



## AVRIL

*Chanson de Remy Belleau*



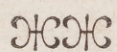
REMY BELLEAU naquit en 1520, à Nogent-le-Rotrou, au pays du Perche. Il fut une des gloires de « la pléiade des poètes » où brillaient de l'éclat des plus belles rimes Ronsard, Baïf et du Bellay. Pendant le temps que lui laissait sa charge de secrétaire de Charles de Lorraine, il composa des élégies, des églogues, des épithalames, etc.... Il donna aussi une traduction d'Anacréon, et un poème intitulé :

*Les Amours et Échanges de pierres précieuses.* L'auteur de la *Chanson d'Avril* est mort à Paris le 6 mars 1577, et a été enterré aux Augustins.

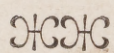




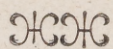
VRIL, l'honneur et des mois  
Et des bois,  
Avril, la douce espérance  
Des fruits qui, sous le coton  
Du bouton,  
Nourrissent leur jeune enfance;



Avril, l'honneur des soupirs  
Des zéphirs,  
Qui, sous le vent de leur aile,  
Dressent encore aux forêts  
De doux rets  
Pour ravir Flore la belle;



Avril, c'est ta douce main  
Qui du sein  
De la nature desserre  
Une moisson de senteurs  
Et de fleurs  
Embaumant l'air et la terre.





# AVRIL!

Chanson pastorale du 16<sup>me</sup> siècle

All<sup>o</sup> moderato.

PIANO

The musical score is written for a piano and a vocal line. The piano part is in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'All<sup>o</sup> moderato.' The piano part begins with a treble and bass clef, with a 6/8 time signature. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The lyrics are in French and are written below the vocal line. The score is divided into four systems. The first system shows the piano introduction. The second system begins with the vocal line and includes the word 'FIN' above the piano part. The third and fourth systems continue the vocal line and piano accompaniment. The score ends with a double bar line and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

mf

FIN

A\_vril, — l'honneur et des mois, Et des bois, A —

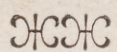
\_vril, la douce espé\_ran — ce Des fruits — qui sous leco —

\_ton Du bou\_ton, Nour — ris — sent leur jeu — ne en — fan — ce

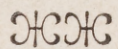
D.C.



*C'est toi, courtois et gentil,  
Qui d'exil  
Retire ces passagères,  
Ces arondelles qui vont,  
Et qui sont  
Des beaux jours les messagères.*



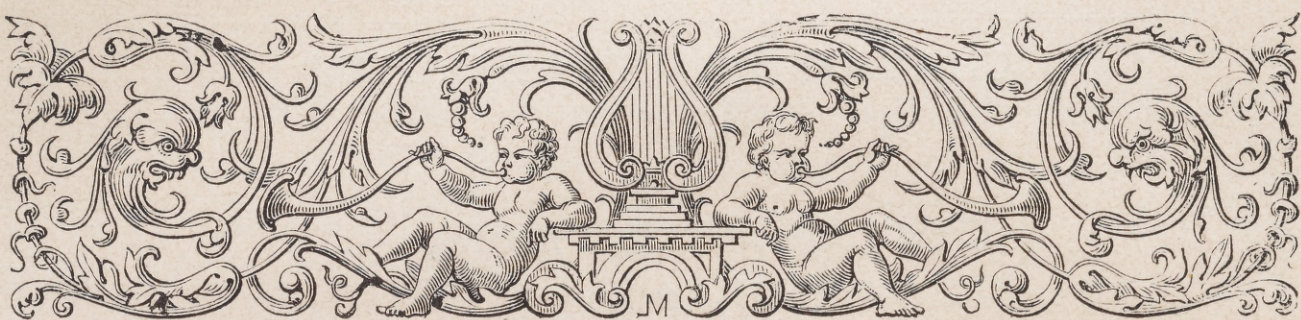
*Le gentil rossignolet  
Doucelet,  
Découpe dessous l'ombrage  
Mille fredons gazouillants  
Et brillants,  
Au doux chant de son ramage.*



*C'est à ton heureux retour  
Que l'amour  
Souffle à doucettes haleines  
Un feu discret et couvert  
Que l'hiver  
Recélait dedans nos veines.*







## LE THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE <sup>(1)</sup>

---



ous n'énumérerons pas ici les pièces jouées primitivement aux Fantaisies-Parisiennes et qui, faisant partie du répertoire de ce théâtre, furent reprises par la direction de l'Athénée; elles sont d'ailleurs peu nombreuses, car, le personnel et le genre s'étant modifiés, le répertoire fut presque entièrement renouvelé. Voici la liste de celles que la direction offrit successivement à son nouveau public :

*Le Sourd*, opéra-comique en trois actes, d'après Desforges, musique d'Adolphe Adam. — 27 mars 1869.

*Le Sourd* est une ancienne comédie de Desforges, jouée jadis au théâtre Montansier. MM. de Leuven et F. Langlé l'avaient transformée en opéra comique, et l'ouvrage, mis en musique par Adam, fut représenté à la salle Favart le 2 février 1853.

*Les Rendez-vous bourgeois*, opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Nicolo. — 27 mai 1869.

Deuxième emprunt fait à l'Opéra-Comique. *Les Rendez-vous bourgeois* avaient été représentés à ce théâtre le 9 mai 1807.

Le théâtre fait sa clôture d'été le 15 juin. Pendant cette clôture, trois représentations sont données, avec l'autorisation de M. Martinet, par les

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> février et 1<sup>er</sup> mars.



artistes de divers théâtres, au bénéfice d'une troupe de pauvres comédiens espagnols qui, venus à Paris dans l'espoir de s'y produire, n'avaient trouvé aucun engagement, et n'avaient même pas de quoi retourner dans leur pays. La Comédie-Française elle-même prit part à l'une de ces représentations, et vint jouer *le Duc Job* à l'Athénée. — La réouverture eut lieu dans les premiers jours de septembre.

*Le Docteur Crispin* (traduction de *Crispino e la Comare*), opéra-bouffe en quatre actes, paroles françaises de MM. Nutter et Beaumont, musique des frères Ricci. — 18 septembre 1869.

Débuts de MM. Raoult, Jamet, Peters, de mesdames Marimon, Berdet et Formi.

*Les Masques* (traduction de *Tutti in Maschera*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de MM. Nutter et Beaumont, musique de M. Carlo Pedrotti. — 23 septembre 1869.

Débuts de M. Jourdan, de mesdemoiselles Louisa Singelee et Biarini.

Le livret de *Tutti in Maschera* avait été écrit par Marco Marcelliano Marcello, et cet ouvrage, dont la musique est charmante et pleine de belle humeur, fut représenté au théâtre Nuovo, de Vérone, patrie de M. Pedrotti, en 1856. Son succès fut très grand, et depuis lors il fait partie du répertoire de tous les théâtres d'Italie.

*La Fête de Piedigrotta* (traduction de *Piedigrotta*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de M. Victor Wilder, musique de Luigi Ricci. — 23 décembre 1869.

*Piedigrotta* (ou *la Festa di Piedigrotta*) fut représentée pour la première fois à Naples, au théâtre Nuovo, en 1852. C'est l'une des œuvres les moins bien venues de Luigi Ricci.

*Les Brigands* (traduction d'*I Masnadieri*), opéra en trois actes et sept tableaux, paroles françaises de M. Jules Ruelle, musique de Verdi. — 3 février 1870.

Neuvième opéra écrit par Verdi. *I Masnadieri*, dont le livret avait pour auteur le poète Andrea Maffei, qui s'était inspiré des *Brigands*, de Schiller, furent représentés à Londres au mois de juillet 1847, et ne parurent que plus tard en Italie.

*Les Deux Billets*, opéra-comique en un acte, d'après Florian, musique de M. Ferdinand Poise. — 19 février 1870.

*Valse et Menuet*, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Louis Deffès. — 16 avril 1870.

Ce petit ouvrage avait été joué pour la première fois sur le Kursaal



d'Ems, au mois de juillet 1865. — Mademoiselle Louisa Singelée y obtient un succès d'un genre particulier en exécutant, avec beaucoup d'assurance et un talent véritable, un solo de violon fort difficile.

*Le Secret de l'oncle Vincent*, opéra-comique en un acte, paroles d'Henri Boissaux, musique de M. Théodore de Lajarte. — 16 avril 1870.

Reprise d'un ouvrage créé au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, le 24 novembre 1855.

*Calonice*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Émile de Najac, musique de M. Ten-Brink. — 19 mai 1870.

*Le Toreador*, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique d'Adolphe Adam. — 2 juin 1870.

Nouvel emprunt fait au répertoire de l'Opéra-Comique. *Le Toreador*, qui devait porter d'abord le titre de *l'Accord parfait*, fut représenté pour la première fois à ce théâtre le 18 mai 1849.

L'Athénée fait sa clôture annuelle le 15 juin. Peu de temps auparavant, dans les derniers jours de mai, M. Martinet avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique, devenu libre par suite de la déconfiture de M. Pasdeloup. Il comptait donc abandonner la salle de l'Athénée et prendre possession de celle de la place du Châtelet. Mais la guerre survint, suivie bientôt des événements de la Commune. Le Théâtre-Lyrique fut détruit par les incendiaires, à la fin de mai 1871, en même temps que la Porte-Saint-Martin et les Délassements-Comiques, et M. Martinet dut, à la suite de ces terribles événements, se contenter de rouvrir la salle de l'Athénée sous le titre de : *Théâtre-Lyrique*. Après de telles secousses d'ailleurs, tout était remis en question, et, bien qu'avant la guerre il eût obtenu le privilège du Théâtre-Lyrique, auquel était afférente une subvention annuelle de cent mille francs, M. Martinet, qui ne pouvait plus jouir de la salle consacrée à l'exploitation de ce théâtre, se vit refuser par l'Assemblée nationale la subvention à laquelle il croyait avoir droit. Il lui fallut donc continuer simplement, et dans les mêmes conditions que précédemment, son entreprise de l'Athénée.

Cependant, espérant que l'Assemblée nationale reviendrait plus tard sur sa décision, M. Martinet se mit en mesure de mériter, par de nouveaux efforts, la subvention qu'on ne lui avait d'ailleurs refusée que par des motifs d'économie dictés par l'état fâcheux des finances du pays après des événements aussi désastreux que ceux de 1870-1871. Il réunit donc quelques-uns de ses anciens artistes, et leur adjoignit de nouvelles et solides recrues en les personnes de mesdames Ugalde, Balbi-Verdier,



Ganetti, Bernard, Douau, Morosini ; de MM. Solon, du Wast, Aujac, Odezenne. D'autre part, pour maintenir ses droits au privilège qui lui avait été accordé avant la guerre, il inscrivit ainsi, en tête de ses affiches, le nom de son théâtre :

## THÉÂTRE - LYRIQUE

(Salle de l'Athénée.)

Puis il fit sa réouverture, le 11 septembre 1871, et joua successivement les ouvrages dont les titres suivent :

*Martha*, opéra en quatre actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow. — 11 septembre 1871.

*Martha* était la traduction d'un opéra italien qui portait le même titre, et dont le sujet avait été tiré d'un ballet intitulé *Lady Henriette*, représenté à l'Opéra en 1844. Le scénario de *Lady Henriette* était de M. de Saint-Georges lui-même, et la partition était l'œuvre de trois musiciens, MM. de Flotow, Deldevez et Burgmüller. La *Martha* française avait été jouée au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 18 décembre 1865.

*Ne touchez pas à la Reine*, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Gustave Waëz, musique de M. X. Boisselot. — 12 septembre 1871.

Ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1847, pour le début de M. Boisselot, grand prix de Rome, aujourd'hui chef d'une importante fabrique de pianos, à Marseille.

*Javotte*, opéra-comique en trois actes, paroles françaises de MM\*\*\* (Nutter et Tréfeu), musique de M. Emile Jonas. — 22 décembre 1871.

M. Émile Jonas avait écrit pour le Gaity-Theatre, de Londres, la musique d'un opéra-comique intitulé *Cinderella* (Cendrillon), sur un livret de M. Thompson. C'est cet ouvrage, joué à Londres peu de mois auparavant, dont la traduction fut faite par MM. Nutter et Tréfeu, et qui parut à l'Athénée sous le titre de *Javotte*. Madame Ugalde y fit à l'improviste ses débuts dans le rôle du prince Charmant, primitivement distribué à une autre artiste, et qu'elle avait appris en deux jours pour remplacer celle-ci, malade au point de ne pouvoir jouer.

*Une Fête à Venise*, opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. Nutter et Beaumont, musique de M. Federico Ricci. — 15 février 1872.

La partition d'*Une Fête à Venise* n'était pas une œuvre entièrement nouvelle. M. Ricci y avait placé un certain nombre de morceaux d'un de ses anciens opéras italiens : *il Marito e l'Amante*.



*Sylvana*, opéra-comique en quatre actes, paroles françaises de MM. Mestépès et Victor Wilder, musique de Weber. — 3 avril 1872.

Traduction et adaptation d'un des ouvrages de la jeunesse de Weber, complètement inconnu en France, et d'une valeur incontestable.

M. Martinet n'avait pas été plus heureux dans l'exploitation de l'Athénée que son prédécesseur M. Busnach, quoique s'étant aidé de tout autres éléments et ayant complètement transformé le genre primitivement adopté. Sous sa direction, en effet, l'opérette avait fait place à un genre musical plus sérieux, plus relevé, mais qui, il faut bien le dire, cadrerait mal avec la nature et les proportions du théâtre. Le grand opéra, même bouffe, faisait craquer la petite salle de l'Athénée, et des ouvrages tels que *les Masques*, *le Docteur Crispin*, étaient trop importants pour une scène aussi mignonne ; c'était bien pis encore lorsqu'il s'agissait d'œuvres sérieuses ou d'un caractère aussi dramatique que *Martha*, *les Brigands* et *Sylvana*. D'ailleurs, les frais de personnel étaient en disproportion énorme avec les ressources restreintes de la salle, et en peu de temps le déficit de l'exploitation s'éleva à un chiffre considérable. M. Martinet fut obligé de se retirer, et le théâtre dut fermer une seconde fois.

