



LE PAGE DE MUSIQUE



VOIQUE je ne sois ni comte ni marquis, raconte d'Assoucy en ses aventures burlesques, je ne laissais pas d'avoir deux pages à ma suite, vêtus de noir, triste et funeste couleur bien digne de mes tristes et funestes aventures. Ces pages étaient de ceux qu'on appelle pages de musique, autrement des chantres à chausses retroussées. C'est pourquoi, outre mon équipage, qui n'était pas d'un peigne dans un chausson, je faisais porter mon luth, pour me divertir et les instruire. »

Un page de musique ! Le nom seul fait rêver. Vie bizarre et charmante de s'en aller ainsi à travers pays, étudiant la musique, non la guerre, portant non comme les pages d'autrefois la lance et l'écu d'un chevalier, mais ce qui peut-être vaut mieux, le théorbe ou le luth et le livre de tablature de quelque poète-chanteur.

Les bons jours, certes ! ne manquaient pas. C'est Madame Royale qui fait venir, voulant entendre leur chanson nouvelle, le maître et l'élève à son palais de la Vigne. C'est un prieur, c'est un légat qui les régale de

vin épiscopal, de vin papal. On se dispute leur compagnie. Devant eux, tout le long du chemin, les châteaux s'ouvrent; au maître, des florins par poignées; à l'élève un habit tout couvert de passements d'or, une toque à plumes, un poignard, donnés en cadeau. Grande joie, musique et bombance! Parfois aussi, pour le gentil enfant qui se tient là, timide, derrière son maître, des joies plus douces; car on est presque homme à quinze ans, et si les seigneurs, les bourgeois, aux seizième et dix-septième siècles, raffolaient de chants italiens, nobles dames et bourgeoises du même temps aimaient fort, paraît-il, les yeux noirs venus d'Italie.

Puis les séjours dans les bonnes villes : confrères qu'on rencontre, joyeux compagnons qui vous font fête, aventures de grande route et d'auberge, amours de passage, duels pour un air ou pour un couplet. L'apprenti musicien avait sa part de tout, parfois au détriment de la musique, témoin ce Pierrotin, page de d'Assoucy, qui perdit la voix à force de boire.

Il y avait la misère aussi. Les portes ne s'ouvraient plus, les oreilles restaient insensibles. On traversait des saisons dures, chantant au cabaret pour le menu peuple, avec des plumets lamentables et des pourpoints du temps jadis. L'art y gagnait, car le maître, la poche vide, rentrait au logis de bonne heure, et la leçon du page en était plus longue.

Le pire de tout, c'est quand le maître disparaissait, mis en prison pour quelque méchante affaire : mœurs par trop italiennes, petit air dont les paroles équivoques avaient scandalisé une présidente. C'est quand le maître venait à mourir, laissant tout seul, en pays étranger, son page, son petit page de musique.

J'ai lu autrefois, dans une gentilhommière du Haut Dauphiné, moitié ferme, moitié château, la lettre d'un petit page de musique, abandonné ainsi, pendant toute une saison de neige. Cette lettre n'est jamais partie. On la conserve encore aux archives, parmi d'autres paperasses.

— « Qu'il fait froid ici, sorella mia, et que ton Giovannino est malheureux ! Tu le sais, au printemps dernier, quand il signor Antonio, mon maître, me jugea, malgré mon âge, assez fort en musique et pour la voix, il se mit à parler de Paris. Paris est loin, disait-il, mais on chanterait en route. A Paris, la reine est une Médicis. Avec un luth et quelques beaux airs, à Paris, on est sûr de la fortune. Paris, toujours Paris. Et toujours la Reine, la Cour ! Donc, un beau matin nous partîmes.

Ensemble avec nos instruments et nos livres, nous emportions ce grand Pulcinella napolitain tout de blanc vêtu et sanglé de cuir, qu'Antonio a lui-même taillé dans le bois et qui nous faisait tant rire, l'an passé sur la Piazzetta.

Povero Pulcinella ! il n'a pas eu de bonheur, ni moi non plus d'ailleurs, et le vieil Antonio moins encore.

Tout alla bien les premiers mois, une fois sortis d'Italie. C'était la Provence ; figure-toi, sorella, un pays qui ressemble à notre pays : la mer, un beau soleil, des treilles sur des maisons blanches, et des villages, et de grandes villes ! C'était plaisir de voyager. Puis un parler presque italien, des gens toujours prêts à chanter, toujours prêts à rire. Nos duos, instruments et voix, faisaient merveille, et Pulcinella, bien que tous ses lazzi ne fussent pas compris, avait des succès sans pareils. Le brave monde ! et la belle France que cette France !

Il fallait pourtant la quitter. Mon maître, tout joyeux, répétait : Parigi ! Parigi !! Nous nous enfonçâmes donc dans la montagne, tirant vers Lyon, c'était notre plus court.

Quel chemin ! petite sœur, quel chemin !! Des montagnes, toujours des montagnes. De loin en loin un pauvre village ; et le ciel qui devenait moins bleu, et le parler, à mesure que nous montions, qui se faisait barbare. Mes chansons ne plaisaient guère, sorella ; quant à Pulcinella, on ne le comprenait plus.

Nous étions sombres, Antonio et moi ; Pulcinella lui-même semblait mélancolique. Dans les auberges où nous entrions, Pulcinella manquait d'entrain et de verve, son œil rouge s'éteignait, sa face de coq s'attristait. — Il gèle, povero ! il gèle faute de soleil, disait Antonio en essayant de sourire. Puis il répétait : Parigi ! Parigi !! pour nous rendre un peu d'espérance.

Et le froid, avec cela, qui venait. Le froid, la pluie, quelle misère !

Nous avons vendu l'âne. Je portais les livres et les luths ; Antonio allait devant, son petit théâtre sur le dos, par les champs mouillés, par les chemins pleins d'ornières. — Va male ! va male ! murmurait-il, Paris est trop loin. Trop loin, Parigi !! D'ailleurs nous n'avancions plus guère, car le vieux maître se fatiguait.

Un jour, il tomba de la neige, et puis il en tomba tous les jours. Bientôt, ne pouvant aller plus loin, nous nous arrêtâmes dans un village. On nous dit que les chemins étaient bloqués pour un mois, qu'il nous faudrait attendre la bonne saison. Attendre, sans argent ! cela découragea le vieil Antonio. « Aï ! soupira-t-il, aï povero Pulcinella ! »

Le soir, près d'un feu de sapin où les paysans nous avaient fait place, Antonio, à la flamme claire, voulut me donner sa dernière leçon, sa dernière, entends-tu, sorella ? mais je ne savais pas que ce fût sa dernière. Puis il m'embrassa plus fort que de coutume, et nous montâmes au grenier, dormir pour cette nuit-là, dans le foin.

J'avais accroché le Pulcinella, tout mouillé, devant la lucarne, accroché avec grand soin, sorella mia, à un clou solide. Au milieu de la nuit, un bruit m'éveille, un bien léger bruit. En face de moi, sur la clarté de la lucarne, blanc comme la neige et le clair de lune qui brillaient derrière, Pulcinella se balançait. C'est bien naturel, sorella, un Pulcinella qui se balance. Cela pourtant me faisait peur.

Antonio! Antonio! criai-je. Antonio ne me répondit pas. Je me retournai : Sur le mur du fond, dans la grande clarté qu'envoyait la lucarne, une forme noire se balançait. L'ombre de Pulcinella, sans doute. — Antonio!... A ce moment (c'est le vent peut-être qui fit cela) le Pulcinella se décroche, et tombe brisé en cent morceaux. — Antonio!... Mais, sur le mur du fond, la longue ombre noire continue à se balancer. Ah! sorella mia, che cosa? l'ombre du Pulcinella, c'était Antonio mon maître, mon pauvre maître pendu à un clou.

Je suis seul maintenant. On a enterré Antonio. Les gens du pays, le prétendant ensorcelé, ont voulu brûler son Pulcinella, les barbares! Mais le printemps approche, j'irai à Paris et j'y jouerai à la cour une belle chanson que j'ai composée à la mémoire de mon doux et cher maître : — *Pulcinella nelle neve*, Polichinelle dans les neiges, Polichinelle mort de froid! —

Bonne chance à Paris, pauvre petit page de musique! Car Antonio avait dit vrai : à Paris, plus d'un page de musique a fait fortune. Marie de Médicis en ayant emmené plusieurs d'Italie, la mode après elle, et jusque sous Louis XIV, s'en continua.

Lulli, ce démon de treize ans, méchant et vif, et noir quoique fils de meunier, était page de musique aussi, lorsque le chevalier de Guise le rencontra, jouant de la guitare, du violon, à travers les rues de Florence. — « Apportez-moi un petit Italien, si vous en trouvez un de joli, » avait dit mademoiselle de Montpensier au chevalier de Guise. Et le chevalier rapporta Lulli, comme il eût rapporté un perroquet d'Amérique. Hélas! le pauvre Lulli ne plut pas; il n'était pas assez joli, on le relégua aux cuisines. Et peut-être n'en serait-il jamais sorti, si le duc de Nogent, passant par là et l'entendant s'escrimer du violon et de la voix, entre deux récurages de casseroles, ne s'était pris de caprice pour ses chansons et ses menuets.

Mais n'est-ce pas lui que Roybet a peint, ce page de Musique devenu marmiton, hélas! ce chantre à chausses retroussées, qui, rêvant peut-être d'Italie, sans veste et les bras nus, sa toque florentine au plumet frippé jetée par terre, chante, assis sur un banc de bois, d'un air énigmatiquement mélancolique?

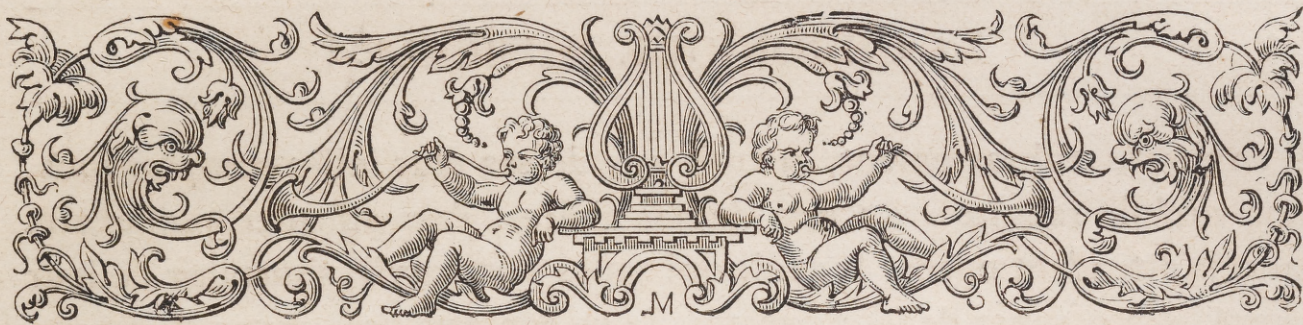
PAUL ARÈNE.



Roybet p.

A. Gadart Imp. Editeur.

a. taillé sc.



NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT
DES
CHANTS POPULAIRES ⁽¹⁾

La France est, par excellence, la terre des airs populaires; elle en a produit un nombre considérable. Les contrées méridionales, la Bretagne, l'Auvergne, le Berry, la Normandie, toutes ces belles provinces si dévastées naguères par la féodalité batailleuse, si unies à cette heure, ont produit des milliers de mélodies jetées à tous les vents par des auteurs ignorants, ignorés. J'y retrouve l'esprit guerrier, la sensibilité sincère, la foi, la grâce naïve de ce cher et doux pays hospitalier qui fut, de tout temps, généreux et dévoué jusqu'au sacrifice. J'y retrouve l'histoire instructive de ses luttes, la preuve de sa vaillance, la certitude des maux qu'il endura, la confiance de ses amours et, par intervalles, les francs éclats de son rire. Soit prévention, soit légèreté, Mozart se trompait donc grossièrement lorsque, écrivant de Paris à sa sœur, il lui signalait avec un dédain superbe la pauvreté de nos vieux airs dont il ne pouvait, ne savait ou ne voulait rien faire. Mieux avisés, Beethoven, Weber, Rossini, Schubert, Meyerbeer en tirèrent profit; Schubert en comprit le charme pénétrant : un matin, il pressa la Muse française sur son sein et,

(1) Voir le numéro du 15 février.

de ce chaste embrassement, naquit une de ses plus jolies compositions. Sans vouloir rabaisser aucune de nos gloires, j'ose affirmer que les airs français attendent encore le génie qui saura s'en servir, s'inspirer de leur beauté, s'imprégner de leur parfum. Je ne conteste pas, certes, la finesse d'Auber, le talent d'Halévy, le sentiment d'Hérold, mais enfin je me persuade que l'énergique initiatrice à laquelle j'appartiens ne s'est pas incarnée tout entière, musicalement parlant, dans un de ses enfants. Le drame lyrique, d'ailleurs, c'est ma conviction, prendra prochainement en France des proportions inconnues. Une ère nouvelle s'ouvre, favorable à l'unité de composition, et on verra sous peu combien la France dont l'instinct scénique n'est un mystère pour personne, tenait en réserve de ressources dramatiques et de trésors mélodiques, combien sa grande et souple intelligence, magnifiquement développée dans tous les sens, était apte à aborder les plus hautes conceptions artistiques. A l'exemple de Mermet et de Richard Wagner, les maîtres, se chargeant de la composition totale de leurs œuvres, ne tarderont pas à écrire eux-mêmes leurs poèmes et leurs partitions.

