



ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL



Le Concert spirituel qui a lieu tous les ans, le Vendredi-Saint, au Conservatoire, aux Italiens et à la salle des Concerts populaires, etc., se donnait jadis plusieurs fois dans l'année. Il était destiné à remplacer les représentations théâtrales pendant le temps de Pâques et à certaines fêtes. Le Concert français des *Mélophilètes*, établi le 10 janvier 1722, et le Concert italien des *Amateurs*, organisé la même année par la marquise de Prie, unie d'intérêt avec le financier Croizat, en firent naître l'idée.

Cette solennité musicale fut fondée en 1725, par privilège du roi. Louis XV avait accordé ce privilège en faveur d'Anne Danican Philidor, hautbois de la Chapelle royale, et frère consanguin aîné du célèbre compositeur de musique et joueur d'échecs François André, à condition que

A 200
754
v. 4

879414

le Concert « dépendroit toujours de l'Opéra, » et que Philidor payerait à l'Académie de Musique 6,000 livres par an.

L'inauguration du Concert spirituel eut lieu le dimanche de la Passion (18 mars 1725) dans la salle des *Cent-Suisses*, connue depuis sous le nom de *Salle des Maréchaux*, au château des Tuileries. « Il commença, dit Hurtaut, dans son *Dictionnaire historique de la ville de Paris* (1776), « par une suite d'airs de violon, de *La Lande* ; par un *Caprice* du même auteur ; suivi de son *Confitebor*. On joua, après cela, un *Concerto*, de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*, et le Concert finit par le *Cantate Domine*, de *La Lande*. Il dura depuis six heures jusqu'à huit, avec l'applaudissement général de toute l'assemblée, qui fut très nombreuse. »

Pendant le cours de la première année, on vit figurer au Concert spirituel, différents instrumentistes de talent, ainsi que plusieurs virtuoses tels que mesdemoiselles Antier, Le Maure et Eremans, soprani ; le ténor Tribou, le baryton Chassé, etc. Ce dernier, qui en prenait parfois trop à son aise avec le public, fut chansonné, selon la mode du temps, sur la façon dont il ménageait sa voix :

*Avez-vous entendu Chassé
Dans la pastorale d'Issé ?
Ce n'est plus cette voix tonnante,
Ce ne sont plus ces grands éclats,
C'est un gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas.*

La célèbre Marie de Fel, qui tint pendant plus de vingt-cinq ans le premier emploi à l'Opéra, débuta au Concert spirituel en 1732. De toutes les cantatrices qui en consacrèrent le souvenir, cette dernière y brilla le plus souvent et le plus longtemps. Elle prononçait également bien le français, le latin, l'espagnol et l'italien.

A la mort de Philidor, la direction du Concert spirituel fut confiée à Joseph Mouret, conjointement avec Simart. Mais le sieur Thuret, ayant obtenu le privilège de l'Opéra, jugea à propos de rentrer dans ses droits ; il en remit le soin à Rebel, jusqu'en 1741, époque à laquelle le nouveau directeur l'affirma 6,000 livres par an au sieur Royer, artiste ordinaire de la Chambre du roi, et maître de musique des Enfants de France. Celui-ci s'attacha le sieur Capperon, de l'Académie royale de musique. Par les soins et l'intelligence de ces deux associés, le Concert spirituel attira un grand nombre d'auditeurs. On y exécutait des symphonies, des

sonates, des concertos, des motets, ainsi que les oratorios des maîtres célèbres qui avaient travaillé *sur des paroles latines*.

La salle où se donnait le Concert spirituel changea plusieurs fois de décoration. Il n'y avait, dès le début, que des banquettes et quelques gradins élevés autour des murs. La seconde année, on y construisit des loges.

Lorsque le roi vint à Paris, après la campagne de 1744, il alla s'installer aux Tuileries ; circonstance qui nécessita la destruction de toutes les loges et des décorations de la salle du Concert. Le jour de la Toussaint de la même année, comme cette salle était occupée, on avait affiché que le Concert s'exécuterait dans celle de l'Opéra ; mais Monseigneur de Vintimille, alors archevêque de Paris, ne voulut point qu'il eût lieu dans cet endroit profane, et on ne fit point de concert ce jour-là. Rigueur, par parenthèse, qui fit dire aux Parisiens qu'on ne retrouverait pas un archevêque comme son prédécesseur, en *vint-il mille*. Le 8 décembre suivant, jour de la Conception de la Vierge, le Concert spirituel se tint dans la salle des Tuileries ; il n'y avait point de loges, seulement on avait dressé des banquettes et placé des chaises dans le parterre. Enfin, en 1748, sous la direction de Royer, cette salle prit une forme toute nouvelle.

Vers les premières années du règne de Louis XVI, la salle du Concert contenait un grand orgue, touché habituellement par Daquin, organiste du roi ; l'orchestre fut mieux disposé, et un rang de loges, surmonté d'une galerie, s'étendit agréablement autour de la salle. Lorsque, par hasard, le roi et la famille royale venaient habiter aux Tuileries, — on sait que la Cour restait à Versailles, — le tout pouvait s'enlever en cinq heures et se replacer dans le même espace de temps. Après Royer, le sieur Capperon, resté seul, s'associa Mondonville, compositeur et auteur de plusieurs opéras, entre autres *Titon et l'Aurore* ; ce fut alors que le Concert spirituel acquit une nouvelle réputation, jusqu'au jour où ces deux directeurs abandonnèrent l'entreprise, qui passa par la suite aux sieurs d'Auvergne et Le Breton.

En 1776, les sieurs Gaviniès, Le Duc et Gossec, « dont les talents chéris du public faisaient le charme de ce Concert, » devinrent les directeurs du Concert spirituel.

Le Concert spirituel était une institution utile, nécessaire au progrès de l'art. « Mais, dit M. Castil-Blaze, elle fut, dès son origine, dégradée par ce mot *privilège*, mot odieux, estampé sur tous nos établissements dramatiques et musicaux. Le Concert spirituel opposait son privilège exclusif à tous les artistes assez impertinents pour vouloir chanter en public sur d'autres points de la capitale. Tous étaient contraints d'esca-

lader l'estrade élevée dans la salle des Tuileries. Quelques instrumentistes de grand talent firent connaître aux Parisiens les richesses et les nouveautés de leur génie et de leur exécution ; mais, la partie vocale étant confiée aux acteurs de l'Opéra, tout progrès devenait impossible. Les violonistes, les violoncellistes français, étrangers, les frères Besozzi, de Turin, avaient montré comment on pouvait plaire, séduire en jouant des instruments à archet, du hautbois, du basson ; les effets obtenus par ces virtuoses étaient ignorés du plus grand nombre des auditeurs. Les voix étaient les mêmes que l'on entendait à l'Opéra ; ces voix chantaient en latin au lieu de chanter en français, telle était la seule différence que l'on pût remarquer à l'égard de la musique vocale produite au Concert spirituel de 1725 à 1753. »

Le nombre des auditions, pendant toute la quinzaine de Pâques et les jours de fêtes solennelles dont la célébration interdisait le spectacle, était de vingt-quatre ou vingt-cinq par année. « On ferme l'Opéra le jour du Vendredi-Saint, de Pâques, de Noël, de la Pentecôte, » dit l'auteur du *Tableau de Paris* ; « mais l'orchestre de l'Opéra, les chanteurs et les chanteuses vont sur un autre théâtre qu'on appelle Concert spirituel, et, sous de nouvelles affiches en lettres rouges, débitent toutes les modulations de leur gosier harmonieux. Ils n'ont pas leur habit de théâtre ; voilà toute la différence. On chante le *Miserere* et le *De profundis* à grand chœur, » ajoute le philosophe Mercier ; « mais cela ne touche personne, religieusement parlant. Lorsque la même voix qui a chanté le rôle d'Armide ou d'Iphigénie, chante un verset d'un psaume du roi David, le roi David a l'air un peu profane. Quinault et le Psalmiste, dans la bouche de la même actrice, font sourire l'imagination. Tous ces motets deviennent des représentations vraiment théâtrales. On bat des mains et l'on parle d'un cantique sacré comme d'une ariette dans le goût italien. »

En effet, c'est aux Concerts spirituels donnés pendant la quinzaine de Pâques surtout, temps de repos pour les spectateurs, qu'avaient lieu les débuts des acteurs. Jélyotte, Poirier, La Tour, Pilot, Muguet, Legros et beaucoup d'autres ténors ou hautes-contres, furent engagés à l'Opéra après avoir satisfait à ce curieux usage, c'est-à-dire après s'être fait entendre dans des airs français, dans des airs d'opéra, comme le ténor Duparc, par exemple, qui, en 1764, débuta par l'air : *Eclatez, fières trompettes*, de *Castor et Pollux*, revêtu d'une cuirasse, coiffé d'un casque et portant l'épée au côté.

Il n'était pas moins étrange de voir des cantatrices en costume d'impératrice, de bacchante ou de simple bergère, venir, poudrées à frimas, avec

ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL

le sceptre, le thyrses ou la houlette à la main, réciter des oraisons, des litanies et des psaumes à ce concert, pour se préparer aux scènes émouvantes et passionnées du Drame lyrique.

Parmi les célébrités du Concert spirituel, on remarqua plusieurs artistes italiens, tels que Caffarelli et Guadagni; mais le plus grand nombre était composé de chanteurs français, d'un mérite reconnu. Le riche abbé Malines entre autres, basse excellente, laissa de vifs souvenirs. Il légua à sa mort, arrivée en 1778, à ses anciens compagnons les chantes de Notre-Dame de Paris, tout le vin de ses caves, lesquelles étaient, dit-on, parfaitement garnies. Jamais ces virtuoses, si souvent tourmentés de la soif, n'avaient été si largement abreuvés.

Le mardi de Pâques de l'année 1784, le Concert spirituel eut, contre son ordinaire, un succès de fou rire. Ces transports de gaieté furent excités par une symphonie d'Haydn qui termina la séance. Chaque musicien, après avoir exécuté sa partie, la mettait dans sa poche, éteignait son luminaire, prenait son instrument sous le bras et s'en allait. Tous les exécutants avaient opéré leur retraite successivement de la même façon. C'était une énigme pour l'assemblée, qui, n'y voyant que le côté comique, riait à se tordre.

Voici l'explication qu'en donnent à la fois la *Biographie d'Haydn*, publiée en allemand par Diez, le *Haydine*, recueil de lettres par Giuseppe Carpani (Padoue, 1823) et la *Notice sur Joseph Haydn*, par Framery (Paris, 1810). Les musiciens du prince Nicolas Esterhazy, à l'exemple d'Haydn leur chef d'orchestre, donnèrent un jour leur démission, sauf un vieillard sourd et infirme qui jouait du basson, et un autre des plus médiocres parmi les seconds violons, lesquels se tinrent sur la réserve. La démission acceptée, il fut convenu qu'ils ne resteraient plus que huit jours. Dans ces circonstances, Haydn s'avisa d'un expédient assez bizarre, qui a laissé des traces dans ses œuvres, et que Framery raconte en ces termes :

« Le jour fixé pour le départ, il va trouver le prince, et lui dit qu'avant de le quitter, son orchestre et lui désireraient lui donner une dernière marque de leur reconnaissance pour toutes ses bontés passées, en exécutant devant lui une symphonie nouvelle qu'il avait composée exprès pour cette circonstance : le prince y consent avec joie, et même avec attendrissement. La salle est éclairée comme en un jour de concert; chacun prend sa place accoutumée, et la symphonie commence.

« Le premier morceau, d'un style très brillant, d'un mouvement vif et gai, semblable pour la forme au début de la plupart des symphonies, mais moins étendu, fait entendre tous les instruments marchant

ensemble; suit un récit de violon exécuté par Haydn seul, qui conduisait l'orchestre, et après lequel il se lève, renferme tranquillement son violon dans l'étui, le met sur son épaule, et s'en va. Le prince, étonné, s'inquiète, et craint qu'il ne soit arrivé au maître quelque chose de fâcheux; il envoie avec beaucoup d'empressement savoir la cause d'un départ si extraordinaire au milieu d'une symphonie: Haydn charge le messenger de remercier le prince de cette preuve d'intérêt, de le prier de ne point s'alarmer, et d'entendre le reste de l'exécution. Elle continue.

« Le chef des seconds violons joue un récit seul, comme l'avait fait le premier, serre ensuite son instrument, se lève et s'en va, suivi de toute sa bande; après lui et successivement le premier des hautbois, des flûtes, des clarinettes, des cors, des bassons, chacun après son récit, se retire de la même manière, dont le prince comprit fort bien l'intention, jusqu'à ce qu'enfin il ne reste plus dans l'orchestre que les deux pauvres hères qui n'avaient pas signé l'adresse, et qui terminent la symphonie par un lamentable duo.