Croit-on que cela découragea les candidats, toujours si nombreux, à toute direction théâtrale ? On se tromperait grandement. Il s'en présenta plus d'un, tout disposé à prendre la succession du directeur dépossédé. Ce fut M. Jules Ruelle, ancien rédacteur en chef du *Messenger des Théâtres*, ancien secrétaire du Théâtre-Lyrique et de l'Athénée, auteur de quelques ouvrages dramatiques, qui arriva premier dans cette course au clocher. M. Ruelle forma une Société en commandite pour l'exploitation de l'Athénée, réunit le capital nécessaire, forma un nouveau personnel, et fut en état d'ouvrir son théâtre dans les premiers jours d'octobre 1872.

Le nouveau directeur fit un nouvel essai, et changea encore le genre du répertoire. De ses deux prédécesseurs, l'un s'était ruiné en cultivant l'opérette, le second avait fait de même en visant trop au drame lyrique ; M. Ruelle jugea qu'il serait sage à lui de se tenir entre les deux et de courtiser simplement la muse de l'opéra-comique. Hélas ! ce nouvel essai ne devait pas être plus heureux que les précédents. L'Athénée était décidément enguignonné, et son nouveau maître devait rester impuissant à le tirer du borbier où il était plongé.

La troupe rassemblée par M. Ruelle était ainsi composée :

MM. Gabriel Bonnet, Géraizer, Lary, Galabert, Lepers, Montjauze, Vautier, Dhert, Gabriel ; puis Dereims, Staveni, Girardot ; mesdemoi-



selles Girard, Daram, Marietti, Bonnefoy, Mary Nelly, Louisa Singelée, Wanda de Bogdani, Deleu.

Premier chef d'orchestre : M. Ch. Constantin ; deuxième : M. Placet.

Voici la liste des ouvrages représentés sous cette troisième direction :

*L'Alibi*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Jules Moinaux, musique de M. Adolphe Nibelle. — 11 octobre 1872.

*Dimanche et Lundi*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Henri Gillet, musique de M. Adolphe Deslandres. — 21 octobre 1872.

*Madame Turlupin*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud. — 23 novembre 1872.

Début de mademoiselle Daram. Grand succès pour le compositeur et pour la cantatrice.

*Dans la Forêt*, opéra-comique en un acte, paroles de M<sup>\*\*\*</sup> (Jules Ruelle), musique de M. Charles Constantin. — 2 décembre 1872.

*Le Péché de Géronte*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Pagès de Noyez, Mandville et Malcamps, musique de M. William Chaumet. — 30 décembre 1872.

*La Farce de maistre Villon*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de M. Théodore de Lajarte. — 30 décembre 1872.

*Monsieur Polichinelle*, opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de MM. Vatier et Morand, musique de M. Deléhelle. — 15 janvier 1873.

*Les Rendez-vous galants*, opéra comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de madame de Sainte-Croix. — 25 janvier 1873.

*La Fanchonnette*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de Clapisson. — 19 février 1873.

Cet ouvrage avait été créé à l'ancien Théâtre-Lyrique, le 1<sup>er</sup> mars 1856, pour les débuts de madame Carvalho.

*La Dot mal placée*, « fantaisie espagnole » en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome. — 28 février 1873.

*La Guzla de l'Emir*, opéra-comique en un acte, paroles de Michel Carré et M. Jules Barbier, musique de M. Théodore Dubois. — 1<sup>er</sup> mai 1873.

Ouvrage reçu à l'Opéra-Comique depuis six ans, et signé du nom d'un de nos prix de Rome les plus distingués. Impatienté d'attendre un tour de représentation qui menaçait de ne jamais arriver, l'auteur retira sa partition pour aller la porter à l'Athénée, où elle obtint tout le succès que méritait une œuvre si fine, si aimable et si distinguée.



*Ninette et Ninon*, opéra-comique en un acte, paroles de madame Hermance Lesguillon, musique de M. Penavaire. -- 28 avril 1873.

*Raphaël*, opéra en cinq actes, paroles de Méry (?), musique de M. Giunti Bellini. — 31 mai 1873.

L'un des plus grands succès de fou rire qui se soient jamais vus dans un théâtre lyrique.

*Saint-Nicolas*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Henri de Mortarieu. — 6 juin 1873.

*Pierrot Fantôme*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Léopold Stapleaux, musique de M. Lionel (Léon Wrcken). — 6 juin 1873.

*Jaloux de soi*, opéra-comique en un acte, paroles et musique de madame Anaïs Marcelli (comtesse Perrière-Pilté). — 6 juin 1873.

*Royal-Champagne*, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Couturier et Saint-Geniès, musique de M. Lemarié. — 28 juin 1873.

Fermeture annuelle. Pendant cette fermeture, dans les premiers jours d'août, une troupe anglaise vient donner des représentations à l'Athénée et fait ses débuts par l'*Hamlet* de Shakespeare, bientôt suivi d'*Othello*. Il y avait un certain courage aux comédiens anglais à venir braver les spectateurs parisiens pendant les jours brûlants de l'été, qui font justement fuir de Paris les comédiens français. La troupe anglaise ne fut pas heureuse et dut, au bout de peu de jours, suspendre ses représentations. Le 20 septembre, l'Athénée fait sa réouverture.

*Le Barbier de Séville*, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Rossini. — 20 septembre 1873.

C'est la traduction du chef-d'œuvre de Rossini donnée jadis à l'Odéon, quand ce théâtre devint une scène semi-lyrique. Trois débuts ont lieu dans cet ouvrage : Mademoiselle Wanda de Bogdani (Rosine), MM. Derreims (Almaviva), Staveni (Basile).

*Le Déserteur*, opéra comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. — 22 septembre 1873.

Début de M. Girardot (Alexis) et de mademoiselle Deleu (Louise).

On sait que le chef-d'œuvre de Monsigny fut représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 6 mars 1769. Depuis lors, il a été souvent repris à l'Opéra-Comique.

*Le Bijou perdu*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et de Forges, musique d'Adolphe Adam. — Octobre 1873.

Il y avait vingt ans que cet ouvrage avait été créé au Théâtre-Lyrique, le 6 octobre 1853, avec madame Cabel dans le rôle de Toinon.



*Le Bijou perdu* est le dernier ouvrage que M. Jules Ruelle ait monté à l'Athénée, le dernier qui ait été représenté à ce théâtre, dont les portes, nous l'avons dit plus haut, se fermèrent le mercredi 3 décembre 1873. M. Ruelle avait lutté longtemps contre une situation intolérable, résultant des conditions singulièrement fâcheuses dans lesquelles il avait pris la direction de l'Athénée et rouvert ce théâtre. Dans ces conditions, et en dépit d'efforts répétés, il ne pouvait réussir et ne pouvait que retarder plus ou moins une chute inévitable dès les premiers jours de son administration.

Quelque malheureux qu'ait été le sort de l'Athénée depuis sa naissance, on assure pourtant qu'un homme courageux va se dévouer à lui et entreprendre sa résurrection. Peut-être ce nouveau venu réussira-t-il, car il a, nous dit-on, ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait certainement, une somme de cent mille francs à consacrer au relèvement de ce théâtre. S'il en est ainsi, peut-être, en effet, sera-t-il plus heureux, car il aura les moyens d'attendre l'inauguration du nouvel Opéra, qui, après le sinistre de la rue Le Peletier, ne saurait tarder beaucoup plus d'une année. Or, une fois l'Opéra ouvert, les conditions, jusqu'ici fâcheuses, de l'Athénée deviendront excellentes, puisque le quartier presque désert dans lequel il se trouve situé deviendra, au contraire, l'un des plus fréquentés de Paris, et que, de plus, il pourra plus d'une fois profiter du trop plein de son grand confrère.

Puisse donc l'Athénée reprendre une nouvelle vie. On a vu qu'en somme ce gentil petit théâtre avait rendu de véritables services au jeune art français et à nos compositeurs. Combien plus ne serait-il pas appelé à en rendre dans ces conditions nouvelles et beaucoup plus favorables !

M. Jules Ruelle laisse inédits un assez grand nombre d'ouvrages reçus par lui, et que son administration n'aura pas eu le loisir de produire au grand jour de la rampe. Nous citerons, entre autres, les suivants :

*Gazouillette*, un acte, paroles de MM. Cormon et Monrose, musique de M. Duprato ;

*La Fille de Figaro*, un acte, paroles de MM. Cardoze et Fernand Langlé, musique de M. J.-B. de Coninck ;

*Maures et Castillans*, trois actes, musique de M. Danhauser ;

*Les Surprises de l'Amour*, deux actes, musique de M. Ferdinand Poise ;

*Le Dompteur*, un acte, musique de M. Miramon ;

*La Tartane*, un acte de M. Legoux ;

Un ouvrage en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome ;



*Le Fruit vert*, trois actes, paroles et musique de madame Pauline Thys ;

*L'Étincelle*, deux actes, paroles de M. Narcisse Fournier, musique de M. Decourcelles ;

*Dufrény*, un acte, paroles de M. Paul Saunière, musique de M. Armand Roux ;

*Le Marocain*, un acte, paroles de M. J. Denizet, musique de M. Paul Puget ;

*La Cour de Tulipano*, 3 actes, paroles de MM. de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de M. J.-J. Debillemont ;

Un ouvrage en un acte, paroles de MM. Blau et Louis Gallet, musique de M. Alfred Mutel, etc., etc.

La liste qu'on vient de lire clôt ce petit chapitre d'histoire théâtrale et musicale. Nous ferons seulement remarquer, en terminant, que le fondateur de l'Athénée, M. Bischoffsheim, est mort juste au moment où cet établissement, poursuivi par la malechance, allait fermer ses portes pour la quatrième fois, c'est-à-dire dans les derniers jours de novembre.

ARTHUR POUGIN.







LES  
TRANSFORMATIONS D'UN OPÉRA  
AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

---



ous croyons fermement qu'il serait difficile, aujourd'hui, d'imposer au public *les Mystères d'Isis* avec le petit arrangement de Lachnith, qui osa glisser sournoisement ses élucubrations musicales dans la partition de Mozart. Lorsque, au Théâtre-Lyrique, on exécuta *les Noces de Figaro* et que l'on plaça, comme entr'actes, des fragments de symphonie ou de quintette du maître, ne vit-on pas des aristarques froncer le sourcil et crier au sacrilège ? Que diraient ils donc ces féroces archaïstes, s'ils savaient que l'Opéra n'a vécu, au dix-huitième siècle, qu'en refaisant sans cesse les ouvrages à succès, à l'aide des procédés les plus étranges ?

Lully, du reste, a passé la seconde moitié de sa vie à replacer, avec de nouvelles appellations, la musique qu'il avait composée dans sa jeunesse. Il a surtout pratiqué cette petite manœuvre pour ses airs de ballet.

Après Lully, cela devint une habitude constante. Les *pastiches* et les *fragments* tinrent le haut bout dans le répertoire de l'Académie Royale de musique. Nous pouvons citer entre autres :

*Les Fragments de Lully*, composés de *la Feste marine*, *la Sérénade vénitienne*, *la Bergerie* et *Cariselli* (1702) ;

*Télémaque*, « fragments des modernes » (1704) ;

Autres *Fragments de Lully*, composés de *la Bergerie*, *la Sérénade vénitienne*, *les Bohémiens* et *le Bal interrompu* (1708) ;



*Les Festes vénitiennes*, opéra-ballet en trois actes, de Danchet et Campra (1710), ont une existence bien agitée ;

Le 17 juin, on joue, sous ce titre : *Le Triomphe de la Folie*, prologue, *la Feste des Barquerolles*, *les Sérénades* et *les Joueurs*, puis *les Saltimbanques* ;

Le 8 juillet, *la Feste marine* a remplacé *la Feste des Barquerolles* ;

Le 8 août, on ajoute *le Bal. ou le Maître à danser* ;

Le 5 septembre, *les Devins de la place Saint-Marc* font leur apparition ;

Le 14 octobre, c'est le tour de *l'Opéra* ou *le Maître à chanter* ;

Le 6 décembre, nouvelle combinaison : *Le Carnaval dans Venise*, *la Feste marine*, *le Bal* et *l'Opéra*.

Par ce moyen, aussi simple qu'ingénieux, l'administration de l'Académie pouvait, sous un même titre, changer indéfiniment la composition de son spectacle.

Puis *les Fragments de Lully* recommencent leur carrière pendant quatre années, 1711, 1717, 1718 et 1731. De 1748 à 1782 une quinzaine de *fragments*, dûs à la plume des compositeurs du temps, viennent prendre place dans le répertoire.

Seulement, cette façon peu recommandable de faire un ouvrage lyrique n'était pas seule en faveur à l'Opéra. On avait la coutume barbare de changer, au fur et à mesure, les morceaux d'une partition célèbre, surtout aux divertissements. On avait bien soin de laisser le titre et les noms d'auteurs, mais, sous ce couvert, tous les compositeurs du moment se donnaient la satisfaction de faire jouer leur musique.

La Bibliothèque musicale de l'Opéra possède plusieurs exemplaires où l'on retrouve les traces de cette curieuse coutume. Nous avons cru plaire aux lecteurs de la *Chronique musicale* en leur en donnant un des plus intéressants spécimens.