Quand ils prendront ce parti, qui est le bon, ils ne seront plus dans la sottise obligation de se livrer pieds et poings liés au premier marchand de paroles venu, de courir après des faiseurs de livrets informes sinon immondes, de se commettre avec les fabricants d'une certaine prose où, pour me servir d'un calembour vulgaire, les vers se sont mis. Alors les hommes éminents, libres de traiter à leur manière les sujets qui leur plairont, dégagés des liens incommodes de la collaboration, donneront une homogénéité réelle à leurs productions. J'entends d'ici les bourdonnements injurieux, les objections, les réclamations, les ricanements, les propos intéressés que ne manquera pas de soulever cette théorie... outre-cuidante; mais je n'en prends nul souci. Et voyez comme cela se trouve! — je relisais justement ces jours derniers la fable de mon ami La Fontaine, intitulée : *Le Meunier, son fils et l'âne*, et voilà que je ris des rieurs. Et ceux-ci de s'écrier : « Y songez-vous? Où déterrera-t-on, je vous prie, ce poète habile qui sera aussi un habile maestro? Quelle nature d'élite sera suffisamment forte, suffisamment instruite, suffisamment versée dans des arts si différents, — la poésie, la musique, — pour mener à bien une pareille entreprise? Michel-Ange était à la fois architecte, sculpteur, peintre et poète, nous le savons; mais les Michel-Ange ne foisonnent pas. Souvenez-vous de ce pauvre Rousseau et de son *Dévin du Village*! Est-il prudent que le musicien repousse orgueilleusement les littérateurs manœuvres? N'est-il pas avantageux pour lui d'avoir à sa disposition de petits vers qui ne disent rien et qu'il peut désarti-

culer à sa fantaisie. N'y aura-t-il pas ingratitude de sa part à reléguer avec mépris dans un coin les canevas usés sur lesquels il promène jusqu'à présent ses broderies sonores? Sera-ce chrétien d'arracher à leur piédestal de carton et de renvoyer à des portes qui ne s'ouvriront plus pour eux, des hommes honorables, accoutumés à tracer, dans l'ombre et le mystère, des rimes si utiles, à élever des charpentes si soigneusement construites? — Tranquillisez-vous, mes chers et malins contradicteurs; dès qu'un progrès est entrevu, des hommes se trouvent qui le réalisent. En ce qui vous concerne, soyez sans inquiétude : il y aura toujours des compositeurs de votre force que vous comblerez d'aise en leur confiant vos *libretti* à situations brillantes et à rimes faciles.

Je reviens à mon esquisse.

Les Infidèles, très fidèles à leur parole, par parenthèse, forment leur gamme de deux tétracordes appartenant au mode mineur et à des tons différents; ces tétracordes se composent l'un et l'autre de quatre sons dont la disposition amène les intervalles suivants : une seconde mineure, une seconde augmentée, une seconde mineure. Il résulte de là que, si nous prenons *sol* pour point de départ, le premier tétracorde sera en *ut* mineur et que le deuxième, commençant à *ré*, sera en *sol* mineur. Signaler cet assemblage bizarre, cette union anormale et forcée, c'est montrer que les airs turcs ne finissent jamais, car, en définitive, aucun des tons employés alternativement n'ayant le temps de s'établir, l'oreille reste en suspens, attirée qu'elle est vers une double conclusion. Pareils à certains époux, liés mais non unis, et plus pressés de proclamer leurs droits réciproques, de faire prévaloir leur volonté particulière que de s'entendre en mettant en commun dans une affection mutuelle leurs peines, leurs joies et leurs espérances, ces infortunés tétracordes, rivés ensemble à la même gamme comme des forçats à la même chaîne, se querellent sans cesse. Cela n'empêche pas quelques motifs turcs de mériter notre attention, et de la fixer par leur excentricité.

Les naturels du Canada, et je les en félicite, ont deviné une des prières de la *Muette* : ces braves sauvages sont prophètes à leur façon. Quant aux Chinois, ils ont prévu une des plus jolies marches de Cherubini. Caractériserai-je suffisamment ces jolis airs arabes en disant que ce sont de grands voyageurs et qu'ils émigrent volontiers d'un ton dans un autre?

Mon confrère et ami, Charles Lévy, passant naguère à Constantinople (il a un peu voyagé partout), entendit près de l'Hellespont (style poétique si l'on veut, vieux style à coup sûr), un individu qui, assis sur je

ne sais quelles ruines, chantait sans accompagnement, à pleine voix et avec une justesse irréprochable, une mélodie arménienne. Gémissait-il sur le sort de l'Arménie morcelée, se plaignait-il de vivre sous la domination turque, regrettait-il la bien-aimée absente?... ou morte?... C'est ce que disaient sûrement les paroles; mais Charles Lévy ne sachant pas l'arménien (la chose est permise!), ne rapporta sur son calepin que le chant. Ce chant navrant contrastait avec le ciel musulman dont la splendeur, je présume, est un reflet du paradis de Mahomet et qui, le soir, avec ses myriades d'étoiles scintillantes paraît contenir les yeux de toutes les houris. La mer gémissait dans les Dardanelles. Lévy fit de ses gémissements lointains un trémolo harmonieux pour l'air qu'il transcrivait.

Voyageant plus rapidement encore que mon ami Lévy, je quitte à peine les Dardanelles que me voilà sur les bords du Rhin. Là, je rencontre une chanson à boire : *Am Rhein! am Rhein*; le bon vin, paraît-il, inspire de tout temps les bons musiciens : les produits de la nature viennent en aide aux produits intellectuels. Les airs populaires allemands ne sont point batailleurs, agressifs; au contraire : empreints d'une honnête médiocrité, humbles, lourds, bonasses, ils ne relèvent guère la tête qu'à l'époque où Luther entonne ses chorals. Puis, ils retombent dans leur mansuétude un peu servile. S'ils échappaient à la servilité, éviteraient-ils l'arrogance? Je soumets cette question à M. de Bismark. Il est vrai que le grand chancelier n'est pas musicien... Bah! il se tirerait d'affaire en jugeant la chose par analogie!

La Pologne... ce qui fut la Pologne! est là tout près. La nation martyre, étendue sur le sol, garrottée par

*Un géant hérétique
Qu'un monde à peine à contenir,*

est-elle morte? Non! son poulx bat! ses bras enchaînés se crispent, sa tête se hausse, son cœur se révolte. Ah! fût-elle ensevelie, que, semblable à Lazare, elle sortirait de son sépulcre à la voix de Copernic, de Mickiewicz, de Chopin, trois hommes qui ont vécu parmi les astres et qui lui crient du milieu où ils résident : « Mère! mère, tu es immortelle! » En effet la Pologne, si jamais elle était effacée de la carte de l'Europe, serait toujours inscrite au livre de vie. Quand elle n'aura plus sa place sur le globe, elle l'aura dans le ciel, elle la conservera dans le souvenir reconnaissant des hommes. Chopin résume en lui ce noble pays où l'art, la science et le courage malheureux ont poussé un même cri : Liberté!

Un fait me frappe avant tout autre quand je mets en regard les airs russes, arméniens, persans et hongrois, c'est leur parenté éloignée mais réelle. Ornés et même un peu surchargés d'arabesques dont le caractère original et charmant transporte l'auditeur dans une sphère nouvelle, ces airs offrent des points de ressemblance et des différences très prononcés. S'il se rapprochent par l'usage et l'abus des fioritures, par le sentiment pittoresque et poétique qui les a dictés, ils se séparent par les aspirations diverses qui caractérisent fortement la physionomie des différents peuples dont ils sont une émanation.

Si la tendance au merveilleux, l'amour, la volupté naïve, le mobile désir, la mollesse innée ou habituelle constituent le fond des mélodies persanes et arméniennes; si un malaise où perce, avec l'ennui de l'esclavage, la conviction de ne pouvoir en sortir, se cache sous les ornements mélancoliques des thèmes russes dont toute virilité n'est pourtant pas bannie; si cette virilité annonce que les paysans serfs sauront un jour prendre rang parmi les nations; en revanche, l'ardeur guerrière, l'indépendance conquise au prix de la vie, un penchant irrésistible à la rêverie, à la volupté tendre, le besoin d'imprévu, le souvenir presque effacé de contrées lointaines parcourues, habitées autrefois par les aïeux et vaguement entrevues par les générations vivantes dans les mirages de l'imagination, tout cela a son expression dans les chants nationaux hongrois.

Si j'introduisais ici un Persan, un Russe et un Hongrois, on trouverait le premier porté aux raffinements de l'esprit, le second sauvage par état, le troisième épris de liberté à son heure, amoureux de légendes toujours, rêvant d'émigrations dans les étoiles.

Jéhova, le dieu formidable et vengeur, devait inspirer aux Juifs des mélodies terribles ou grandioses; la synagogue, en effet, nous a conservé quelques hymnes antiques ou très anciennes, dont la beauté âpre et sévère répond parfaitement à l'idée qu'on se fait de l'être implacable que les Israélites adorent. Pour eux, l'Eternel n'est pas seulement la justice, il est la vengeance, la vengeance effrayante, atroce, sans bornes; pour nous, l'Eternel est surtout celui qui pardonne, c'est-à-dire la suprême puissance, la suprême intelligence, le suprême amour. Un abîme donc, on le voit, sépare les mélodies juives des mélodies chrétiennes. Mon intention n'est point de les comparer entre elles, cela m'entraînerait trop loin; j'ai voulu tout uniment indiquer d'un mot les côtés saillants par lesquels elles diffèrent.

Je laisse en Espagne les boléros tapageurs, je saute à pieds joints par dessus les airs italiens, et je vais, me renfermant entre les Alpes, les

Pyrénées, l'Océan et le Rhin, citer quelques-unes de nos richesses musicales.

Nous sommes tellement accoutumés à entendre fredonner, brailler, défigurer nos airs dans les rues par les ivrognes, gens aussi étrangers au chant qu'aux bonnes mœurs, que nous ne nous rendons pas compte de l'effet que ces airs si maltraités produiraient, s'ils étaient chantés avec grâce, avec esprit, avec vigueur par des artistes assez intelligents pour en rétablir le mouvement, pour les bien rythmer, pour leur rendre tout leur charme. Reconstitués, en quelque sorte, grâce au talent d'habiles chanteurs ou d'exécutants consciencieux, ils reprendraient vite leur valeur, seraient heureux de remonter sur le piédestal dont on les a contraints à descendre ! Comme leur énergie, leur douceur, leur naïveté, leur héroïsme, leur gaieté, leurs qualités multiples, en un mot, gagneraient à être remises en évidence, en pleine lumière ! La foule de ces pauvres airs méconnus se présente à ma mémoire, et, franchement, ils ont si bonne tournure, ils sont si vaillants, si vifs, si légers, si tendres, que je ne sais auxquels accorder la préférence.

Et d'abord le Midi m'offre un Noël admirable, autant par le rayon de foi qui l'illumine que par sa simplicité touchante.

Faisant entendre un soir ce Noël à un feuilletonniste célèbre, que ses nombreux amis eurent la douleur de perdre prématurément il y a déjà plusieurs années, Joseph d'Ortigue, cet excellent homme le trouva si beau qu'il me pria de le lui copier, ajoutant que son intention était de l'insérer dans un livre sur le plain-chant, ouvrage depuis longtemps en préparation et dont il rassemblait les matériaux ; je m'empressai de copier le Noël et de le lui porter, vêtu de mon harmonie, bonne ou mauvaise, mais que d'Ortigue avait trouvée à son gré ; il me remercia, publia son traité, y glissa mon travail, et ne me nomma pas... Molière prenait son bien où il le trouvait ; moi, je reprends le mien où il est.

Qui ne connaît *le roi Dagobert* ? Bien rendue, cette chanson drôlatique n'aurait-elle pas son originalité ?

Il pleut, il pleut bergère, est un modèle de grâce et de candeur.