« Le souverain d'Esterhazy, dont la bonté naturelle avait vaincu la fierté, le cœur gonflé, se précipita dans la salle où s'était rassemblé l'orchestre, et les yeux pleins de larmes: « Mes amis, leur cria-t-il, mes vieux amis! est-ce ainsi que vous m'abandonnez! Et pourquoi m'abandonnez-vous? Comme votre prince, vous sentez que je ne puis vous demander grâce; je sens également qu'en votre qualité d'artistes vous ne pouvez pas non plus me la demander: n'y aurait-il pas moyen de tout concilier, et de faire comme s'il ne s'était rien passé de part et d'autre? » La réponse du maître et de tout son monde fut de tomber aux genoux du prince, qui le reçut dans ses bras, et tout fut à jamais oublié. »

Telle est l'origine de la symphonie facétieuse que l'on fit entendre au Concert spirituel de 1784, avec la mise en scène réglée par l'auteur. Lahoussaye et Guénin, qui faisaient les rôles des deux musiciens récalcitrants, restèrent seuls dans l'orchestre et terminèrent le finale.

Pendant la Révolution, les événements politiques reléguèrent le Concert spirituel dans la salle du Panthéon, bâtie sur la place où fut construit, depuis, l'ancien Vaudeville, rue de Chartres. En 1790, les auditions furent réduites à quinze par année; en 1791, à six, qui eurent lieu dans une salle de la rue Dauphine. La sixième et dernière se produisit le 24 avril 1791. Le théâtre Italien les renouvela en 1805.

Madame de Genlis, qui écrivait encore à cette époque, dit à ce sujet, dans son *Dictionnaire des Etiquettes*: « Nous avions avant la Révolution, pendant la semaine sainte, un très beau concert religieux, qu'on appelait le *Concert spirituel*. On n'y chantait que des hymnes et des

psaumes en musique. Le genre religieux est le plus beau de tous, parce qu'il est le plus majestueux et le plus imposant. Ainsi, sous le seul rapport de l'art, il serait à désirer que l'on rétablît ce concert, qui fournirait aux habiles musiciens les plus nobles sujets de composition. »

Comme on l'a vu, le vœu de madame de Genlis se réalisa de son vivant, un an après l'élévation de Bonaparte au trône. Aujourd'hui, le Concert spirituel est une solennité artistique consacrée, comme autrefois, à l'audition des chefs-d'œuvre religieux, tels que le *Stabat* de Pergolèse, les *Sept Paroles* d'Haydn, le *Requiem* de Mozart, la *Rédemption* d'Emilien Pacini, l'*Oratorio* d'Alary, ou les fragments et morceaux bien connus de Bach, de Beethoven, de Mercadante, de Mendelssohn, etc.. que ne manquent pas d'aller applaudir chaque année les véritables amis de l'art.

Rapportons, pour finir, une anecdote du siècle dernier, tirée de Mercier. « Que ferons-nous, demandait une femme de qualité à une autre ? Voici la semaine sainte ; il faut cependant faire quelque acte de piété. Eh bien ! répondit l'autre, nous irons au Concert spirituel, et pendant ce temps-là, nous laisserons jeûner nos gens. »

S. BLONDEL.





L'HISTOIRE EN CHANSONS ⁽¹⁾

1873



VANT de reprendre la suite du travail, peu littéraire, que la *Chronique musicale* a donné dans ses premiers numéros, et comme preuve de notre désir d'être au moins un compilateur consciencieux, nous citerons d'abord les oubliés; oubliés n'est pas le mot. Il s'agit de pièces qui nous ont échappé à cause de la conformité de leur titre avec d'autres pièces semblables, ou dont la lithographie avait déjà passé sous nos yeux, mais avec un titre différent.

Sous la date de 1870, nous trouvons : *Français aux armes*, paroles de Fernand Strauss, musique de A. Pilati. — 1871, deux chansons sur l'Alsace : *Là ils ont fusillé notre mère*, et : *la Force et le courage*, toutes deux avec paroles de F. Duvert et Ed. Potier, musique de A. Pilati; — *Mourir ou vaincre pour la France*, paroles et musique de M. A. D.; — *l'Assiette au beurre*, de P. Burani et Ch. Pourny; — *Aux armes, Paysans*, de A. Philibert, H. Chatelin et Ch. Pourny; — *Salut aux marins de la France*, mêmes auteurs que pour la chanson précédente; — *J'aim' pas les lâches*, de A. Philibert et Ch. Pourny. — 1872, *Délivrance*, paroles et musique de Léon Paliard; — *le Fusil de la Liberté*, musique de J. C. Thorel; — *Alsace et Lorraine, Deuil et Espoir*, par Ostian de Saint-Aule; sur le titre se trouve le portrait de Henri V; — *Les six rois de Candide*, à M. Laurent Pichat, par Elie

(1) Voir les numéros des 15 juillet et 1^{er} août 1873.

Remignard et A. Tac-Cohen; — *Vive l'armée*, chant de victoire, de Paul Burani (lisez Urbain) et Ch. Pourny; cette dernière pièce avait été faite, lors de la fausse nouvelle de la victoire de Wœrth; elle n'a point été chantée, quant aux paroles, mais elle reparut plus tard sous le titre: *Qu'on se souvienn*e; naturellement la musique seule fut conservée; — *Les Momies*, par Rémignard et Tac-Cohen.

1873

Les premières pièces parues sont en l'honneur de Henri V : « *Foi et Espérance*, dédiée à M. le général de S., le brave entre les braves » ; les auteurs se sont méfiés de leur chef-d'œuvre, ils ont signé H. C. et C. M., cela vient de Rennes. Ce sont également deux auteurs *** qui ont composé *Hymne à la France*; le mot cantique eût été plus vrai (Angers); — *le Drapeau blanc*, paroles de J. Blanchon, musique de A. de B. (Lyon). Deux anonymes ont publié à Angers *A ma fleur de lys*; d'après le titre ils avaient composé cela en 1871; — *Il régnera*, « chant royaliste, à M. le général baron A. de Charette, » paroles de X., musique de E. du Rocher; — *l'Hymne français*, à Monseigneur le comte de Chambord, paroles et musique du marquis d'Ivry. L'auteur a dû être satisfait des vers suivants :

*Il a maintenu, sans forfaire,
Tes droits, ô bannière
De Reims et d'Ivry, etc*

Vive le roi, de J. Rolly et E. de Penaranda. Tous ces morceaux portent ou le portrait d'Henri V, ou la couronne avec fleurs de lys, l'oriflamme de Saint-Denis, le portrait du pape, etc.

Nous retombons dans le café-concert : *Instituteur et général*, chanson démocratique, A. Bosc et F. Trémel; — *l'Orpheline de Bazeille*, V. Anselme et A. Petit; — *Adoption* (pour les orphelins de la guerre), paroles de mademoiselle Mélanie Bourotte, musique de G. Desmoulins; — *Les deux Sœurs* (Paris et Lyon) R. Dautre et V. Pons; — *Place aux honnêtes gens*, chant républicain de F. Trémel.

Le refrain est tourné avec beaucoup de grâce :

*Holà, tyrans, tueurs d'hommes et cuistres,
Disparaissez du monde des vivants;
Soyez maudits, saltimbanques sinistres,
Rois éhontés, place aux honnêtes gens!*

Il y a aussi un joli couplet qui commence par :

*Hurrah, héros qui vendez la patrie,
Pitres abjects, complices des tyrans, etc.*

Musset lui-même s'est rarement exprimé avec plus d'élégance. M. Frédéric Trémel est encore l'auteur (musique et paroles), de : *A bas les conquérants* et *Béranger au Paradis*; — *Le Paysan de 1872 ou le bon Dieu républicain*, P. Avenel et Ch. Hubans; — *La vraie Revanche*, Villemer et Ben-Tayoux; — *le Rural*, Ribault, Duhem et P. Bernicat; — *les Déserteurs de la patrie*, Villemer, Delormel et L. Benza; — *le Volontaire d'un an*, A. Philibert, Siégel et Ch. Moreau; il y a du parlé : « Plus de raie dans le milieu de la tête, ni de gilet à cœur!... ayons plus de cœur et moins de gilet; » — *La Rançon de la France*, C. Déa et L. Demortreux; — *le Barde des Vosges*. A. Brody; — *J'en suis fière*, par René Gry et L. Benza; la pensée de cette chanson a un but moral qui fait l'éloge du poète : un mobile, nouveau marié, meurt à la guerre; sa jeune femme répète :

*D'un héros mort pour son pays
Je suis fière d'être la femme!*

La France à l'Alsace et à la Lorraine, A. M. Neveu et J. B. Rachet; c'est une chaude pièce de la revanche :

*Et nous irons au fond de son empire,
Criant partout : vengeance et liberté!*

Trois grands noms (Kléber, Hoche et Marceau (1)), par Ch. Théolier et L. Benza; — *Grandissez*, J. H. Bonin et J. Chabrut; — *Episode de l'armée de la Loire*, C. Déa et L. Demortreux; — *Tout français est soldat*, Max et Andréol, musique de L. Demortreux; — *La Républicaine d'Alsace*, Villemer et Delormel, musique de F. Chassaigne. L'image du titre n'est pas mal, et quant au sujet, c'est une scène de cabaret, où des Prussiens veulent forcer une Alsacienne à chanter et à boire à la santé de Guillaume. La jeune patriote répond qu'elle ne sait que la *Marseillaise* :

*Ce chant, vous devez le connaître,
A vos rois nous l'avons appris;*

(1) Le général Marceau, mort à vingt-sept ans, a été mainte fois chanté sous la première République; voyez la gravure qui reproduit un de ces souvenirs.

*La République l'a fait naître
Dans la poitrine de ses fils.
Nous l'avons, dans vos capitales,
Hurlé jadis à tous les vents,
Quand sous nos marches triomphales
Croulaient les trônes allemands :
Je suis Française,
Mon pays est républicain,
Je ne connais qu'un seul refrain,
C'est celui de la Marseillaise.*

Le Chant du Départ des Alsaciens-Lorrains, par Lacoste et A. Despagne; — *Donnez pour la Patrie*, par Urbain Pineau; — *Voici la liberté*, hymne à la République, Chatelin et A. Blangy; — *Adieux à la France*; sur le titre une Alsacienne :

*Par la faute d'un traître,
Chez nous l'Allemand désormais
Sera notre seul maître,
C'est vrai..... mais notre ami jamais!*

Ce morceau est gravé en français et en italien, paroles de Battaille, musique de Dubost.

Ce n'est plus mon Drapeau, Vatimel et Domergue. — *Là, ils ont tué ma mère*, Chatelin et Chassaigne; ce doit être une seconde édition, le même titre a déjà été cité. — *La France n'est pas morte*, Chatelin et Chassaigne. — *L'Instruction obligatoire*, G. Poyaut et J. Chabrut. — *La Délivrance*, polka militaire, par L. Dufils. — *Paysan, travailleur et soldat*, Delormel et O. Fouque. — *Au nom de la Lorraine*, Burguy et Paul Henrion.

(Refrain.)

*Je hais tout refrain éclatant,
Car il faut que je vous l'apprenne,
On ne chante plus en Lorraine :
On prie, on espère, on attend.*

Le Vieux Drapeau, Villemer et A. d'Hack. Voici la première strophe :

*Près d'un chemin de la vieille Lorraine,
Silencieux, deux hommes à genoux,
Creusent des mains la terre auprès d'un chêne,
En se disant : le retrouverons-nous?*

*C'est bien ici, que pendant la bataille,
Dit l'un des deux, nous l'avons enterre..
Ami, je sens tout mon cœur qui tressaille,
Voici les plis de ce lambeau sacré :
Je te retrouve après deux ans d'absence !
En revoyant tes brillantes couleurs.
Mes yeux sur toi laissent tomber des pleurs,
Mon vieux drapeau de France !*

La Tache noire, A. Chérié et F. Knorr. — *La Taverne alsacienne de Sedan*, E. Hupin et L. Pierrard. — *Prions pour lui*, Ch. Pougier et Deflers. — *Le Drapeau de Metz*, Villemer et Delormel, musique de L. Benza. — *Marceau*, J. Ichaunard et R. Planquette ; ce doit être une seconde édition, titre et image nous ont déjà passé sous les yeux. — *La Marseillaise des Travailleurs*, Villemer et Ben Tayoux. — *Le Drapeau tricolore*, Brigliano et L. Chelu. — *La France nouvelle*, Vatinel et Paul Henrion. — *Les Mandataires de Dieu*, E. Remignard et Tac-Cohen :

*Que de gens, maîtres, rois, apôtres,
Invoquent la grâce de Dieu,
Pour vivre du travail des autres !
Blagueurs, qui par état
Recueillez ce qu'un autre sème,
Montrez-nous donc votre mandat
Signé par Dieu lui-même.*

Excusez du peu ! voilà un autographe qui serait recherché dans les ventes !

