



HISTOIRE
DE
QUELQUES CONTES BLEUS

A Monsieur Arthur Heulhard



ous m'avez fait l'amitié de me demander, mon cher Heulhard, comment m'était venue, à moi critique de théâtre, l'idée d'écrire les petits contes auxquels le public paraît accorder en ce moment une bienveillante attention. L'histoire est assez singulière et, comme elle touche par un certain côté à la musique, je vais vous la dire aussi brièvement que possible.

Il y a quelque quinze ans, j'alignais force rimes à Condé-sur-l'Escaut, écrivant des chansons après avoir essayé d'écrire des romans en vers. Un jour, un vieil ouvrier mineur me conta l'aventure, arrivée au temps

jadis, d'un fermier qui, cherchant un homme juste pour en faire le parrain de son fils, ne trouva que la Mort, et tenta ensuite de corrompre l'impartial Faucheur, pour qu'à l'heure suprême ce dernier remît de l'huile dans sa lampe et prolongeât ainsi l'existence de son compère.

Le récit me parut original, et j'en fis une chanson que j'envoyai, par l'intermédiaire d'un ami commun, à M. Membrée, mon compatriote. M. Membrée ne daigna même pas me répondre; mais Darcier, le chanteur populaire, se montra plus indulgent et, sans en connaître l'auteur, mit la chose en musique de façon à ne me laisser aucun regret.

Quelque temps après, je vins à Paris, où je devins le beau-frère de M. Francisque Sarcey. Mon beau-frère commençait alors à écrire dans le *Figaro* et, comme il habitait la campagne, il m'avait confié le soin d'aller au journal corriger ses épreuves. Sur son conseil, j'avais jeté mes vers au feu et, tout en donnant des leçons pour vivre, je m'exerçais au métier de journaliste.

Un matin, au bureau du journal, comme j'avais fini ma besogne ou plutôt celle de mon beau-frère, je tirai un article de ma poche et je l'offris timidement à M. Bourdin, avec prière de le remettre à M. de Villemessant. Tous les rédacteurs présents éclatèrent de rire.

— Ça ne pouvait manquer, dit mon ami Noriac. Voilà un brave garçon qu'on accueillait ici sans défiance, et, patatras ! parce que son beau-frère a suivi l'exemple funeste de son ami About, il se croit forcé à son tour d'imiter son beau-frère.

— D'où êtes-vous ? me demanda Bourdin, qui était doux aux débutants, et qu'avez-vous publié jusqu'à présent ?

— Je suis de Condé en Flandre et j'ai publié chez Vieillot une chanson, avec musique de Darcier.

Les éclats de rire redoublèrent.

— Est-ce que par hasard cette chanson serait le *Compère de la Mort* ? reprit Bourdin.

— C'est cela même... Mais comment savez-vous ?...

— Darcier nous l'a chantée l'autre soir en petit comité. Si votre prose n'est pas inférieure à vos vers, vous pouvez regarder votre article comme reçu. C'est égal, vous n'êtes pas du tout l'homme que je me figurais en écoutant votre *Compère*. Je m'attendais à voir un gros bonhomme joufflu....

— ... Et je suis long et pâle. Il y a deux sortes de Flamands : le gras et le maigre, le tonneau de bière et la perche à houblon, le Flamand et le Flandrin...

— Savez-vous ce qu'il faut faire ? Mettez-moi votre chanson en prose

et tirez-en un conte fantastique. Je vous le publierai dans un journal que je fonde en ce moment, et qui s'appellera le *Figaro-Programme*.

Je n'ai pas besoin de vous dire, mon cher Heulhard, avec quelle chaleur je remerciai cet excellent Bourdin. Le malheur, c'est qu'au moment où j'opérais la transformation demandée mon beau-frère se brouilla avec le *Figaro*, et je ne crus pas pouvoir décemment continuer d'écrire dans une feuille qui l'éreintait à la journée.

Je portai le *Compère de la Mort* au *Monde illustré*. Il y fut bien accueilli, et même on lui fit l'honneur de confier à Morin, le dessinateur original, la tâche de l'illustrer ; mais là encore le diable entra dans mon jeu.