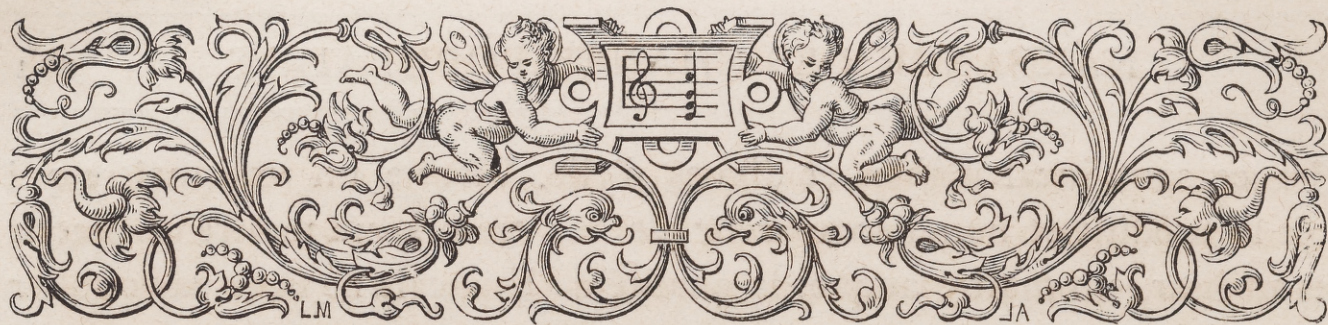
Sans compter *Au clair de la lune*, varié avec succès par Boieldieu dans *Les voitures versées*, et avec talent par Moschelès ; sans parler de : *Oma tendre Musette*, des airs bretons, si colorés, des airs normands qui ne sont pas bêtes, croyez-le, des airs berrichons et béarnais, de *Vive Henri quatre*, n'avons-nous pas *la Marseillaise*, c'est-à-dire le plus beau des chants patriotiques ? n'avons-nous pas les airs bourguignons, les bourrées d'Auvergne ?

Je ne saurais trop le répéter : les trésors musicaux et populaires de la

France sont incalculables et dignes d'elle. Vienne un vrai maître qui soit le produit et non l'accapareur de ces trésors, un maître qui sache les utiliser, un maître auquel la qualité de Français ne fasse pas oublier la qualité plus générale d'homme, et vous le verrez se rapprocher rapidement du faite de l'art. Il sera grand, parce qu'il aura mêlé à son âme la grande âme de la France. — Je ne crois pas avoir exagéré le mérite intrinsèque de nos airs nationaux ; mais, me fussé-je rendu coupable d'un peu de partialité, on me le pardonnerait certainement, en se rappelant qu'au-dessus de l'amour de la patrie, je place l'amour des patries qui nous rapproche de tous les hommes, et l'amour du progrès qui nous rapproche de Dieu.

LOUIS LACOMBE.





LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE⁽¹⁾



QUELQUES années avant la fin du dix-huitième siècle, la Comédie, qui maintenait avec tant d'énergie l'intégrité de son privilège contre les empiètements des forains, prit le parti de se mettre légalement, vis-à-vis de l'Opéra, dans la situation que les bateleurs prenaient à son égard ; elle joua plus fréquemment, sans enfreindre les ordonnances, des pièces accompagnées de chant. Bientôt, quand les forains absorbèrent une partie de son public, et que l'Opéra-Comique parvint à éluder les prohibitions réglementaires en traitant avec l'Opéra, la plupart des comédies qu'elle joua furent entremêlées de vaudevilles et devinrent à peu près des opéras comiques. Pour éviter de payer une rétribution à l'Opéra, elle ne prit point de chanteurs ni de danseurs externes, et — sauf quelques infractions qui seront indiquées, — se garda de dépasser le nombre de violons qui lui était accordé, mais elle engagea de préférence des comédiens qui savaient chanter et danser, comme on le verra dans une liste que nous donnerons plus bas.

Elle exploita ce genre jusqu'à ce que l'Opéra-Comique devînt considérable et se fondît avec la Comédie-Italienne, époque où la Comédie-

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier et 15 février 1874. — L'oubli d'une ligne et une confusion typographique nous font dire dans le numéro du 15 février, que la musique d'*Athalie* fut refaite « en 1847, par Boieldieu, pour la reprise par Rachel. » Voici le véritable texte : fut refaite « en Russie, par Boieldieu, de 1803 à 1811, donnée, à Paris, en 1838, et, en 1847, pour la reprise par Rachel.....

Française ne put soutenir la concurrence, et où, d'ailleurs, un autre courant d'idées littéraires emporta vers le drame les auteurs qui travaillaient pour elle. Nous aurions pu relever toutes les pièces à vaudevilles et à divertissements que joua la Comédie pendant cette période de soixante années; mais, outre que chacun est à même d'établir cette liste d'après des ouvrages spéciaux, nous avons crû préférable de ne signaler que les pièces dont la musique fut conservée dans les recueils du théâtre, où nous l'avons trouvée. Ce choix, qui a été celui des contemporains, aura donc l'avantage d'indiquer les œuvres les plus importantes, celles qui eurent le plus de succès, qu'on reprenait le plus souvent, qui restaient, en un mot, au répertoire. Les sources dont nous parlons sont : 1° un volume imprimé en 1753, — et par là même c'est celui qui a le plus d'autorité, — dont nous avons déjà reproduit le titre exact et que nous avons rappelé ensuite abrégativement *Recueil de 1753*; la Comédie en possède le seul exemplaire qui nous soit connu. Pour éviter les répétitions, nous indiquerons ce document, lorsque nous aurons à le citer, par la lettre A, suivie du nombre d'airs qu'il contient : 2° le volume manuscrit des Archives de la Comédie, intitulé *Théâtre-François, tome II*. Il renferme souvent les mêmes airs que le *Recueil de 1753*, et, pour beaucoup de pièces, il en donne un plus grand nombre. Il sera représenté par la lettre B. Les autres sources exigent une mention spéciale; c'est la Bibliothèque Nationale qui les possède toutes.

L'Été des Coquettes, par Dancourt. Compositeur : Hurel, 1690. A1, B.

L'Opéra de Village, Dancourt. Grandval, 1692. A2, B. La musique en avait d'abord été faite par Raisin l'aîné.

Je vous prens sans verd, La Fontaine. Raisin l'aîné, 1693. A2, B. *Rec. d'Airs des Com. modern.* — Grandval en refit les divertissements.

La Sérénade, Regnard. Gilliers, 1693. A1 (La musique est aussi de Regnard; Gilliers ne fit que la retoucher). *Troisième Rec. d'airs des Com. mod.*, 1706, Ballard.

Sancho-Pança, Dufrény, 1694. A1 La musique des pièces de Dufrény est également de lui. On la trouve dans l'édition de son théâtre.

Les Vendanges, Dancourt. Grandval, 1694. A1.

Attendez-moi sous l'orme, Dufrény. Dufrény, 1695. A2, B. *Rec. d'Airs des Com. mod.*

Les Eaux de Bourbon, Dancourt. Gilliers, 1694. B.

La Foire de Bezons, Dancourt. Gilliers, 1695. A1.

- Les Vendanges de Suresnes*, Dancourt. Gilliers, 1695. A1.
Le Moulin de Javelle, Dancourt. Gilliers, 1696. A1, B.
Les Vacances, Dancourt. Gilliers, 1696. A1, B.
Le Charivary, Dancourt. Gilliers, 1697. A1, B.
Le Retour des Officiers, Dancourt. Gilliers, 1697. A1.
Les Curieux de Compiègne, Dancourt. Gilliers, 1698. A1. *Airs imprimés* par Ballard (exempl. broché à la Bibl. Nat.).
Le Mary retrouvé, Dancourt. Campra, 1698. A1, B.
La Noce interrompue, Dufrény. Dufrény, 1699. B.
La Fête de Village, Dancourt. Gilliers, 1700. A1 Reprise, en 1724, sous le titre de : *Les Bourgeoises de qualité*.
Les Trois Cousines, Dancourt. Gilliers, 1700. A2, B. Touvenelle, compositeur et violon de la Comédie, y joua, sur le théâtre, un rôle de musicien. Reprise, en 1724, avec un nouveau prologue.
Les Trois Gascons, Lamotte et Boindin. Grandval, 1701. A1.
Colin-Maillard, Chappuzeau ; refait par Dancourt. Gilliers, A1.
Le Double Veuve, Dufrény. Dufrény, 1702. A1.
Le Bal d'Auteuil, Boindin. Grandval, 1702. A1. *Recueil d'Airs sérieux et à boire*, Ballard (Exempl. broché à la Bibl. Nat.). C'est cette comédie qui servit de prétexte à la funeste institution de la censure.
L'Opérateur Barry, Dancourt. Gilliers, 1702. A1.
Le Galant Jardinier, Dancourt. Gilliers, 1704. A1, B.
Le Port de Mer, Boindin et Lamotte. Grandval, 1704. A1. Cette pièce contient une fête marine. Le duc de Mantoue, se trouvant à Paris, y fit danser un de ses sauteurs, qui était d'une agilité extraordinaire.
Le Diable boiteux, Dancourt. Grandval, 1707. A1.
L'Amour Diable, Legrand. Gilliers, 1708. A1, B.
La Foire Saint-Laurent, Legrand. Grandval, 1709. A2.
La Famille extravagante, Legrand. Gilliers, 1709. A3.
L'Amour charlatan, Dancourt. Gilliers, 1710, A1, B.
L'Usurier gentilhomme, Legrand. Grandval, 1713. A1.
Les Fêtes du Cours, Dancourt. Gilliers, 1714. A1. *Airs gravés*.
Les Captifs, Roy. Quinault l'aîné, 1714. B. *Divertissement gravé*.
Le Vert-Galant, Dancourt. Gilliers, 1714, B.
Le Triple Mariage, 1716. Destouches. Gilliers, selon Leris ; Quinault, selon B.
Le Prix de l'Arquebuzé, Dancourt. Grandval, 1717. A1.
La Métempsicose ou les Dieux-Comédiens, Dancourt. Mouret, 1717. B.
Le Roi de Cocagne, Legrand. Quinault, 1718. A4, B.

Momus fabuliste, Fuzelier. Quinault, 1719. A1.

Cartouche, Legrand. Quinault, 1721. A1. Lemazurier attribue le poème à Grandval le père.

Le Galant coureur, Legrand. Quinault, 1722. A1.

Le Nouveau Monde, abbé Pellegrin. Quinault, 1722. A3. Le ballet était d'Antoine-François Botot-Dangeville, le danseur de l'Opéra, dont le fils, Etienne, y fit *l'Amour*, et la fille, la célèbre Mademoiselle Dangeville, y dansa et chanta. Repris en 1746.

Le Curieux de Reims...?... Grandval, 1725. A1.

Le Triomphe du Temps, Legrand. Quinault, 1725. A1. Partition gravée, Paris, Flahault.

La Française Italienne, Legrand. Quinault, 1725. A1. Le ballet était de Dangeville.

L'Impromptu de la Folie, Legrand. Quinault, 1725. A1. Fait corps avec la précédente.

Les Chevaliers...?... Grandval, 1726. A1. C'est probablement *le Chevalier errant*, parodie de l'*Œdipe* de La Motte, joué, en 1726, à la Comédie-Italienne.

Les Nouveaux Débarqués...?... Quinault, 1726. A1.

La Nouveauté, Legrand. Quinault, 1727. A1. Le compositeur, comédien, y chantait surtout, avec Mademoiselle Legrand, un duo qui fit le succès de la pièce.

La Tragédie en prose, Du Castre d'Aurigny. Grandval, 1730. A1.

Le Divorce, Avisse. Grandval, 1730. A1.

Le Mari curieux, d'Allainval. Grandval, 1731. A1. B.

Le Complaisant, Delaunay ou Pont-de-Vesle. Quinault, 1732. B. Remis en 1734; Quinault, retiré, y reparut. Repris en 1754.

Les Mécontents, La Bruère. Mouret, 1734. A1.

La Grondeuse, Fagan. Mouret, 1734. B.

Les Acteurs déplacez, L'Affichard. Grandval, 1735. A1. Accompagnés d'un ballet grotesque.

Le Mariage par lettre de change, Philippe Poisson. Grandval, 1735. A1. Divertissement gravé, Paris, Le Breton.

L'Heure du Berger, Champmeslé, à l'Hôtel de Bourgogne, en juillet 1672, ou Boizard du Pontau, 1737. *Divertissement... par Faure, musicien de l'orchestre de l'Opéra de Paris*.

Les Originaux, Fagan. Grandval, 1737. A1. Font partie des *Caractères de Thalie*. Dugazon y ajouta la scène du maître de danse, et l'exécuta d'une façon merveilleuse.

Le Fat puni, Pont-de-Vesle. Grandval, 1738. A3.