J'apporte l'espérance, J. Fauque et F. Boissière. — *L'Esprit français*, Théolier et R. Planquette. En parlant de La Fontaine, l'auteur dit :

*Et pourtant dans ses bêtes
On trouve plus d'esprit
Qu'au fond des blanches têtes
Que l'Institut fleurit.*

Cela n'est pas très gracieux pour les membres de l'Académie ; on voit, au reste, par ce quatrain, que l'auteur n'en est pas ; s'il y aspire, cela lui fera bien du tort. — *La Fiancée du Conscrit*, paroles et musique de F. Granier. C'est beaucoup de faire ainsi tout à la fois ;



AU RHIN!... AU RHIN!...

malgré cela, je crains bien que M. Granier n'arrive pas non plus à l'Académie :

*Et pourtant il serait possible
Qu'une mort prompte l'eût frappé,
Ou que par quelque balle hostile
Il eût déjà été tué.....*

Le fiancé revient, et la cinquième strophe commence par ce noble cri de joie, entièrement nouveau : *Merci, mon Dieu!* — *Le Coup de canon* est une fantaisie mazurke, de D. Bourgoin. — *Le Serment du Grütli*, chant national, de Nicolo Ansaldi, musique arrangée par madame Ansaldi. Comme c'est une dame, nous ne dirons rien de cette *musique arrangée*. — *La Mère du soldat*, Delormel et Maly, musique de L. Benza. — *Gloire aux Martyrs*, A. Michel et J.-C. Thorel, — *Le Fusil de la Liberté*, par Thorel. — *Masques et Visages*, Maly et Delormel, musique de L. Benza :

*Et vous, ô sinistres rôdeuses,
O marchandes de volupté,
De vos longues robes fangeuses
N'insultez plus notre cité.*

J. B. WEKERLIN.

La suite prochainement.)





LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1)

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

V



AVEC Schulz et Kuhlau, Niels-Guillaume Gade est de tous les compositeurs danois celui qui a le plus préoccupé l'Europe. Gade est pour le Danemark ce que Linblad est pour la Suède. Ce compositeur est né à Copenhague le 22 octobre 1817. Son père était fabricant d'instruments de musique; il favorisa chez l'enfant des penchants qui firent plus tard sa fortune et sa gloire. Des maîtres obscurs enseignèrent assez mal au petit mélomane le piano, le violon et la guitare, instrument alors fort en vogue, et qui a rendu familiers dans tout le Nord, à cette époque, les rythmes importés d'Espagne et les populaires inspirations de l'Europe méridionale. Les favorables dispositions de l'enfant suffirent à réparer tout ce que son éducation musicale présentait d'incomplet et de défectueux, et, jeune encore, il mérita d'être admis comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle royale. Vers le même temps, commencèrent ses travaux dans la composition sous la direction de Weyse. La lecture des partitions des grands maîtres acheva son éducation et détermina sa vocation de compositeur.

En 1841, Gade prit part au concours ouvert dans sa ville natale par

(1) Voir les numéros des 15 janvier, 1^{er} février et 1^{er} mars.

une société d'amateurs, pour la meilleure ouverture à grand orchestre. *Ossian* fut le sujet qu'il choisit pour sa composition à visée romantique. Spohr et Frédéric Schneider, élus juges du concours, décernèrent le prix à son ouvrage. Encouragé par ce succès, le triomphateur, encore à son début, chercha à se créer au cœur même de l'Allemagne musicale une notoriété qui lui permit ensuite de s'imposer victorieusement hors de son pays. Il écrivit la première de ses quatre symphonies (en *ut* mineur) et l'envoya à Leipsick où Mendelssohn trônait comme directeur des concerts du Gewandhaus. Mendelssohn lut la lettre du compositeur enthousiaste, il lut aussi la partition dont il fut charmé, et il fit au jeune maître cette réponse bien inattendue : « Vous commencez par où j'ai fini. » Le compliment était sincère. Pour preuve, Mendelssohn mit la symphonie en étude à ses concerts, et tout ce que Leipsick comptait de connaisseurs applaudit impartialement le compositeur étranger. L'impression que l'œuvre produisit dans les séances multiples où elle reparut, fut très favorable. On entendit de Copenhague le succès immense auquel ne nuisit pas le tapage des journalistes, et le roi de Danemarck octroya un subside pour que Gade entreprît une de ces excursions en Italie d'où les génies du Nord ont toujours rapporté la chaude et lumineuse effluve qui manque à leurs contrées déshéritées. Ce voyage fut de courte durée. Gade voulait jouir dans son pays de sa réputation grandissante. Il rentra donc à Copenhague, mais ce fut pour être rappelé à Leipsick, et se voir offrir la direction des concerts du Gewandhaus en remplacement de Mendelssohn à qui le roi de Prusse venait d'assurer une position honorable à Berlin. Un pareil poste en Allemagne était significatif, et la succession du compositeur qui a écrit *Paulus*, la *Symphonie écossaise* et le *Songe d'une nuit d'Été*, était pour le maître danois d'autant plus honorable que c'était Mendelssohn lui-même qui le nommait son héritier.

Pendant son séjour à Leipsick, Gade fit preuve de beaucoup d'activité, d'intelligence et d'invention. Il composa et fit exécuter sa seconde et sa troisième symphonie, deux ouvertures, une grande cantate de fête, une sonate pour piano et violon, un quintette et un ottetto pour des instruments à cordes, diverses pièces pour le piano, des chants à voix seule avec piano et à plusieurs voix, et enfin un poème dramatique intitulé *Comala* pour voix seules, chœur et orchestre. « Ces compositions, — a écrit Fétis, — malveillant écho de malveillantes critiques, — n'indiquent pas en Niels Gade la faculté de création. La nature des idées de ce maître, l'enchaînement des périodes, le style enfin dérivent évidemment de la manière de Mendelssohn et de Schumann et l'engouement de Leipsick

au moment où l'Allemagne disputait le compositeur danois à sa patrie, l'enthousiasme de la Saxe pour les œuvres du compositeur de Copenhague, ne pouvait que se dissiper bien vite quand la monotonie de ce style épuisa enfin la patience des dilettantes. »

Fétis attribue ici au public contre Gade, son inconcevable antipathie pour Mendelssohn, et son dédain, plus juste et plus motivé, pour toute cette nuée de parasites compositeurs dont tout homme en vogue devient le modèle, et qui, se dispersant ensuite dans toutes les voies banales, ne laissent aucune trace. Gade procède de Mendelssohn, et il a été dépassé par Schumann. Sa place est entre les deux compositeurs, et il n'est ni le plagiaire de l'un, ni le modèle de l'autre. Entre ces deux maîtres, auxquels il confine, il est resté lui-même. Non, Gade ne fut jamais un imitateur. Si, un moment, par suite des circonstances de sa vie, il sembla flotter dans le sillage de Mendelssohn, il reprit bientôt sa route à lui, en hardi navigateur qui porte, sur son navire, et sa boussole et sa fortune. Fétis, semblablement à ce qu'ont fait dans tous les temps les critiques à courte vue, s'attaquait à des tendances qui le contrariaient, à des théories dont il ne se rendait pas compte, et qui, à tort ou avec raison, lui étaient incompatibles. Niels Gade, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner, sont les têtes de turc sur lesquelles frappent à tour de bras, et sans bien regarder ce qu'ils frappent, certains esthéticiens qui ne veulent écouter qu'avec le cornet acoustique, auquel sont habituées leur partiales oreilles. Ils amalgament dans leurs implacables réprobations ce qui ne doit pas être confondu, ce qui n'a ni ressemblance ni parenté, ni même origine ni même destinée. Wagner, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, n'ont de ressemblance que pour les sens obtus devant lesquels se confondent tous les temps et tous les horizons. Chacun de ces maîtres est revendiqué par des partisans fort divergents. L'école de l'avenir, elle est aussi multiple, aussi infinitésimalement divisible que l'école du passé. Cette menaçante musique de l'avenir ne s'est-elle pas dressée provocante et outragée dans toutes les époques et n'a-t-elle pas toujours démerité soit les blâmes, soit les éloges qu'on lui distribue avec une si grande maladresse et une si petite opportunité? Cette poussée invincible de la réforme des idées, — rajeunies, renouvelées, souvent ressaisies sur le passé que les savants ignorent avec tant d'impudence, — elle blesse les gens dont la marotte est de ne connaître, de n'aimer, de n'accepter que les moules vieillis, que les procédés connus, que les formes accommodées, vulgarisées, fourbues, que ce qu'on apprend aux conservatoires, que ce qu'on entend aux académies, aux instituts, que ce qu'on enseigne chez les professeurs

les plus abêtis, que ce qui s'achète chez le falsificateur le plus officiel des drogues doctrinales. Ces braves gens sont aidés dans leurs préventions par le fait heureux que ces antiques procédés, ces formules aujourd'hui démodées, ont à leur heure accompagné de bonnes choses; mais, il ne faut pas plus les louer de ce qu'ils ont, par inadvertance, travaillé à la manifestation du beau, qu'il ne faut leur pardonner leur goût perverti pour ce qui est ranci, gâté, vicié, pourri à la moelle, dépenaillé par l'usure et la vétusté. Il ne faut jamais oublier que c'est le renouveau qui les effraie, le printemps qui les offusque, le soleil renaissant qui leur brûle les yeux, les chantantes statues de Memnon qui leur abasourdissent les oreilles et qui les font, sans qu'ils sachent pourquoi, aboyer de leurs museaux sans dents contre tous les efforts héroïques ou imbéciles des novateurs badauds ou des trouveurs insatiables, des tripoteurs d'inventions insensées ou des pionniers de génie. Incapables et envieux, ils ne savent ni procéder au bien ni s'utiliser contre le mal. C'est le mal qui les attire; c'est contre le bien qu'ils font leur police. Les ennemis de tout progrès, ce sont ces jocrisses malfaisants, et il faut les dénoncer partout et toujours, car c'est à eux que les places sont données, à eux que les honneurs sont accordés, devant eux que les chapeaux se lèvent avec respect. Les uns insultent Wagner, outragent Beethoven; les autres s'attaquent à Boccherini, à Paisiello; nient Rossini, Halévy, Verdi, Félicien David. L'un aime le Nord et voudrait qu'on supprimât tout ce qui palpite au soleil; l'autre préfère les écoles méridionales et anéantirait Bach, Haendel, Spohr, Schumann. Voici un badaud qui ne jure que par Raphaël; il n'aime pas Shakespeare, ni Byron, ni Dante, ni Eschyle. Voilà un sot qui n'admire qu'Albert Durer et qui proscriit l'Arioste, Cervantes, Rabelais, George Sand et Michelet, qui sans doute en est mort. Ce gail-lard-ci n'admet que Boucher, et, là, ce monsieur vous prouvera que dans Offenbach se trouve toute la bible musicale. Haro sur ces baudets! Puisque de leur regard louche ils ne voient qu'un côté de l'horizon, c'est qu'ils sont borgnes; qu'on leur bouche cet œil mauvais qui ne veut pas tour à tour regarder au couchant et au levant! Qu'on leur crève le tympan, à ces musiciens qui radotent mélodie, harmonie, enharmonie, rythmes, sonorité, composition, transposition, école italienne, école allemande, et qui n'ont jamais éprouvé une sincère ivresse d'art, de littérature, d'esthétique ou même de sport dans la libre campagne! L'important n'est-il pas de jouir au lieu de se casser à des sornettes sa bête de tête! Que ce soit Palestrina, Haendel, Mendelssohn, Bellini, Rossini ou Wagner qui, près du ruisseau jaseur, sous les verdoyants halliers, nous ait préparé le repas dans la halte de chasse, faut-il se chagriner et refu-

ser les plats assortis pour notre vaillant appétit ? Et ne faut-il pas remercier la nature prodigue qui nous donne le jour éblouissant et laborieux, puis la nuit pacifiante et peuplée de tremblantes étoiles, le Nord nua-geux et le Midi splendide, Albert Durer, Holbein, Rembrandt, Ruys-daël, Téniers, Le Titien, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Le Corrège, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Goya, et aussi notre Le Poussin, notre Claude Lorrain, et notre Prudhon, avec son sourire trempé d'in-consolables désespérances, et aussi notre Vatteau, l'idéal et mélancolique peintre des galantes allégresses ? Bénie sois-tu nature qui nous as libéra-lement octroyé la vieillesse vénérable et l'enfance divinement gracieuse, la fiancée désirable et l'épouse aux seins gonflés, et les vieux grands pa-rents dont les mains versent sur nous les solennelles bénédictions ! Bénie à jamais sois-tu nature généreuse et féconde qui nous as donné les astres, les fleurs, les fruits, l'amour et l'amitié, les virginales réjouissances et les cuisantes voluptés, et les rires et aussi les larmes saintes pour pleurer ceux que nous aimons, quand l'infidélité, l'absence, le tombeau nous les ont ravés. Ah ! prenons toutes les joies et ne les comptons pas ; ne refusons pas même la tristesse ! Dans un grand cœur, dans un noble esprit, il y a place pour tout comprendre, pour tout aimer, pour tout sentir. Quant aux cerveaux étroits, aux cœurs aigres, aux critiques châtrés, laissons-les périr dans leur désert. Vivons ! Eux, ils ne savent pas vivre. Ai-mons ! Pendant toute leur existence, tout ce qui est aimable a passé devant eux, et ils n'ont pas aimé. Ils n'aiment pas, ils ne vivent pas, ils ne savent même pas mourir. Ils savent blasphémer, blasphémer contre l'art, la nature et la vie, le bonheur et la lumière. En vérité, ces gens-là sont naïfs, s'ils ne sont pas insensés. C'est un motif pour les plaindre. Mais aussi ils sont méchants, et c'est un motif non pas pour les haïr, ils n'en valent pas la peine, mais pour les dédaigner... et les écarter de notre chemin.

