été réservée au livret ! Cependant son souvenir trottait à l'état vague, en la tête de quelques vieux amateurs. Il était resté vivant dans l'esprit de Fétis qui, à l'article Cimarosa de son *Dictionnaire des musiciens*, proclame le *Astuzie femminili*, « une partition admirable, supérieure peut-être à celle du *Matrimonio segreto*. » Et, dans le cas particulier, Fétis n'affirmait pas à la légère : vraisemblablement, il aurait entendu cet ouvrage à son apparition au Théâtre-Olympique, car il déclare dans son autobiographie que, « par sa persévérance à fréquenter l'Opéra-Buffera, » il avait fini par classer dans sa mémoire les principales productions de Cimarosa, de Paisiello et de Guglielmi pour lesquelles on affectait alors un injuste dédain. L'archiviste du Conservatoire de Naples, M. Francesco Florimo, dans la vaste *Histoire de l'École napolitaine* qu'il publie depuis 1869, et qui touche à sa fin, se range à l'opinion de Fétis sur les *Astuzie femminili*. M. Florimo était mieux placé que personne pour la contrôler, puisque la Bibliothèque du Collège royal de San-Pietro à Majella dont il est le conservateur, possède le manuscrit autographe de Cimarosa. Son autorité, décisive en ce qui touche l'école napolitaine, n'aura pas été sans influence sur les projets de l'éditeur Cottrau qui a fait remonter dernièrement le *Astuzie femminili* au Théâtre-Philarmónique de Naples, d'où ces égarées nous sont revenues, et, cette fois, avec les honneurs d'une édition française.

Le livret des *Astuzie femminili* est d'un certain Palomba sur lequel les détails manquent. Ce Palomba n'a eu d'autre but que celui de fournir à Cimarosa une série de scènes amenant tour à tour, dans l'ordre désiré par le maître, un air, un duo, un trio, un quatuor ou un finale.

Depuis qu'il existe des tuteurs et des pupilles, des barbons jaloux et des amoureux de vingt ans, le combat victorieux de la jeunesse contre la vieillesse, mis à la scène par Palomba, se représente sur le théâtre du monde. Le temps, lui aussi, est auteur dramatique.

Molière, dans l'*Ecole des Maris*, Regnard, dans les *Folies amoureuses*, Beaumarchais, dans le *Barbier de Séville*, ont repris cette intrigue éternelle de la nature, où le printemps personnifié dans Rosine, l'été, dans Almaviva, et l'automne dans Figaro, s'unissent pour lutter contre l'hiver, caché sous le masque grimaçant de Bartholo. C'est le poème de la vie, et qui a le mérite du moins d'être compris par tout le monde, bien qu'il ne profite à personne. Je ne me sens pas la force de reprocher à Palomba les lieux communs dont il a assaisonné sa pièce. J'ai entendu en Italie une quantité de libretti bouffes sur le même sujet, qui ne m'ont paru ni meilleurs ni pires. J'ai relu, il n'y a pas longtemps, pour des recherches personnelles, une foule de farces italiennes jouées à Paris depuis la troupe des *Gelosi* de Henri III, jusqu'à celle du maestro Graffigna, et je n'y ai pas rencontré moins de cent *Astuzie femminili* qui ont fait rire trois générations d'hommes, dont aucun n'a crié au plagiat. L'erreur est de croire qu'il y a eu plus d'un opéra-bouffe italien. Les dernières *Astuzie femminili* que nous ayons entendues à Paris, avant celles de Palomba et de Cimarosa, ont été la *Folie à Rome*, de M. Victor Wilder et du maestro Federico Ricci. Le premier acte d'*Une Folie à Rome* est calqué, scène par scène, sur le premier acte des *Astuzie femminili*. M. Ricci a fourni les paroles italiennes, prosodiées sur sa musique; M. Wilder les a traduites en français, et Palomba n'a pas plus touché de droits sur les représentations d'une *Folie à Rome* qu'il n'en a versé lui-même au véritable auteur des *Astuzie femminili*. Et, dans la circonstance, chacun est dans son droit, le sujet étant tombé dans le domaine public depuis des siècles. M. Dall'Argine, un compositeur italien, qui est loin de manquer de mérite, n'a-t-il point refait une musique nouvelle sur le livret du *Barbier de Séville*, celui-là même qui servit à Rossini ?