*Alcyone*, de la Motte et Marais, fut jouée à Paris en 1706, avec un grand succès. Le chœur « des matelots » du 3<sup>e</sup> acte et « la tempeste » du 4<sup>e</sup> acte sont restés célèbres. Tous les écrivains du temps racontent à l'envi l'immense effet produit par cette merveille symphonique. On en trouvera le récit pompeux dans les « Anecdotes dramatiques » de Clément et l'abbé de la Porte ; aussi, pour édifier nos contemporains sur la façon, plus que naïve, dont on dépeignait musicalement « la mer en courroux » sous Louis XIV, nous avons fait graver le morceau symphonique d'*Alcyone*, en lui laissant tout son cachet archaïque. Le remplissage du temps n'est point parvenu jusqu'à nous.

L'on remarquera que, suivant un usage qui s'est continué jusqu'à



Rameau, les dessus lisent sur la clef de *sol*, première ligne. On évitait ainsi les lignes supplémentaires, puisque les violons ne *démanchaient* que fort rarement. Quant aux basses de violon et à la basse continue, elles descendent jusqu'au *si bémol grave*.

Nous ne regrettons qu'une chose, c'est que l'outillage moderne nous ait empêché de rendre exactement la physionomie pittoresque de cet embryon de « morceau de scène » : notes carrées, ondoient aux barres des triples croches dont le graveur avait enrichi son œuvre, pour indiquer sans doute le balancement des flots.

Telle qu'elle est, la tempête d'*Alcyone* a fait, pendant tout le siècle dernier, l'admiration de nos pères. Cet ouvrage a été repris cinq fois à la scène. La dernière *remise* date du 30 avril 1771. C'est à cette date que nous allons nous reporter, pour voir dans quel état on donnait au public l'œuvre de la Motte et Marais.

Le commencement du premier acte était joué à peu près comme autrefois. Mais, à partir de la scène II, les innovateurs vont s'en donner à cœur-joie. On intercalait de vive force un menuet, une polonaise (!), et nous trouvons sur la partition ces notes amusantes :

« Après la polonaise, mettre les gavottes en *a mi la* de M. Berton; ce sont celles qu'il avait faites pour l'acte de Tibule (*sic*) des *Festes grecques et romaines*. On passera les passepieds en *a mi la* qui finissaient le divertissement de cet acte. Après les gavottes, on ira à l'ariette gaye et gracieuse du troisième acte de Camille (1) et à la gigue (!! ) qui suit cette ariette; après la gigue, au récitatif : « On approche, » etc.

Nous voici donc revenus à bon port; ce n'est pas sans peine.

Au second acte, il y a des changements et des additions sans nombre; — nous trouvons d'abord à la page 79 de la partition, l'indication suivante : « Mettre icy l'air des Magiciens un ton plus haut, c'est-à-dire en *fa*. Cet air est de cet acte, page 91; il faut en prendre la première partie, comme M. Rebel l'a *accomodé* (*sic*) avec des bassons, et la seconde restera avec les parties du milieu, telle qu'elle est dans *Alcione*, et les bassons joueront la même partie à la moitié *viste* de cet air.

Quelques remords ont dû saisir le cœur du metteur en scène, puisque nous trouvons plus loin cette note, au *chœur lent* : « Phorbas et Ismène chanteront ce chœur; le remettre comme il était et en *supprimer toutes les additions* dernièrement faites, tant dans les parties d'orchestre que dans celle du chant. »

Mais ce bon mouvement ne dure guère, comme nous l'apprend la

(1) *Le Triomphe de Camille*, pot-pourri.



page suivante : « Après ce chœur, mettre l'air de démons en *mi* et à deux temps *viste* du 4<sup>e</sup> acte de *Scilla et Glaucus* de M. Lecler (1) et le chœur qui suit cet air..... Après le chœur du 4<sup>e</sup> acte de *Scilla et Glaucus*, il faut aller immédiatement au morceau ; *prenez garde* au *retranchement* du prélude et au changement du chant. Les parties du milieu sont accomodées..... » (par M. Rebel, sans doute). Enfin l'on revient après toutes ces pérégrinations à la musique du vieux violiste Marais.

Au troisième acte, nous trouvons une matelote et un prélude ajoutés, puis un récit et un chœur du *Carnaval et la Folie*, de Destouches, un air de *Médée et Jason*, de Salomon, deux tambourins, l'un des *Plaisirs champêtres* (2), l'autre de la *Proserpine* de Lulli.

Nous ne pouvons citer tous les changements dont est chargée cette pauvre partition d'*Alcyone*. Nous nous contenterons de citer les deux notes suivantes qui sont curieuses au point de vue historique :

Au quatrième acte, « allez à la symphonie à trois temps des flûtes et violons, à la page 259, du 4<sup>e</sup> acte de *Pirrhus*, opéra de M. Royer, et suivez jusqu'à la fin de la page 261. Observez bien les changements de paroles du petit chœur de femmes et la reprise de ce petit chœur à l'endroit où elle est marquée... on yra à la gavotte, en *sol mineur*, meslée de flûtes et bassons, *qui est de M. Rebel* et qu'il avait *ajoustée* au second acte d'*Amadis*, dans l'enchantement.

« On reviendra ensuite au morceau.... Après qu'on aura chanté entièrement ce morceau, on finira le divertissement des prêtresses de Junon par l'air de M. Berton, qui est en *six-huit*, en *sol mineur*, et qui était *ajouté* au 4<sup>e</sup> acte d'*Iphigénie*. Après l'air de M. Berton, on reviendra à la symphonie d'Alcione. » C'est bien heureux !

L'acte cinquième nous donne le bouquet : « Après ce morceau : Aimons-nous (que l'on a, du reste, fort amélioré au point de vue de la mesure et du rythme), après ce morceau, allés au chœur à trois temps en *sol tierce mineur*, qui finit l'acte de Phillis et Demofon (sic); après ce chœur, mettre l'air de M. Granier que j'ai donné à M. Durand (3) et qui est remis en partition par M. Berton.

« Après cet air, et sans aucune interruption, on ira à l'air en *mi* du 3<sup>e</sup> acte du prince de Noisy (4) qui est à deux temps..... et qui sera suivi

(1) Leclerc. — L'orthographe fantaisiste de toutes ces notes nous les fait attribuer à Francœur, qui était coutumier du fait. Voyez comme exemple son journal manuscrit de 1785 à 1790. (*Archives de l'Opéra*.)

(2) Autrement appelés : *Plaisirs de la Campagne*, de Bertin.

(3) Le copiste de l'Académie.

(4) De Rebel et Francœur.



# ALCYONE

Tempête du IV<sup>e</sup> ACTE.

Opéra de MARAIS (1706)

VIOLONS.

très fort

BASSE de VIOLONS.

C. BASSE. BASSONS. et BASSE continue.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Violins, the middle for Basses of Violins, and the bottom for C. Basses, Bassoons, and Continuo. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line starting on the second measure. The Basses of Violins and C. Basses/Bassoons/Continuo parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking 'très fort' is placed above the Violin staff in the second measure.

The second system continues the musical score with three staves. The Violin part features a more complex melodic line with some sixteenth-note passages. The Basses of Violins and C. Basses/Bassoons/Continuo parts continue their rhythmic accompaniment. The Continuo part includes figured bass notation: '6 4 2' and '7 4 2' are written above the staff in the first and second measures respectively.

The third system of the musical score consists of three staves. The Violin part continues its melodic development. The Basses of Violins and C. Basses/Bassoons/Continuo parts maintain the rhythmic accompaniment. The Continuo part includes figured bass notation: '6' is written above the staff in the fourth measure.

⊕ A l'époque de Marais la clef de sol était toujours placée sur la 1<sup>re</sup> ligne, pour éviter les lignes supplémentaires.





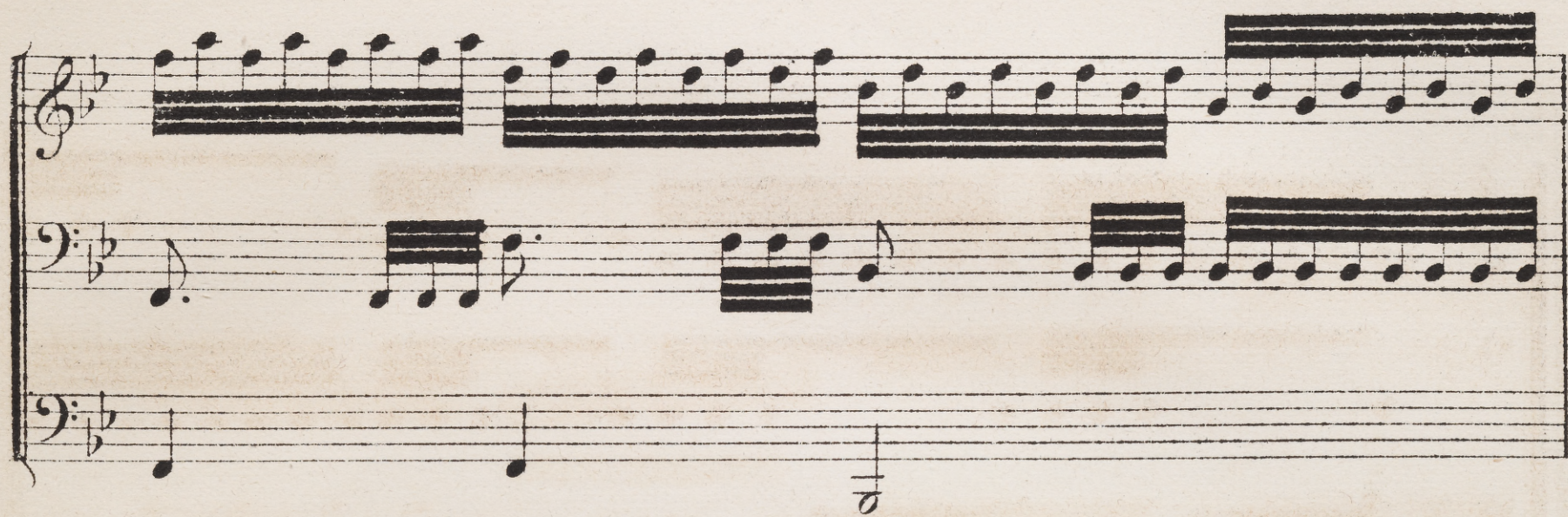


















de l'ariette de M. Garnier, qui était à la fin de Tancrède, et que M. Rebel donnera à M. Durand, lorsque les paroles de cette ariette, par *quelques changements*, pourront être dans la bouche de Ceix qui la chantera. Après cette ariette, on mettra la chacone qui finissait le prince de Noisy, et par laquelle on finira l'opéra d'Alcione.....

« M. Durand voit que tout ce qui suit cette indication *devient nul* dans le reste de la partition d'Alcione. »

N'est-ce pas amusant au possible ? et, pour rendre la chose plus piquante, on n'a qu'à se souvenir que Berton était un des quatre directeurs de l'Opéra, à cette époque ; que Francœur était « maître de musique », c'est-à-dire chef d'orchestre, et que Rebel, ancien directeur, pensionné de 9,000 livres, était l'ami et le collaborateur des deux autres. Ces administrateurs trouvaient donc ainsi le moyen de jouer des fragments de leurs opéras sur le dos de ce pauvre Marais, qui n'avait plus la faculté, depuis 1728, de faire entendre la moindre réclamation.

Les directeurs de notre époque qui se font jouer sur leur théâtre ne constituent donc pas une actualité. Le dix-huitième siècle leur a donné l'exemple.

La critique du temps trouve la chose fort à son gré. Nous n'avons, pour nous en convaincre, qu'à lire le *Mercure* de France du mois de juin 1771 :

« Les talents distingués dont ce théâtre (l'Opéra) est orné ont *rajeuni*, autant qu'il était possible, les charmes que le temps ôte souvent aux arts agréables. »

Puis, après avoir raconté la douleur, plus ou moins récréative, de la fille d'Eole, le *Mercure* jette les plus odorantes fleurs de sa rhétorique sous les pas de MM. Legros, l'Arrivée, Gardel et Vestris, et de mesdemoiselles de Beaumesnil, Guimard et Heynel.

Le tout lu par ordre de Monseigneur le chancelier et approuvé avec privilège du Roy.

TH. DE LAJARTE.







HISTOIRE  
DU  
THÉÂTRE DE MADAME DE POMPADOUR  
DIT  
THÉÂTRE DES PETITS-CABINETS

Septième article (1).

CHAPITRE VI

THÉÂTRE DE BELLEVUE

27 Janvier 1751. — 6 Mars 1753.



L s'en fallait bien que le théâtre de Bellevue, malgré son éclatante décoration à la chinoise, fût aussi brillant et aussi commode que les deux salles précédentes. Il était extrêmement petit, et l'on dut, par suite, restreindre le nombre des élus. La société intime de Louis XV et de madame de Pompadour y était seule admise : c'étaient les acteurs ordinaires qui ne jouaient pas dans la pièce, puis quelques favoris du roi, comme MM. de Soubise, de Luxembourg, de Richelieu. Ce dernier avait fini par s'imposer à la marquise, qui, de guerre lasse, avait été obligée de supporter sa présence. Le Roi ne lui avait-il pas dit avec malice, un jour qu'elle ne voulait pas inviter le duc à un voyage au *petit château* : « Vous ne connaissez pas M. de Richelieu ; si vous le chassez par la porte, il rentrera par *la cheminée*. »

Ce fut le mercredi 27 janvier 1751 qu'eut lieu l'inauguration du nou-

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre, 1<sup>er</sup> novembre, 1<sup>er</sup> décembre 1873, 15 janvier et 1<sup>er</sup> mars 1874.



veau théâtre. On joua d'abord *l'Homme de fortune*, comédie en cinq actes, que La Chaussée avait composée à cette intention, puis un ballet allégorique, *l'Amour architecte*, avec changements à vue. La comédie n'eut aucun succès, pas même celui d'indulgence, qu'une pièce a communément quand elle est représentée en société.