Niels Gade n'appartient que par la tangente à l'école de Berlioz, de Mendelssohn, que Fétis poursuivait faute d'être assez jeune pour se ratrapper sur Wagner. Ses compositions sont restées vivantes dans les faveurs du public allemand et scandinave, et l'on se rappelle qu'elles ont été très bienveillamment accueillies lorsque M. Pasdeloup nous les révéla dans ses concerts populaires, où tant de musique étrangère a été expo-sée au jugement éclairé d'un public évidemment d'élite. C'est un natu-raliste que Gade, pour nous exprimer comme M. Blaze de Bury qui l'a étudié à Leipsick même, et que nous reproduirons ici dans tout son commentaire. C'est un naturaliste en ce sens que le chef contempo-rain de l'école danoise apporte au plus haut degré dans ses compositions

le caractère et la couleur du sol où il est né, et que l'on entend à travers sa musique passer ce souffle qui est, dans l'art, l'indispensable élément de la vie d'un peuple. Son style respire, en effet, la grandeur sauvage un peu abrupte qui est comme le caractère particulier des races du Nord et c'est le principal mérite de cet auteur d'avoir su garder l'empreinte scandinave dans ses œuvres diverses, dans ses symphonies et surtout dans sa *Comala*, qui est son œuvre capitale par la puissance de l'instrumentation, la verve mélodique, l'originalité de la composition et l'inattendu des effets.

Comala est un intermède-symphonie, une de ces œuvres instrumentales mêlées de récits, de cavatines et de chœurs, espèce d'oratorio, moins l'idée religieuse, comme en écrivaient à cette époque tous les symphonistes occupés à chercher de ce côté des chemins non piétinés par les bottines en vernis, machinées à la confection pour les petits crevés de la musique. Ossian en est le héros. Gade a mis en musique l'œuvre même de l'Homère calédonien, sujet national, s'il en fut en Scandinavie, puisqu'au dire des archéologues et des commentateurs, une ode symphonique du même acabit, avec variante si l'on veut dans les instruments, et la mélopée, se chantait avec les formes du temps, en action et non théâtralement dans un fade concert, devant les chefs rassemblés dans leurs palais, dans les occasions solennelles.

Après avoir quitté Leipsick, Mendelssohn, dans ses nouveaux emplois de directeur général de la musique du roi de Prusse, se trouva dès l'abord très entouré et très fier. Il s'établit à Berlin et écrivit pour le service de la cour, la musique intercalée dans les tragédies antiques, l'*Antigone*, l'*Œdipe roi* et *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans le *Songe d'une Nuit d'été*, de Shakespeare, dont l'ouverture avait été écrite environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le retenir dans la capitale de la Prusse, où il ne trouvait pas la sympathie que lui avaient unanimement montrée les dilettantes de Leipsick. La froide bienveillance des Berlinoïses le décida sans doute à retourner dans la ville où tous les bonheurs lui avaient souri. Dès son arrivée, la musique avait, jadis, pris un nouvel essor à Leipsick. Son heureuse influence s'y était fait sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et de musique de chambre. Les musiciens de Leipsick réclamaient de lui qu'il se fît aussi entendre comme virtuose sur le piano, et ses facultés diverses d'artiste, de virtuose, de compositeur et de chef d'orchestre, comme aussi d'honnête homme ayant un cœur ouvert aux délicieuses joies de la famille, y

étaient toutes satisfaites avec amitié et dévouement. Par reconnaissance pour la situation florissante qui avait été faite à la musique, grâce à Mendelssohn, dans cette ville importante de la Saxe, l'Université lui avait conféré le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, et le roi de Saxe l'avait nommé son maître de chapelle honoraire. Enfin, Mendelssohn, à cette époque, épousait la fille d'un pasteur réformé de Francfort sur-le-Mein, femme aimable, dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de la vie trop courte du poète musicien d'*Elie* et de *Paulus*. On conçoit donc l'ivresse qu'il éprouva à quitter la ville gourmée de Berlin pour rentrer à Leipsick, où tant de ferventes sympathies l'attendaient, et où avec déférence lui fut rendue la position de directeur des concerts. Mais pour Niels Gade, dès ce moment, la situation devint difficile, délicate et fausse. Quoiqu'on lui eût offert une place de professeur au Conservatoire de Leipsick, et que lui-même il se fût désisté en faveur de Mendelssohn, il sentit la nécessité de quitter la ville et de rentrer dans son pays. Il accepta à Copenhague une place d'organiste de la cour et la direction de l'orchestre de la Société des concerts. Quand Mendelssohn mourut, Leipsick lui rendit de nouveau la direction de ses concerts et c'est dans ce poste qu'il s'établit jusqu'au moment où la guerre du Schleswig le rappela en Danemarck.

Les autres compositions de Gade sont des morceaux pour piano, pour piano et violon, des chants pour des voix d'hommes à quatre parties, et surtout des chants nationaux, des chants populaires scandinaves arrangés pour piano, des chants d'amour, un chœur avec orchestre, *la Fille du roi*, tirée d'une ballade populaire du Danemarck, des lieder dans le style populaire danois pour deux sopranos avec piano, une ouverture écossaise (en *ré*) à grand orchestre, intitulée *Dans les montagnes*, un poème dramatique d'Andersen en langue danoise, une ballade sur les traditions populaires du Danemarck pour des voix seules, orchestre et chœur, et enfin l'*Ossian*, qui signala ses débuts et qui avec *Comala* reste l'œuvre capitale du maître. Cette œuvre couronnée à un concours formé par une société de dilettantes copenhaguais fut publiée aux frais de l'association. Elle reste le dernier mot de la génération musicale et spontanément émise dans le Danemarck, et peut-être dans toute la Scandinavie. C'est l'opinion de l'éminent critique qui a signalé Gade à la France, à l'Allemagne et à l'Angleterre, et nous la ratifions trente ans après qu'elle a été émise.

Au moment où paraît cet article, notre compositeur danois, Niels Gade, dont la musique est très goûtée en Hollande, dirige en personne l'exécution de quelques-unes de ses œuvres les plus importantes aux

Concerts de la Société *Cæcilia* et *Félix Méritis*. Niels Gade est d'ailleurs toujours prisé à Leipzig. Dans le neuvième concert du Gewandhaus consacré à la mémoire de Weber, le programme ne parlait que des ouvrages du compositeur romantique par excellence. Une seule exception a été faite, et c'est pour une symphonie de Niels Gade. En outre, Niels Gade inspire les compositeurs de son pays. Au premier Concert du Gürzenich, à Cologne, on a exécuté une *Nordische suite* (suite du Nord) pour orchestre, composition nouvelle d'un musicien danois, Asger Hamerik. On a beaucoup goûté le coloris particulier dont l'auteur a su revêtir son œuvre, grâce au choix des motifs et à l'instrumentation. Le meilleur éloge qu'on en ait fait, c'est de reconnaître dans cette œuvre l'inspiration et l'influence de Schulz et de Niels Gade.

VI.

Les échos d'*Ossian*, les *Nachklänge Von Ossian* et cette ravissante ouverture qui s'appelle *in the Highlands*, sont le résumé poétique et plein d'intérêt des mélodieuses impressions de l'Ecole romantique. *Ossian*, remarque M. Blaze de Bury, *Ossian* et les *Montagnes d'Ecosse* sont la préoccupation du Scandinave cherchant, à travers l'espace et les siècles, ses affinités originelles. Walter Scott a écrit d'excellentes pages sur les traces que les peuples de la Scandinavie ont laissées de leur occupation dans les points extrêmes de la Calédonie, dans les îles Orkney, par exemple, et c'est une tendance familière au genre des artistes du Nord de s'approprier ces traditions ossianiques, d'y revenir à toute occasion, et de s'oublier même à les revendiquer sans trop d'injustice comme leur appartenance propre.

MAURICE CRISTAL





VOLTAIRE, PIRON ET SÉMIRAMIS

La reprise de *Semiramide*, au Théâtre-Italien, nous a mis en chasse à travers nos collections de documents.

Le libretto du célèbre opéra de Rossini est imité de celui que Desriaux avait rimé pour Catel, et qui fut joué à l'Opéra en 1802. Mais la tragédie lyrique de Desriaux n'était elle-même qu'un décalque plus ou moins adroit de la *Sémiramis* de Voltaire, représentée à la Comédie-Française, en 1748.

Déjà la reine de Babylone avait inspiré plusieurs poètes dramatiques :

1647. — *Sémiramis*, tragédie de Gilbert ;

1647. — *La véritable Sémiramis*, tragédie de Desfontaines (Th. du Marais) ;

1716. — *Sémiramis*, tragédie de madame de Gomez ;

1717. — *Sémiramis*, tragédie de Crébillon ;

1718. — *Sémiramis*, opéra en 5 actes de Roy, musique de Destouches ; avec un prologue intitulé *l'Education d'Hercule*.

Cette tragédie lyrique fut, à la vérité, peu goûtée ; et on en critiqua les vers, aussi bien que la musique dans le couplet suivant :

Sémiramis,
Au rapport de ceux qui l'ont vue,
Sémiramis
Ne meurt pas des coups de son fils.
Les vers l'avaient fort abattue,
Mais c'est le mauvais air qui tue
Sémiramis.

1748. — *Sémiramis*, tragédie de Voltaire.

Les divers poèmes dramatiques de Voltaire avaient été mis à l'épreuve de la parodie. Les comédiens italiens n'en manquaient pas un ; et ils avaient donné successivement :

M. Bolus, parodie de *Brutus* ;

Les Enfants trouvés, parodie de *Zaïre* :

Le Mauvais ménage, parodie d'*Hérode et Mariamne* ;

Œdipe travesti, parodie d'*Œdipe* ;

Les Dommages, parodie d'*Alzire*.

Mais M. de Voltaire n'entendait point être turlupiné de cette sorte ; et les plaisanteries des Italiens mettaient son orgueil au supplice. Lorsqu'en 1748, il donna sa *Sémiramis*, les Bouffons de l'Hôtel de Bourgogne s'apprêtèrent comme de coutume à lui décocher de leurs traits ; et ils auraient joué leur parodie à Fontainebleau devant la cour, si la reine n'était intervenue à temps.

Voltaire, en effet, avait écrit à cette princesse une lettre où il se montra affolé de dépit. Voici cette épître éplorée où le caractère d'un grand homme se décèle par ses plus petits côtés

« Madame,

« Je me jette aux pieds de Votre Majesté. Vous n'assistez aux spectacles que par condescendance pour votre auguste rang ; et c'est un sacrifice que votre vertu fait aux bienséances du monde. J'implore cette vertu même ; et je la conjure *avec la plus vive douleur* de ne pas souffrir que ces spectacles soient *déshonorés* par une *satire odieuse* qu'on veut faire contre moi, à Fontainebleau, sous vos yeux. La tragédie de *Sémiramis* est fondée d'un bout à l'autre sur la morale la plus pure, et, par là du moins, elle peut s'attendre à votre protection. Daignez considérer, Madame, que je suis *domestique du Roy*, et par conséquent *le vôtre*. Mes camarades, les gentilshommes ordinaires du Roy dont plusieurs sont employés dans des Cours étrangères, et d'autres dans des places très honorables, m'obligeront à *me défaire de ma charge*, si je subis devant eux et devant toute la famille royale un *avilissement aussi cruel*. Je conjure Votre Majesté, par la grandeur et la bonté de son âme, et par *sa pitié*, de ne pas me livrer ainsi à mes ennemis ouverts et cachés qui, après m'avoir poursuivi par les calomnies les plus atroces, veulent *me perdre* par une flétrissure publique. Daignez envisager, Madame, que ces parodies satiriques ont été défendues à Paris pendant plusieurs années. Faut-il qu'on les renouvelle pour moi seul sous les yeux de Votre Majesté ? Elle ne souffre pas *la médisance* dans son cabinet, l'autorisera-t-elle devant toute la Cour ? Non, Madame, votre cœur est trop juste pour ne pas se *laisser toucher* par mes prières, et par *ma douleur*, et pour faire mourir *de chagrin et de honte* un ancien serviteur, et le premier sur qui sont tombées vos bontés. Un mot

de votre bouche, Madame, à M. le duc de Fleury et à M. de Maurepas, suffira pour empêcher *un scandale dont les suites me perdraient*. J'espère de votre humanité qu'elle sera touchée, et qu'après avoir peint la vertu, je serai protégé par elle.