Au *Monde illustré*, l'habitude est bien plutôt d'écrire des légendes

pour les dessins que d'orner de dessins des légendes fantastiques. Ce malheureux conte, avec les cinq ou six bois qui l'accompagnaient, ne tombait jamais bien en page. Il encombra le journal et j'ai vu le moment, terrible pour un cœur de père, où l'on allait être forcé d'en couper un bon tiers. Il finit pourtant par paraître en deux fois, et c'est alors que Morin me proposa de me conduire dans une maison où mes enfants ne courraient plus le risque d'être mutilés.

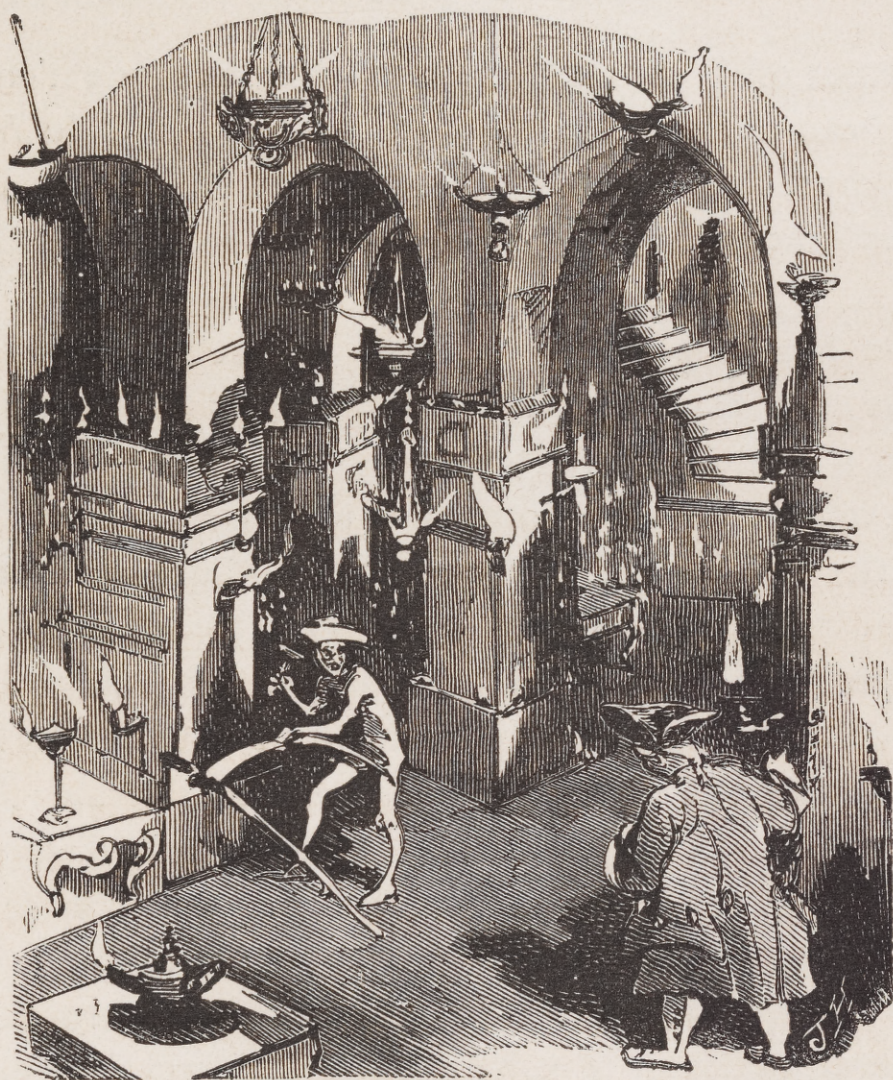
Avant de le suivre, laissez-moi, mon cher ami, vous conter un détail qui vous intéresse plus particulièrement. Lorsque le *Compère de la Mort* était encore à l'état de chanson, je le fis lire un jour à M. Edmond About et lui dis qu'il y avait là un sujet de pièce. M. About haussa les épaules et me répondit qu'il y voyait seulement, dans le tableau des lampes, un motif de décoration. Or, deux ans après, le théâtre de l'Ambigu jouait l'*Ange de minuit*, drame en six actes par MM. Théodore Barrière et Edouard Plouvier, qui met en scène à peu près la même donnée. L'un des auteurs, Edouard Plouvier, m'a affirmé qu'il ne s'était pas servi du conte flamand, et je le crois sans peine. Leur drame semble plutôt avoir pris son origine dans la version allemande, que j'ai connue plus tard et qui m'a fourni le point de départ du *Filleul de la Mort*.