A défaut du duc de Luynes, qui garde sur cette soirée un silence discret, Collé dévoile les raisons de ce double échec :

Suivant ce qu'on m'en dit, et ce que j'en ai ouï dire à La Chaussée lui-même, cette pièce n'a pas trop réussi : les acteurs ne savoient pas leur rôle. Le duc de Chartres n'étoit pas sûr du sien ; la tête tourna au duc de La Vallière ; la mémoire de la Marquise travailla aussi ; bref, tous ces honnêtes comédiens n'étoient pas, à beaucoup près, aussi fermes sur leurs étriers qu'ils auroient dû l'être, pour soutenir une pièce qui n'est pas trop bonne par elle-même, à ce qu'on dit, et qui auroit, au contraire, eu grand besoin du prestige de la représentation.

On ne conçoit pas quelle a été la fureur de madame de Pompadour de jouer cette comédie, où je sais qu'il y a des traits dont on n'a pas manqué de faire des applications, du moins pendant qu'on la répétoit. On en a pourtant retranché des vers tels que celui-ci, qui n'a été ôté qu'à l'avant-dernière répétition :

*Vous, fille, femme et sœur de bourgeois, quelle horreur !*

Ce vers étoit dans le rôle du duc de Chartres ; il a été supprimé, ainsi que quelques endroits qui attaquoient l'injustice des fortunes faites par la voie de la finance.

Mais on y a laissé la scène du généalogiste qui s'engage à faire descendre un bon bourgeois, qui a acquis et qui porte le nom d'une terre titrée, des seigneurs à qui cette terre appartenait autrefois.

L'application qu'on en peut faire à la situation présente et future de madame de Pompadour est si naturelle, qu'il n'y a point de courtisan, si bas et si asservi qu'il soit, qui ait pu s'en tenir. . . . .

Après cette comédie on exécuta un ballet intitulé : *l'Amour architecte*. Le théâtre représentoit Meudon ; dans le lointain et sur le devant, la montagne sur laquelle on a bâti Belle-Vue. Des amours, après avoir admiré cette situation, bâtirent ce château et dansèrent de joie après cette équipée.

Il est étonnant que madame de Pompadour ait été assez mal conseillée pour donner au Roi un ballet aussi indécent, dans des circonstances où tout le monde crie que c'est elle qui inspire au Roi la fureur des bâtimens et des autres dépenses inutiles qu'il fait. Ce ballet n'a point du tout pris à la Cour ; il n'a été donné que cette seule fois ; on peut juger ce qu'on en a dit en ville (1).

(1) Journal de Collé (janvier 1751).



La seconde représentation eut lieu le samedi 20 février. On joua *la Mère coquette*, de Quinault, suivie des *Trois Cousines*, de Dancourt, et de *M. de Pourceaugnac* : le Roi parut beaucoup s'amuser.

Puis vint la visite du duc des Deux-Ponts à Bellevue, qu'on célébra par un divertissement auquel le Roi assista après avoir tenu un conseil d'État dans la journée. Cette fête eut lieu le jeudi 6 mai 1751. « Il y a aujourd'hui comédie à Bellevue — écrit d'Argenson, — c'est pour régaler le duc des Deux-Ponts. L'on dit que l'on songe à le convertir à la foi catholique, et que, pour cela, on lui donne la comédie ; qu'on va aussi le tâter pour le cordon bleu. »

On représenta un nouvel opéra en trois actes, *Zélisca*, et *le Préjugé à la mode*. La comédie fut jouée tout au mieux par le duc de Duras-Durval et madame de Pompadour-Constance. L'opéra de *Zélisca* avait été composé par Lanoue pour les fêtes du mariage du Dauphin, en 1746. Voltaire écrivait alors pour la même fête sa *Princesse de Navarre* ; mais l'ouvrage de Lanoue eut la palme. Jélyotte le mit en musique, et il fut représenté à Versailles avec succès. Le Roi témoigna lui-même à l'auteur tout le plaisir qu'il y avait pris, et le duc d'Orléans le nomma directeur de son théâtre de Saint-Cloud. Cette nouvelle représentation de l'œuvre de Lanoue et Jélyotte ne fit pas moins de plaisir cette fois que la première, et le duc des Deux-Ponts s'en montra charmé.

Le 28 novembre 1751, on célébra la naissance du duc de Bourgogne en représentant un divertissement comique, *l'Impromptu de la Cour de marbre*, où l'auteur du poème, Favart, n'avait eu d'autre projet que de copier fidèlement quelques-unes des scènes qu'avaient produites le zèle et la joie du peuple sous les fenêtres du roi, pendant tout le jour et toute la nuit qui suivirent la naissance du prince. Dehesse avait composé les danses, et Lagarde la musique. Les trois auteurs jouaient le rôle de trois écrivains publics. Tribou représentait une savetière ; mademoiselle Foulquier, une bouquetière ; et madame Favard, une Savoyarde (1).

La troupe chantante de Bellevue représenta, le 11 avril 1752, un grand opéra-ballet, *les Fêtes de Thalie*, dont le sujet était le triomphe de l'amour « dans les trois différents états du beau sexe : fille, femme et veuve. Cela forme trois fêtes différentes que Thalie donne sur le théâtre de l'Opéra, par l'ordre d'Apollon. » Les paroles étaient de Lafont ; les danses, de Dehesse ; et la musique, de Lagarde. Mesdames de Pompadour,

(1) Luynes et Moufle d'Angerville ne notent cette pièce que le 27 avril suivant. Nous suivons le répertoire du théâtre, bien qu'un contre-temps ait pu faire retarder cette pièce, sans que la date fût changée sur le poème, imprimé d'avance.



de Marchais, de Choiseul, Fontaine, MM. de la Salle, de Turenne, de Clermont et de Chabot, interprétaient ces trois entrées, ainsi qu'une quatrième, intitulée *la Provençale*. Tout le corps de ballet dansait dans chaque acte, avec les quatre nobles premiers danseurs (1).

Plus tard, il fallut consoler le Roi de la mort prématurée de sa fille chérie, Madame Henriette. La marquise organisa alors un spectacle qui devait d'abord avoir lieu le jeudi 25 avril 1752, mais qu'un rhume de madame de Pompadour fit remettre au samedi. Le programme comprenait, outre *l'Impromptu de la Cour de marbre*, un ballet héroïque, composé exprès pour cette fête, *Vénus et Adonis*, paroles de Collé, musique de Mondonville : la marquise y était désignée sous le nom de *reine de beauté*, et le Roi sous cette périphrase élégante : *le plus tendre des mortels* (2).

Vénus..... *Madame de Pompadour.*

Carite..... *Madame de Marchais.*

Mars..... *M. de Clermont, remplaçant M. de la Salle, indisposé.*

Adonis..... *Le vicomte de Chabot.*

Après l'opéra, il y eut un concert donné par deux hautbois italiens d'une grande habileté; puis vint le ballet, dans lequel dansèrent MM. de Courtenvaux, de Beuvron, de Melfort. Tout finit par un feu d'artifice sur le théâtre, qui devint — Luynes ne dit pas comment — une illumination ondoyante et transparente.

A quelques jours de là, M. de la Salle, qui avait dû bien regretter de ne pouvoir paraître dans cette soirée, reçut une preuve de la générosité de la marquise : son rare talent de chanteur fut récompensé par le don du gouvernement de la Marche. Voici ce qu'en dit le marquis d'Argenson, le 31 mai 1752 : « Le gouvernement d'une petite province nommée la Marche, qui vaquoit par la mort du marquis de Saint-Germain, vient d'être donné au marquis de la Salle. Des maréchaux de France et quantité de plus anciens lieutenants-généraux le demandoient, mais M. de la

(1) Aucun mémoraliste ne parle de cet opéra, qui figure imprimé dans le recueil à cette date; dans le doute, nous l'indiquons. Il y a dans le recueil des pièces de madame de Pompadour plusieurs erreurs, qui tiennent à l'habitude qu'on avait d'imprimer les ouvrages d'avance. C'est ainsi que *le Prince de Noisy* porte mention d'une reprise le 25 avril 1752; or nous verrons qu'une indisposition de la marquise fit reculer le spectacle de deux jours, et que, finalement, on ne joua pas cette pièce.

(2) *Vie privée de Louis XV*, par Moufle d'Angerville. (t. III, p. 3.)



Salle est très agréable dans les cabinets et chante supérieurement bien dans les opéras qu'on y a donnés. »

Les spectacles de Bellevue touchaient à leur fin, et la clôture se fit en mars 1753 par les représentations de deux opéras. Les dimanche 4 et mardi 6 mars, les acteurs de la troupe représentèrent *Zélindor, roi des Sylphes*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, et *le Devin de Village*, de J.-J. Rousseau.

L'ouvrage de Rebel et Francœur avait été joué à l'Académie de musique le 10 août 1745.

Zélindor, roi des Sylphes.....	(Jélyotte).....	M <sup>me</sup> de Pompadour.
Zirphée .....	(M <sup>lle</sup> Chevalier).. <td>M<sup>me</sup> de Marchais</td>	M <sup>me</sup> de Marchais
Zulim, confident de Zélindor..	(Albert).....	Le comte de Clermont.
Une Nymphé ..}	(M <sup>lle</sup> Coupé).....	.....
Une Sylphide...}		

*Le Devin de Village* venait d'être joué à l'Opéra le 1<sup>er</sup> mars 1753. Voici comment il était chanté à Paris et à Bellevue :

Colette.....	(M <sup>lle</sup> Fel).....	M <sup>me</sup> de Marchais.
Colin.....	(Jélyotte).....	M <sup>me</sup> de Pompadour.
Le Devin....	(Cuvillier).....	M. de la Salle.

Cet opéra, qui était une nouveauté pour Paris, n'en était plus une pour la Cour. L'année précédente, les acteurs de l'Opéra étaient allés le représenter à Fontainebleau. Ces représentations (18 et 24 octobre 1752) avaient obtenu le plus vif succès. Nous n'en ferons pas à nouveau le récit après Rousseau (1), nous dirons simplement ce qu'elles avaient coûté, d'après d'Argenson.

On ne paye plus aucuns gages dans la maison du Roi. Il est déclaré que les gages du conseil ne seront désormais payés qu'au bout de trois ans et les bureaux au bout de cinq ans. Cependant les ballets de la Cour coûtent prodigieusement : on donne des habits neufs aux acteurs; *le Devin de village* a coûté au Roi plus de cinquante mille écus (2).

Les deux divertissements qui terminaient les spectacles de Bellevue furent exécutés aussi bien qu'on pouvait le désirer, surtout à la seconde

(1) Tout le monde se rappelle le charmant récit que Rousseau a laissé de cette représentation et de sa fuite quand on voulut le présenter au Roi (*Confessions*, l. VIII).

(2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 10 novembre 1752.



ois. Ce soir-là, le spectacle finit par un brillant feu d'artifice tiré sur le théâtre. La réussite du *Devin de village* et le succès qu'elle obtint elle-même dans le rôle de Colin décidèrent la marquise à envoyer à l'auteur une somme de cinquante louis en témoignage de sa satisfaction. Jean-Jacques la remercia en ces termes :

Paris, 7 mars 1753.

Madame,

En acceptant le présent qui m'a été remis de votre part, je crois avoir témoigné mon respect pour la main dont il vient, et j'ose ajouter, sur l'honneur que vous avez fait à mon ouvrage, que des deux épreuves où vous mettez ma modération, l'intérêt n'est pas la plus dangereuse.

Je suis avec respect, etc.

La troupe du théâtre des petits cabinets n'avait pas retrouvé à Bellevue la vogue qu'elle obtenait à Versailles. La salle, beaucoup plus petite, ne permettait d'admettre que bien peu de spectateurs; et les acteurs, qui avaient acquis peu à peu une certaine aisance, ne voulaient plus jouer pour eux seuls; ils prétendaient avoir un auditoire véritable et assez nombreux : ce public venant à manquer, les représentations perdirent à leurs yeux une grande partie de leur charme.

Dès lors ces spectacles ne firent que languir. C'est le propre des esprits légers de se lasser promptement des distractions qui leur ont paru d'abord les plus charmantes. Ces illustres personnes s'étaient données de tout cœur à leur joyeux passe-temps et avaient pris très au sérieux leur nouveau métier d'acteurs, chantants et dansants; au bout de trois et quatre ans, elles se relâchèrent peu à peu de ce beau zèle. Les représentations, qui, durant ce temps de ferveur, s'étaient succédé à des intervalles très rapprochés, devenaient de plus en plus éloignées. La troupe, qui s'était déjà amoindrie quand on avait transporté les spectacles à Bellevue, allait diminuant à vue d'œil. Un beau jour, les représentations cessèrent : il n'y avait plus d'acteurs.

Le théâtre des petits cabinets avait duré six ans pleins.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)







## LA MUSIQUE

### A LA COMÉDIE-FRANÇAISE<sup>(1)</sup>

---



L'ordonnance de 1673, on s'en souvient, permettait aux comédiens deux voix et six violons. Le premier des almanachs Duchesne (1752 pour 1751) rappelle incidemment cet acte, qui était toujours en vigueur, et néanmoins la composition de l'orchestre de la Comédie, cette année-là, n'est pas conforme aux dispositions qu'il renferme : Dupré, basson ; Masse, Chabrun, violoncelles ou basses ; Branche, Sénéchal, Perrin, Pifaict, Chartier, violons ; total : cinq violons et trois autres instrumentistes. Celui de 1753 (pour 1752) ne mentionne pas le personnel de la Comédie, sans doute parce qu'il n'y avait pas eu de changements.