« Je suis, etc..... »

« VOLTAIRE. »

La lettre fit tout l'effet que son auteur en attendait. La représentation de la parodie de *Sémiramis* fut contremandée. Voltaire put se croire à l'abri des morsures de la satire. Mais sa quiétude fut de courte durée. Bientôt il sentit qu'on lui entonçait des aiguilles entre chair et cuir. C'était Piron, son tourmenteur juré, qui rimait une chanson, que tout Paris répétait quelques jours après sur l'air : *Laissons-nous charmer...* de l'opéra de *Pyrame et Thisbé*. — Voici ces couplets :

L'INVENTAIRE.

*Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?*

*Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis ?
Blasphèmes nouveaux,
Vieux dictons dévots,
Hapelourdes, pavots,
Et brides à veaux,
Mauvais rêve,
Sacré glaive,
Billet, cassette et bandeau,
Vieux oracle,
Faux miracle,
Prêtres et bedeaux,
Chapelle et tombeaux.*

*Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?*

*Tous les diables en l'air,
Une nuit, un éclair
Le Fantôme du Festin de Pierre,
Cris sous terre,*

*Grand tonnerre,
Foudres et carreaux,
États-généraux.*

*Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?*

*Reconnaissance au bout,
Amphigouris partout,
Inceste, mort-aux-rats, homicide,
Parricide,
Matricide,
Beaux imbroglios,
Charmants quiproquos.*

*Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?*

On a pu juger par la lettre de Voltaire à la reine, de l'état d'esprit dans lequel il se trouvait. On jugera aussi aisément des cuisantes douleurs que la chanson de Piron dut causer à l'auteur de *Sémiramis*.

Mais quel abîme sépare donc nos mœurs actuelles de celles d'il y a cent ans ? Les auteurs d'aujourd'hui, loin de redouter la parodie de leurs œuvres, la considèrent comme une preuve de succès, et parfois en sollicitent l'honneur avec un empressement..... qui étonnerait bien Voltaire !

E. MULSANE





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Symphonie en *ut majeur* de Schumann. *Ouverture symphonique* de M. Salvayre. La *Madeleine au désert* de M. E. Reyer. — CONCERT NATIONAL : *Adagio* et *Tempo di minuetto* de M. Vaucorbeil. *Sérénade* de M. Gouvy. *Andante* et *finale* d'une symphonie de M. Widor. *Scènes pittoresques* de M. Jules Massenet. — CONCERT DANBÉ : *La Fête d'Alexandre* de Haendel. — SÉANCE DE M. MORTIER DE FONTAINE — SALLE HERZ : Concert organisé par M. Verger. — MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE MADÉMOISELLE MARIE DUMAS.



CONCERTS POPULAIRES. — *Sixième Concert de la troisième série.* — Ce Concert, extrêmement nourri, abondait en belles choses ; mais, selon mon habitude, et vu l'espace restreint qui m'est réservé pour rendre compte des divers Concerts, je me bornerai à parler de la première audition de la symphonie en *ut majeur*, de Schumann. Cette symphonie est de bien loin la plus claire et la plus facile à comprendre de toutes les œuvres que j'ai entendues de ce maître, sans excepter même son quintette. Il s'y trouve de très grandes beautés. Le premier allegro et le scherzo qui le suit, précédant l'andante, sont remplis de chaleur. Schumann n'y tombe que très rarement dans la confusion, et encore n'est-ce jamais pour longtemps. L'andante est fort beau, surtout au commencement, qui est en *ut mineur*, auquel succède un superbe chant en *mi bémol majeur*. Malheureusement, la fin de ce morceau est longue et se perd en divagations ; mais le finale, qui se rattache à l'andante par un *attacca subito*, débute par un motif d'un rythme bien marqué et très chantant. Ce motif se développe parfaitement au milieu d'une instrumentation soignée et brillante, et le finale se termine sur une belle cadence plagale.

Septième Concert. — Les anciens ont eu les honneurs de la séance ;

Beethoven, avec sa symphonie en *ut majeur*, Gluck, avec un fragment d'*Orphée*, Meyerbeer, avec sa magnifique marche intitulée : *Schiller*, et Spontini, avec un air de *Fernand Cortez*. Cet air, écrit pour baryton, a été supérieurement chanté par M. Bouhy, qui l'a empreint d'une douceur et d'une mélancolie tout à fait touchantes.

L'actif des *jeunes* à ce Concert se composait d'une ouverture symphonique, de M. Salvayre, et de la « Madeleine au désert, » de M. Reyer, premières auditions toutes deux. L'ouverture débute par un beau chant, large et franc : malheureusement, la suite ne répond pas au début. Le principal motif de l'allegro manque d'originalité, de brillant et de verve. Aussi, malgré certains effets des cuivres, l'ouverture n'a-t-elle produit aucune sensation. La « Madeleine au désert » est une scène pour baryton et non pour basse, quoi qu'en ait dit le programme. Ecrite dans un diapason extrêmement élevé, M. Bouhy, tout en l'ayant bien chantée, a parfois eu un peu de chevrottement dans la voix. Il y a une jolie phrase musicale sur les paroles : « Les parfums essuyés sur les pieds de Jésus, » et un motif assez bien inspiré sur le vers : « Et si tu pleures Christ, il est vivant là-haut. » Mais le défaut de la musique de la Madeleine au désert est d'être plutôt de la mélopée que du chant. On y chercherait en vain ces belles phrases, ces beaux rythmes carrés qu'on admire tant dans Rossini, Meyerbeer et Auber.

Henry Cohen.

CONCERT NATIONAL. — Les deux derniers concerts ont été exclusivement consacrés à l'exécution d'œuvres de compositeurs français modernes. Parmi ces œuvres, les unes nous étaient déjà connues, nous n'y reviendrons pas ; d'autres sont nouvelles, nous allons les passer rapidement en revue. Je mentionnerai d'abord deux fragments, *Adagio* et *Tempo di Minuetto* tirés du quatuor en *ré* de M. Vaucorbeil et exécutés par tous les instruments à cordes. Ces deux morceaux n'ont rien que de très ordinaire : peu d'idées et encore moins d'originalité, quelques imitations plus ou moins curieuses du style des vieux maîtres et en particulier des formes de Gluck et de Rameau, facture correcte d'un musicien qui sait bien son métier et qui connaît à fond ses classiques ; en un mot, une de ces œuvres honnêtes et médiocres pour lesquelles il faudrait inventer le succès d'estime, s'il n'existait déjà. Je préfère de beaucoup à cette composition sans intérêt la *Sérénade* pour instruments à cordes de M. Gouvy, conçue également dans le style classique. C'est peu de chose, mais c'est charmant, et je m'associe tout à fait au sentiment du

public qui a voulu entendre une seconde fois cette petite page si fine et si délicatement tournée.

L'Andante et le *Finale* de la symphonie en *fa mineur* de M. Widor, précédemment exécutés aux concerts du Conservatoire, sont deux morceaux très distingués. Ce n'est pas que les idées de M. Widor soient bien remarquables : elles manquent en général de souffle et d'inspiration, mais, telles qu'elles sont, le musicien sait les traiter avec une rare facilité et même avec une certaine richesse de développement, et il manie l'orchestre avec une grande sûreté de main. — M. et madame Jaëll ont exécuté dans la perfection des *Variations sur un thème de Beethoven*, écrites pour deux pianos par M. Saint-Saëns ; la première et la sixième variation, ainsi que le finale, m'ont paru particulièrement jolis. Le concert s'est terminé par la troisième audition des *Scènes pittoresques*, de M. Massenet, l'un des plus grands succès du Concert national. Cette suite d'orchestre se divise en quatre épisodes : *Marche*, *Air de Ballet*, *Angelus*, *Fête Bohémienne*. Le thème de la *marche* est franc de rythme et d'allures, le développement en est sobre et bien conduit. *L'air de Ballet*, qui compose le deuxième épisode, débute par une phrase large et ondulante, dont la mélodie, confiée aux violoncelles et soutenue par les *pizzicati* des instruments à cordes, semble empruntée à une vieille romance espagnole avec l'accompagnement de guitare traditionnel. Tout ce morceau est extrêmement réussi, il est plein d'élégance et empreint d'une poésie délicieuse ; on l'a bissé à l'unanimité. La troisième partie, *Angelus*, est une grande page plutôt scénique que vraiment symphonique ; c'est un ensemble d'un beau caractère et qui renferme de curieux détails d'instrumentation, entre autres un carillon et des imitations d'orgue. Je préfère les trois épisodes qui précèdent, au dernier, *Fête Bohémienne*, qui m'a paru beaucoup moins achevé que les autres. Ce n'est pas que le tableau manque de vie ni de mouvement, mais on y trouve des abus de sonorités et des négligences de style qui en déparent un peu l'ensemble. En résumé, les *Scènes pittoresques* (1), de même que les *Scènes de bal*, les *Scènes hongroises* et la *Musique pour une pièce antique* forment une de ces suites de tableaux de genre que M. Massenet sait disposer avec tant d'habileté. Le jeune musicien a beaucoup gagné à s'exercer dans ce genre aimable, qui d'ailleurs plaît beaucoup au public ; mais je crois que maintenant, au point où il en est arrivé, il est de son devoir de viser plus haut et d'aborder franchement la sym-

(1) *Les Scènes pittoresques*, réduites pour le piano, ont été publiées par M. G. Hartmann.

MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE M^{lle} MARIE DUMAS.

LA ROMANESCA

AIR de DANSE du XVI^e SIÈCLE.

Joseph TELESINSKI.

Moderato.

VIOLON

f con sordini.

PIANO

The musical score is written for Violon and Piano. The Violon part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff, which is divided into two systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/2. The score is marked 'Moderato.' and begins with a dynamic of *f con sordini.* (forte with mutes). The Violon part features a melodic line with various dynamics including *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with dynamics such as *f*, *p*, *mf* (mezzo-forte), and *pp*. The score consists of several measures, with some measures containing repeat signs and others featuring slurs over groups of notes.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with the instruction *dolce.* The lower staff is a piano accompaniment, marked *pp* (pianissimo).

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody, marked *pp*. The lower staff features a piano accompaniment, also marked *pp*.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo), along with a trill marked with a '3'. The lower staff includes the marking *ff* (fortissimo) and *dim.* (diminuendo).

Fourth system of musical notation. The upper staff includes dynamic markings *f* (forte) and *pp* (pianissimo), along with fingerings 4, 2, 3, and 0. The lower staff includes the marking *f* (forte).

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The lower staff includes a piano accompaniment with a *f* Ped. marking and a *pp* marking.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f*. The lower staff includes a piano accompaniment with a *f* Ped. marking and a *p* marking.

Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The lower staff includes a piano accompaniment with a *pp* marking.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *p* marking. The lower staff includes a piano accompaniment with a *f* marking and a *p* marking.

The first system of musical notation consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The treble staff begins with a treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking. The grand staff begins with a grand brace and contains a piano accompaniment with arpeggiated chords in the treble and a simple bass line in the bass.

The second system of musical notation continues the piece. It features a treble staff with a trill and a key signature change to two sharps (F# and C#), indicated by the word "MAJEUR" (Major) in French. The piano accompaniment in the grand staff includes a piano (p) dynamic marking and continues with arpeggiated figures.

The third system of musical notation shows the continuation of the melodic and piano parts. The treble staff features a melodic line with a trill. The piano accompaniment in the grand staff consists of flowing arpeggiated patterns in the treble and a steady bass line.

The fourth system of musical notation concludes the page. It features a treble staff with a trill and a piano accompaniment in the grand staff with arpeggiated chords. The system ends with a final note in the treble staff.

First system of musical notation. It consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature is two sharps (F# and C#). The first measure of the treble staff contains a whole note. The second measure contains a half note and a quarter note. The third measure contains a half note and a quarter note. The fourth measure contains a half note and a quarter note. The grand staff has a continuous melodic line in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking in the second measure. The bass staff contains whole notes in the first and second measures, and a whole rest in the third measure.

Second system of musical notation. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature is two sharps. The first measure of the treble staff contains a half note and a quarter note. The second measure contains a half note and a quarter note. The third measure contains a half note and a quarter note. The fourth measure contains a half note and a quarter note. The grand staff has a continuous melodic line in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking in the second measure. The bass staff contains whole notes in the first and second measures, and a whole rest in the third measure. A *f* (forte) dynamic marking is present in the second measure of the treble staff. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the fourth measure of the treble staff.