Le *Astuzie femminili*, dans leur version primitive, n'ont que deux actes, et, sur la scène des Fiorentini de 1794, la musique alternait avec un dialogue en patois napolitain. La partition que nous a rendue le Théâtre-Italien, est aujourd'hui divisée en quatre actes, dont les trois premiers sont d'assez belle dimension. D'où vient cette métamorphose ? De ce que le poème a été remanié sur plusieurs points, et les *parlanti* en dialecte napolitain, remplacés par des récitatifs mesurés, nouvellement composés par M. C. Rossi. J'avoue que je ne crierai point au sacrilège; les adaptations lyriques du maestro Rossi ont été faites avec cette discrétion respectueuse et cette simplicité voulue, qui dénotent en lui une entente parfaite de la couleur ancienne. S'il est vrai que cet arrangement n'ait pas défloré d'un seul comma la note écrite par Cimarosa, je suis

tout prêt à y applaudir. La partition, déjà très touffue (elle ne compte pas moins de vingt-quatre morceaux), a été allongée encore par les récits rythmés qui y ont été introduits et qui nécessitent un débit plus lent : de là, la coupe actuelle en quatre actes : quatre actes merveilleux, débordants de vie et ruisselants de sève ! Gai moissonneur de mélodies, Cimarosa parcourt à grand pas son champ fécond de quatre arpents. Il a le large et franc sourire de l'homme sûr du grain qu'il a semé. Dans sa marche, il foule aux pieds l'ivraie. Il entonne sa chanson, et tout chante autour de lui. L'épi fleuri vient se jeter, tout joyeux, sous l'acier de sa faucille. Plus il avance et plus la gerbe devient lourde et dorée ; il en charge ses épaules qui ne plient point sous le faix. La récolte finie, lorsqu'il se retourne pour voir le vide qu'il a fait, il s'aperçoit que le sol est encore tout jaunissant d'épis ; c'est une autre moisson qu'il abandonne sans regret aux glaneurs. Et qui n'a glané dans le champ de Cimarosa !

Evidemment, Cimarosa est un fondeur de moules, un créateur d'idées premières : outre les procédés de facture, les cadences finales et les attaques des morceaux d'ensemble qu'on retrouve employés par Mozart sans qu'on sache absolument qui des deux maîtres procède l'un de l'autre, *le Astuzie femminili* regorgent de germes mélodiques dont la luxuriante imagination de Rossini a tiré des développements considérables. Ce qui caractérise le génie de Cimarosa, c'est moins peut-être l'abondance et la variété de ses motifs, bouffons que la grâce ineffable et le sentiment sincère répandus sur ses chants d'amour. Dans ce mélange continu du comique et du tendre, sa muse ne s'égare jamais et garde l'accent vrai pour chaque chose. Il parle au cœur avec la même force irrésistible qu'à l'esprit ; sa mélancolie est aussi suave que sa gaieté est communicative. Cette union de deux puissances morales qui s'excluent presque mutuellement, Mozart la réalise à un degré aussi élevé, mais d'une façon différente. Notre bon Grétry a fait d'un trait le parallèle de Mozart et de Cimarosa, lorsqu'il répondit à Napoléon qui lui demandait quelle différence il faisait entre les deux : « Sire, Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre. Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre. » La reprise des *Astuzie femminili* nous a montré de nouveau Cimarosa tel que le dépeint Grétry.