Mais voici qui est plus curieux. Au moment où M. About haussait si dédaigneusement les épaules, l'œuvre dramatique que je rêvais n'était plus à faire. Elle avait été écrite huit ans auparavant pour le théâtre *San Benedetto*, à Venise, sous le titre de *Crispino e la Comare*, *melo-dramma fantastico-giocosso*, par Luigi et Federico Ricci. Sept ans plus tard, on la représentait à Paris sur le Théâtre-Italien. L'auteur du libretto, M. Piave, l'avait emprunté à une farce intitulée le *Savetier médecin et la Mort*, qui, au dix-huitième siècle, faisait la joie du peuple napolitain.

Aurai-je l'air, mon cher ami, de prêcher pour mon saint, si je vous confie entre nous que la version flamande me paraît mieux construite et d'une tout autre portée philosophique et morale que la version italienne? Qu'est-ce, en effet, que le *Crispino e la Comare*? L'histoire d'un pauvre savetier perdu de dettes qui va se jeter dans son puits, quand une femme vêtue de noir en sort tout à coup et lui donne un moyen infailible de devenir un médecin renommé. L'ex-savetier fait des cures incroyables et l'emporte sur tous ses rivaux; bientôt son cœur se gonfle de vanité, il devient méchant, et, comme sa bienfaitrice veut le ramener à la raison, il l'envoie au diable. Ils y vont ensemble. Dans l'empire de la Mort, Crispin est pris d'une terreur salutaire. La *Comare* lui montre, en un

tableau magique, sa femme et ses amis attristés et priant pour lui. Il fait amende honorable et en est quitte pour la peur.

Combien le héros flamand est plus original ! Tant que son intérêt est de trouver un homme juste, personne à ses yeux n'a la conscience assez nette. L'éternel Faucheur, qui frappe également les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, est le seul qui lui offre des garanties suffisantes. A peine l'a-t-il choisi comme parrain de son fils que sa curiosité s'allume. Il veut savoir comment son compère peut connaître l'heure où il doit frapper chaque mortel. Celui-ci le mène à son grand lampa-



daire. Le brave homme s'aperçoit alors que sa lampe est près de s'éteindre ; il prie son compère d'y remettre un peu d'huile : le bon Dieu n'y verra que du feu ! Il n'a pas plutôt découvert le Juste par excellence que, son intérêt changeant, il cherche à le corrompre ! Montrez-moi dans le théâtre ancien et moderne beaucoup d'idées qui atteignent à une pareille profondeur comique.

Je reviens à mes contes. Encouragé par le succès du *Compère*, je fouillai ma mémoire et celle de mes amis d'enfance, notamment de M. Alexandre Favier, de Douai, à qui j'ai dédié mon *Roi Cambrinus*. Je fis mieux :

l'été venu, je pris le bâton des frères Grimm et j'allai interroger les paysans du Nord de la France et du Midi de la Belgique. Je rapportai de mes excursions une gerbe de contes que M. Lahure, à qui Morin m'avait présenté, publia dans le *Journal pour tous* et la *Semaine des enfants*.

Par malheur — car nous ne sommes pas, hélas ! au bout de nos peines, — l'une de ces feuilles était dirigée par un vieux bonhomme dont j'ai oublié le nom, et qui s'obstinait à corriger le patois rouchi dont, selon lui, je déshonorais les colonnes de son journal. Est-ce lui qui dégoûta M. Lahure de mes contes ? Il me fut bientôt impossible d'en faire passer un seul.

J'allai partout offrir ceux qui me restaient. Personne n'en voulut, pas même mon beau-frère, qui était alors rédacteur en chef du *Journal littéraire*. M. Lahure se décida enfin à les publier, et, croyant avoir de quoi former un volume, je fis sans plus de succès une tournée chez les éditeurs.