L'année suivante (1754 pour 1753), nous voyons cités : Sandy, maître des ballets, six danseurs, sept danseuses, un danseur et une danseuse italiens, huit violons et une flûte. La Comédie avait donc obtenu récemment la modification des ordonnances ? Nous avons rencontré, dans nos recherches, la mention d'un arrêt du Conseil de 1753 qui interdit formellement les ballets aux Comédiens, sous peine de 10,000 livres d'amende. Nous n'avons pas retrouvé l'arrêt même, mais il est certain qu'il fut rendu, car il donna lieu à cette réclamation burlesque en vers qui est bien connue et qui est datée de 1753. De Mouhy ne parle pas d'arrêt,

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février et 15 mars 1874.



mais il dit que, le 7 août, un ordre supérieur supprima les ballets, — preuve qu'ils venaient d'être autorisés, grâce probablement à l'intervention des gentilshommes de la Chambre, — que les comédiens fermèrent le théâtre, députèrent à la Cour quelques-uns des leurs et obtinrent, le 18, l'annulation de la mesure. Voilà donc abrogée la clause de l'ordonnance de 1675 relative à la danse. Mais la faculté d'augmenter l'orchestre et, on va le voir, de prendre des voix externes, quel acte l'avait donnée ? Les comédiens l'avaient-ils obtenue avec l'autre, en invoquant, comme en 1718, la différence des temps et des locaux ? C'est probable.

A partir de ce moment, leur personnel lyrique va s'accroître sans cesse. En 1755 (1754), nous relevons un maître des ballets, Dourdet ; un maître de musique, Giraud ; un répétiteur, Delaunay ; huit danseurs, neuf danseuses, sept violons, une flûte. Deux ans après : La Rivière et Bourqueton, maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Delaunay, danseur et répétiteur ; huit danseurs ; mademoiselle Allard, première danseuse, et neuf autres, parmi lesquelles mesdemoiselles Cazenove et Camargo ; cinq violons, deux flûte et hautbois, un basson, deux violoncelles. En 1758 (1757), l'orchestre reste le même ; La Rivière et Allard sont maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Dehault, répétiteur ; huit danseurs ; deux premières danseuses, mesdemoiselles Allard et Ray, et huit danseuses.

D'après le registre de dépenses de la Comédie en 1757, la symphonie coûte par mois 395 livres, 16 sols, 8 deniers ; les danseurs, 1,605 liv., 6 s., 6 d., dont Allard touche 200 liv., La Rivière, 291 liv., 13 s., 4 d. ; d'autres, 56 liv. ; d'autres, enfin, 35 liv. Dehault, répétiteur, a 25 liv. Certains mois, les danseurs reviennent à 1,555 liv., 6 s., 8 d.. ou à 1,588 livres. Les figurants changent souvent.

A cette époque, il y eut de profondes modifications dans l'organisation intérieure de la Comédie-Française ; tous les règlements de ce théâtre furent renouvelés. Celui que firent les gentilshommes de la Chambre le 23 décembre 1757 attribua au second semainier l'inspection du maître des ballets et de l'orchestre, le soin de dresser les états et mémoires des décorations, machines et habits pour les pièces et ballets, et de les remettre au premier semainier, pour que celui-ci en fit rapport à l'assemblée. Disons tout de suite que tous les règlements subséquents transportèrent, en termes formels ou implicitement, ces soins au Comité (règlements des 1<sup>er</sup> juillet 1766, 18 mai 1781, 18 novembre 1791, dé-



cret de Moscou, ordonnance du 14 décembre 1816); celle du 29 août 1847 et le décret du 27 avril 1850 mettent définitivement le personnel musical, avec tous les employés du théâtre, à la nomination de l'administrateur général et sous la surveillance de tel délégué qu'il lui plaît d'y commettre.

Le contrat de société passé par les comédiens le 9 juin 1758 régla le budget de la Comédie dans ce tableau, chef-d'œuvre de calligraphie, annexé à la minute de l'acte, que nous avons trouvée chez M<sup>e</sup> Sébert. Voici la partie musicale de ce document :

ORCHESTRE. — *Douze musiciens :*

Le premier.....	650 livres.	}	5,500 livres.
Le second.....	600 —		
Trois à 500 liv.....	1,500 —		
Sept à 400 liv.....	2,800 —		

BALLETS.

Maître de musique.....	}	25,000 livres.
Maître de danse.....		
{ Danseurs.....		
{ Danseuses.. ..		
{ Figurants .....		
{ Figurantes.....		

Le détail n'a pas été fixé pour les ballets. Il ne le fut que quelques mois plus tard, ainsi qu'on le verra plus bas.

A la minute du même contrat est jointe celle d'un règlement pour les employés et gagistes (1). Voici l'analyse des chapitres relatifs aux ballets et à l'orchestre :

(1) Il n'est pas daté, mais nous y trouvons la preuve qu'il n'est pas postérieur à janvier 1758. De Mouhy en cite un du 1<sup>er</sup> avril 1758 que nous n'avons retrouvé nulle part, et qui doit être celui dont nous parlons.

La Comédie en avait déjà fait un, le 9 avril 1753, ordonnant aux musiciens : de se trouver à cinq heures précises à l'orchestre et de jouer dès que l'on commencera de moucher les lustres et même auparavant, sous peine d'une amende de 3 livres; de ne pas se faire doubler dans les pièces d'agrément; d'être exacts aux répétitions, sous la même peine; de ne pas s'absenter pendant les entr'actes, sous peine d'une amende de 1 livre, 10 sols. A la troisième contravention sans motif légitime, ils



BALLETS. — La danse, le maître de musique, le répétiteur, les fournitures de marchandises pour habits et décorations des ballets, toutes les dépenses, en un mot, relatives à cette partie sont arrêtées annuellement à 25,000 livres.

ORCHESTRE. — 1° Il sera composé de douze musiciens ;

2° Les musiciens se rendent à l'orchestre à cinq heures moins un quart en été, à cinq heures en hiver, pour la symphonie, qui se fera à cinq heures précises en été, à cinq heures et quart en hiver ;

3° Ceux qui seront empêchés pourront envoyer un remplaçant, pourvu qu'il soit capable ;

4° Lorsqu'il viendra quelque prince ou princesse du sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée ;

5° Ils ne s'absenteront pas de l'orchestre pendant la représentation ;

6° Ils se trouveront aux répétitions générales des divertissements nouveaux indiquées par le maître des ballets ;

7° Ils paraîtront sur le théâtre dans les représentations des *Précieuses*, du *Grondeur*, du *Galant Jardinier*, etc., sans recevoir de rétribution extraordinaire ;

8° Chaque contravention sera punie d'une amende de 3 livres, perçue par le premier semainier en exercice.

Les places seront données, au concours, à la supériorité des talents et non à la protection. Le chef d'orchestre sera responsable de toute musique appartenant aux comédiens ; on lui en donnera tous les ans un nouvel état, et il en délivrera chaque fois un récépissé.

L'orchestre et les appointemens sont arrêtés comme il suit :

Branche .....	600	livres.	}	4,750 livres.
Dupré.....	650	—		
Madron.....	500	—		
Bécare .....	500	—		
Patoir.....	400	—		
Perin.....	500	—		
Pisset.....	400	—		
Descombes.....	400	—		
Blondeau.....	400	—		
Chartier.....	400	—		

Ce sont deux musiciens à 400 livres de moins qu'au budget de 1757.

seront remerciés. Branche est chargé « du détail total » de l'orchestre ; il aura 500 livres d'appointemens et 100 livres pour les répétitions, lesquelles 100 livres lui seront supprimées si les ballets le sont (c'était l'affaire dont nous avons parlé, qu'était alors en suspens). (Arch. Com.-Fr.)



De Mouhy reproduit, à la date du 21 avril 1759, un ordre, dont nous n'avons pas retrouvé l'original à la Comédie, du duc d'Aumont, fixant l'orchestre à six violons, — parmi lesquels le répétiteur, — deux haut-bois, trois violoncelles, une basse, et prescrivant de servir une pension de 200 livres à trois musiciens qui sont mis à la retraite (1). Mais ces dispositions ne durent pas longtemps, car, en 1760, l'almanach Duchesne signale, en plus, un cor de chasse et un timbalier. Cette même année, selon le registre des dépenses, Vestris est maître des ballets et premier danseur, avec 3,000 livres par an; les figurants ont 3, 4 et 500 liv.; en

(1) Pour ne pas interrompre le fil de notre récit, nous reproduirons en note des *Arrangements pour les ballets* que fit le duc d'Aumont le 1<sup>er</sup> juillet 1759, et que nous avons retrouvés, dans un registre des délibérations, aux Archives de la Comédie.

ART. PREMIER. — Le sieur Hus sera engagé, en qualité de maître des ballets, pour ledit composer, jusqu'à Pâques prochain, sur le pied de 1,500 livres d'appointemens, qui lui sont accordés, ainsy qu'aux sieurs Tavalalgo et La Rivière, pour danser les ballets du sieur Hus.

ART. 2. — Il sera fait un état double des habits composant actuellement le magasin pour la danse, en marge duquel le maître des ballets fera mention des habits qu'il fera faire ou dénaturer, en indiquant l'usage qui en aura été fait; il ajoutera aussi au bas de l'état les habits neufs qu'il aura fait faire.

ART. 3. — Il lui sera remis un état des fonds employés jusqu'à ce jour tant pour le paiement des appointemens que pour les autres dépenses du ballet, et le restant desdits fonds, jusqu'à la concurrence de 25,000 livres, sera mis tous les mois à part par le caissier pour être employé au paiement des appointemens et autres dépenses.

ART. 4. — Les mémoires des différents fournisseurs seront arrêtés par le maître des ballets et payés en suite par le caissier sur l'ordre du sieur Bellecour.

ART. 5. — Le caissier payera les appointemens des danseurs et danseuses sur l'état qui luy en sera remis par le maître des ballets, qui aura soin de le prévenir des changemens qui pourront survenir et des amendes à retenir.

ART. 6. — Le maître des ballets pourra prendre à l'avenir et renvoyer lesdits danseurs et danseuses à sa volonté, et sera le maître de régler leurs appointemens, à l'exception de ceux des sieurs Tavalalgo et La Rivière et des sieurs Allart et Guimart, lesquels seront soumis, comme les autres, aux amendes portées par le règlement qui sera fait, mais qui ne pourront être renvoyés que par notre ordre.

ART. 7. — Les danseurs et danseuses actuellement engagés se soumettront au règlement qui sera fait et le signeront.

ART. 8. — Le sieur Hus ne pourra porter la dépense des ballets que jusqu'à la somme de 25,000 livres, y compris ce qui a été dépensé jusqu'à présent

ART. 9. — Il sera obligé de mettre deux ballets nouveaux toutes les semaines, soit ballets séparés, soit divertissemens attachés aux pièces.

LE DUC D'AUMONT.



tout : 7,300 livres. Mademoiselle Allard, première danseuse, a 3,200 livres ; mademoiselle Guimard, seconde, 1,500 liv. ; les figurants, 350 et 300 liv. ; en tout : 13,700 liv. Total : 21,000 liv.

En 1764, le personnel est : un maître des ballets, un premier danseur, neuf figurants, un répétiteur, deux surnuméraires, un enfant, une première danseuse, huit figurantes, cinq surnuméraires, trois enfants ; total : 32 ; quatre premiers violons, quatre seconds, deux hautbois et flûte, deux cor et timbale, trois violoncelles, un basson, une contre-basse, un alto ; total : 18 (1). En 1766, d'après les registres du théâtre, les appointements des symphonistes montent à 9,750 liv. ; ceux des danseurs et danseuses, à 15,300 liv. ; les frais d'habits des ballets, à 7,500 livres ; total : 32,550 liv. A la nouvelle salle (Odéon actuel), qui est plus vaste, ce personnel est encore augmenté : il comprend 36 personnes pour la danse et 30 instrumentistes. En 1792, la danse est restée la même ; l'orchestre comprend 34 musiciens.

A la reconstitution de la Comédie-Française, les ballets furent abandonnés ; l'orchestre se composa de : six premiers violons, six seconds, deux alto et timbale, quatre basses, deux basson et flûte, deux contre-basses (une première, une deuxième), un premier cor, un second, et deux violons surnuméraires ; total : 28 exécutants. En 1815 : un chef d'orchestre, huit violons, trois basses, deux quinte et timbale, deux contre-basses, deux basson et flûte, deux clarinettes, deux cors et six surnuméraires ; total : 28. En 1830 : un chef d'orchestre, trois premiers violons, quatre seconds, deux quintes, deux basses, deux contre-basses, une flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors ; total : 21. En dernier lieu, il n'y avait plus que dix-huit à vingt exécutants.

On a vu que les comédiens accordaient aux musiciens des pensions de retraite ; mais cette concession était purement bénévole. En 1765, ils eurent un procès avec Branche, qu'ils avaient employé de 1754 à 1764. Il était entré comme premier violon à 400 liv., puis il avait été mis à 600 livres. Quand il voulut se retirer, on lui offrit 650 liv. pour le retenir.

(1) L'orchestre avait été réglé de la sorte par un ordre des Premiers Gentilshommes du 1<sup>er</sup> avril 1764 que nous voyons cité dans le règlement pour les employés et gagistes de 1769, mais que nous avons cherché vainement aux Archives du théâtre et aux Archives Nationales. Comparer, pour la synonymie des noms d'instruments, le texte de l'Almanach avec celui du règlement. Notons cependant une différence : en 1769, il n'est parlé ni de flûte ni de timbale.



Il les refusa et fit, en justice, la demande d'une pension. Inutile de dire qu'il en fut débouté. L'on trouve plusieurs passages relatifs à cette affaire dans le *Registre des délibérations du Conseil*, 1766-1791.