L'orchestration des *Astuzie femminili* est quasi-centenaire, on le sent dès les premières mesures de l'ouverture, traitée en pastorale. Les violons, altos, violoncelles et basses, sauf de très rares intervalles, vont accompagner le chant. Par éclaircies, la voix grêle du hautbois se fera entendre dans les passages en mineur ; quelquefois même, on distinguera

sous la ligne grise du *quatuor*, une interjection de clarinette, une rogue exclamation de basson, ou bien une interrogation timide de la flûte, et ce sera tout. Il faut prendre son parti de ce coloris aux tons un peu effacés, et éloigner les yeux du piédestal pour concentrer toute son attention sur la statue. La statue de Cimarosa, c'est son chant, qui est du modelé le plus fin et de la ligne la plus pure. Le premier acte s'ouvre par un quatuor pour basse chantante, ténor et soprani : les voix groupées avec infiniment d'art concertent harmonieusement et font à l'intrigue qui s'engage une introduction très brillante. La sensibilité native du vieux maître se révèle dans le charmant duo qui suit : *Qual smania in petto io sento*, dit par les deux amoureux, Bellina et Filandro. L'air d'entrée du fiancé ridicule Giampaolo, est d'un ton excellent, et le quatuor entrecoupé de rires qui accueille le nouveau venu, un morceau capital traité avec une rare entente de l'effet scénique. L'air de Bellina *Sono allegra son contenta*, n'a pas été rendu dans son véritable esprit par madame Brambilla ; il contient des épisodes qui veulent être mimés et chantés avec toutes leurs nuances. Le quintette final, qui offre un bel exemple de l'attaque *en imitation* par les parties, est une page bouffe d'un grand style et qui n'a d'égale, dans la partition, que le sextuor du second acte. Ce second acte est simplement une merveille. Rossini n'a pas composé de tableau plus vif, plus animé, plus rayonnant. L'entrée de Giampaolo, *Zitto, zitto, cheto, cheto* annoncée et soulignée par des traits de violon, revêt un tour symphonique des plus piquants. L'affreuse canardièr dont Giampaolo est armé, par les rires démesurés qu'elle excite, fait le plus grand mal à cette entrée qui aboutit à un duettino ravissant entre Giampaolo et Bellina. Le quatuor syllabique *Zitto, Zitto*, et le sextuor qui ferme l'acte, sont d'un entrain et d'une verve irrésistibles. Si, dans l'opinion de quelques-uns, *le Astuzie femminili* sont supérieures au *Matri-monio segreto*, c'est assurément par cette succession des scènes finales du second acte, car elle défie toute comparaison. Le troisième et le quatrième acte sont facilement réductibles à l'unité, et peut-être gagnerait-on à les fusionner, en portant de vigoureux coups de ciseaux dans la languissante parade des hussards ; après trois auditions scrupuleuses des *Astuzie femminili*, je confesse que je n'ai pas encore saisi le comique de ce hors-d'œuvre. Des deux derniers actes, on en bâtirait un troisième qui ferait, dans sa teinte à demi-mélancolique, un contraste adorable et imprévu avec les deux premiers. Il comprendrait, outre les scènes intermédiaires destinées à précipiter le dénouement, le délicieux duo d'amour entre ténor et soprano, avec sa phrase à voix mariées : *Da palpito atroce*, si touchante et d'un tour si moderne qu'on croirait ouïr du Bellini :

le joli, très joli quartetto *Ah! fermate*, dont le motif principal chanté par le ténor et le soprano, est ingénieusement coupé par les *a parte* des deux basses : la chanson du violoncelle éclore d'un seul jet sous le ciel napolitain; enfin le divertissement qui clôt cette partition des *Astuzie femminili* qui a été si riche en surprises.

Du côté de la statue, sur la scène, l'exécution des *Astuzie femminilia* été médiocre, c'est-à-dire pire que mauvaise. Ne croyez pas d'ailleurs que la musique de Cimarosa soit commode à interpréter, car elle est dialoguée à l'infini. Malgré sa lucidité, la phrase mélodique est hachée si menu dans les morceaux d'ensemble, que les chanteurs n'ont que juste le temps de happer leur réplique au passage pour la faire entrer dans la mesure et dans le rythme. Il paraît qu'au temps de Cimarosa, l'éducation des artistes était à la hauteur du génie des maîtres. Seuls, à travers la décadence manifeste des *buffi* du Théâtre-Italien, Zucchini et Delle Sedie sauvent les traditions de la grande école. Dans le rôle de Giampaolo, Zucchini déploie encore un art exquis servi par une verve intarissable. Il y a été parfait.