- Le Consentement forcé*, Guyot de Merville. Grandval, 1738. A1.
Esope au Parnasse, Pesselier. Grandval, 1739. A1.
L'Oracle, Saint-Foix. Grandval, 1740. A2.
Joconde, Fagan. Grandval, 1740. A1.
Deucalion et Pyrrha, Saint-Foix. Grandval, 1741. A1.
Les Masques ou le Bal de Passy, Parmentier. Grandval, 1741, A1.
Les Souhairs...?... Grandval, 1741. A4. Ce ne doit pas être la comédie de Regnard.
La Fête d'Auteuil, Boissy. Grandval, 1742. A2.
Amour pour Amour, La Chaussée. Grandval, 1742. A1.
L'Isle sauvage, Saint-Foix. Grandval, 1743. A1.
Zénéide, Cahuzac. Grandval, 1743. A1.
L'Heureux Retour, Panard et Fagan. Grandval, 1744. A4. Le parterre y chanta les louanges du Roi, de la Reine et du Dauphin avec les acteurs.
Les Grâces, Saint-Foix. Grandval, 1744. A1.
L'Algérien, Cahuzac. Grandval, 1744. A4.
Le Quartier d'Hiver, Bret, Dancourt et Villaret. Grandval, 1744. A1.
La Folie du Jour, Boissy. Grandval, 1745. A1.
L'Etranger, abbé Bonnet. Grandval, 1745. A1.
Le Rival de lui-même, Lachaussée. Grandval, 1746. A1.
Le Plaisir, abbé Marchadier. Grandval, 1747. A4.
L'Isle des Vieillards...?... Grandval, 1748. A1.
L'Heureux indiscret...?... Grandval, 1751, A2.
Les Hommes, comédie-ballet, Saint-Foix. Giraud, 1753. A2.

Nous voyons, en outre, sans indication de compositeurs :

- Le Magnifique*, Quinault (1), 1631. A1.
Le Mary sans femme, Montfleury, à l'Hôtel de Bourgogne, 1663. Repris plusieurs fois. B.
La Comédie sans titre, Boursault, 1679. B. (Ce volume dit : 1683). Reprise en octobre 1753.

La plupart de ces airs et des divertissements ont été refaits ou retouchés, au dix-huitième siècle et dans celui-ci, par Deshayes, Desnoyers, Giraud et Baudron, successivement attachés à la Comédie. Leur musique se

1) Celui-ci n'est plus le musicien-comédien, c'est le poète.

trouve dans un volume manuscrit, aux Archives du théâtre, intitulé, sur le plat : *Théâtre-Français, tome VII*.

Nous avons dit que, tout en restant dans la légalité, la Comédie s'en écarta quelquefois. En effet, nous voyons, le 20 juin 1716, un arrêt du Conseil en faveur de l'Opéra contre les comédiens français, les condamner en 500 livres d'amende, au profit de l'Hôpital-Général, pour une contravention dans une représentation du *Malade imaginaire* du 12 janvier, et à pareille amende pour seconde contravention dans une représentation de *la Princesse d'Elide* du 4 mai, dans les entr'actes desquelles ils ont fait exécuter des danses et entrées de ballets, et se sont servis d'un plus grand nombre de voix et d'instruments qu'il n'est licite. L'arrêt les décharge, « par grâce et sans tirer à conséquence, » de la demande en dommages-intérêts faite par l'Opéra.

Cependant ils se mettent encore en contravention et reçoivent de nouveaux avertissements. En 1718, ils se plaignent, dans un mémoire, de leurs obligations envers l'Académie de Musique. Les défenses, disent-ils, dont ils sont victimes ont été faites au profit de Lulli, quand l'Opéra, le lendemain de sa naissance, avait à assurer sa viabilité. Elles n'ont plus de raison d'être, maintenant qu'il a dépassé tous les théâtres d'Europe, et que sa réputation et son luxe défient la Comédie elle-même. Il nous reproche nos neuf violons ou hautbois ! Mais, lorsque nous avons été restreints à six violons, nous n'avions qu'une petite salle, rue Mazarine ; rue des Fossés, nous en avons une plus grande, qui exige plus d'instruments. D'ailleurs, la Comédie-Italienne s'en permet autant que nous, sans que l'Opéra s'en irrite, et les forains bien davantage. — Ce dernier trait est piquant : il fait allusion aux traités conclus entre l'Opéra et l'Opéra-Comique, dont les Comédiens niaient la légalité. — Nous nous sommes conformés aux ordonnances relativement aux voix et aux danseurs ; mais, quant aux instruments, nos anciennes pièces, que la Cour même nous ordonne souvent de venir jouer, en réclament un plus grand nombre. Il faut donc prendre un tempérament, et nous permettre de les jouer avec tous leurs accessoires, les jours autres que ceux d'Opéra... En conséquence, ils demandent qu'on leur laisse les neuf violons ou hautbois dont ils ont pris sur eux de faire usage.

Les suites de cette affaire nous échappent. Mais nous trouvons mentionné, dans les papiers de Beffara (Arch. de l'Opéra), un arrêt du Conseil du 21 mars 1718, qui décharge les Comédiens des amendes qu'ils ont à payer à l'Académie de Musique (pour les infractions de 1716 ou pour de plus récentes ?), mais qui confirme leurs obligations.

Les défenses portées à l'arrêt du 20 juin 1716 sont renouvelées dans

celui du 1^{er} juin 1730, qui confère à Gruer le privilège de l'Opéra, et dans une autre, du 11 novembre 1741, qui prononce comminatoirement 10,000 livres d'amende contre les contrevenants, et que l'Opéra fait signifier aux Comédiens le 29 mai 1742.

En septembre 1746, Berger, le directeur, adresse une requête au Conseil à propos de nouvelles infractions de ces derniers, qui ont employé plus de chanteurs et de musiciens qu'ils ne le doivent. Lors des représentations de *la Fête interrompue*, espèce d'opéra de La Chaussée, en avril, un huissier du Conseil avait dressé procès-verbal, et Berger s'était plaint. Les Comédiens continuèrent. Ils reprirent *le Nouveau Monde* et *l'Inconnu*, cette dernière pièce qualifiée, dans leurs affiches, de comédie-ballet. Le 6 septembre, Berger leur fit signifier une seconde fois l'arrêt du 11 novembre 1741. Ils n'en tinrent compte, et un procès-verbal du 7 constata que la pièce était jouée en cinq ballets exécutés par des danseurs externes, avec changements de décorations, scènes de musique, etc. Berger demandait 30,000 livres de dommages-intérêts ; un arrêt du 3 octobre condamna les Comédiens à les payer, en leur défendant de récidiver. Il est peu probable, toutefois, qu'ils acquittèrent cette somme : l'autorité dut, comme à l'ordinaire, en provoquer la décharge.

L'oppression amenait, comme toujours, la révolte ; la Comédie secouait le joug ouvertement ! Elle avait même affiché, dans des documents publics, son intention de ne plus respecter les ordonnances : son règlement du 26 octobre 1729, qui établissait quatre classes de comédiens administrateurs, et qu'elle fit imprimer, chargeait le troisième groupe « de la symphonie extraordinaire, des danseurs extraordinaires et de l'orchestre pour la symphonie. »

JULES BONNASSIES.

(La suite prochainement.)





L'ACHÈVEMENT DU NOUVEL OPÉRA



NE visite officielle vient d'être faite au nouvel Opéra par M. le Ministre des Travaux publics, accompagné de M. de Boureuille, son secrétaire général, et de M. de Cardaillac, directeur des bâtiments civils.

« M. le Ministre — dit *le Journal officiel* — a pu constater que les travaux étaient très avancés ; le grand escalier, accompagné de ses galeries et le foyer sont surtout très près de leur achèvement. La salle et la scène sont, en apparence du moins, dans un moindre état d'avancement ; mais M. Garnier a fait remarquer, en ce qui concerne la salle, que la plupart des ouvrages dont elle se compose s'exécutent au dehors dans des ateliers séparés, et qu'il n'y aura bientôt plus qu'à les poser, ce qui se fera très rapidement.

« Quant à la scène qui, depuis les fondations jusqu'au sommet, présente une hauteur totale de quatre-vingt-dix mètres, tout se prépare pour recevoir la machinerie qui se fabrique également dans divers ateliers à l'extérieur. Il y a là évidemment un grand effort à faire, mais M. Garnier a déclaré au ministre que toutes les mesures avaient été prises et que, si les crédits nécessaires étaient accordés par l'Assemblée, cette partie du monument, comme toutes les autres, serait prête pour l'exploitation de l'Opéra à la fin de l'année. »

Pour faire suite à ces assurances consolantes, voici quelques passages du

remarquable rapport présenté par la commission du budget à l'Assemblée nationale sur l'achèvement du nouvel Opéra. Ce rapport est suivi d'une demande de crédit.

« C'est en 1861 que l'Opéra nouveau a été entrepris, après un brillant concours qui plaça M. Garnier au premier rang. C'est au commencement de 1875 qu'il sera complètement terminé, et par conséquent sa construction qui, dans le principe, devait durer cinq ans, en aura duré près de quatorze, près de trois fois plus de temps qu'on ne l'avait prévu.

« La dépense annoncée à l'origine sera augmentée dans la même proportion, et s'élèvera de 12 à 36 millions. »

Une des raisons invoquées en 1861 pour justifier l'édification d'une nouvelle salle d'Opéra, c'est qu'il y avait déjà *péril* à habiter l'ancienne « qui s'affaissait et qu'on ne soutenait qu'*artificiellement*. »

« Enfin, répondant à certaines préoccupations exprimées au sujet de la dépense, M. Baroche, ministre présidant le conseil d'État, justifiait, dans la séance du 27 juin 1861, l'évaluation de 12 millions de la manière suivante :

« L'Opéra, bâti comme il est, a coûté 2,500,000 francs.

« Pour faire cette même construction aujourd'hui au prix où sont les matériaux, d'après les séries de prix sur lesquelles les mémoires sont réglés, il faudrait dépenser de 5 à 6 millions. Est-il étonnant que ce chiffre soit doublé quand on veut faire un opéra monumental dont les plans ont frappé par leur beauté et par leur grandeur. »

M. le rapporteur fait ensuite un historique très intéressant, et surtout très révélateur, du budget des travaux du nouvel Opéra. Les chiffres qu'il donne sont en partie inédits, et n'avaient jamais été groupés d'une façon aussi claire :

« Le premier devis sérieusement étudié pour le nouvel Opéra ne fut dressé qu'en 1862, après l'approbation des plans. Il se montait à 31,000,000, y compris 2,000,000 pour la machinerie théâtrale et l'ameublement.

« Le Gouvernement en exigea la réduction.

« Des suppressions et des modifications successives le firent descendre à 25 millions, et même jusqu'à 18 millions, malgré les observations des architectes et le peu de confiance que le conseil général des bâtiments civils avait dans des réductions qui portaient, non pas tant sur une mo-

dification des plans, puisqu'on conservait le plan adopté, que sur des détails de construction.

« La marche des travaux rencontra de nombreuses difficultés qu'il fallut surmonter, surtout dans les fondations ; car la construction a autant de profondeur au dessous du sol que d'élévation au-dessus, tellement que du point le plus bas au point le plus élevé de l'édifice, la hauteur atteint celle des tours de Notre-Dame ; et on fut amené successivement à supprimer toutes les modifications qui avaient été proposées. En 1869, on était revenu au premier projet, et un devis rectifié, montant à 32,500,000 francs fut rédigé et approuvé par le conseil général des bâtiments civils.

« C'est ce devis qui, depuis cette époque, a servi de base à toutes les opérations et sur lequel il avait été dépensé avant la guerre 25,500,000 fr.

« Vous avez accordé en 1871 un crédit de 600,000 fr. pour régler seulement les dépenses faites, terminer les travaux rigoureusement indispensables et mettre les parties exécutées à l'abri de toute dégradation.

« En 1872, vous avez reconnu et dans l'intérêt de tout un quartier important de Paris, et surtout en considération de ce que l'ancienne salle exigeait de coûteuses réparations, la nécessité de reprendre les travaux, et vous avez accordé un crédit de 1 million.

« En 1873, vous avez demandé, en accordant un nouveau crédit de 1 million, qu'on recherchât les simplifications à introduire dans les travaux restant à exécuter, et les suppressions indiquées à la suite de cet examen s'élevaient à 746,000 fr., de sorte que la dépense restant à faire, à partir de 1874, ne devait plus être que de 3,654,000 fr.