La maison Hachette aurait peut-être accepté mon recueil pour sa *Bibliothèque rose*, mais il eût fallu le dépatoisier ; malgré la charmante préface qu'il a écrite pour le *Perrault* de Gustave Doré, Hetzel n'avait plus aucune confiance dans les contes ; Michel Lévy ne voulut même pas entendre parler des miens. Je les jetai au fond d'un tiroir, en attendant des jours meilleurs.

Un soir que nous sortions ensemble de l'Opéra, mon ami Albert de Lasalle me confia que, sur le simple énoncé du titre, il avait le jour même placé chez Lacroix et Verboeckhoven un volume intitulé : *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*. Lasalle oubliait d'ajouter que son nom était bien aussi pour quelque chose dans le succès de cette affaire si rapidement conclue ; mais le lendemain, en m'éveillant, je m'imposai la consigne de ne point sortir de mon lit que je n'eusse trouvé le mot magique qui devait m'ouvrir la porte de la caverne enchantée. Jusqu'alors j'avais présenté mes historiettes sous le titre de *Contes d'un bon Flamand* ; une demi-heure après, je m'arrêtais à celui-ci : *Contes d'un buveur de bière*, qui ne pouvait manquer de plaire à un éditeur belge.

Je me rendis droit à la librairie Lacroix, dont le chef pour le moment était à Bruxelles. Son représentant, M. Lequeux, grâce lui soient rendues ! accepta mon volume et le fit, non sans peine, accepter à M. Lacroix, qui n'en voulait à aucun prix.

Six mois après, le volume parut et obtint un succès qui dépassa toutes mes espérances. La presse me traita avec une extrême indulgence, Sainte-Beuve m'écrivit pour m'encourager, et la *Revue des Deux-Mondes* me

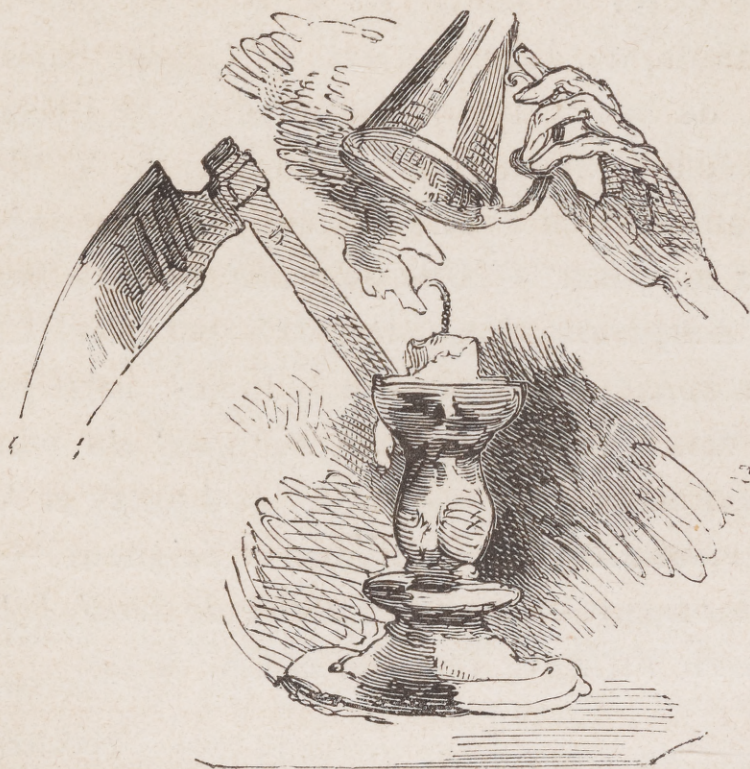
fit des ouvertures. J.-J. Weiss, qui dirigeait alors le *Journal de Paris*, me demanda, de son côté, si je ne donnerais pas une suite à ce premier recueil, m'offrant de la publier dans son journal.