Du côté du piédestal, à l'orchestre, un pilote que rien n'effraie, M. Vianesi, commande la manœuvre avec tant de puissance et d'autorité qu'il se rendra peut-être un jour maître de ses matelots récalcitrants.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



HÉOPHILE GAUTIER a dit des *Portraits du dix-huitième siècle* de M. Arsène Houssaye : « Ce sont autant de petits chefs-d'œuvre qui resteront. »

C'est pour ainsi dire son livre de début. C'était dans une nouvelle manière l'histoire de l'art, de la littérature, de la musique, des mœurs et de la philosophie de tout un siècle, que cette galerie de portraits si vivante et si variée.

Après beaucoup d'éditions et de traductions, voici une édition elzévirienne, imprimée avec luxe en quatre volumes in-18. Le premier volume renferme la *Régence* avec Louis XIV, Philippe d'Orléans, Law, les filles du Régent, madame de Tencin, le cardinal Dubois, Fénelon, Fontenelle, Saint-Simon, Le Sage, Les Coustou, Watteau, Santerre, Marivaux, Campra, Rameau, Adrienne Lecouvreur, pour figures dominantes.

— Par décret du président de la République française,
Sur le rapport du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts :

La commission d'examen des ouvrages dramatiques est rétablie.

— M. Noël Martin, artiste de l'Odéon, vient de louer un local de 750 mètres rue Madame, près la rue de Rennes, pour y faire construire un théâtre de 1,200 places, dont il prendra la direction et dans lequel il fera représenter des opérettes et des vaudevilles. Ce théâtre sera construit par une société en commandite qui émet 1,800 actions de 500 fr. ; il serait terminé et ouvert au public le 1^{er} octobre.

— M. Léon Escudier s'est fait délivrer, à la mairie de Puteaux, un extrait de l'acte mortuaire de Bellini. Vincenzo Bellini est mort, comme on le sait, à Puteaux, le 24 septembre 1835, à l'âge de 32 ans. Il est mort isolé et c'est un jardinier qui lui a fermé les yeux.

Voici cet acte mortuaire, dans lequel l'immortel auteur de *Norma*, des *Pu-*

ritains, de *la Sonnambula*, est qualifié de simple *professeur de musique*, et qu'ont signé comme témoins deux des amis de Bellini, qui étaient l'un journalier et l'autre jardinier.

MAIRIE DE PUTEAUX. *Extrait du Registre des Actes de Décès pour l'année 1835.*

L'an mil huit cent trente-cinq, le vingt-quatrième jour du mois de septembre, à dix heures du matin, par-devant nous, Julien Guillaume Jérôme, Maire et Officier de l'état civil de la commune de Puteaux, canton de Courbevoie, arrondissement de Saint-Denis, département de la Seine, sont comparus les sieurs : Jacques-Louis Huché, âgé de cinquante-trois ans, journalier, et Joseph Hubert, âgé de trente-sept ans, jardinier, tous deux domiciliés en cette commune et amis du défunt ci-après nommé. Lesquels nous ont déclaré qu'hier, à cinq heures du soir, est décédé en la maison du sieur Legigan, quai Royal, en cette commune, *Vincenzo Bellini*, âgé de trente-deux ans, professeur de musique, célibataire, né à Catania, en Sicile. Sur quoi, nous, Officier de l'état civil sus-nommé, après nous être transporté, accompagné des déclarants, au domicile où se trouve le corps du défunt, nous nous sommes assuré du décès. En foi de quoi nous avons dressé acte, qui a été transcrit sur les deux registres et signé par les déclarants et nous, après lecture.

Suivent les signatures.

— La grande fête de charité donnée à Nice, le samedi 7 février, au cercle de la Méditerranée, au profit des pauvres de la ville, a dépassé toute attente.

On a donné *Ernani*. A son entrée en scène, madame la vicomtesse Vigier a été saluée par de nombreux applaudissements.

Tagliapietra, le baryton du Théâtre-Italien, a, lui aussi, obtenu un très vif succès. Cet artiste est très sympathique à la colonie.