Le 25 février 1768, les comédiens règlent, en comité, que les musiciens ne pourront faire entrer personne à l'orchestre, si ce n'est pour les remplacer, et que le premier violon ne pourra donner que deux billets, signés de lui, pour les mêmes places. Mais il paraît que le rédacteur s'était trompé, car, le 21 mai suivant, il est déclaré que les billets doivent être signés du semainier. En outre, comme on se plaignait que les musiciens dérangent les spectateurs par le bruit qu'ils faisaient en entrant et en sortant sans cesse, on décide qu'on fera fermer la communication de l'orchestre sous le parquet, que les musiciens n'entreront plus que par la porte du milieu (au-dessous du souffleur), et que le premier violon leur enjoindra de ne pas sortir pendant le spectacle, à peine de 3 liv d'amende.

JULES BONNASSIES.

(La fin prochainement.)







## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS-POPULAIRES : *Fragments du Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. *Neuvième Symphonie* de Beethoven. — CIRQUE D'ÉTÉ : Audition de *la Passion* de Jean-Sébastien Bach. — CONCERT DANBÉ : *Stabat* de madame de Grandval. — CONCERTS DE M. LOPEZ. — DE MADemoisELLE MARIE SECRETAIN, — DE MADAME RÖNZI, — DE M. ALBERT SOWINSKI, — DE MADAME PAULINE BOUTIN.



CONCERTS-POPULAIRES. — « Pasques, jour saint, veut autre poésie, » comme a dit Clément Marot. Aussi, M. Padeloup, M. Danbé et M. Lamoureux nous ont-ils tous trois donné des Concerts spirituels. La nouveauté que M. Padeloup a présentée à son public est celle de quelques fragments de la première partie du *Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. Ce qui distingue ce *Stabat* de tous les autres, c'est le caractère particulièrement sombre et lugubre dont son auteur l'a empreint, et je ne crois pas que ni dans celui de la liturgie, ni dans les trois plus célèbres connus, ceux de Pergolese, de Haydn et de Rossini, la douleur ait atteint des accents aussi déchirants. L'accablement se peint dans l'introduction : « *Stabat Mater* », et le désespoir dans le chœur : « *Quis est homo* » et dans le duo : « *Quis non posset.* » On se sent comme respirant sous un ciel de plomb. Il est à regretter que l'exécution se soit bornée à ces courts fragments, car les chœurs : « *Fac ut ardeat* » et « *Fac ut animæ donetur* », que je cite entre autres, d'après la partition, eussent un peu allégé le sentiment d'oppression que les premiers morceaux avaient fait éprouver.



Dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, les chœurs ont irréprochablement chanté, ainsi que les solistes, mesdemoiselles Devriès et Armandi, et MM. Gailhard et Vergnet. Trois fragments du *Stabat* de Rossini ont aussi valu de longs applaudissements à ces mêmes artistes.

Les Concerts-Populaires sont fermés jusqu'au mois d'octobre prochain ; et depuis le mois de décembre 1873, date des premiers comptes rendus de concerts dans la *Chronique musicale*, M. Pasdeloup a le mérite d'avoir fait connaître, si je ne me trompe, douze œuvres nouvelles ou inédites, qui sont : une *Symphonie brève*, de Th. Gouvy ; une *Symphonie en si bémol*, de Niels Gade ; l'ouverture des *Piccolomini*, de V. d'Indy ; une *suite d'orchestre*, de Ten Brink ; l'ouverture de *Phèdre*, de Massenet ; *Patrie*, de Bizet ; une *Ouverture de concert*, de Guiraud ; des *Esquisses symphoniques*, de madame de Grandval ; une *Ouverture symphonique*, de Salvayre ; la *Symphonie en ut majeur*, de Schumann ; *Madeleine au désert*, de Reyer ; enfin, le *Stabat* de Bourgault-Ducoudray.

Henry Cohen.

CIRQUE D'ÉTÉ. — *Audition de la Passion, selon saint Mathieu.* — Fidèle à son amour des résurrections musicales, M. Lamoureux nous a conviés à l'audition de la *Passion* de Jean-Sébastien Bach. Cet oratorio, qui fut exécuté pour la première fois à Leipzig, le Vendredi-Saint de 1729, ne fut plus repris que cent ans plus tard, et était à peine connu en France, malgré l'exécution de quelques fragments qu'en fit M. Pasdeloup en 1868. Cette fois-ci, c'est la plus grande partie de l'ouvrage qui vient d'être chantée, et, quelle que soit la beauté, quel que soit le mérite musical ou dramatique de la *Passion*, il faut le constater, cette œuvre n'a point excité la profonde admiration qu'avait fait naître l'audition du *Messie*. Je n'en veux pour témoins que la satisfaction et l'allègement que le public a paru éprouver lorsque, la *Passion* étant terminée, les artistes se sont remis en place pour l'exécution de quatre morceaux du *Messie*, et les vifs applaudissements qui les ont accueillis. Mais tâchons de nous rendre compte du peu d'effet qu'a produit la *Passion*. M. Lamoureux est toujours l'excellent chef d'orchestre que l'on sait ; ses chœurs ont chanté avec la même précision et la même intelligence musicales que d'habitude ; les solistes, MM. Auguez, Vergnet, Couturier, Dufriche et Miquel, et mesdemoiselles Arnaud, Armandi et Puisais ont tous rivalisé de zèle et de talent, et cependant le public est resté



froid. C'est que l'instrumentation est terne, et l'harmonie souvent dure. Les mélodies ne sont pas toujours assez rythmées, l'ensemble enfin est monotone. Ensuite, le genre de l'oratorio en général et de celui-ci en particulier, mi-parti histoire racontée et entrée en scène du personnage, s'il a pu paraître très beau il y a cent cinquante ans, est d'un effet glacial aujourd'hui. Ainsi, le texte dans la partition porte : « Judas prit la parole après ces mots et dit : Est-ce moi, maître ? — Il (Jésus) répondit : Toi-même. » Or, comment Bach a-t-il mis ce récitatif en musique ? L'évangéliste récite : « Judas prit la parole après ces mots et dit... » Ici Judas vient pour dire : « Est-ce moi maître ? » L'évangéliste reprend : « Il répondit... » et Jésus paraît pour dire : « Toi-même. » Et, depuis le commencement jusqu'à la fin de l'oratorio, le récitatif est toujours coupé de la même façon.

Les morceaux qui ont le plus produit d'effet sont : l'introduction, où les deux chœurs qui chantent simultanément pendant tout l'ouvrage sont parfaitement distincts ; l'air « Le remords, » chanté par mademoiselle Armandi, l'air. « Cœur sacré, » chanté par mademoiselle Arnaud ; l'air de ténor, avec hautbois obligé, « Auprès de Jésus, » chanté par M. Vergnet et accompagné par M. Lalliet ; la plupart des chorals, et enfin le duo des deux femmes, qui se termine par un chœur vigoureux, et qui seul, dans toute *la Passion*, a provoqué d'unanimes applaudissements.

M. Bannelier, le traducteur de cet oratorio, a cru bien faire en le traduisant en prose. Je ne puis partager son opinion. La langue française exige impérieusement le rythme et la rime, même quand des paroles se chantent.

H. C.

CONCERTS DANBÉ. — En écoutant le *Stabat* de madame de Grandval, je faisais cette observation très curieuse, étant appliquée à de la musique composée par une femme, que la partie la mieux réussie est la partie symphonique, qui est la plus abstraite. Ensuite viennent les chœurs. Les morceaux où les voix sont traitées en solo sont ceux qui ont le moins satisfait le public. On ne peut certainement refuser à madame de Grandval ni l'imagination ni la mélodie ; mais il semblerait que l'esprit de la musique vocale (si je puis m'exprimer ainsi) soit moins développé chez elle que l'esprit de la musique instrumentale. Ainsi, l'introduction symphonique du *Stabat* est noble et chantante, ainsi que le



sont les ritournelles de tous les versets, et les chœurs sont à effet. Celui notamment qui commence le *Pro peccatis* est d'un très beau caractère, et le chœur final est brillant; mais, quant aux solos, j'aurais de la peine à en citer, sauf l'air *Juxta crucem*, qui est mélodieux et expressif, et a été parfaitement chanté par madame Trélat, et le quatuor qui fait partie de l'*Inflammatum*, et qu'a relevé du reste le splendide soprano de madame de Caters. En somme, le *Stabat* de madame de Grandval est une œuvre de valeur, qui dénote de sérieuses études, et qu'il n'était pas donné au premier venu de composer.

H. C.

CONCERT DE M. LOPEZ. — M. Lopez, connu comme ténor de beaucoup de talent, s'est révélé à son concert comme compositeur sérieux. Il y a fait entendre, outre une jolie chanson espagnole, chantée par mademoiselle Vestri, et un boléro en duo, chanté par lui-même et M. Debassini, des fragments d'une messe solennelle, parmi lesquels le *Sanctus* est un chœur d'une grande beauté, et le *Benedictus* un trio très remarquable, qui a été chanté par mesdames de Lagrange, Brunet-Lafleur et Fournier-Louis. On a beaucoup applaudi également un trio pour trois ténors, de M. Alary, intitulé : *le Serment des Horaces*.

CONCERT DE MADEMOISELLE MARIE SECRETAIN. — Cette éminente pianiste, la meilleure peut-être de toutes les élèves de M. Henri Herz, a joué à son concert trois fantaisies de sa composition, sur la *Fille du régiment*, *Mignon* et *Faust*. Cette dernière, la plus remarquable des trois, avait été déjà entendue à son concert de l'année dernière; mais mademoiselle Secretain y a fait des changements très considérables, qui en font un morceau de concert des plus brillants et des mieux réussis.

H. C.

CONCERT DE MADAME RONZI. — Salle Lemoine. — Je n'ai point à faire ici l'éloge d'artistes de la trempe de madame Ronzi, et de MM. Gardoni, Delle Sedie, Scalese et Bonnehee. Tout l'intérêt du concert se reportait sur la jeune et sympathique fille de la bénéficiaire, mademoiselle José-



phine Ronzi, dont c'était le premier début en public. Sa voix n'est pas encore bien forte, mais elle est pleine de charme. Douée d'un grand sentiment musical, elle vocalise en outre très bien; et, soit qu'elle chante en italien ou en français, — qu'elle prononce comme une Française, — on reconnaît toujours en elle les traditions de la belle école italienne. Son plus grand succès a été dans l'air des Bijoux de *Faust* et dans le duo de l'*Elisir d'amore*, où elle a rivalisé de verve avec l'excellent bouffe Scalese, et reçu une véritable ovation.

M. Lack est un jeune pianiste d'un très grand talent, et la charmante et si originale artiste mademoiselle Marie Dumas a parfaitement joué une scène d'Edouard Stell, intitulée : « Une Tempête sous un cache-peigne. »

H. C.

CONCERT DE M. ALBERT SOWINSKI. — M. Sowinski, ce vétéran du piano qui, depuis quarante-cinq ans, est toujours sur la brèche, a donné son concert, le 20 mars, dans la salle Herz. Dans l'impossibilité de pouvoir rendre compte de tous les nombreux morceaux qui y entraient, je me bornerai à citer parmi ceux de sa composition un *Nonetto*, dont le public a particulièrement applaudi le beau et chaleureux andante en air varié, le *Carillon de Notre-Dame de Cléry*, fantaisie fort originale, et un duo espagnol, chanté avec un ensemble parfait par les deux charmantes mesdemoiselles Waldteufel.

Mademoiselle Nyon de la Source a chanté l'air des *Puritani*, pas tout à fait peut-être dans le vrai style italien, mais avec beaucoup de grâce, et la très difficile *Leçon de chant du Rossignol*, de madame Eugénie Garcia. La Société chorale de l'Odéon, dans laquelle j'ai remarqué une belle voix de vraie haute-contre, a fort bien rendu les *Gais Musiciens*, de Kucken, et la *Noce au village*, de Laurent de Rillé. M. Sowinski a trop donné de preuves d'un véritable talent dans sa longue carrière musicale pour s'offenser si je viens lui dire que, dans son chœur *la Vapeur*, il n'a pas bien saisi le genre de l'Orphéon. Pour y réussir, il faut chercher de certaines combinaisons et de certains effets que je n'approuve ni ne désapprouve, mais que je constate, et que comprennent admirablement MM. de Rillé, Ernest Boulanger, Kucken et d'autres.

M. Lebouc a exécuté une jolie fantaisie de sa composition sur les airs de Schubert. M. Des Roseaux a, comme toujours, obtenu un succès de fou rire, et l'accompagnateur, M. Lowenthal, a été excellent; mais, à



mon grand regret, l'heure avancée ne m'a pas permis d'assister à l'opéra-comique de M. F. Thomé, qui devait être chanté par deux des meilleurs élèves du Conservatoire, mademoiselle Marcus et M. Taskin.

*CONCERT DE MADAME PAULINE BOUTIN.* — Madame Pauline Boutin jeune et très jolie femme, possède un soprano élevé d'une grande fraîcheur. Elle a bien vocalisé l'air de *Torquato Tasso* et chanté d'une manière irréprochable le duo de *Crispino* avec cet excellent Mercuriali, dont la place au Théâtre-Italien est toujours vacante. Madame Fournier-Louis a dit avec *brio* le rôle de Maddalena dans le quatuor de *Rigoletto*, et M. Lopez a su se faire bisser dans une chanson espagnole de sa composition. La jeune et éminente pianiste mademoiselle Berthe Marx et M. Lowenthal ont tous deux eu beaucoup de succès, ainsi que M. Alterman sur le violon et M. Toby sur l'orgue.

Au même concert a été chanté l'air de la *Prise de Jéricho*. Jetons dessus un voile noir.

H. C.







## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

BOUFFES-PARISIENS : *Les Parisiennes*, opérette en quatre actes, paroles de MM. J. Moinaux et Koning, musique de M. L. Vasseur. — CHATELET : *La Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes, paroles de MM. Clairville et Busnach, musique de M. Litolff. — FOLIES-DRAMATIQUES : *La Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. E. Dubreuil et H. Chabrillat, musique de M. Cœdès.