« Vous avez voté enfin 1 million sur l'exercice 1874, de sorte qu'il ne devait plus rester à créditer que 2,654,000 fr. ; mais si on calcule que les suppressions indiquées au budget de 1873, et montant à 746,000 fr., seront au moins compensées par la plus-value qu'occasionnera une nouvelle organisation nécessaire pour terminer plus rapidement, on reconnaîtra que le crédit de 3 millions 500,000 fr. demandé pour achever la construction n'a rien d'exagéré. Il en résultera seulement que le jour où l'on voudra reprendre les parties ajournées, il y aura 746,000 fr. de plus à dépenser ; de sorte que la dépense totale de la construction, arrêtée aujourd'hui à 32,600,000 fr., s'élèvera en réalité à 33,346,000 fr., ou 33,500,000 fr. en nombre rond, sans compter le prix des terrains, qui, au prix de 715 fr. le mètre, ont coûté 10,500,000 fr. ; sans compter les nouveaux décors et accessoires, pour lesquels on demande un crédit de 2,500,000 fr., de sorte que l'ensemble de la dépense que nous constatons sera de 46,500,000 fr., comprenant en résumé :

« En travaux de constructions faits antérieurement ou restant à faire.....	32,600,000 fr.
Travaux ajournés.....	900,000
Décors et accessoires.....	2,500,000
Terrains.....	10,500,000

Telle est, messieurs, la situation à ce jour. »

Les sommes votées antérieurement s'élèvent à 29,100,000 fr. Le crédit supplémentaire demandé pour l'achèvement des travaux est de 3,500,000 fr.

M. le Rapporteur entame ensuite le chapitre des dépenses du mobilier (costumes, décors, etc.), pour lequel il demande un crédit de 2,500,000 fr.

« En sus des 3,500,000 fr. de dépenses à faire pour la construction proprement dite, il y a des frais de décors et de divers accessoires évalués à 2,500,000 fr.

« Le répertoire courant de l'Opéra se composait de 19 ouvrages, les décorations de 16 de ces ouvrages sont entièrement brûlées, ainsi que la plupart des costumes et accessoires, les partitions de musique et instruments, le matériel scénique, l'ameublement des pièces de service et des loges d'artistes.

« Il faut renouveler cet immense matériel.

« Vous avez déjà alloué, en adoptant le projet d'exploitation provisoire, une somme de 300,000 fr. qui a été considérée, pour partie au moins, comme une avance. On a supposé que, sauf les décors, le surplus, c'est-à-dire les costumes, les accessoires, les partitions seraient confectionnés de manière à être utilisés sur la nouvelle scène ; on calcule qu'il restera, en déduisant ce qui a été détérioré, ce qui ne pourra être approprié, en tenant compte des frais à faire pour utiliser le reste, une valeur de 100,000 fr., de sorte qu'au lieu de 2,500,000 fr. qui vous sont demandés, il n'y a plus à allouer que 2,400,000 fr.

En réunissant cette dernière somme à celle de 3,500,000 fr., on arrive à un chiffre total de 5,900,000 fr. pour les dépenses restant à faire. »

.....

« On s'est souvent préoccupé de l'augmentation des dépenses d'exploitation du nouvel Opéra, et nous pensons que de courtes explications à ce sujet auront quelque intérêt.

« Le volume de la nouvelle salle est d'environ trois fois celui de l'ancien théâtre, et les dépenses de l'éclairage et du chauffage en seront d'autant plus augmentées.

« Les décors coûteront plus cher qu'autrefois, à cause de leurs dimensions. Ainsi, on estime que chaque pièce à monter coûtera de ce chef moitié en plus que ce qu'elle aurait coûté dans l'ancien Opéra.

« On peut calculer que l'excédant de dépenses résultant de ces augmentations, en faisant une large part à l'imprévu, pourra s'élever jusqu'à 2,500 fr. par soirée de jeu.

« En compensation, le nombre des places installées au nouvel Opéra dépassera d'environ 300 en moyenne celui dont on pouvait disposer dans l'ancienne salle, et cet excédant se composant presque entièrement de places de luxe, dont le prix moyen actuel est de 10 fr., l'augmentation de recettes ne sera pas de moins de 3,000 fr. lorsque la salle sera remplie.

« On doit espérer, dans ces conditions, que la subvention accordée au directeur de l'Opéra suffira, et qu'il n'y a pas à craindre d'avoir à l'augmenter.

.....

« Le nouvel Opéra pourra-t-il être livré à l'exploitation à la fin de l'année 1874, ou au plus tard dans le mois de janvier 1875, si vous accordez, comme nous vous le proposons, les crédits qui vous sont demandés ?

« Les assurances les plus formelles ont été données à cet égard à votre Commission, tant par l'administration que par l'architecte. »

Suit un projet de loi conforme.

Ces documents officiels nous ont semblé présenter le plus haut intérêt ; aussi nous devons les consigner dans les Archives de *la Chronique musicale*.

O. L.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : *Ouverture de Concert* de M. E. Guiraud. — *Le Mouvement perpétuel* de Paganini. — *Esquisses symphoniques* de madame de Grandval. —
CONCERT NATIONAL : Fragments de la *Symphonie en ut majeur* de M. Gouvy. —
Fantaisie sur des Airs hongrois de Liszt. — *Rome et Naples*, pièces symphoniques
de M. Rabuteau. — *Ballade et Minuetto-scherzo* de M. Dupont. — SOCIÉTÉ CLAS-
SIQUE. — CONCERT DE M. AUZENDE, — DE M. LEBouc, — DE M. KOWALSKI.



CONCERTS POPULAIRES. — Le quatrième concert de la troisième série nous a initié à la première audition d'une ouverture de concert de M. E. Guiraud. Disons tout de suite que cette œuvre se distingue par les qualités les plus transcendantes. Le premier allegro est brillant, clair et parfaitement modulé. L'andante qui suit renferme un admirable chant de clarinette dans le style religieux. Des arpèges de harpe en accords de septième diminuée produisent, en se mêlant à l'orchestre, un effet de sonorité très singulier, très neuf et très heureux. L'instrumentation, du reste, est partout belle et vigoureuse, et le ton difficile de *fa* dièse majeur, dans lequel une partie de cet ouvrage est écrite, lui donne un éclat tout particulier. L'allegro final est plein d'entrain, mais la facture de l'ouverture, qui s'éloigne de la forme ordinaire, où la première partie finit sur la dominante, et la seconde sur la tonique, a quelque peu surpris l'oreille du public, qui, sans se rendre compte de cette impression, n'a pas bien compris la terminaison au premier abord, et n'a accentué ses applaudissements qu'au bout d'un moment, lorsque la réflexion lui est venue.

En osant annoncer sur l'affiche le *Mouvement perpétuel*, de Paganini, exécuté par tous les premiers violons, — qui sont au nombre de dix-huit, — M. Pasdeloup a prouvé à ses artistes la confiance qu'il avait en leurs talents, et les artistes lui ont prouvé qu'ils étaient à la hauteur de

sa confiance. Ce morceau vertigineux, pendant lequel on se sentait la poitrine oppressée et la respiration coupée, a été enlevé avec une sûreté, une précision et une délicatesse de nuances à faire croire qu'un seul instrumentiste l'exécutait. Aussi, le succès en a-t-il été colossal, et M. Padeloup a été rappelé ainsi que tous les violonistes en masse.

Maintenant, toute part faite des éloges auxquels a droit la parfaite exécution du *Mouvement perpétuel*, je me demanderai si c'est bien là le vrai but de l'art musical, et si le véritable et sévère bon goût doit sanctionner de pareils tours de force, — disons le mot, — de pareils casse-cous. Il faut le croire, puisque le Conservatoire en a le premier donné l'exemple, en faisant exécuter le septuor de Beethoven par tous les instruments à cordes. Il me reste cependant un doute et une crainte. Ce qui se fait pour un morceau ne se fera-t-il pas pour tout autre ? On a commencé par jouer en *tutti* des œuvres écrites pour des instruments solos : on continue en se lançant dans des exercices d'une difficulté redoutable, il est vrai, mais qui cependant sont mesurés. N'en arrivera-t-on pas un jour à vouloir faire exécuter par tous les violonistes réunis des points d'orgue non mesurés, et l'art en profitera-t-il grandement ? L'art mécanique, peut-être oui ; mais l'art de sentiment et d'expression, certainement non. Que l'artiste se garde donc d'élever sa suprême ambition à devenir un instrumentiste de précision, car dès lors adieu son inspiration, sa personnalité et son génie.

Cinquième Concert. — Sous le titre modeste d'*Esquisses symphoniques*, madame de Grandval a déroulé devant les oreilles du public deux tableaux charmants : l'un qui forme un andante, et qu'on pourrait comparer à un tableau à l'huile, et l'autre dans le genre de la pastorale, qui figurerait une aquarelle. Le tableau à l'huile, — l'andante veux-je dire, — débute par une introduction d'un style sévère, qui commence pianissimo, augmente de force progressivement et finit par s'éteindre dans un nouveau pianissimo. Bientôt se fait entendre une mélodie, accompagnée par la harpe. C'est une inspiration très poétique qui, se développant parfaitement bien, aboutit à un magnifique fortissimo et diminue peu à peu d'intensité.

Le mouvement pastoral se distingue par des effets d'orchestre très variés et très heureux, et respire une grande fraîcheur. Par le temps d'harmonies heurtées et risquées qui court, c'est une chance que d'en rencontrer qui ne blessent jamais l'oreille.

M. Bosquin, que j'avais déjà entendu au Théâtre-Lyrique, il y a

quelques années, dans *Iphigénie en Tauride*, a fait d'immenses progrès. Il a admirablement chanté l'air de Pylade de cet opéra, et n'a rien laissé à désirer.

Henry Cohen.

CONCERT NATIONAL. — Avant de parler des Concerts de la dernière quinzaine, je dois dire quelques mots des fragments de la symphonie en *ut majeur* de M. Gouvy, qui ont été exécutés au troisième Concert de la quatrième série. M. Gouvy avait donné l'année dernière, aux Concerts de l'Odéon, un morceau : *Variations et rondo*, qu'on a repris dernièrement aux Concerts populaires et dont la *Chronique musicale* a rendu compte. Sa nouvelle composition marque un progrès sensible sur la précédente ; elle se distingue par un bon sentiment mélodique, une certaine élégance de formes et une instrumentation très soignée. Je reprocherai seulement à M. Gouvy de ne pas assez se maintenir dans les limites de la musique purement symphonique et de donner à ses développements une longueur excessive. Ses périodes manquent souvent d'incises et se succèdent, plutôt par amplification, qu'en vertu d'un développement régulier. Sauf cette légère critique, je me plais à constater que le musicien a fait preuve dans ces fragments d'un talent qui ne demande qu'à s'exercer ; il a droit à tous nos encouragements.

J'arrive maintenant au premier Concert de la cinquième et dernière série. Celui-là, on peut l'intituler hardiment : Concert de musique *romantique*. Jugez-en d'après le programme : *le Rouet d'Omphale*, poème symphonique de M. Saint-Saëns : *Mouvement perpétuel*, de Paganini ; *Fantaisies sur des airs hongrois*, de Liszt ; *Marche troyenne*, de Berlioz, et enfin la symphonie en *la mineur*, de Mendelssohn, que, naturellement, je mets à part. Le *Mouvement perpétuel*, de Paganini, ne présente d'autre intérêt que celui d'une exécution difficile et fatigante. C'est un long allegro qui se déroule en interminables spirales, sans une pause, sans même un quart de soupir ; les premiers violons l'ont exécuté avec un ensemble parfait et sans trahir la moindre fatigue. Le *Rouet d'Omphale* est déjà connu du public ; il a été joué avec le même succès aux Concerts populaires et au Concert national. Etant admis ce genre de *symphonie imitative* (que, pour notre part, nous réprouvons absolument, car c'est la matérialisation de l'art), il faut bien reconnaître que l'œuvre de M. Saint-Saëns est extrêmement gracieuse, et que les piquantes combinaisons d'orchestre sur lesquelles elle repose ont été traitées par le musicien avec une sûreté de main et une délicatesse de touche

remarquables. Très applaudi comme compositeur, M. Saint-Saëns a obtenu un brillant succès de virtuose en exécutant immédiatement après une *Fantaisie sur des airs hongrois*, de Liszt, pour piano et orchestre. On sait que M. Liszt a fait une étude spéciale de la musique des Bohémiens. « Ces peuples, dit-il dans un ouvrage assez curieux (1), possèdent des mélodies originales, disposées sur un accompagnement de basse continue qui renferme l'harmonie dans un cercle étroit de consonnances monotones. Ces mélodies sont destinées à la danse, d'où le rythme particulier qui les distingue. On y trouve un genre de modulations qui n'est fondé que sur le caprice de chacun, car l'art des Bohémiens n'est ni une science qu'on puisse apprendre, ni un métier qu'on enseigne par routine ; c'est un langage sublime, un chant mystique qui n'est entendu que des initiés. En général, les mélodies bohémiennes se divisent en deux parties : la première, d'un mouvement très lent, s'appelle *lazza*, d'un mot qui signifie lenteur et qui peut se traduire par *maestoso* ; la seconde partie, qualifiée de *frischka*, est d'un mouvement rapide, qui va en s'accélégrant de l'*allegro vivace* au *prestissimo*. » La fantaisie que M. Liszt a composée sur ces airs exotiques est pleine de couleur et d'originalité. Le presto final ou *frischka* est bizarre, sauvage, emporté ; l'orchestre et le piano, entraînés dans un mouvement vertigineux, sifflent, miaulent, hurlent, ricanent ; c'est quelque chose d'indescriptible ; mais il y a dans ce quelque chose une saveur étrange qui plaît et une verve diabolique qui entraîne. Le public a beaucoup applaudi ; il a fait bisser le presto que M. Saint-Saëns avait merveilleusement exécuté. La *Marche troyenne*, de Berlioz, ne m'a pas paru extrêmement remarquable : elle commence par une fanfare brillante et se termine par une vigoureuse coda ; l'idée principale est courte et mal conduite, elle revient trop souvent ; somme toute, je préfère la *Marche hongroise*.