La recette s'est élevée à 25,000 francs environ.

— L'*Orphéon*, par la plume de M. Abel Simon, consacre une intéressante notice nécrologique à Justinien Viallon : Né le 1^{er} avril 1808, Pierre-Marie-Justinien Viallon fit au Conservatoire, sous Chérubini et dans la classe de Reicha, de solides et sérieuses études. Ensuite répétiteur à cette même classe, il ne la quitta que pour entrer, en 1838, professeur de composition à l'Ex-Gymnase militaire, où il occupa cette haute position pendant dix-huit années sous la direction de Beer et sous celle de Carafa.

La plupart des chefs de musique de l'armée sont ses élèves et beaucoup de directeurs de fanfares, d'harmonies ou de chorales sortirent jadis de son école.

Viallon laisse une grande quantité de musique sacrée, de nombreux morceaux et fantaisies pour musique militaire, des chœurs orphéoniques estimés, etc., etc.

Musicien profondément érudit, ses ouvrages techniques sur l'harmonie furent nombreux et très remarquables.

Exécutant, il tint longtemps le grand orgue à Saint-Paul, à Saint-Louis et à Saint-Philippe du-Roule, et fut, pendant vingt-cinq années, organiste du petit orgue de la Madeleine.

Viallon n'a pu donner avant sa mort toute la mesure de son talent essen-

tiellement technique quoique primesautier et chercheur. Il ne se révèle tout entier que dans une œuvre considérable dont le *Traité d'instrumentation et d'orchestration* qu'il a fait paraître, n'est qu'une faible fraction; nous voulons parler de sa *Grammaire de composition musicale*, encore inédite.

Cet immense travail est divisé en quatre parties : 1° *Etudes des matériaux harmoniques*; 2° *Etudes de la lecture et du développement des idées*; 3° *Etude des combinaisons scientifiques* (esthétique); 4° *Instrumentation et orchestration*. Il constitue une œuvre considérable pleine d'aperçus ingénieux et nouveaux où fourmillent les idées remarquables et les applications originales, et qui contribuera à faire du nom de Justinien Viallon un de ceux que l'on place avec respect sur la liste des travailleurs obscurs mais utiles qui consacrèrent leur vie au progrès de la science et de l'art. Notre excellent collaborateur, M. A. Elwart, a prononcé sur la tombe de Justinien Viallon d'éloquentes paroles d'adieu.

— M. Ismaël, de l'Opéra-Comique, vient d'être nommé professeur de déclamation lyrique, en remplacement de M. Obin, démissionnaire.

— L'auteur de *Chardonnette* et des *Contes d'un buveur de bière* est un collecteur d'histoires du temps jadis, qui prépare de la matière aux librettistes du temps qui vient. Il ne se contente pas de leur fournir l'ossature de piquantes comédies à mettre en musique, il leur indique encore du bout de sa plume le style qui sied à ces légendes naïvement poétiques des vieux âges. C'est à ces titres que nous signalons les *Contes du Roi Cambrinus*, le recueil que M. Charles Deulin vient de publier. Et quels jolis titres aussi à imprimer sur une affiche : *l'Intrépide Gayant*, opéra fantastique; *les Douze princesses dansantes*, ballet; *le Sac de la Ramée*, opéra comique; *Désiré d'amour*; *la Fileuse d'orties*; *la Marmite du Diable*; *la Viole d'amour*, etc.... Ce dernier conte, vous le connaissez, il a paru dans la *Chronique Musicale* qui en a obtenu la primeur, de M. Charles Deulin, et il était fait pour nous mettre en goût de lire ceux qui l'accompagnent dans le livre des *Contes du Roi Cambrinus*.

— Le 17 juin 1872, M. Gros, compositeur de musique, a fait représenter aux Folies-Dramatiques une opérette intitulée la *Branche cassée*.

Depuis le 24 janvier 1874, les Bouffes jouent une opérette, également intitulée la *Branche cassée*, musique de M. Serpette.

Procès entre les deux compositeurs; M. Gros a demandé que ses adversaires fussent condamnés à 3,000 fr. de dommages-intérêts pour usurpation du titre de la *Branche cassée*.