Je possédais à peu près la matière de cette seconde série, mais elle n'était pas inédite. Voici comment : j'avais pris naïvement, comme type de mon livre à faire, certaine édition compacte de la maison Hachette, et, le livre fait, il m'était resté environ les deux tiers d'un volume. Je prévins Weiss de cette circonstance, en lui annonçant que mon intention était de retravailler ces contes à fond. Il voulut bien pour ce motif les regarder comme de la copie vierge, et ces mêmes contes qui, au *Journal pour tous*, m'avaient été payés au prix modique de cinq centimes la ligne, m'en rapportèrent vingt-cinq au *Journal de Paris*. Gaston de Saint-Valry m'offrit les mêmes conditions pour la *Patrie*, et les deux journaux se partagèrent ainsi la matière du volume qui, écrit depuis plus de dix ans, a paru ces jours-ci chez Dentu sous le titre de *Contes du roi Cambrinus*.

Voilà, mon cher ami, l'histoire de mes contes bleus, et, comme à toute histoire nous avons la manie, nous autres Français, de coudre une moralité, elle prouvera avec votre permission que, si chez nous il faut quelque talent pour arriver au plus modeste résultat, il faut encore plus de patience et de ténacité.

A vous,

CHARLES DEULIN.





L'HISTOIRE EN CHANSONS ⁽¹⁾

1873



atrie, chœur pour voix d'hommes, par A. Lamothe. — *Les Cocardiers*, P. Mérigot et V. Boullard. — *Les Voix de la plaine*, J. Chocas et Ch. Liébeau; on pourrait ajouter : « Par un poète qui n'aime pas les coups de fusil. » — *Les Immortels*, Ch. Cauche et Novelli. — *La Muse française*, J. Peigneaux et L. Chelu. — *Le Père Victoire*, L. Bourdot et E. Ouvier. — *La Veuve de l'officier*, Meynier et F. Blanc. — *Rondeau historique*, J. Marville et A. de Runs; on y parle un peu de tout, d'Archimède, des Romains, de Jeanne Darc, de George Sand, de Lamartine, de l'électricité, de la liberté, de Gutenberg, de l'Égalité, de la Fraternité, de Charolais, du suffrage universel, de V. Hugo, de Musset, de Manon Lescaut et de la Femme de feu. — *Ne les oubliez pas*, de Jean Saint-Martin et A. Petit. — *Une Marche funèbre* pour piano, à la mémoire de l'Empereur Napoléon III, par Carl Chesneau. — *Les Dernières Cartouches*, A. Perreau et J. Jacob; cette pièce est dédiée au peintre A. de Neuville. — *Hymne national du maréchal de Mac-Mahon*, Président de la République, E. de Lonlay et A. Deslandres. — *Le Chien de la vivandière*, L. Gabillaud et Seigneur. — *La République*, par Clever de Maldigny. — *La Lyre voilée de deuil*, J. Béor et L.-C. Desormes. — *Pauvre Village*, Théolier et Ch. Malo.

(1) Voir les numéros des 15 juillet, 1^{er} août 1873 et 1^{er} avril 1874.

*Pauvre village, où chaque mère prie
A l'heure sainte où sonne l'Angélus.
En murmurant : Ils ne reviendront plus...
Tous nos enfants sont morts pour la Patrie !*

Le Réveil, chant d'espoir, Chatelain et J. Deschamps. — *Le Départ pour l'armée nationale*, Brueyre et Sézille.

Voici le moment des pèlerinages : les cantiques affluent sous tous les formats. Nous enregistrons donc : *A Notre-Dame de Lourdes*, cantique populaire par l'abbé Pierre-Paul Estellé. — *Cantate pour le Couronnement de Notre-Dame d'Arcachon*, 15 juillet 1873, A. Audoin et E.-A. d'Etcheverry ; *hommage aux autorités religieuses, civiles, militaires et maritimes d'Arcachon...* Le garde champêtre, le donneur d'eau bénite, le sacristain et les pioupious d'Arcachon ont dû être joliment touchés de cette dédicace. — *Litanies de la Délivrance*, cantique à Notre-Dame de Lourdes, paroles et musique du marquis d'Ivry. — *Le Cri de la France chrétienne*, anonyme. — *Cantique à Notre-Dame de la Garde*, paroles d'un Marseillais, musique de J.-B. de Croze. — *Sous ta bannière*, cantique à Marie, l'abbé A. Larrieu. — *La France à Notre-Dame de Lourdes*, Aloys Kunc. — *Notre-Dame des Lumières*, par les abbés Gonnet et Thomas. — *Dieu le veut*, chant national des pèlerins catholiques, A. Kunc. — *Sauvez Rome et la France*, souvenir du pèlerinage national de Paray-le-Monial, A. Kunc. — *A Nostro-Damo de Lourdes*, cantique en provençal, par J. Roumanille. — *Chant des pèlerins*, Vaudenay et Ch. Cordier. — *Cantique à Notre-Dame de Lourdes*, E.-A. d'Etcheverry. — *Cantique en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes*, l'abbé Gonnet et M. de Pierpont.