On nous a donné au deuxième Concert de la cinquième série deux morceaux inédits : le premier, *Rome et Naples, pièces symphoniques*, est de M. Rabuteau, prix de Rome de 1868. Rome y est représentée par une sorte d'*Andante religioso* d'une assez bonne facture ; Naples, par une *Tarentelle* sans vie, sans gaieté et sans chaleur. L'orchestration, assez soignée, manque de plénitude, de variété et de couleur. En un mot, c'est le devoir d'un bon élève, ce n'est pas encore l'œuvre d'un talent formé, et l'on ne peut guère entrevoir, d'après cet essai sans portée, ce que le musicien sera capable de faire plus tard. M. A. Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, est venu ensuite exécuter lui-même

(1) *La Musique des Bohémiens*, par M. Frantz Liszt.

une *Ballade* et un *Minuetto-Scherzo*, pour piano et orchestre, de sa composition. J'ai rarement entendu rien de plus faible et de plus insignifiant. Il n'y a pas une note originale, pas l'ombre d'un développement dans ces deux pièces incolores; ce ne sont que rengaines et formes démodées. Le rôle de l'orchestre y est à peu près nul et se borne à quelques formules banales d'accompagnement. Franchement, on écrit de ces *choses-là* à l'usage des pensionnats de demoiselles; mais on ne les joue pas dans un Concert de musique classique, devant un public qui est en âge d'entendre des œuvres sérieuses. Le Concert s'est terminé par la *Sérénade* (op. 8), de Beethoven, exécutée par tous les instruments à corde. Ce *dérangement* est loin d'être avantageux pour l'œuvre à laquelle on a fait subir en outre de fâcheuses mutilations. Beethoven a écrit assez de compositions pour orchestre sans qu'il soit nécessaire d'en créer de nouvelles par la transformation de ses morceaux de musique de chambre. Il me paraît aussi contraire au goût et à la logique musicale de vouloir faire jouer un *trio* par tout un orchestre, que de réduire en *trio* la symphonie en *ut mineur*. Chaque chose a sa place. Il y a en musique, comme dans tous les arts, une loi essentielle, et qui demande impérieusement à être respectée : c'est la loi des proportions. M. Colonne a eu tort de l'oublier.

H. Marcello.

SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — J'ai suivi avec le plus grand intérêt les quatre premières séances de la Société classique et j'y ai noté, entre autres, quelques œuvres modernes qui méritent que nous les passions rapidement en revue. On a exécuté dans la deuxième séance un *Andante e Capriccio*, de M. Gastinel, pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, quatuor et contrebasse; l'*Andante* n'a rien de bien saillant, mais le *Capriccio in gusto di Saltarello* m'a paru extrêmement joli. Le troisième concert nous présente deux pièces : l'une de A. de Castillon, l'autre de M. Lalo, écrites également pour dix instruments et un *quintette* de M. Chaîne, pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson. Le public n'a pas beaucoup goûté l'*allegretto* de A. de Castillon, qui renferme pourtant de curieux détails de facture. Tous les honneurs de la soirée ont été pour l'*andantino* du *divertissement* de M. Lalo. Cette page remarquable, que nous avons publiée dans l'un de nos derniers numéros, a été bissée par acclamation. Le *quintette* de M. Chaîne est un morceau très agréable et parfaitement écrit pour les instruments; on y trouve un charmant *scherzo* et quelques jolies variations. Enfin je signalerai dans

la quatrième séance un *thème et variations* extraits du troisième quatuor (op. 56) de M. Gouvy, morceau fort inégal et dont la troisième et la quatrième variation forment la meilleure partie. Ces différentes compositions ont été exécutées avec un ensemble et une perfection de nuances dignes des plus grands éloges.

H. M.

CONCERT DE M. AUZENDE, salle Pleyel. — Comme pianiste, M. Auzende a beaucoup de talent et tire un son prodigieux de son instrument. Comme compositeur, sa *Grande pièce caractéristique* (caractéristique de quoi?) est un long andante, monotone, vague, sans une idée mélodique ni un effet. Et cependant quel brillant morceau d'ensemble, un orchestre de choix, composé d'artistes tels que MM. Taffanel, Grisez, Baneux, Espagnet, White, Trombetta, Gary et Turban, aurait pu et dû inspirer. M. White a parfaitement exécuté la fantaisie d'Alard sur *Robert le Diable*. Mais, en somme, rien n'est aride et froid comme un concert sans musique de chant, et surtout lorsqu'il y a absence complète d'artistes femmes.

MATINÉES DE M. LÉBOUC. — *Neuvième matinée*. — Première audition de la première sonate pour piano et orgue qui ait été composée jusqu'ici, exécutée d'une façon merveilleuse par madame Béguin-Saloman et M. Lavignac : l'auteur de cette œuvre nouvelle, M. Adolphe Blanc, qui a déjà tant donné de preuves de talent dans ses compositions instrumentales, s'y est surpassé. On a surtout beaucoup applaudi le premier allegro, charmant d'un bout à l'autre, et l'andante, où le piano accompagne constamment l'orgue avec des dessins et des motifs entièrement différents. Les deux instruments y produisent en même temps un bon effet individuel et un bon effet d'ensemble.

Madame Pauline Boutin possède une voix de soprano bien timbrée et ne manque pas d'intentions ; mais le professeur qui lui a appris le bel air de la *Prise de Jéricho* ne sait pas le premier mot des traditions ni des mouvements de ce morceau.

H. C.

CONCERT DE M. KOWALSKI. — Henri Kowalski est un irrégulier du piano. Il paraît, il disparaît ; un jour on apprend qu'il est en Amérique,

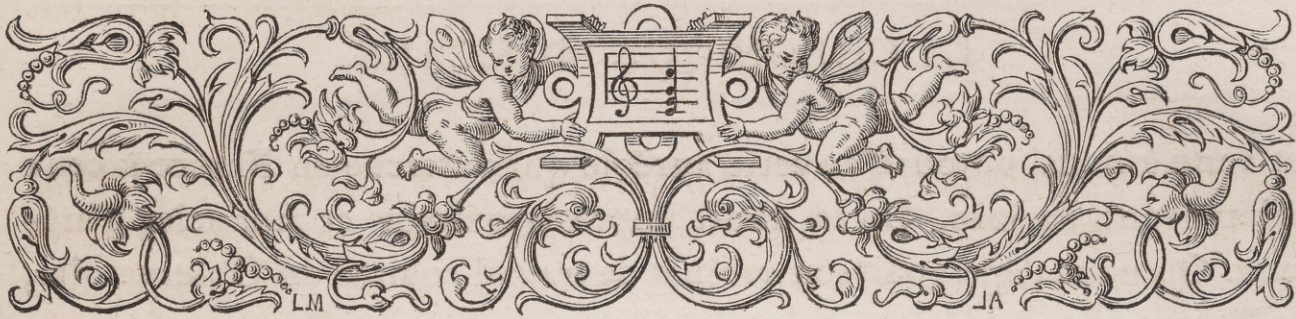
le lendemain il annonce un concert dans les salons Erard, et alors c'est fête, car de chaque voyage il rapporte ses impressions traduites en pages musicales, tantôt tendres, tantôt fougueuses, suivant les hasards de la route et les caprices de l'inspiration. Je n'en veux pour exemple que le morceau intitulé : *A toute Vapeur*, qui a eu les honneurs de la dernière soirée chez Erard, et dont l'auteur a raconté l'histoire dans son livre : *A travers l'Amérique*.

« La salle d'Ogdensburg est près du port (ainsi s'exprime Kowalski) et, par un hasard malheureux, un bateau à vapeur se met à siffler avec une persistance qui finit par répandre le désordre dans notre programme. Les chanteurs abordent courageusement la difficulté, non sans souffrir de la discordance qui en résulte. Mon tour arrive, je prélude au piano, mais le sifflet de retentir avec une nouvelle force. Sans perdre contenance, jugeant que le sifflet donne un *si bémol*, il me vient à la pensée d'exécuter dans le ton de *mi bémol* le galop célèbre, *l'Express-train*. Le départ du train, sa marche progressive en vitesse y sont parfaitement imités, et comme s'il y avait entente entre nous deux, le sifflet du bateau vient me prêter son concours en jouant sa partie avec une mesure étonnante. Les Américains comprennent et me font une ovation. »

Le public français a fait de même ; il a accueilli chaleureusement *l'Express-train* devenu : *A toute vapeur*, et ses bravos ont remplacé le sifflet du bateau canadien. Parmi les autres morceaux applaudis, nous citerons *la Marche des Gardes françaises*, à quatre mains, *la Cubaine*, *la Danse tchèque* et *le Niagara*. Quant à la virtuosité du bénéficiaire, il n'y a plus à en faire l'éloge.

E. N.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

ITALIENS : Reprise de *la Semiramide*.

Ly a, dans cette reprise de *Semiramide*, un cas de mystification dont nous ne sommes point dupe. La presse musicale a été presque tout entière bannie de la première représentation, et la plupart des critiques spéciaux du journalisme quotidien en ont été également exclus. Cette mesure de proscription, aussi peu délicate que peu pratique, révèle de singulières préoccupations dans l'administration du Théâtre-Italien. En vérité, quand nous examinons le sans-gêne yankee avec lequel les directeurs de ce spectacle en usent avec Paris, nous nous demandons s'ils ne se croient pas toujours à la tête d'une de ces troupes ambulantes qu'ils ont promenées autrefois à travers l'Europe et l'Amérique, avec la permission des maires. Dans une lettre qui nous a été adressée ainsi qu'à nos confrères, ces messieurs ont tenté l'explication de ce procédé, sans antécédent dans les fastes du théâtre. S'il faut ajouter foi aux termes de cette circulaire, les abonnements à la salle Ventadour sont tellement nombreux le mardi, que le service de presse est quasi-impraticable ce jour-là. Nous ne voulons pas relever trop cruellement tout ce qu'une pareille excuse a d'invraisemblable ; nous déclinons simplement l'appel fait à notre crédulité, et nous pensons, avec beaucoup d'autres, que les artistes du Théâtre-Italien ont trop besoin des conseils de l'expérience, pour que MM. Strakosch et Merelli éliminent aussi cavalièrement la critique des premières représentations de leurs nombreuses reprises. Depuis l'ouverture de la saison, la presse parisienne s'est montrée envers eux indulgente jusqu'à la charité, tolérante jusqu'à la faiblesse. M. Strakosch a obtenu la concession de la salle Ventadour, grâce au prestige de ses relations étendues dans le monde artistique. Il

est venu à nous, entouré de cette auréole qui s'attache en France à ceux qui arrivent de loin. On le disait impresario divin et financier généreux. On nous dépeignait son cabinet de travail comme un Observatoire, un Greenwich, un Montsouris, d'où il dénichait les étoiles au plus profond du firmament musical, et d'où il happait les cantatrices au vol comme pinsons en pipée. Et, franchement, c'est trop de crédit donné à une légende mensongère !