Third system of musical notation. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature is two sharps. The first measure of the treble staff contains a half note and a quarter note. The second measure contains a half note and a quarter note. The third measure contains a half note and a quarter note. The fourth measure contains a half note and a quarter note. The grand staff has a continuous melodic line in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking in the second measure. The bass staff contains whole notes in the first and second measures, and a whole rest in the third measure. A *tr* (trill) marking is present in the fourth measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble staff and a grand staff. The key signature is two sharps. The first measure of the treble staff contains a half note and a quarter note. The second measure contains a half note and a quarter note. The third measure contains a half note and a quarter note. The fourth measure contains a half note and a quarter note. The grand staff has a continuous melodic line in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking in the second measure. The bass staff contains whole notes in the first and second measures, and a whole rest in the third measure. A *tr* (trill) marking is present in the fourth measure of the treble staff. The word "MINEUR." is written above the second measure of the treble staff.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Dynamics include *f* (forte) in the top staff and *f*, *p* (piano), and *f* in the grand staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line. The grand staff continues with various dynamics including *f*, *mp* (mezzo-piano), *p*, *pp* (pianissimo), and *fp* (fortissimo-piano).

Third system of musical notation. The top staff features a long melodic phrase with a *pp* dynamic marking. The grand staff continues with *pp* and other musical markings.

Fourth system of musical notation. The top staff has a melodic line with a *pp* dynamic marking. The grand staff continues with various musical markings and dynamics.

First system of musical notation. It consists of a single melodic line on a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The single line contains a series of eighth and sixteenth notes with some accidentals. The grand staff features a complex melodic line in the treble with many slurs and a dynamic marking of *sf* (sforzando). The bass line is mostly whole notes.

Second system of musical notation. Similar to the first, it has a single melodic line and a grand staff. The single line continues with eighth and sixteenth notes. The grand staff's treble part has more slurs and a dynamic marking of *sf*. The bass line continues with whole notes.

Third system of musical notation. The single melodic line has a few more notes and a dynamic marking of *dim.* (diminuendo). The grand staff's treble part features a series of chords or block chords, while the bass line continues with a melodic line of eighth notes.

Fourth system of musical notation. The single melodic line ends with a few notes. The grand staff's treble part has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) followed by *ff* (fortissimo). The bass line continues with eighth notes and ends with a double bar line.

MARCHE DU ROI RENÉ

(XV^e SIÈCLE)

G. B.

Andante.

PIANO

tr

tr

largo.

a piacere.

phonie; les qualités très sérieuses dont il vient de faire preuve dans son ouverture de *Phèdre*, nous sont un sûr garant des succès qu'il peut remporter dans un genre de compositions beaucoup plus élevé que celui auquel il s'est tenu modestement jusqu'ici.

Voici les concerts nationaux terminés, après avoir fourni une brillante campagne artistique. Dans mon prochain article, je présenterai, en guise de conclusion, un rapide résumé de cette campagne, dont il sera intéressant, je crois, de fixer la physionomie générale et de constater les féconds résultats.

H. Marcello.

CONCERT DANBÉ. — Après quatre brillantes exécutions consécutives de *Christophe Colomb*, M. Danbé, aidé de M. Bourgault-Ducoudray pour la partie vocale, nous a donné cette immortelle cantate que Haendel écrivit en 1736, et qui a nom : *La Fête d'Alexandre*. Mais, à la seconde audition, vaincu sans doute par la fatigue que tant de travaux artistiques lui ont occasionnée dans le courant de cet hiver, M. Danbé a dû renoncer à conduire lui-même son excellent orchestre et laisser à M. Bourgault-Ducoudray la double tâche de diriger en même temps les chœurs et les instrumentistes. Chaque fois que j'assiste à un des concerts de M. Ducoudray, je ne sais qu'admirer le plus, de son courage et sa persévérance à surmonter tous les obstacles qui surgissent à chaque minute, lorsqu'on veut organiser des morceaux d'ensemble, ou de l'ardent amour de la musique qui anime les amateurs qu'il dirige et leur grande intelligence.

La Fête d'Alexandre a été parfaitement rendue : M. Bosquin a chanté toute sa partie avec une grande supériorité, et surtout l'air : « Chants d'amour, » que M. Loys a admirablement accompagné sur le violoncelle. Mademoiselle Lorenz a interprété avec une belle voix et un profond accent dramatique l'air de la mort de Darius, et une basse-amateur, dont le programme n'a point donné le nom, s'est fait chaudement applaudir dans le grand air : « A mort tous ces infâmes. »

Analyser dans une demi-page toutes les beautés de cette musique si pompeuse, si passionnée, si gracieuse et si pleine encore de jeunesse, est impossible. Je rappellerai seulement les chœurs : « Gloire à toi, » « Vivez heureux » et « Sors des ombres, » où la trompette produit un si magnifique effet avec l'exécution de M. Teste, enfin, l'air « Belle et superbe. » M. Saint-Saëns et M. César Frank ont vigoureusement soutenu les voix sur le piano et sur l'orgue.

H. C.

SÉANCE DE M. MORTIER DE FONTAINE. — Cette séance de musique historique a eu lieu dans les salons de M. Oscar Comettant, le 15 de ce mois. M. Mortier de Fontaine qui, en outre d'un très beau talent, est doué d'une mémoire des plus extraordinaires, a exécuté par cœur de douze à quatorze morceaux de piano, depuis Froberger, né en 1633, jusqu'aux compositeurs contemporains. Sans m'arrêter à ceux-ci, qui sont connus de reste, je signalerai comme ayant eu du succès une *Passacaglia*, de Muffat, charmante et d'un beau développement pour l'époque où il vivait; un allegro très brillant, de Scarlatti, et un ravissant menuet, d'Haydn. Le quatuor des dames suédoises et l'air de la *Prise de Jéricho* chanté par une jeune personne dont le nom n'était pas sur le programme, ont agréablement varié le concert.

SALLE HERZ. — Un superbe concert, organisé par M. Verger, avec le concours d'artistes de premier ordre, a été donné dans cette salle le 17. Madame Peralta, cantatrice mexicaine qui est venue à Paris pour faire soigner sa vue, possède un beau soprano *sfogato*, parfaitement juste, et joint à ces dons naturels un talent qui aborde sans sourciller les plus grandes difficultés, dont elle se tire toujours avec bonheur. Bissée après une valse, d'Ascher, elle s'est accompagnée elle-même une valse de sa composition, encore plus ardue que la première. Madame Volpini, dont la réputation est européenne, a chanté avec entraînement le boléro des *Vêpres siciliennes*, et avec un magnifique accent dramatique le duo de la *Lucia*, où, du reste, M. Cellini l'a supérieurement secondée. M. Gardoni, toujours charmant, a fait entendre la *Mandolinata* et un duo de la *Traviata* avec madame Volpini. Mademoiselle Morensi était sur le programme et, en effet, a tenté de chanter un duo; mais, malheureusement, la grippe avait implanté sur sa voix ses griffes crochues, et le quatuor de *Rigoletto* a été supprimé. MM. Daniel, Bergamaschi et Tom Hohler ont aussi recueilli leur part d'applaudissements.

MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE MADemoiselle MARIE DUMAS. — La musique prend une si curieuse part aux *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, que la *Chronique musicale* veut en recueillir les programmes. La spirituelle et déjà célèbre comédienne, qui promène son répertoire de saynètes inédites, de Trouville à Saint-Pétersbourg et de Monaco à Londres, n'avait pas encore fait une véritable saison parisienne. Elle commence par une fondation. Chacun de ses programmes

doit donner, littérairement et musicalement, la sensation d'une époque, d'une nationalité. Il y a eu le mardi Louis XIV, le mardi russe, le mardi anglais, le gaulois, il y aura le mardi Louis XV... Bornons-nous aux sommaires, ils ont leur éloquence et leur esprit d'à-propos.

La première matinée tombant un mardi gras devait être « carnavalesque. » Mademoiselle Dumas a dit, pour sa part, trois sonnets qu'Ar-sène Houssaye lui a dédiés : *masques, loups, dominos* ; une saynète bouffe imitée de l'anglais, les *Bœufs gras*, de Monselet, avec variante finale, et les *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Théophile Gautier, aussitôt suivies des *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Paganini, que jouait M. de la Rancheraye. La *giovinetta* Joséphine Ronzi chantait la canzone d'*Un ballo in maschera* et la *Calesera*, d'Yradier. On applaudissait Antonin Marmontel dans le *Carnaval romain*, de Guiraud, et la *Tarentelle*, de Duprato ; puis, Lack et sa *Boîte à musique* et le *Galop à huit mains*, de Lavignac (première audition), par l'auteur et trois autres pianistes maigres, les quatre fils Aymon du clavier ! Pour finir, *Madame de Thurlure à Versailles*, scène du carnaval politique.

Le second mardi était dédié au Grand Siècle, et mademoiselle Marie Dumas le faisait même remonter à 1620, avec une curieuse et chaude poésie de Théophile de Viau. La partie littéraire se complétait avec du Molière, du Boileau, du La Fontaine, une lettre étincelante de madame de Sévigné... Madame Lacombe a chanté, d'un grand style, un air d'*Issé*, pastorale de Destouches (1697), et des fables de La Fontaine mises en musique par Louis Lacombe, et M. Valdec, un air *du Médecin malgré lui*, de Gounod. MM. Lacombe et Antonin Marmontel, n'ayant pu se procurer un clavecin du temps, se contentaient d'un excellent Erard : on a ainsi entendu une chacone, de Lulli ; les deux menuets, de Marmontel, à madame de Sévigné et à mademoiselle de La Vallière ; une sarabande, de Chambonnières (1640), etc.

Le troisième mardi était le mardi russe. Grâce au superbe contralto de madame Poliakoff et au soprano élégant de mademoiselle Marie Lagorio, on a entendu dans la langue originale un duo de Dargomijski, un air de l'opéra *la Roussalka*, une élégie de Jakovlef, *le Soir* de Moniousko, — l'admirable mélodie de Glinka, *le Chant de Marguerite*. *Le Rossignol*, d'Alabieff, a seul été chanté en français. Mademoiselle Marie Dumas avait lu les vers destinés à l'édition française de la *Marguerite*, de Glinka. Elle a dit encore des fabliaux traduits, et lu à toute verve un chapitre de l'illustre conteur Ivan Tourguéneff. Louis Diémer a mis à perfection une rêverie du moscovite Rubinstein, et la rapsodie, de Liszt;

M. Marsik a partagé son succès dans une sonate de Rubinstein. Deux autres violonistes étaient de la fête, M. Alterman (de Moscou), qui a joué une romance de sa composition, et M. de La Rancheraye, avec les variations de Wieniawski sur le théâtre populaire « *Krasnié sara-fane* (*La Chronique Musicale* a publié cet air ainsi que le *Rossignol*, d'Alabieff). » L'hymne national russe, brillamment exécuté par M. Dolmetsch, ouvrait et fermait le programme.

A la matinée *anglaise*, M. Jules Lefort a chanté, avec sa *maestria* accoutumée, deux romances anglaises en anglais, puis, le monologue et l'*Arioso d'Hamlet* (Ambr. Thomas). M. Wormser, un des meilleurs élèves de Marmontel, avait choisi une sarabande de Haendel, l'*Hirondelle d'Osborne* et la *Funeral March of a Marionette*, de Gounod ; M. Dolmetsch, un nocturne de Field et des airs écossais ; et tous deux ensemble, l'ouverture de *Lurline* (Wallace) et la *Jubel-Ouverture*, où, comme on sait, Weber a enclavé le *God save the Queen*. Mademoiselle Dumas disait sa fantaisie shakespearienne : *La Reine Mab*, sur un accompagnement quasi-symphonique, composé expressément par M. Jules Cohen, exécuté par lui au piano ; elle lisait un chapitre bouffon de Dickens, et jouait la séance célèbre de *Garrick chez mademoiselle Clairon*.

A la matinée gauloise, elle vient de dire la farce du *Cuvier* (environ en l'an 1500), une épître de Clément Marot, une ballade de François Villon, une autre de Banville, etc. M. Lafont chantait deux des « Joyeusetés de bonne compagnie, » de Pessard (paroles de Jean Passerat et de Gilles Durand, 1590) ; M. Vaucorbeil accompagnait lui-même au piano ; mademoiselle Ch*** chantait la délicieuse mélodie qu'il a écrite sur le Rondel de Charles d'Orléans (1415). La *Pavane* venait d'être exécutée sur l'alto par MM. Telesinski et Dolmetsch. Le même Telesinski a joué de la viole d'amour, puis sur le violon une fantaisie sur la *Romanesque* (air de danse du seizième siècle). Ce n'est pas l'arrangement mis à la mode il y a quarante-cinq ans par Baillot, mais un travail tout nouveau. A ce titre, nous en offrons la primeur aux lecteurs de la *Chronique musicale*, et nous faisons de même pour la *Marche du roi René*, réharmonisée pour la circonstance par un de nos collaborateurs.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA-COMIQUE : *Marie-Magdeleine* — *Mignon*. — OPÉRA : *Hamlet*

LA quinzaine qui vient de s'écouler n'a été signalée par aucune première représentation proprement dite. Les directeurs de théâtre se préparent, eux aussi, par le jeûne et l'abstinence, aux pieuses pratiques de la Semaine-Sainte. Je sais bien que ceux des Bouffes et du Châtelet, Pharisiens endurcis pour qui la macération n'est qu'un vain mot, ne craignent point d'inaugurer le Carême par de profanes exercices tels que les répétitions de la *Belle au bois dormant* et des *Parisiennes*, mais en regard de ces sacrifices aux faux dieux de l'opérette, voyez le vigoureux retour offensif que va tenter le vieux monde catholique contre l'invasion païenne ! Le Théâtre-Italien, *fanatico per la Madona*, a donné mardi dernier le *Stabat mater* et la *Messe Solennelle* de Rossini. Le même soir, M. Lamoureux nous offrait, au Cirque d'Été, la *Passion selon saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, avec des fragments du *Messie* d'Haendel. Les Concerts populaires annoncent des fragments du *Stabat* de Rossini et de celui de M. Bourgault Ducoudray. Enfin, on attend au Concert Danbé un autre *Stabat* dû à madame de Grandval. Si notre cœur n'est point touché de la grâce, il nous faudra n'en accuser que nous.