La scène change ; Paris est pavoisé pendant huit jours : ce sont huit jours de fête, et les compositeurs pour ces sortes de spécialités dédient à l'envi des *Marches à Nasser-Eddin* :

*Vive le schah de Perse !
Vive Nasser-Eddin !
Que la gloire le berce
Dans l'éternel jardin !*

L'a-t-elle réellement bercé dans l'éternel jardin ? Qui pourrait nous dire cela ? On n'en entend pas plus parler que des croix ornées de diamants qu'on s'attendait à voir pleuvoir sur les compositeurs de marches en l'honneur du schah.

Minuit, de Pierre Dupont, est une poésie sur la colonne de Juillet, que l'auteur avait composée en 1850, musique de F. Boisson. — *Jacques Bonhomme apprend à lire*, J. Testa et A. Fournier. — *L'Armée d'Égypte*, Th. Massiac et R. Planquette. — *Aux Destins de la France*, H. Dracy et L. Benza (avec une horrible lithographie), — *Les Flambeaux*, Lachambaudie et Collignon. — *Les Soldats de l'avenir*, paroles et musique de Th. Touchard. — *La République*, M. Clever de Maldigny et M. S***. — *Dormez, berceuse patriotique*, L. Gabillaud, A. Duchêne et J. Chabrut. — *Restons Gaulois*, sur l'air de *Serrez les rangs*, par F.-G. — Du même F. G., *Les Rois, hélas! ont envahi la France*, avec 16 couplets. — *L'Avenir*, valse héroïque dédiée à madame la duchesse de Lesignano par A.-P. Juliano; sur le frontispice le portrait de Henri V. — *Ils sont partis*, chant national de délivrance, A. Queyriaux et L. Keller, de Belfort (ne pas confondre avec le représentant de ce nom). — *A la France*, paroles et musique de P. Schiller. — *Voilà ce que je veux*, Jean Saint-Martin et A. Petit. — *A M. Thiers. Les Cinq Milliards de la libération, grande polka patriotique, pour piano*, par Emilia Delannoy. M. Thiers l'a-t-il dansée, cette polka? On ne le dit pas. — *Le Portrait d'un père* (mort à la guerre), J. Saint-Martin et A. Petit. — *Le Grand Centenaire*, H. Colomb et A. Petit. — *Nos Petits Soldats*, paroles et musique de E. Lhuillier. — *Le Vaisseau de l'avenir*, Ch. Sorbets et G. Lucas. — *La Délivrance*, chœur patriotique à 4 voix d'hommes, A. Theuriet et A. Yung. — *Les Travailleurs*, J. Jacob. — *Le Départ de l'étranger*, E. Poirson et Ed. Vicq. — *La Sainte Alliance des peuples*, Béranger et S. Pugno. — *A bas les conquérants!* F. Trémel et E. Kuhn :

*C'est pour les rois que vous livrez bataille,
C'est pour servir leurs pactes odieux;
A ces voleurs, qui vous nomment canaille,
Dites-leur donc qu'ils se battent entr'eux.*

Libération, paroles et musique de Léon la Roue. — *Vox populi*, aux députés ultramontains, paroles et musique de V. Clément :

*Saint Loyala, du haut de sa demeure
Doit vous bénir, ô sages députés;
Des monts sacrés où l'esprit saint demeure,
Il vous sourit, Lycurgues hébétés.*

*Jésus disait dans une parabole :
« Pauvres d'esprit vous monterez au ciel ! »
Eh bien ! tout droit, j'en donne ma parole,
Vous monterez, saint homme Belcastel.*