On n'attend pas de nous l'analyse de la *Semiramide* dans l'ordre où les morceaux de cette partition sont classés à la table thématique. *Sémiramide* a été jouée d'original en 1823, à la Fenice de Venise, et depuis son apparition à Paris, le 9 décembre 1825, la critique verse sur cet ouvrage son torrent de commentaires. Celui qui chercherait à s'en faire une opinion d'après les idées d'autrui, se perdrait dans un chaos de jugements contradictoires, et en sortirait la tête mou-lue. Le mieux est de s'en rapporter tout naïvement à soi-même, quand on n'est l'esclave d'aucun parti-pris, et qu'on va de par le monde au pourchas d'impressions sincères. Quand on est d'accord avec soi-même et qu'on n'a pas d'intérêt à se tromper, on se rapproche de la vérité autant qu'homme du monde. Voilà cinquante ans que le débat s'est engagé entre les musiciens, sur la question de savoir si *Semiramide* est un opéra assyrien ou italien, et s'il est de Babylone ou de Venise. Les uns veulent y voir la reconstruction du peuple ninivite par une sorte de Cuvier musical ; d'autres n'y voient qu'une promenade aux ruines des Jardins suspendus, faite par un habitant de Pesaro d'un naturel enjoué. Je connais des musiciens fort distingués qui parlent de *Sémiramis* et de son auteur ainsi qu'il suit : « Rossini n'a guère mieux compris l'Assyrie que le président de Brosses n'a compris l'Italie, et malgré tout le respect dû au génie de Rossini et à l'esprit du président, nous ne saurions pas plus souscrire aux erreurs de couleur locale commises par le premier, qu'aux appréciations erronées du second sur presque tous les monuments de la renaissance italienne. Le but de la musique est d'être non-seulement agréable, mais logique aussi, et en rapport avec le sujet qu'elle traite.

« L'ouverture de *Semiramide* est un hors-d'œuvre déplacé : une ouverture doit lever discrètement le voile sur le caractère du drame qui se prépare : elle doit laisser entrevoir l'horizon sous lequel l'action va se passer. Sans tomber jamais dans l'imitation servile des bruits de la nature, Félicien David a rendu avec une fidélité grandiose le désert et ses majestés calmes, la mer et ses flots révoltés. C'est par une lumineuse trouée dans la pierre et dans le bronze qu'il fallait entrer dans le palais

SEMIRAMIDE

da G. ROSSINI.

Nº 7

CAVATINA.

Andante grazioso.

PIANO.

sempre staccato.

sempre staccato.

Musical score for Semiramide Cavatina, No. 7, by Rossini. The score is for piano and features a 6/8 time signature, a key signature of two sharps (F# and C#), and a tempo marking of 'Andante grazioso.' The piece is marked 'PIANO.' and includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'ff' (fortissimo), and 'f' (forte). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs, with the instruction 'sempre staccato.' appearing twice. The score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system includes a 6/8 time signature and a key signature of two sharps. The second system includes a 'p' dynamic marking. The third system includes a 'ff' dynamic marking. The fourth system includes a 'f' dynamic marking. The fifth system includes a 'f' dynamic marking. The sixth system includes a 'f' dynamic marking.

CORO di donne.

Se - re - nai va - ghi ra - - i, e

Se - re - nai va - ghi ra - - i, e

p

p

sempre staccato il basso.

schiu - di a le ti - zia il cor. Più dol - ci spi - ran

schiu - di a le ti - zia il cor. Più dol - ci spi - ran

f

f

l'au - - re d'amor la vo - lut - tà. Quest' om - bre che - te

l'au - - re d'amor la vo - lut - tà. Quest' om - bre che - te

p

p

spar - go no la cal - ma dell' a - mor. Ar - sa - ce ri - tor -

spar - go no la cal - ma dell' a - mor. Ar - sa - ce ri - tor -

8^a...

- nò, qui qui a tè ver - ra.

- nò, qui qui a tè ver - ra.

3 5

sempre staccato.

mf Qui tut.to spi - re - rà

mf Qui tut.to spi - re - rà

a - more, e vo - lut - tà, vo.lut -

a - more, e vo - lut - tà, vo.lut -

Sem. a piacere.

- tà, vo.lut - tà. Bel

- tà, vo.lut - tà.

rag - gio lu - sin - - - ghier, di spe - me e di pia - - -

- cer: al - fin per me bril - - lò, bril - lò! Ar - sa - ce ri - tor

- nò, sì, a mè ver - rà. Quest' al - ma che fi - nor ge

me, tremò, lan - guì Oh! co - me respi - rò! O - gni mio duo! spa - - -

ff

ff

ff

mf

ff

p

ff

ff

- rì, spa - rì. Dal cor, dal n. io pen - sier si

ff *ff* *ff*

di - le guò il ter - ror! sì. Bel rag - gio lu - - sin - ghier. di

f *p*

sempre staccato.

spe - me, e di pia - cer, al - fin per mè bril -

- lo, sì, al - fin per mè bril - lo. La

cal ma a que - sto cor Ar - sa - ce ren - de -

CORO di Donne.

p Ah si Ah

ra. Ar - sa - ce ri - tor - nò, quì, quì a me ver -

si.

p *f* *p* *f*

CORO.

ra. Ar - sa - ce quì ver - ra, sì. Ei... ver - rà... ver -

Sem.

f *p* *f* *p*

ra?

Allegretto.

ff *dolce.*

Dolce pen - sie - ro, di quell'i - stan - te, a tè sor -

ff *ff* *p* *ff*

ri de l'a - man - te cor, sì. Comme più ca - ro, do po il tor - men - to, e il bel mo -

f

men-to di pace, e a - mor: è il bel-mo - men - - - to di



gio - - ja, e a - mor, di gioja, di gioja, e a - mor



di gio - ja, di gio - ja, e a - mor. CORO. Co - - -



- me più ca - - - ro do - - - po il tor -



- men - - to, è il bel mo - - - mca - - to di



gio - ja, e a - mor, e il bel mo -

f

8^a

men - to di gio - ja e a - mor

Sen. Ah! dol ce pen -

8^a

sie - ro di quell' i - stan - te a - te sor ri de l'a - man - te

p

cor, sì. Come piu, ca - ro, do po il tor - men - to, è il bel mo - men - to di pace, e a -

ff *pp*

mor: è il bel mo - men - to. di

gio - - - ja e a - - mor, di gio-ja, di gioja e a -

mor, di gio-ja, di gioja e a -

mor, di gio-ja e a'

CORO.
Sì, di gio - - - ja e a - - -

mor, di gio-ja e a - mor, di

mor, di gio - - - ja e a - - - mor, di

fp fp

gio - ja e a - mör, di gio - ja e a - mor, di gioja e a -

gio - ja e a - mor, di gio - ja e a - - mor, di gioja e a -

fp fp fp fp fp fp ff

- mor, di gio - ja e a - mor, di gio - ja e a - mor.

- mor, di gio - ja e a - mor, di gio - ja e a - mor.

de Sémiramis, et non par une porte entrebâillée à la dérobée, par une soubrette de Carlo Gozzi. On ne se raille pas plus plaisamment par anticipation de l'ombre de Ninus. Qui donc a initié les prêtres du dieu Baal, Oroè, la reine, Assur et autres personnages antérieurs à l'ère chrétienne, aux exercices les plus ardues des solfèges de l'école de Naples ? Rossini, depuis l'introduction jusqu'au chœur final, est dans le faux. Sa *Sémiramis* ne s'est survécu que par ses magnifiques interprétations. C'est le champ clos où les plus grands artistes du monde ont fait assaut de virtuosité : Galli, dans le rôle d'Assur, la Mariani, la Pisaroni, l'Alboni dans celui d'Arsace, mademoiselle Colbran, la Sontag, Marie Malibran, la Grisi dans celui de Sémiramis. Laissez faire le temps qui emportera d'un coup d'aile et l'œuvre et les glorieux souvenirs qui lui font cortège. »

Ainsi disent les matérialistes, les positivistes, les rationalistes qui aiment à être édifiés sur les latitudes et les longitudes. J'ai entendu d'autres musiciens, tout aussi experts que ceux-là, répondre à ces objections : « Ose-t-on bien accuser Rossini d'avoir manqué, dans *Semiramide*, à la loi de la couleur locale ! Est-ce que la musique n'est pas un art de convention ? Quand nos oreilles sont charmées par la langue musicale la plus fleurie et la mieux sonnante qui soit ; si nos yeux sont l'objet d'un mirage, que nous importe ! Un opéra n'est point une collection archéologique comme le British Museum ! La tragédie de Voltaire à laquelle le livret de *Semiramide* est emprunté, n'est point écrite en caractères cunéiformes. Est-ce que l'apparition de Ninus et le finale du premier acte ne sont pas des morceaux dignes des héros assyriens ? Est-ce que cela n'est pas d'un grand style, d'une expression puissante et d'une envergure babylonienne ? » Ainsi disent les sensualistes. Il y a dans ces deux raisonnements beaucoup à prendre et beaucoup à laisser. Il est évident que, dans sa fièvre de production, l'imagination de Rossini se grise parfois de ses inspirations jusqu'à méconnaître le véritable caractère du sentiment ou de la passion qui doit être logiquement exprimé. C'est un arbre de forêt vierge : la sève y est si généreuse, si abondante, qu'elle ne coule plus en paix, et qu'elle jaillit toute dorée de l'écorce. Ce phénomène se traduit dans la tête de Rossini par un besoin désordonné de mouvement, et si impérieux, qu'il lui sacrifiera tout et qu'il sera impuissant à le refréner là où l'unité dramatique l'exige. Il procédera par coups de tête, par bonds du cœur ; et dans cette ivresse où il nage comme à plaisir, il passera souvent à côté du vrai et mêlera à des émotions tragiques je ne sais quels éclats de verve bouffe qui déconcertent l'oreille.

Dans *Semiramide*, la partie chorale confiée aux prêtres de Bélus man-

III.

que généralement de la dignité sacerdotale; et bien que je voie leurs fronts ornés de bandelettes, ces gens-là m'ont l'air d'avoir été oubliés par Courbet dans son *Retour de la Conférence*. La célébration des mystères du culte assyrien ne paraît pas exercer sur eux sa sombre influence : leurs chœurs, écrits *allegro vivace*, *allegro molto*, tranchent singulièrement sur le ton tragique du reste de l'ouvrage, et leur introduction mêlée de fanfares sur un *deux-quatre* persistant, toute brillante qu'elle soit, me semble pétrie d'un limon par trop profane. Mais le trio du premier acte entre Idreno, Assur et Oroè, l'entrée d'Arsace : *Eccomi al fine in Babilonia*, le tableau des jardins avec la cavatine de Sémiramis et le duo entre elle et Arsace, la scène du trône, l'apparition de Ninus, et le finale du premier acte, le second duo entre Sémiramis et Arsace : *Ebben a te ferisci*, voilà des morceaux qui s'élèvent de toute leur hauteur entre Rossini et ses contempteurs. C'est au seuil de ces beautés qu'il faut laisser toute raillerie, car les sublimités de *Guillaume Tell* y sont en germe, et dans le finale du premier acte, tout plein d'harmonies lugubres, Rossini se prépare une palette éclatante, celle qui lui prêterait d'immortelles couleurs pour peindre les douleurs et la délivrance de l'Helvétie.

La décadence actuelle du chant italien porte un coup presque mortel aux traits de bravoure que Rossini a semés à profusion dans *Semiramide*. On peut dire, dès aujourd'hui, que la vocalisation dramatique est un art disparu. Notre génération de dilettanti n'y comprend littéralement rien. Les virtuoses qui chantaient jadis Arsace, Sémiramis et Assur, ont-ils emporté avec eux dans leur tombe le don de faire comprendre le style flamboyant ? Ce qui est hors de doute, c'est qu'ils n'en ont point communiqué la recette à leurs successeurs.

C'est pitié d'entendre *Semiramide* interprétée par la troupe actuelle du Théâtre-Italien, bien que ses meilleurs sujets aient été conviés à cette reprise. M. Padilla, qui s'est chargé du rôle formidable d'Assur, abdique sur l'autel des basses chantantes l'autorité qu'il s'était acquise dans l'emploi des barytons. Si c'est par fantaisie ou par vanité d'artiste qu'il a voulu jouer Assur, nous ne saurions trop le blâmer de son outrecuidance; si c'est par nécessité, nous ne saurions trop le plaindre d'être exposé à se déclasser la voix. Il est déplorable que la direction du Théâtre-Italien sacrifie ainsi le meilleur de ses chanteurs aux raisons d'économies inavouables qui l'ont empêché de contracter un engagement extraordinaire avec une basse chantante capable d'aborder le rôle d'Assur. M. Padilla ne pouvait faire plus clairement l'aveu de son impuissance qu'en abandonnant à M. Fiorini-Oroè, les traits de basse qu'il est inca-

pable d'exécuter, dans le quatuor du serment, sur le mot *Giuro*. Il a dû également renoncer au récitatif et à l'air superbe des tombeaux qui précèdent la prière et le dernier trio du second acte. A ce compte, Bertram pourrait passer aussi l'Évocation des nonnes dans *Robert*.