BOUFFES-PARISIENS. — LES PARISIENNES. — *Mardi 30 mars*. — Les espérances que la direction des Bouffes - Parisiens fondait sur *les Parisiennes* se sont évanouies comme la rosée du matin. Arrivée devant le public, la pièce et la musique ont sombré.

Il faut convenir que les marins qui montaient *les Parisiennes* n'ont rien ménagé pour faire échouer la frêle nef qui les portait, eux et leur fortune. MM. Jules Moinaux et Koning, les auteurs du livret, avaient la prétention de nous montrer la vie parisienne sous trois faces : le demi-monde, le monde bourgeois et le monde. Un jeune prince étranger, suivi de son consul, était le guide qu'ils avaient choisi pour nous conduire dans la salle à manger de Blanche de Velours, dans la boutique de Valérie Commercy, et dans le salon de la Duchesse, au faubourg Saint-Germain. Ils ont étrangement forcé la note, et singulièrement noirci le tableau des mœurs de la capitale. Leur demi-monde est du ressort de Parent-Duchâtelet. Leurs bourgeois sont de la famille de Jocrisse. Leur grand monde est de la société de M. Choufleuri. Ils n'ont tiré aucun profit de ces exagérations devant des spectateurs très édifiés sur le véritable caractère des existences parisiennes, par l'expérience qu'ils en ont



d'abord, et par les charmantes fantaisies inscrites au grand-livre de *la Vie parisienne*, par Meilhac et Halévy, par Gustave Droz et Gondinet.

Si j'ajoute que le style de MM. Moinaux et Koning fait pendant à la banalité de leur scénario, que leurs mots ont blanchi sous le harnois du temps, que leurs scènes sont mal coupées, mal amenées et mal développées, vous aurez une idée complète du libretto des *Parisiennes*. Depuis *le Borgne* de M. Loyau de Lacy à l'Ambigu-Comique, on n'avait rien vu qui fût plus lamentable et plus fastidieux. Depuis la démolition des *Funambules* et du *Petit-Lazari*, de tabarinique mémoire, on n'avait rien ouï qui se rapprochât plus de la littérature foraine. « *J'entends nos invités qui montent les escaliers,* » ainsi s'exprime le domestique de Blanche de Velours. « *Les voitures des invités de madame la duchesse commencent à arriver dans la cour,* » ainsi parlent les valets de la duchesse du noble faubourg. La Parisienne y est traitée quelque part de *couleuvre en bottines*. L'image a paru un peu forte à ceux qui connaissent l'organisation des reptiles et la constitution des dames de Paris. Je sais bien qu'un romancier célèbre terminait un jour un feuilleton par cette phrase épique : « Sa main était froide et glacée comme celle d'un serpent, » mais cette autorité peut être déclinée. Quand l'imagination fertile de MM. Jules Moinaux et Koning se trouve à court de saillies, elle a recours à ses souvenirs, et campe en plein dialogue la réplique suivante, textuellement empruntée à Henry Monnier : « Vous n'êtes point M. Fromageot? — Non, répond-on, mais j'ai toujours désiré l'être. » Le public ne s'est pas laissé prendre à ces divers subterfuges, et a vertement sifflé les *Parisiennes*. On affirme que la section du troisième acte a été opérée en entier, et que la pièce en est d'autant plus allégée : je veux bien le croire, mais je doute que ce moyen violent sauve le patient, qui est bien malade, bien malade.

La musique des *Parisiennes* est de M. Léon Vasseur, le signataire de la *Timbale d'argent*. Elle a ressenti le contre-coup des orages qu'a suscités la prose de MM. Moinaux et Koning, et, bien que je l'aie écoutée de mon mieux, au milieu des rires titaniques qui éclataient dans la salle à chaque instant, j'avoue qu'elle m'a paru aussi froide et aussi monotone que le livret, avec la prétention en plus.

J'ai noté, au premier acte, après l'ouverture, qui est d'une faiblesse extrême, un *chœur* dialogué dépourvu de caractère; les *couplets* de Nina-Caprice au public; un *trio* mal écrit; un *duo* d'où s'évade péniblement un petit mouvement de valse assez coquet; un *chœur* de consuls, traité en imitation de fugue; et le même petit mouvement ternaire arrangé en



*finale*. Le second acte vaut mieux. Il contient un assez joli *trio*, avec un effet persistant sur les syllabes « oh ! yes ! » ; les *couplets* des Parisiennes, chantés par madame Peschard ; enfin, la chanson de l'Auvergnate :

*Faut d' la discrétion  
Dans la profession...*

également bien tournée par le musicien et bien détaillée par Judic.

On bisse, au troisième acte, les *couplets du Pifferaro*. Au quatrième, qui est absolument vide, on ne bisse pas la *chanson du Dragon du roi*, et les *couplets* de la vicomtesse Cazadorès.

C'est madame Judic qui a sauvé la pièce du naufrage instantané. C'est elle qui la maintiendra pendant quelques représentations encore sur l'affiche des Bouffes. Elle est demeurée chanteuse pleine de charme, et s'est hissée, petit à petit, au ton de la comédie dans les six déguisements sous lesquels elle se montre.

CHATELET. — LA BELLE AU BOIS DORMANT.—*Samedi 4 avril*. — MM. Clairville et Busnach ont mis leur nez dans le conte de la *Belle au bois dormant*, du regretté Perrault, pour en extraire une féerie. Ils y auraient cherché des truffes qu'ils n'auraient pas mis plus d'acharnement à bouleverser le gracieux récit de nos grand'mères. Finalement, après bien des entorses infligées à l'intrigue du naïf historien, ils ont accouché d'une pièce bâtarde, tenant le milieu entre la féerie et l'opéra, sans avoir aucune qualité requise par chaque genre. Je jette par-dessus bord la part de culpabilité qui incombe aux librettistes dans la confection de la *Belle au bois dormant*, pour passer plus vite aux nombreux griefs que j'ai contre l'auteur de la partition, M. Litolf.

Après la *Boîte de Pandore* et *Héloïse et Abélard*, les deux opérettes de ce compositeur représentées aux Folies-Dramatiques, on ne pouvait décemment avoir foi en lui comme compositeur bouffe. On attribuait cette infériorité tant à la nature vulgaire des sujets sur lesquels il avait écrit sa musique, qu'au genre peu relevé auquel ces sujets appartenaient par eux-mêmes. On y avait remarqué, dans le chant, une certaine tendance à la mélopée, et, dans l'orchestre, un coloris qui indiquait une grande habileté de manipulation instrumentale. Il semblait donc qu'un opéra féerie, confinant au drame fantastique d'une part, et tenant de l'autre à la rêverie symphonique, eût fourni à cette organisation incomplète, et qui n'a jamais brillé par le plan et le développement de l'idée, un cadre où elle eût pu se mouvoir plus à l'aise.



La désillusion a été grande. Je cherche en vain dans la musique de *la Belle au bois dormant* le charme de l'idée et le prestige de la forme. L'ouverture est conçue dans le goût des mauvaises compositions de Schumann : je veux dire que le sens n'en est pas saisissable. L'instrumentation y est papillotante, et la batterie qui frappe à coups redoublés sur les dernières mesures tente inutilement d'en dissimuler la pauvreté. Le *prologue*, avec sa prière et son chœur de fées, console un peu de ce pénible début. L'ariette de Nérída : *Dans cent ans, comme tout change à la ronde*, et les couplets d'entrée de la princesse Sylvéa tombent en loques. Ils sont jetés dans le moule banal où Litolff précipite indifféremment tous ses couplets. Décidément, l'art du couplet est d'essence toute française et non autre. Ceux que l'enchanteur Abaldaman, déguisé en pèlerin, commence dans la coulisse, et qui sont accompagnés par une imitation d'orgue, ont quelque couleur. Le *duo* qui suit :

*C'est un conte du bon vieux temps,  
Bon pour amuser les enfants,*

dénonce outrageusement l'incapacité du compositeur en matière d'expression vocale. Tous les morceaux concertants de la partition sont affligés du même vice organique. Il n'y a pas un *finale* qui soit conçu selon la règle dramatique.

Le second acte est préférable au premier. L'introduction en est animée. Le chœur des batteurs de blé : *Youp, youp, gens du village, travaillons et chantons !* est sonore et d'un style facile. Il a été bissé. Les couplets de Coquelicot : *Berger Cupidon, finis donc*, la romance du ténor, la ballade de la fée Azoline et la ronde finale sont de piètres inspirations. — Le troisième acte, qui est très chargé, renferme un air d'Abaldaman, précédé d'un court récitatif, un chœur d'Esprits, bruyant et absconse, un trio entre Abaldaman et les deux diablesses, qui contient une assez jolie phrase : *Me voilà, je suis prête*, la *chanson du Briquet*, un quintette à l'italienne (école Petrella), et le ballet. La chanson du Briquet, à trois voix, a de la tournure. Le troisième motif en est fort joli, et je regrette que le refrain :

*Zim, zim, cela ne va guères,  
Zim, zim, cela ne va pas !*

en soit si commun. Il est bissé d'acclamation. Le quintette se développe péniblement faute de moelle mélodique. On entend, dans le ballet, une marche des Gardes, une valse, qui manque de franchise, où j'ai perçu de



jolis *pizzicati* de violons sur une pédale de pistons, et enfin un galop final qui a pu plaire à quelques habitués de bals publics. — Le quatrième acte est faible parmi les faibles. Aussi s'est-on fâché tout rouge quand M. Litolf est venu sur la scène quémander une ovation, escorté d'un régisseur.

Mademoiselle Mélanie Reboux, ancienne pensionnaire de l'Opéra et des Folies-Dramatiques, a créé le rôle de la princesse Sylvéa qu'elle a chanté avec ce que les déhanchements de l'opérette lui ont laissé de bon dans la voix. A ses côtés, Paola Marié représente la suivante Nérída. M. René Julien, un baryton que j'ai vu autrefois à l'Opéra-Comique dans *l'exempt* du *Pré-aux-Clercs*, s'est chargé les épaules du rôle important de l'enchanteur Abaldaman. On eût pu l'en *exempter*. Le ténorino Laurent est supportable, et le trial Guillot assez gai.

Nous avons retrouvé, à la tête de l'orchestre du Châtelet, M. Constantin, qui a dirigé autrefois celui de l'Athénée et celui de la Renaissance. Il mérite tous nos éloges pour l'intelligence et la fermeté qu'il apporte à ses fonctions. On répand de toutes parts le bruit que M. Hostein veut transformer le Châtelet en théâtre lyrique. C'est là une tentative difficile, téméraire même, dans laquelle nous le soutiendrons de toutes nos forces du jour où il apportera un soin plus scrupuleux dans le choix de ses partitions et de ses artistes.

*FOLIES-DRAMATIQUES. — LA BELLE BOURBONNAISE. — Samedi 11 avril.* — A l'ombre d'une tonnelle d'auberge, à l'enseigne du *Soleil d'or*, sur le quai de la Ferraille et dans un charmant décor du vieux Paris, le sergent Brindamour et le baron de Cotignac vident gaîment une bouteille de bourgogne. Mais sous leurs saillies gauloises se cachent de graves préoccupations. Brindamour est à la recherche d'un fifre pour le régiment des gardes françaises. Cotignac attend l'arrivée du coche du Bourbonnais, d'où doit descendre Manon, dite la Belle Bourbonnaise, que le ministère Choiseul, dont il est l'agent, a comploté de donner pour rivale à la Dubarry auprès du roi Louis XV. Il advient que Manon, la vraie Belle Bourbonnaise, est enlevée en route par Grison, un diplomate à la solde de la Dubarry. Il ne reste plus en pâture à Cotignac qu'une certaine Billette, une Bourbonnaise amie de Manon, qu'il enrôle sous la bannière du parti Choiseul et qu'il emmène à Trianon pour la présenter au roi comme la Belle Bourbonnaise. Dans l'intervalle, Blaise, l'amoureux de Manon, est racolé par Brindamour, qui l'engage en qualité de fifre au régiment des gardes françaises. Voilà le coche du Bourbonnais livré à tous les orages de la politique.



Lorsque Cotignac, fier de son intrigue, arrive à Trianon avec Billette, qui trouve-t-il installés avant lui dans le château? Grison et Manon, cette dernière gagnée par l'agent de la Dubarry à la cause de la maîtresse du roi. Usant et abusant de sa ressemblance avec la Dubarry, Manon déjoue les manœuvres de Cotignac, et le menace de la Bastille. Le pauvre baron, fou de désespoir, s'enfuit dans la forêt de Saint-Germain, où il erre à l'aventure pendant des journées. Billette, démasquée par la vraie Belle Bourbonnaise, avoue sa faute. Blaise, qui est venu avec son régiment prendre la garde à Trianon, perd la tête en reconnaissant Manon sous le toquet de velours de la Dubarry, et déserte. Enfin, au troisième acte, nous retrouvons tous nos personnages à la fête des Loges. Manon, grassement payée par la Dubarry, fait partager sa fortune à Billette, à Blaise et à tout le coche du Bourbonnais. Cotignac, en perdant la partie, recouvre la raison, ce qui est bien une compensation... et ainsi finit le livret d'opéra-comique écrit par MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat pour la scène des Folies-Dramatiques.

L'intrigue de *la Belle Bourbonnaise*, que j'ai réduite à sa plus simple expression pour l'intelligence des rôles, est loin d'être aussi claire qu'elle le paraît dans ce canevas. Elle est, au contraire, assez confuse, et j'ai eu grand'peine à en suivre le fil. Le mal, toutefois, n'est pas irréparable, et je crois que par des coupures et des raccords adroits on peut y porter dès aujourd'hui remède.