Le tribunal a fait défense à M. Serpette de continuer à faire jouer son opérette sous le titre de la *Branche cassée*, à peine de 20 francs de dommages-intérêts par jour de retard; 200 francs sont en outre alloués à M. Gros également à titre de dommages-intérêts.

NOUVELLES

PARIS. — OPÉRA. — M. Halanzier vient de réengager madame Gueymard, pour trois ans.

Madame Gueymard continuera à toucher 55,000 francs par an. Elle va chanter pendant le carême, à l'Odéon, l'oratorio de *Mairie-Madeleine*, de M. Massenet, soutenue par de grandes masses chorales et instrumentales. Bosquin remplira le rôle du Nazaréen, et Bouhy celui de Judas.

C'est le jeudi 19 et le jeudi 26 de ce mois qu'auront lieu ces fêtes lyriques.

Théâtre-Italien. — Jeudi prochain, première représentation de *la Sémiramide*.

Opéra-Comique. — On répète toujours *le Florentin*, qui passera sous peu.

— Le samedi 7 mars, aura lieu à l'Opéra-Comique le bal annuel donné au bénéfice de la caisse de secours de la Société des artistes dramatiques.

Porte-Saint-Martin. — Grand succès du drame les *Deux Orphelines*, de MM. Dennery et Cormon.

Variétés. — Vendredi 13 février, première représentation de *la Petite Marquise*, comédie en 3 actes de MM. Jules Meilhac et Ludovic Halévy. — Les auteurs sont heureux ; malgré la date fatidique, la pièce a réussi.

— Au mois d'octobre prochain, les Variétés feront reprise de *la Périhole*. MM. Meilhac et Halévy ajouteront un troisième acte à cette opérette.

Châtelet. — Mademoiselle Mélanie Reboux est engagée au théâtre du Châtelet pour créer le rôle principal dans *la Belle au bois dormant*, la grande féerie de Clairville, dont M. Litolfé écrit la musique.

Renaissance. — Voici la distribution des *Bavards*, que la Renaissance va reprendre très prochainement :

Sarmiento	MM. Habay.
Cristobal	Daubray.
Tarribio	Édouard Georges.
Roland	Mmes Dartaux.
Béatrix	Grivot.
Inès	Garnier.

Folies-Dramatiques. — MM. Ernest Dubreuil et Cœdès ont dû lire aux Folies-Dramatiques une opérette, *la Belle Bourbonnaise*.

Concerts d'harmonie sacrée. — M. Lamoureux, justement encouragé par le succès du *Messie*, a mis à l'étude un nouvel oratorio : *la Passion*, de Bach, qui sera exécuté prochainement.

Concerts Frascati. — Frascati, avec son orchestre, dirigé par Maton, attire chaque soir, rue Vivienne, une foule considérable. Les programmes offerts

au public sont des plus attrayants, et les solistes Lalliet, de La Rencheraye, Duvergès, Chollet, Reuschel et Bernard, charment le public qui les applaudit chaque soir.

MILAN. — *Macbeth*, notablement modifié par Verdi, vient d'être représenté à la Scala, où il a fait *fanatismo*. Les morceaux refaits sont un air de lady Macbeth au second acte, les récits et mélodies de Macbeth à la scène des apparitions, plusieurs danses, un chœur de fugitifs au quatrième acte et le finale de l'Opéra : l'air de lady Macbeth, le chœur des fugitifs et les danses sont ce qu'il y a de plus remarquable dans cette partie nouvelle de la partition. Pandolfini et madame Fricci interprètent avec talent les principaux rôles.

TURIN. — La première représentation de la *Contessa di Mons*, du maestro Lauro Rossi, a eu lieu le 31 janvier dernier au Théâtre royal, à Turin.

Le succès, paraît-il, a été complet. L'œuvre a été applaudie dans son ensemble et dans ses détails.

On a remarqué surtout l'introduction, un beau chœur avec une entrée de voix de femmes, une prière sans accompagnement d'un très bel effet, et le finale.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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