On attendait impatiemment mademoiselle de Belocca dans Arsace ; la déception a été grande. Nous avons dit déjà que Cendrillon ne valait pas Rosine, à propos de la *Cenerentola* ; nous dirons, à propos de *Semiramide*, qu'Arsace ne vaut guère mieux que Cendrillon. Les yeux de mademoiselle de Belocca sont de feu et son organe est d'or. Je regrette qu'elle ne soit pas laide : peut-être chercherait-elle à le faire oublier. Je suis fâché qu'elle n'ait pas une voix défectueuse : peut-être songerait-elle à se la faire pardonner. Elle articule avec mollesse, accentue avec nonchalance, et n'est tourmentée d'aucun souci de style et d'expression. Mademoiselle Belval a retourné le public en sa faveur : son soprano est de la famille des grimpeurs ; il a escaladé les difficultés dont les cavatines de Sémiramis sont hérissées, avec une bravoure et une justesse de son qui marquent un progrès sensible sur son début dans *Don Pasquale*. Voilà le fruit de l'étude.

Comme s'il avait eu à cœur de nous faire pressentir le vide que son départ va laisser au Théâtre-Italien, M. Vianesi, un chef d'orchestre unique, a dirigé l'ouverture avec une telle maestria qu'elle a été bissée par acclamation. Pendant toute la saison, M. Vianesi a été le pivot de cette machine qui s'appelle le Théâtre-Italien et qui n'a fonctionné sans accrocs que par lui.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



. Emile Villemot consacre dans *l'Événement* une page touchante à la regrettée artiste Aimée Desclée. Il rappelle à cette occasion le chapitre du *Capitaine Fracasse* où Théophile Gautier raconte la mort dans la neige du pauvre Matamore. Il neigeait aussi le jour de l'enterrement de la comédienne. En sa qualité de musicienne distinguée, mademoiselle Desclée appartient de droit à la *Chronique musicale*, qui, déjà, s'était fait l'écho des succès à Londres de la jeune femme. (Tome 1, page 94.)

Mademoiselle Desclée aimait particulièrement la symphonie en *la* de Beethoven. Au service mortuaire, M. Bazille, de l'Opéra-Comique, a joué sur l'orgue le morceau de prédilection de la pauvre défunte.

— Nous trouvons dans *l'Artiste* des détails curieux sur les débuts de quelques artistes connus :

Madame Théo a commencé sa réputation au concert de l'Eldorado.

Madame Ugalde a débuté au café du Géant. C'est à ce même concert qu'elle a découvert Marie Sass.

Mademoiselle Agar a paru d'abord au café du Cheval-Blanc.

Thérèse (Emma Valladon), au café Moka.

Judic (Anna Damiens), à l'Eldorado.

Zulma Bouffar a débuté dans un café concert de Bruxelles, puis Offenbach l'entendit à Ems et la fit venir à Paris.

Michot, le ténor, a commencé au café Moka.

Madame Casimir, la duègne de l'Opéra-Comique, s'est fait entendre pour la première fois dans un café concert de Bruxelles.

Mesdames Hortense Schneider et Marie Cico sortent également des cafés concerts.

Enfin Blondelet, des Variétés, tenait l'emploi de sauvage au café des Aveugles.

— M. Ernest Altès, second chef d'orchestre à l'Opéra, est nommé officier d'Académie par M. de Fourtou.

— M. Émile Réty, chef du secrétariat du Conservatoire, vient d'être décoré de la Légion d'honneur. C'est la juste récompense des nombreux et importants services qu'a rendus à notre école de musique cet administrateur, en qui Ambroise Thomas a trouvé un précieux collaborateur. M. le ministre des Beaux-Arts est venu lui-même au Conservatoire apporter la décoration à M. Réty.

— Nous empruntons au *Trovatore*, un des meilleurs journaux de théâtre d'Italie, des notes intéressantes sur le mouvement musical et dramatique à Stuttgart et à Leipzig :

Le Conservatoire de Stuttgart, qui est sous le protectorat du roi de Wurtemberg, ne compte pas moins de 508 élèves, dont 151 ont été admis l'automne dernier. Tous les pays envoient des élèves à cette école. Il suffira de dire qu'il y en a 36 de Suisse, 36 d'Angleterre, 12 de Russie, 3 de France, 1 de Turquie, 2 d'Afrique, et l'Amérique en compte 71 ! Les leçons, réparties entre vingt-sept professeurs, se donnent par semaine au nombre de 611.

— Pendant le mois de janvier, au théâtre de Leipzig, on a donné onze opéras. Ce sont *Hans Heiling le Vampire*, *le Templier*, *la Juive*, de Marschner ; *le Freischütz*, de Weber ; *les Joyeuses Commères de Windsor*, de Nicolai ; *l'Africaine*, de Meyerbeer ; *Fidelio*, de Beethoven ; *le Barbier*, de Rossini ; *le Czar et le Bûcheron*, de Lortzing ; *Martha*, de Flotow ; et *le Vaisseau fantôme*, de Wagner. Onze opéras en un mois ! Fécondité proposée en exemple à MM. les directeurs des théâtres subventionnés par l'État français.

— Le public de Padoue est en veine de démolir des spectacles, cette année. Ce qui est arrivé, la saison dernière, au théâtre Concordi, s'est répété l'autre soir au Garibaldi, mais avec un *crescendo* inquiétant.

Après avoir raconté le *fiasco* pyramidal d'un *Ballo in maschera*, le *Corriere veneto* décrit en ces termes la catastrophe finale : La rumeur est à son comble ; après dix minutes d'une attente tumultueuse, le public prend d'assaut l'orchestre et l'avant-scène ; les sièges, les lampes volent de toutes parts ; le théâtre ressemble à un champ dévasté par la tempête. Un délégué, ceint d'une écharpe tricolore, se présente accompagné de gardes et de carabiniers. Il est accueilli par les cris : nous voulons notre argent ! La confusion est extrême. Enfin, un tout jeune homme réclame un instant de silence. Je propose, dit-il, que la recette de la soirée, prélèvement fait des frais, soit donnée aux pauvres de la ville. D'unanimes applaudissements accueillent la proposition. Le public abandonne la salle en renversant tout ce qui s'oppose à son passage, et ainsi finit l'histoire !

— Sous le titre de *Francis Plante*, portrait musical, M. O. Comettant vient de faire paraître, au *Ménestrel*, une brochure consacrée au pianiste F. Planté.

La première partie de ce travail renferme les diverses opinions de la presse sur la virtuosité de l'artiste ; la seconde contient des reproductions de plusieurs journaux de province. Enfin la troisième partie est en quelque sorte la biographie de l'éminent pianiste

— Le procès relatif à *Lucia di Lammermoor* et à *la Vestale*, dont les maisons Cottrau, de Naples, et Ricordi, de Milan, se disputaient la propriété, vient d'être définitivement jugé. La Cour d'appel de Rome, par arrêt du 6 février 1874, a confirmé la sentence du tribunal de première instance en faveur de l'éditeur Cottrau, reconnu propriétaire de *Lucia* et de *la Vestale*. M. Ricordi a été condamné, pour impression abusive et débit de la partition de *Lucia*, au paiement de dommages et intérêts et de tous les frais d'appel

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — L'Opéra fera la semaine prochaine la reprise d'*Hamlet*, interprété par MM. Faure, Belval, Bosquin, Bataille, Ponsard, madame Gueymard et mademoiselle F. Devriès.

— L'*Esclave*, de M. Edmond Membrée, va entrer en répétitions à l'Opéra. La distribution des rôles est faite à MM. Sylva, Lassalle, Bataille, Gailhard et mademoiselle Mauduit. Il y a encore un rôle féminin à donner.

— Mademoiselle Krauss appartiendra à l'Opéra à partir du 1^{er} janvier 1875, aux appointements de 10,000 francs par mois. Quant à l'engagement de madame Sass, il n'en est point encore question.

— Mademoiselle Krauss sera à Paris au mois de mai, et c'est à cette époque qu'il sera pris une décision relativement à son rôle de début. Il est entendu expressément que mademoiselle Krauss débutera dans un opéra nouveau..... la *Jeanne Darc*, de Mermet?

Italiens. — On a commencé à ce théâtre les études du *Stabat* et de la *Petite Messe* de Rossini, qui seront exécutés pendant la semaine sainte. Dans la *Petite Messe*, c'est mademoiselle de Belocca qui chantera les solos du contralto qui furent, à l'origine, dits par madame Alboni, à l'église de Trieste, à l'occasion des obsèques de Rossini.

Voici la distribution des *Noces de Figaro*, telle qu'elle vient d'être arrêtée :

Chérubin.	M ^{mes} de Belocca.
Suzanne.	Heilbronn.
La comtesse	Belval.
Le comte	MM. Barré.
Figaro	Fiorini.
Basile	Benfratelli.

Opéra-Comique. — Le ténor Charelli, qui était venu chanter, il y a quel-

ques semaines *la Fille du Régiment* à l'Opéra-Comique, vient d'être engagé pour trois ans à ce théâtre.

— L'Opéra-Comique va très prochainement faire une reprise de *Mignon*, chantée par mademoiselle Chapuis et mademoiselle Priola (Philine), M. Lhérie (Wilhelm) et Melchissédec (Lothario). Mademoiselle Reine chantera le petit rôle de Frédérick.

— M. du Locle pense aussi à une reprise des *Noces de Figaro*, pour les débuts de mademoiselle Breton.

— M. Comte, prix de Rome, vient de faire recevoir à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte, intitulé *Beppo*.

— *Marie-Magdeleine*, le drame sacré de J. Massenet, sera exécuté à l'Opéra-Comique les 24, 26 et 28 mars, sous la direction de M. Edouard Colonne. Mesdames Carvalho et Franck, MM. Duchesne et Bouhy chanteront les soli.

Châtelet. — M. Justament, l'habile maître de ballet de l'ancienne Porte-Saint-Martin, vient d'être chargé par M. Hostein de toute la partie chorégraphique relative à la *Belle au bois dormant*, l'opéra féerique qui succèdera au grand succès des *Pilules du diable*.

Folies-Dramatiques. — La *Belle Bourbonnaise* passera dans la première quinzaine d'avril.

Le successeur de M. Thibault, comme chef d'orchestre aux Folies-Dramatiques, est nommé. C'est M. Herpin, second chef d'orchestre de l'Eldorado.

Concerts Frascati. — Dix jeunes chanteuses, suédoises, norvégiennes, russes et hongroises, vont prochainement débiter aux concerts Frascati. Elles exécutent un répertoire varié et original, sous la direction d'un *Kapellemeister*. C'est de Vienne qu'arrive cette nouvelle phalange féminine.

— On annonce pour le dimanche 29 mars, à 8 heures du soir, au Cirque des Champs-Élysées, un grand concert, sous le patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon, au profit de la Société de prévoyance et de secours mutuels des Alsaciens-Lorrains. Mesdames Marie Roze, Montigny-Remaury; le quatuor vocal parisien : M. Nicot, Henriot, Solon et Graff, sous la direction de M. Heyberger; MM. Loys, Donjon, Turban, Triébert, Garigue et Dihau; l'orchestre Danbé, les chœurs de la Société Chevé, et la musique de la Garde républicaine, sous la direction de M. Sellenick, prêteront leur concours à cette œuvre patriotique et artistique.

MILAN. — La première représentation d'*I Lituani*, du maestro Ponchielli, à la Scala (7 mars), avait attiré un public empressé.

On jugera du succès de l'œuvre par le nombre des rappels dont l'auteur a été l'objet : ils s'élèvent à vingt-quatre, dont quatre après l'ouverture, deux

pendant le prologue, huit pendant le premier acte, cinq pendant le second, deux pendant le troisième, et trois à la fin de l'opéra. L'exécution en était confiée à la Fricci, et à MM. Bolis, Pandolfini et Petit.

LONDRES.—M. Mapleson, directeur de Her Majesty's Opera, vient de publier son programme. La saison s'ouvrira le mardi 17 mars au théâtre de Drury-Lane. Les principaux opéras mentionnés au programme sont : *Il Talismano* de Balfe annoncé déjà l'année dernière, avec madame Nilsson dans le rôle principal ; *Roberto Devereux*, *Fra Diavolo*, *Caterina (les Diamants de la Couronne)*, *Otello*, *Ernani*. Voici les noms des artistes engagés : Mesdames Nilsson, Alvina-Valeria, Marie Roze, Risarelli (début), Bauermeister, Trebelli-Bettini, Macvitz, Tietjens ; MM. Fancelli, Naudin, Fabrini, Marchetti, Rinaldini, Campanini, Rota, Catalani, Campobello, Borella, Zoboli, Casaboni, Agnesi ; chef d'orchestre, Michel Costa ; *maestro al piano*, Li Calsi ; violon solo, Sainton. — Covent-Garden n'ouvrira ses portes que le 31 mars. On dit M. Gye disposé à briguer la direction, vacante dès à présent, des deux théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ce qui ne l'empêcherait pas de rester impresario de Covent-Garden, les deux saisons n'étant pas simultanées.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOU.