L'idée première de *la Belle Bourbonnaise* a été inspirée à MM. Ernest Dubreuil et Chabrillat par le célèbre vaudeville ainsi intitulé. La chanson de la Belle Bourbonnaise était primitivement une sorte de charivariaubade dirigée, on ne sait par qui, contre une courtisane d'origine bouronnaise sans doute, et tombée dans la misère, après avoir ébloui de son luxe et la cour et la ville :

*Dans Paris la grand'ville,  
Garçons, femmes et filles,  
Garçons, femmes et filles,  
Ont tous le cœur débile,  
Et poussent des hélas!  
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!  
La belle Bourbonnaise,  
La maîtresse de Blaise,  
Est bien mal à son aise;  
Elle est sur un grabat, (On rit.)  
Est bien mal à son aise;  
Elle est sur un grabat.*



Ce refrain gouailleur était devenu rapidement populaire. Lors de l'élévation de la Dubarry au poste (c'était un poste) de favorite de Louis XV, le duc de Choiseul, qui la détestait profondément, ressuscita la *Belle Bourbonnaise*, qui, appliquée à la Dubarry, obtint une nouvelle vogue. Bientôt même, l'allusion ne paraissant plus assez transparente aux ennemis de la comtesse, on inventa la *Nouvelle Bourbonnaise*, infiniment plus directe et plus licencieuse que l'ancienne. Le cas de la Belle Bourbonnaise a souvent été mis au théâtre. En 1839, à ces mêmes Folies-Dramatiques où elle revit depuis quelques jours, la fameuse chanson eut un regain de succès, par la bouche de l'acteur Heuzey, qui la mimait à miracle.

Sur le libretto qui lui a été fourni, M. Cœdès a brodé une musique qui en rachète bien des défauts. J'ai déjà dit aux lecteurs de l'*Événement* ce que je pensais du talent de M. Cœdès, et, au moment de donner mon opinion à mes confidents ordinaires de la *Chronique musicale*, je ne vois rien à retrancher du jugement que j'ai porté sur lui le lendemain de la première représentation de la *Belle Bourbonnaise*.

M. Cœdès est, avant tout, un musicien de souche gauloise : son rire est très franc : il a la verdeur et la rondeur, ces deux pôles de la gaieté française. Sa mélodie n'est pas toujours suffisamment développée. Il est tourmenté de la soif des rythmes, auxquels il sacrifie volontiers les autres qualités du chant. Mais il possède une intuition très vive de la couleur et de l'à-propos. On sent qu'il a vécu dans l'intimité de nos vieux maîtres français, auxquels il tend furtivement la main par derrière, tout en lançant une œillade aux modernes par devant, et dans ces deux actes contradictoires il reste toujours de bonne foi, ce qui est rare. Son orchestration est encore un peu lourde, un peu sourde. Il n'a pas encore su en dégager la facture élégante et distinguée que réclame l'opéra-comique (car la *Belle Bourbonnaise* n'est point une opérette), et de ce côté il y a bien des réserves à faire. Tout se sauve par cette verve familière qu'on appelle communément le *diable au corps*.

Le premier motif de l'ouverture de la *Belle Bourbonnaise* est un ingénieux rappel de l'ancien vaudeville. J'aime beaucoup aussi l'introduction du premier acte, avec sa discrète sonnerie de cloches. Le *chœur de la Patrouille* ; les couplets de Brindamour : *Le régiment prend le service* ; le chœur de l'Arrivée du coche et les couplets de Billette, tous morceaux applaudis, ne valent pas, à mon sens, l'entrée symphonique de Grison, et le joli duo entre Billette et Cotignac :

*Je suis un haut baron ;  
Cotignac est mon nom.*



Mais la pièce capitale de l'acte est le *chœur des Métiers*, à quatre parties, dont la reprise en contre-point fleuri a provoqué une brillante ovation. Les choristes ont dû tout recommencer. De ces quatre motifs, les plus intéressants m'ont paru le premier, celui des gardes françaises, et le troisième, celui des maraîchères, ponctué par les pizzicati des violons. Il est fâcheux que les ténors, se trouvant infiniment plus nombreux que les basses, aient rompu, pour leur compte, l'équilibre nécessaire à l'harmonie de la reprise. Ce chœur produirait plus d'effet encore si l'on pouvait porter remède à cette disproportion dans la balance des voix.

Je n'ai pas le loisir d'analyser en particulier, et selon l'ordre de la table thématique, tous les morceaux de cette partition touffue. Je signalerai comme étant écrit dans le plus pur style Pompadour tout le commencement du second acte jusqu'au *chœur des Bergers-trumeaux* inclusivement. On a bissé chaleureusement les couplets de l'abbé Camerlet :

*Madame Dubarry, tu tomberas,  
Tu danseras, tu sauteras !*

sur le rythme ternaire. L'effet en est irrésistible. Le *quintette*, chanté sur un motif de vieille *allemande*; la *marche des Gardes*, relevée par le fife *solo*; le *menuet* et le divertissement des bergers forment un tableau spirituellement pastiché de la musique du siècle.

Au troisième acte, qui est moins bien venu que les précédents, j'ai remarqué un chœur d'introduction plein de mouvement : les couplets *N, i, ni, c'est fini!* et d'autres couplets, coupés d'éclats de rire, qu'on a voulu entendre deux fois.

Le succès de la *Belle Bourbonnaise* est incontestablement dû au compositeur, d'ailleurs bien secondé par une mise en scène qui révèle un grand goût chez M. Cantin, et par une bonne interprétation.

On a vu avec plaisir le vieux Sainte-Foy, qui joue Cotignac, ainsi que Milher, qui a des jeux de physionomie uniques. M. Raoult, échappé de l'Opéra-Comique, s'est fait bisser deux morceaux. Mesdemoiselles Desclozas et Tassilly, deux Bourbonnaises carrées par la base, ont toujours réjoui nos yeux et quelquefois nos oreilles.

ARTHUR HEULHARD.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient d'autoriser le Conservatoire de musique de Lyon, fondé en 1872, par M. Mangin, l'ancien chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique, à prendre pour sous-titre : « Succursale du Conservatoire de Paris. » Cette décision sera favorablement accueillie par tous ceux qui connaissent les efforts que fait M. Mangin pour la propagation de la bonne musique à Lyon.

— Le même ministère vient d'accorder un encouragement de 400 fr. à la Société de musique de chambre dirigée par M. Camille Lelong. C'est une libéralité administrative qui ne pouvait recevoir une meilleure destination.

— Le docteur Mandl inaugure le lundi 20 avril, à quatre heures, au Conservatoire de musique, un cours public sur l'hygiène de la voix. Ce cours continuera les lundis suivants, à la même heure.

— On a vendu, à l'hôtel Drouot, les costumes, décors et matériel de ce pauvre théâtre de l'Athénée qui, malgré les efforts et le zèle de plusieurs directeurs, n'a pas pu parvenir encore à attirer le public.

Il y avait là les décors de *la Guzla de l'Emir*, de *l'Alibi*, de *la Fanchonnette*, de *Raphaël*, des *Rendez-Vous galants*, du *Déserteur*, de *Madame Turlupin*, du *Bijou perdu*, etc., ainsi qu'un grand nombre de costumes à peu près neufs : car ils n'avaient servi, hélas ! que pour un petit nombre de représentations.

Cette vente avait été fixée au Vendredi-Saint, parce que ce jour-là tous les directeurs des théâtres de province se trouvent à Paris, la semaine de Pâques étant consacrée aux engagements des artistes.

Malgré ce concours de circonstances favorables, malgré de nombreuses affiches et des annonces insérées dans plusieurs journaux, cette vente a misérablement échoué.

Cependant les costumes d'hommes et de femmes, au nombre de trois cent dix, ont produit une somme de 5,200 fr.; mais les décors de onze pièces, que



les experts avaient estimés près de 6,000 francs, ont été adjugés à différentes personnes pour des prix excessivement réduits, représentant le total dérisoire de *neuf cents francs* !

Cinq ou six partitions, des objets dits *accessoires*, quelques meubles et un coffre-fort ayant peu servi, ont complété cette vente, dont l'ensemble a produit 9,600 francs !

— M. Catulle Mendès s'occupe à tirer du roman de Gustave Flaubert *Salammbô* le livret d'un opéra en cinq actes, dont M. Ernest Reyer doit écrire la musique.

— La troisième édition des *Mélodies* de Léopold Dauphin, avec eau-forte de Benassit, vient de paraître ; elle comprend la *Chanson de Printemps* et la *Jeune Femme mourante*, de Léon Charly, et *Ma mie Annette*, de H. Mürger. On ne saurait rien voir de plus coquet ni de plus artistique.

— Il est très question de l'engagement en Russie de l'excellent chef d'orchestre que les Italiens ont laissé engager à Covent-Garden, le maestro Vianesi.

— On travaille beaucoup au nouvel Opéra, qu'on espère terminer pour la fin de l'année.

Le *Journal officiel* a publié l'avis suivant :

« Le public est prévenu que, dans l'intérêt des travaux urgents qui s'exécutent actuellement au nouvel Opéra, toutes les visites du chantier sont et demeurent *rigoureusement interdites*.

« Il ne pourra, sous aucun prétexte, être dérogé à cette mesure indispensable à la marche rapide des opérations, et toute demande de visite devra dès lors être considérée comme non avenue. »

— Le succès de *la Belle Bourbonnaise* s'affirme aux Folies-Dramatiques. La partition a été achetée par M. Leduc, éditeur, moyennant 15,000 fr., payables : 6,000 fr. le jour de la première, 6,000 fr. à la cinquantième et 3,000 fr. à la centième.

Le marché a été conclu entre M. Cantin et l'éditeur, car le directeur des Folies-Dramatiques a passé avec M. Coëdès un traité par lequel ce dernier lui cède ses cinq premières partitions, moyennant un maximum de 12,000 fr. chacune.

Au cas où M. Cantin n'estimerait pas que l'œuvre fût appelée à un grand succès, il s'est réservé le droit de n'en pas faire l'acquisition ; mais quelque prix qu'en offre un éditeur, il a toujours la faculté de demander la préférence à prix égal.

Cette clause n'a pas eu son application, car *la Belle Bourbonnaise* a été payée 12,000 fr. aux auteurs par M. Cantin, qui l'a revendue 15,000 à M. Leduc.



## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra.* — Aujourd'hui 15 avril, dernière représentation de mademoiselle Fidès Devriès dans *Hamlet*. L'engagement de la charmante cantatrice expire à cette date, et elle annonce l'intention bien formelle de renoncer au théâtre. On sait que mademoiselle Devriès se marie avec M. Adler, le célèbre dentiste.

— M. Halanzier vient de signer deux engagements : celui de mademoiselle Belval, que M. Strakosch a consenti à lui céder, et avec laquelle le directeur de l'Opéra espère combler le vide laissé par le départ de mademoiselle Devriès ; et celui de M. Vergnet, le jeune ténor dont la belle voix a été remarquée cet hiver aux concerts Padeloup. Mademoiselle Belval débutera dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*.

— Mademoiselle Fouquet fera prochainement son début à l'Opéra dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

— Mademoiselle Krauss ne débutera pas à l'Opéra dans un ouvrage nouveau.

Elle a choisi le rôle de Valentine des *Huguenots*, et il est probable que la reprise de ce chef-d'œuvre inaugurera la nouvelle salle.

*Italiens.* — M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a autorisé, sur la demande de M. Strakosch, mademoiselle de Belocca à rester au Théâtre-Italien jusqu'à la fin de la saison. Mademoiselle de Belocca se rendra à Londres le 10 mai et chantera à Covent-Garden pour la première fois dans la représentation de gala qui sera offerte à l'empereur de Russie.

*Opéra-Comique.* — Sous peu, reprise à l'Opéra-Comique de *Joconde*. Parmi les nouveautés que M. Du Locle compte nous donner, citons un opéra-comique en un acte, dont les paroles sont de M. Gondinet et la musique de M. Gouzien.

Mentionnons également *le Bravo*, pièce en trois actes, paroles de M. Emile Blavet, et musique de M. Salvayre, jeune compositeur qui obtint le prix de Rome en 1872.

Sans compter *Carmen*, *l'Escadron volant de la Reine* et quelques autres ouvrages reçus par M. de Leuven avant son départ.

— Le baryton Melchissédec, qui, depuis sa sortie du Conservatoire, appartient à l'Opéra-Comique, et qui avait songé un moment à embrasser la carrière italienne, vient de renouveler son engagement avec M. Du Locle.



*Châtelet.* — M. Hostein doit monter au Châtelet *Dimitri*, l'opéra de notre confrère V. Joncières, de la *Liberté*. A propos de ce théâtre, le bruit court que MM. Ph. Herz et Desgranges en deviendraient propriétaires au 1<sup>er</sup> septembre.

*Bouffes-Parisiens.* — Il est question de l'engagement, aux Bouffes-Parisiens, de la troupe lyrique de la Gaîté, qui n'a plus son emploi depuis la fin du traité qui la mettait à la disposition du directeur de la Renaissance. Elle se compose de mesdames Dartaux, Théo, Laurence Grivot, de MM. Bonnet, Daubray, Habay, etc. Si cette combinaison se réalise, les Bouffes ne fermeront pas de l'été.

*Porte-Saint-Martin.* — *Le Pied de mouton* succédera immédiatement aux *Deux Orphelines*, dans un ou deux mois.

Le *Don Juan* de Casimir Delavigne est à l'étude, mais pour une époque encore indéterminée.

*Folies-Dramatiques.* — Hier, M. Cantin a signé un nouveau traité avec les auteurs de la *Belle Bourbonnaise*, MM. Cœdès, Dubreuil et Chabrillat, qui se sont engagés à fournir pour l'hiver prochain aux Folies-Dramatiques un opéra-bouffe en trois actes, ayant pour titre : *Mayeux*.

Le rôle de Mayeux est destiné à Milher.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.*

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