L'Opéra-Comique a devancé l'heure des concerts spirituels en nous

rendant, dès le 24 mars, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. O Madeleines ! serez-vous toujours battues par les destins contraires et vouées aux existences vagabondes ! A son tour, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet a passé les ponts, déserté le quartier herbeux de l'Odéon, et est venue chercher fortune sur la rive droite. Comme les très illustres et très précieux étudiants de Rabelais, comme la Musette de Murger et beaucoup d'autres Musettes, elle a transfrété la Séquane et tout en déambulant par les quadrivies de l'urbe, elle a fait choix d'un gîte à l'Opéra-Comique où elle demeure depuis une semaine avec d'étranges compagnons, Girot et Gaveston, Georges Brown et Cantarelli, Pygmalion et le petit Horace de Massaréna. Le plus piquant de l'aventure est que cette société mêlée vit dans la meilleure entente, et qu'on accourt de toutes parts pour voir *Marie-Magdeleine* en son nouveau ménage. *La Chronique Musicale* ayant longuement apprécié, dans un de ses derniers numéros, la valeur musicale de *Marie-Magdeleine*, je ne reviendrai pas sur cette analyse. A l'Opéra-Comique, c'est madame Carvalho qui chante de rôle de Magdeleine, et avec le grand style que l'on sait. Mademoiselle Franck tient, à ses côtés, le personnage épisodique de Marthe : elle porte le costume des femmes de Béthanie avec une grâce que relève encore son air de tête israélite très accentué : sa voix est malheureusement moins souple que sa taille. La partie de Judas est restée confiée à Bouhy, qui y fait sonner sa belle voix de baryton avec un goût extrême. J'avoue qu'il m'est impossible de saisir le sens intime que M. Duchesne (Jésus) attache au trille perpétuel, dont il agrmente chacune de ses notes. La ligne déjà très ténue du chant de M. Massenet perd beaucoup de netteté sous cette floriture monotone. L'orchestre et les chœurs habilement dirigés par M. Colonne, rétablissent dans l'exécution de *Marie-Magdeleine* l'équilibre un peu compromis par les *solis*.

Quelques jours avant *Marie-Magdeleine*, l'Opéra-Comique avait fait reprise de *Mignon*, pour les débuts de mademoiselle Chapuy, dans le rôle délicat de la poétique héroïne de Goethe. Importunée pendant tout le cours de la représentation par les souvenirs écrasants de sa devancière, madame Galli-Marié, la nouvelle interprète de *Mignon*, a péché par excès d'intention en sens contraire : elle a trop noblement caractérisé cette physionomie ondoyante, qui a gardé de son séjour parmi les Bohémiens, cette pointe de sauvagerie qui doit se trahir malgré elle dans tous ses actes. Elle m'a rappelé ces enfants trop curieux qui grattent l'émail des objets trouvés pour savoir ce qu'il y a dessous. A part ce défaut imputable à une conscience d'artiste très scrupuleuse, mademoiselle Chapuy a souvent rencontré le charme et l'émotion sincère. Sa voix prend

chaque jour du timbre et de l'élasticité : il lui reste à relier le registre grave au registre élevé par un fil plus soyeux et plus résistant.

OPÉRA. — *Centième d'HAMLET*. — 23 mars 1874. Les critiques musicaux conservent précieusement le service qui leur fut adressé pour la centième représentation d'*Hamlet*, fixée au mercredi 23 octobre 1873. Ce chiffon de papier leur rappellera toute leur vie la date de l'incendie de l'Opéra dans la nuit du mardi au mercredi. Cette nuit-là, les flammes se mirent à chanter, en crépitant sur la salle de la rue Le Peletier, le terrible monologue *Être ou ne pas être!* Par une fatalité singulière, le feu occupe dans l'histoire de l'œuvre de Shakspeare une place désolante. En 1613, son théâtre, *Le Globe*, est consumé et plusieurs de ses manuscrits réduits en cendre. Peu de temps après, un incendie qui éclate à Strafford, brûle une partie de sa correspondance. Un autre dévore chez Ben Jonson les lettres qu'il avait écrites à celui-ci. Le grand incendie de 1666 à Londres, embrasant des rues entières, nous enlève quantité de documents qui lui étaient relatifs. Enfin, après deux siècles, le feu n'est point apaisé, et le voici qui, la veille même d'une centième représentation d'*Hamlet*, se dresse devant le génie de Shakspeare comme le spectre de la rancune. M. Halanzier, qui n'entre point dans les méchants calculs du Destin, nous a rendu *Hamlet* qui a doublé aujourd'hui son cap centenaire. La décoration de cet opéra avait été brûlée tout entière. Il a fait repeindre le tableau de l'esplanade et celui du lac, et dans une fouille faite aux magasins du Théâtre-Italien, il a découvert quelques toiles banales avec lesquelles il a complété sa mise en scène. A mon avis, M. Faure n'a pas dans tout son répertoire de meilleur rôle qu'Hamlet : ses défauts se sont joints à ses qualités pour le servir dans cette création achevée. On se fait, en général, une idée très fausse du caractère d'Hamlet qu'on se figure volontiers comme étant monstrueux.

Je ne sais si Faure s'est inspiré du jugement magistral de Goethe sur Hamlet ; mais son jeu concorde absolument avec les précieuses indications du poète allemand, sur la manière dont un acteur doit comprendre et composer le personnage d'Hamlet « une âme qui n'était point faite pour agir, et qui est chargée d'une action terrible. » Le type dramatique créé par Shakspeare et si bien défini par Goethe, demandait toute cette intelligence. Le chant d'Ambroise Thomas qui incline sensiblement à la mélodie, avait besoin de cette diction nerveuse dans le récitatif, de cette

accentuation pleine de nuances, de ces inflexions de voix toujours justes et toujours proportionnées à l'effet. Faure est un Hamlet admirable.

Madame Gueymard déploie en liberté son bel organe dans le rôle de la reine. Mademoiselle Devriès est non-seulement une virtuose accomplie et maîtresse d'elle-même, c'est aussi une Ophélie fort touchante. On la rappelle chaudement après sa belle scène des bords du lac. Mais aussi, existe-t-il rien de plus suave et de plus pénétrant que le court récit de la mort d'Ophélie dans l'*Hamlet* original? En plaçant la réalité sur la scène devant l'œil du spectateur, MM. Michel Carré et Barbier n'étaient-ils pas sûrs de frapper un grand coup?

ARTHUR HEULHARD.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

FÉVRIER

28 *Février*. — OPÉRA-COMIQUE. 300^e représentation de *Galathée*, de M. Victor Massé. — TOULON. Première représentation du *Légataire de Grenade*, drame lyrique en quatre actes, paroles de M. Maurice Bouquet, musique de M. Hugh-Cass. Cet ouvrage, dû à la plume de deux auteurs marseillais, avait pris part au concours ouvert en 1867 au Théâtre-Lyrique, et à la suite duquel avait été couronné *le Magnifique*, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Philippot.

MARS

1^{er} *Mars*. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. Première exécution du *Chœur des Élus*, tiré du *Jugement dernier*, oratorio de M. Wekerlin, écrit sur des paroles de Gilbert. — CONCERTS POPULAIRES. Première exécution d'une ouverture de concert, de M. Ernest Guiraud (1).

3. — THÉÂTRE-ITALIEN. Reprise de *Semiramide*, de Rossini.

6. — BOUFFES-PARIISIENS. Premières représentations : *le Bouton perdu*, opérette en un acte, paroles de MM. Eugène Grangé et Victor Bernard, musique de M. Adrien Taléxy ; *Mariée depuis midi*, opérette en un acte, paroles de MM. William Busnach et Armand Liorat, musique de M. Georges Jacoby.

7. — MILAN (Théâtre de la Scala). Première représentation de *i Lituani*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Amilcare Ponchielli.

8. — CONCERTS POPULAIRES. Première audition des *Esquisses symphoniques*, de madame la comtesse de Grandval. — CONCERT NATIONAL. Premières auditions : *Rome et Naples*, pièces symphoniques de M. Alfred Rabuteau, premier grand prix de Rome de 1868 ; *Ballade* et *Minuetto-Scherzo* pour piano et orchestre, de M. Auguste Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, qui exécute la partie de piano.

11. — DÉLASSEMENTS-COMIQUES. Première représentation de *Paille d'a-*

(1) Dans les derniers jours de Février ou dans les premiers jours de Mars, on donne, au Théâtre-Royal de Liège, la première représentation de *la Posada* ou *le Souper du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Stanislaus et Rodembourg, musique de M. Eugène Hutoy.

voine, opéra comique en un acte, paroles de MM. A. Jaime et A. Lemonnier, musique de M. Robert Planquette.

14. — ELDORADO. Première représentation du *Trésor de Cassandre*, opérette-pantomime en un acte, paroles de M. H. Bedeau, musique de M. Frédéric Barbier.

18. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise et 301^e représentation de *Mignon*. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation de *la Folie espagnole*, ballet-divertissement en un acte, de M. Francesco, musique de M. Pénavaire.

20. — SALLE HERZ (Concert de M. Albert Sowinski). *Le Carillon de Notre-Dame de Cléry*, opéra comique en un acte, musique de M. Francis Thomé.

21. — ELDORADO. Première représentation du *Professeur de tyrolienne*, opérette bouffe en un acte, paroles de MM. Villemer et Delormel, musique de M. Francis Chassaigne.

22. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS. — Première audition de l'ouverture de *Marie Stuart*, de M. Zuylen de Nyevelt. — CONCERTS POPULAIRES. Premières auditions : Overture symphonique de M. Salvayre, grand prix de Rome de 1873; *la Madelaine au désert*, scène pour voix de basse, de M. Ernest Reyer, chantée par M. Bouhy.

23. — OPÉRA (salle Ventadour). Centième représentation d'*Hamlet* (On se rappelle sans doute que le 29 octobre 1873, jour de la destruction de l'Opéra, les affiches de ce théâtre annonçaient pour le soir même cette centième représentation d'*Hamlet*, qui s'est ainsi trouvée retardée de cinq mois).

24. — OPÉRA-COMIQUE. Première exécution de *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre tableaux, poème de M. Louis Gallet, musique de M. Jules Massenet. (Cet ouvrage avait été exécuté primitivement à l'Opéra). — MENUS-PLAISIRS. Réouverture, avec une nouvelle direction, et reprise du *Petit-Faust*, opéra bouffe de M. Hervé.

25. — Exécution, en l'église de Notre-Dame, de la messe solennelle en *la*, de Cherubini (1).

A. P.

(1) Mentionnons ici trois ouvrages qui se sont produits en Belgique. Au théâtre royal d'Anvers, le 17 mars, *la Mort du Tasse*, grande scène de musique, paroles de M. Jules Guillaume, musique de M. Franz Servais, grand prix de Rome de 1873; à Mons, *l'Illusion*, opéra comique en un acte, musique d'un lieutenant dans l'armée belge, M. Toussaint, qui s'est servi du livret jadis mis en musique, sous ce titre, par Hérold; à Tournai, *le Déraillement*, opéra comique en un acte, musique de M. Édouard Vaucampt.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



VOICI les dispositions du projet de loi concernant l'achèvement des travaux de l'Opéra et qui a été adopté par 484 voix contre 60.

Art. 1^{er}. — Le ministre des travaux publics est autorisé à accepter les offres qui lui seraient faites, soit par des réunions de propriétaires, soit par des Sociétés de crédit, d'avancer à l'État, en 1874, la somme de 3,900,000 francs, en 1875 la somme de 1 million de francs, nécessaires à l'achèvement du nouvel Opéra et à l'acquisition du matériel.

Le taux d'intérêt ne pourra dépasser, tout compris, 6 p. 100.

Art. 2. — Les avances qui seront faites seront remboursées en sept annuités, à partir du 1^{er} janvier 1876.

Art. 3. — Une somme de 1 million de francs sera inscrite annuellement au budget du ministère des travaux publics pour le paiement de l'annuité.

Art. 4. — Le traité passé par le ministre des travaux publics devra être approuvé par un décret du président de la République.

Art. 5. — Dans le cas où il ne serait pas fait d'offres à l'État dans les termes des articles précédents, ou, dans le cas où ces offres seraient insuffisantes, il sera pourvu à la totalité ou à partie des dépenses autorisées par la présente loi, suivant les cas, à l'aide des ressources du budget.

Un crédit de 3,900,000 francs est inscrit éventuellement à cet effet au budget du ministère des travaux publics en 1874, et de 1,000,000 de francs en 1875 par addition au crédit de 1 million qui est déjà porté pour 1874 et au crédit égal qui est proposé pour 1875.

Art. 6. — Il est ouvert au ministère des travaux publics, sur l'exercice 1873, pour les travaux de déblaiement de l'ancien Opéra, un crédit de 60,000 francs.

« Dans l'opinion de MM. Lefuel, Duc et Questel, trois architectes, dont le talent et l'expérience ne sont contestés par personne, le nouvel Opéra peut

et doit être achevé dès le mois d'octobre ou de novembre de cette année, comme il est indispensable que cela soit, pour donner des représentations à la fin de décembre 1874 ou au commencement de janvier 1875.

Immédiatement après le vote, le Ministre des Beaux-Arts doit autoriser M. Halanzier à prélever sur les 300,000 fr. réservés, les fonds nécessités par les dépenses de mise en scène de *l'Esclave*, d'Edmond Membrée, qui, pour être joué à la salle Ventadour, coûtera, d'après une première évaluation, la somme de 84,000 fr.

— Une singulière trouvaille a été faite le mois dernier à la bibliothèque Sainte-Genève.

Dans un casier renfermant divers manuscrits, on a découvert la copie originale de l'opéra *Jonathas*, que Charpentier, l'auteur de la musique du *Malade imaginaire*, de Molière, avait composé pour la maison professe des Jésuites, située alors à l'endroit où est maintenant le lycée Louis-le-Grand.

Cet opéra, œuvre médiocre à tous les points de vue, sert à marquer nettement l'époque où la musique profane se mêla sans scrupule, dans les églises, à la musique sacrée. Les révérends pères firent jouer *Jonathas* sur leur théâtre — car il y avait un théâtre — et leurs acteurs, ceux de l'Académie royale de musique, n'avaient qu'à quitter leur costume de théâtre et à franchir un couloir pour aller exécuter des motets à l'église.

« Cette église est quasiment l'église de l'Opéra, dit Fréneuse de la Vieuville, car ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres en l'autre, où ils retrouvent les mêmes chanteurs à meilleur marché; aujourd'hui, un acteur nouvellement reçu ne se croirait qu'à demi possesseur de son rang et de son emploi, s'il n'avait joué chez les grands jésuites. »

Les actrices y allaient aussi, surtout pendant la semaine sainte et les fêtes de Pâques. Alors, l'église des Jésuites ne pouvait suffire à contenir la foule. Il était d'usage, dans le beau monde, de donner pour la chaise le prix d'une entrée à l'Opéra.

— Voici, d'après la *Gazzetta musicale*, de Milan, l'âge de quelques journaux d'art :

A Milan, le *Cosmorama pittorico* est entré dans sa trente-neuvième année d'existence; la *Fama*, dans sa trente troisième; *Il Trovatore* compte 21 ans; *l'Amico degli artisti* en compte 10; le *Monitore dei Theatri*, 14; *Il Mondo artistico*, 18; à Florence, *l'Italia artistica* a 15 ans; *Il Corriere di Firenze*, 11; *l'Arlecchino*, 8; *Il Bellini*, 3; à Gênes, *La Liguria artistica* court sa 18^e année; à Turin, le *Pirate* compte 41 ans; à Rome, *Il Liuto* a 4 ans; la *Palestra musicale*, 4; *Arte et Scienza*, 2; à Naples, *l'Omnibus* a 42 ans; la *Rivista settimanale*, 10; *La Staffetta*, 8; *Il Napoli musicale*, 7; *Il Mefistofele*, 5; *l'Alciom*, 2; à Vérone, *l'Albo dei Giovanni*, 2; à Urbino, *Il Raffaello*, 6; à Livourne, la *Fanfara*, 2; à Palerme, la *Gazzetta artistica*, 10; *Il Diogene*, 17; *Rigoletto*, 5; *La Lince*, 4; la *Rivista italiana*, 4; *Il Gustavo Modena*, 2; à Trieste, la *Maschera*, 10; *l'Arte*, 5; à Paris, la *Gazette musicale*, 41; *l'Europe artiste*, 22; le *Ménestrel*, 41; *l'Art musical*, 13; le *Monde ar-*

tiste, 12 ; à Bruxelles, *le Guide musical*, 20 ; à Barcelone, *La Espana musical*, 9.

— Un ouvrage très important de M. Philippe Spilta, ayant pour titre : *Jean-Sébastien Bach*, 1 vol. de 784 pages, a paru chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig. La *Neue Zeitschrift für muzik* (n° du 6 février), qui l'analyse longuement, en fait le plus grand éloge.

— Une excentricité de haute saveur vient de paraître chez Mackar, passage des Panoramas. C'est une polka de A. Coèdès, intitulée *Revolver-Polka*, dédiée à M. Alexandre Duval, et illustrée d'un titre magnifique.

Cette polka renferme des passages dans lesquels on fait entendre des détonations de pistolet. D'ici peu, cette polka sera sur tous les pianos.

— M. Hurand, le chef des chœurs du Théâtre-Italien, a été déclaré adjudicataire de la location du concert de l'Horloge, aux Champs-Élysées, qui va devenir les Bouffes-Italiens.

La mise à prix de 12,000 fr. est montée à 40,200 fr.

— On annonce la mort du compositeur danois Lumbye, dont notre collaborateur M. Maurice Cristal a parlé, dans ses articles récents, sur la musique en Scandinavie, le Danemarck et la Norwège.

— *L'Arte* de Trieste rend compte de l'effet produit à Venise par le *Rienzi* de Wagner, représenté ces jours derniers à la Fenice.

Notre correspondant constate tout d'abord qu'il n'y a pas eu de succès.

La première représentation a eu lieu devant un public choisi, et pénétré de la gravité du jugement qu'il allait rendre, jugement attendu avec anxiété par l'Italie tout entière. On a accueilli avec des applaudissements très accentués la symphonie, le septuor concertant du deuxième acte, et le finale du même acte.

On a encore applaudi, mais moins chaudement, le premier récitatif du ténor, le chœur des messagers de paix, la danse pyrrhique et la scène suivante.

Quelques autres morceaux, clairsemés dans le premier et le second acte, ont encore été bien accueillis. Le reste a été l'objet d'un éloquent et glacial silence.

La musique du *Rienzi*, dit le correspondant, rappelle celle du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, quelquefois mélodique à la manière italienne, la plupart du temps manquant d'inspiration.

La partie instrumentale, extraordinairement travaillée, n'est pas homogène, et se distingue par un abus d'unissons ou d'accompagnements, de basses à l'octave sans aucun effet.

Les idées nouvelles sont rares, mal exprimées et mal liées les unes aux autres, affectant, parfois, le caractère purement italien, et ailleurs n'en ayant aucun de déterminé. Et, ajoute-t-il, il ne faudrait pas attribuer le quasi insuccès du *Rienzi* à l'insuffisance de l'exécution. Le public savait à quels artistes

il avait affaire, et ne s'occupait que de l'œuvre musicale. Il s'est même abstenu de siffler tels ou tels artistes qui l'eussent bien mérité.

En somme, *le succès* du *Rienzi* peut se traduire par ce fait significatif : La direction avait pour les deux premières soirées élevé à 5 livres le prix des billets, à la troisième elle les a remis à 3 livres.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — Voici la distribution exacte de l'*Esclave*, telle qu'elle a été arrêtée définitivement dimanche soir, après une dernière entrevue entre MM. Halanzier et Carvalho, d'une part, et MM. Membrée, Barbier, Got et Foussier, d'autre part :

| | |
|-------------------|---------------------------|
| Le prince Kaledji | MM. Sylva. |
| Dimitri | Lassalle. |
| Le Pope | Gailhard. |
| Moraskeff | Bataille. |
| Constantin | Grisy. |
| Paula | M ^{mes} Mauduit. |
| Prascovia | Rosine Bloch. |

Voici la nomenclature des tableaux :

- 1^{er} acte : Chez Paulus le Pope ;
- 2^e acte : Le Lac des Roses, ballet ;
- 3^e acte : Le Palais du comte Dimitri ; divertissement ;
- 4^e acte : L'intérieur d'une église russe ;
- 5^e acte : 1^{er} tableau : même décor qu'au premier acte ;
2^e tableau : devant les murs de la ville.

Les décors sont peints par MM. Fromont et Daran, sauf celui du deuxième acte, le Lac des Roses, qui sera de Chéret.

Les ballets sont réglés par M. Mérante.

Enfin, l'action se passe au quatorzième siècle, à Batchi-Séraï, dans la Russie d'Asie.

Italiens. — Mademoiselle Heilbron doit ouvrir la saison du théâtre de Covent-Garden, à Londres, par la *Traviata*.

Mademoiselle de Belocca chantera à Covent-Garden le 14 avril, mais elle sera de retour à Paris, ainsi que mademoiselle Heilbron, pour jouer au Théâtre-Italien le *Nozze di Figaro*, opéra qui clôra la saison.

— Le baryton Padilla vient de quitter les Italiens pour remplir son engagement au Théâtre-Impérial de Berlin.

Fiorini lui a succédé dans *Assur*, laissant à Tagliafico le rôle d'Oroë.

— Mademoiselle Donadio, qui vient de finir sa tournée à l'étranger, fait sa rentrée dans la *Sonnambula*.

Opéra-Comique. — *Gille et Gillotin*, l'opéra comique de M. Ambroise Thomas, doit passer immédiatement après Pâques, en même temps que *Joconde*, distribué comme suit :

| | |
|-----------|--------------------------|
| Joconde | MM. Bouhy. |
| Le prince | Coppel. |
| Janetta | M ^{lle} Chapuy. |

Les autres rôles, par mesdemoiselles Thibault et Isaac.

— On annonce la réception des *Amoureux de Catherine*, opéra comique de MM. Jules Barbier, et Henri Maréchal, grand prix de Rome.

— M. du Locle a reçu, de Londres, l'autorisation de Charles Gounod, nécessaire pour que *Mireille* puisse être jouée à l'Opéra-Comique.

Les études de *Mireille* vont commencer.

Madame Carvalho chantera le rôle de Mireille ; M. Duchesne, celui de Vincent.

M. Ismaël reprendra le rôle d'Ourrias qu'il a créé.

La symphonie du *Rhône*, coupée au Théâtre-Lyrique après quelques représentations, sera rétablie.

Châtelet. — Très prochainement, la *Belle au bois dormant*, l'opéra-féerie de MM. Clairville, Busnach et Litolf. Voici la distribution exacte et définitive de cette pièce :

| | |
|-------------------|-----------------------------|
| Sylvéa | M ^{mes} M. Reboux. |
| Nérida | P. Marié. |
| Azoline | Labat. |
| La reine des fées | Berthelot. |
| Muguet | MM. Laurent. |
| Coquelicot | Guillot. |
| Abaltaman | René Jullien. |
| Alcofribas | Donato. |
| Le roi Malaquin | Crambade. |

Folies-Dramatiques. — La *Belle Bourbonnaise* passera aux Folies-Dramatiques le 9 avril.

Le lundi de Pâques aura lieu la 409^e et dernière représentation de la *Fille de madame Angot*.

Les principaux interprètes de la *Belle-Bourbonnaise* sont : MM. Sainte-Foy, Milher et Villars ; Mesdames Desclauzas et Tassilly.

BRUXELLES. — La première représentation de *Giroflé-Girofla*, du maestro Lecocq, a été, à l'Alcazar, une véritable solennité.

Meyerbeer, Gounod, Félicien David, Ambroise Thomas, Wagner, dit le *Guide Musical* belge, quand ils sont venus à Bruxelles présider à l'exécution

de leurs œuvres, n'ont jamais reçu d'ovation comparable à celle dont les dilettanti de l'Alcazar viennent de gratifier l'immortel auteur de *perruque blonde*.

Tous les soirs, la foule se bouscule pour entrer aux Folies-Parisiennes, et elle applaudit, elle bisse les principaux morceaux de la partition de Lecocq avec un enthousiasme délirant. Les couplets de Bolero, l'air de Giroflé, le chœur des Pirates, l'ariette de Marasquin, la chanson de Moursouck, les finales et le grand duo transportent la salle. *Giroflé-Girofla* en a chez M. Humbert pour ses cent représentations.

— M. Brandus a acheté, après la première représentation, la partition de *Giroflé-Girofla*.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Quelques journaux russes, parlant de l'opéra de *Mireille* de Gounod chanté en ce moment à Saint-Pétersbourg, prétendent que c'est un véritable soporifique, que seul peut combattre le grand talent de Patti.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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