On y parle de Godefroy de Bouillon, de la pleibe (*sic*), de Paray-le-Monial, du Tibre, du Vatican, du Rhin, et enfin des *Usurpateurs des vieilles libertés*; l'auteur s'en donne beaucoup... de libertés. Et on crie contre les lois de la presse ! Que faut-il donc encore lui permettre ? C'est de la poésie de haut goût, modèle de noblesse, d'élévation, de clarté (???), éblouissant de clarté :

*L'Espagne enfin, trop longtemps avilie,
Sur vous, tyrans, porte ses coups mortels.
Tremblez, demain peut-être l'Italie,
Satrapes noirs, brisera vos autels.*

Voici un morceau d'une opinion complètement divergente ; le titre et les notes explicatives sont longues, mais curieuses : *Hymne au souverain Maître, pour le bonheur de la France et la prospérité de son roi*, arrangé par Signoret, auteur des paroles :

*Dieu protège la France
Et son roi qui s'avance.*

Il y a un *nota bene* : « On pourra chanter ce morceau sur l'air de *Vive Henri IV* avec accompagnement de *piana* (c'est sans doute piano au pluriel) en prenant la cantate à monseigneur le comte de Chambord en bissant en plus le cinquième et le sixième vers des rimes féminines de chaque couplet... » Et il n'est pas de l'Académie française ! — *Buvons un coup pour oublier tout ça*, Patez et Liébeau. — *La Revanche à venir* (à mon père), par A. Bonnave. Encore un futur membre de l'Académie qui aura de la peine à arriver :

*Nous voulons voguer libres sous nos nobles armes,
Que jamais l'Allemagne ne pourra violer.
Nous finirons enfin de répandre des larmes,
Les Gaulois, espérons, sauront tous vous dompter.*

Gloire et Liberté, H. Ryon et L. Benza. — *A mon pays*, paroles et musique de G. Nadaud. — *Vercingétorix*, Théolier et A. Pilati. — *La Cabaretière de France*, J. Fauque et J. Jacob. — *Les Chants héroïques*, Duvert et L. Benza ; l'image représente une femme en chemise, mais avec une cuirasse ; on laisse voir des jambes tout ce que la censure aura permis. — *Reviens à moi, France chérie*, Victor de Méri de la Canorgue et S. Reynaud. Ce n'est plus un chant républicain :

*En te livrant à l'étranger,
La République t'a flétrie ;
J'ai le pouvoir de te venger :
Reviens à moi, France chérie !*

Ne touchons pas à ça, satire comique, Blondelet, Baumaine et E. Duhem. — *Le Premier Grenadier de France*, Villemer, Labarre et R. Planquette. — *Le Père Bon-Conseil*, Baumaine, Blondelet et E. Duhem. — *L'Arbre du grand domaine*, chant de la France, par L. Cassi. — *Le Bon petit Vieux*, Hugelmann et A. Louis. L'image représente M. Thiers en blouse et en sabots. — *Les Libre-Penseurs*, chant démocratique, A. Dutertre et F. Trémel :

*Tous les suppôts du sombre moyen âge
Se sont ligüés au nom du crucifix ;
Aux affranchis de l'antique servage
Ils ont jeté leurs insolents défis.*

Il y a même *défits*.

Dans le reste de ce chant démocratique, on continue de traiter avec la même aménité ceux qui croient encore en Dieu et qui pratiquent ses lois ; sur l'image il y a un monsieur qui a une vilaine figure, je ne sais pas qui c'est. — *L'Ère nouvelle*, Harduin et Andréoli. Quelle lithographie, oh ! la la ! — *Les Idoles*, H. Ryon et L. Benza. — *Les Fils des chevaliers*, Duvert et L. Benza. — *L'Enfant de Paris*, Villemer, Delormel et L. Benza. Cette pièce est traitée en mélodrame, c'est-à-dire que le récit déclamé est accompagné en musique. — *Le Faterland, Hymne guerrier au César germanique, en réponse à une chanson allemande intitulée : Deutsche Vaterland*, J. Villemain et Carlo Baldi. Nous ferons observer à M. Villemain qu'il a mal copié, et qu'à coup sûr le titre allemand était *Deutsches Vaterland*, ou bien encore : *Das deutsche Vaterland*. Faterland ne se trouve dans aucune langue. — *La Charrue*,

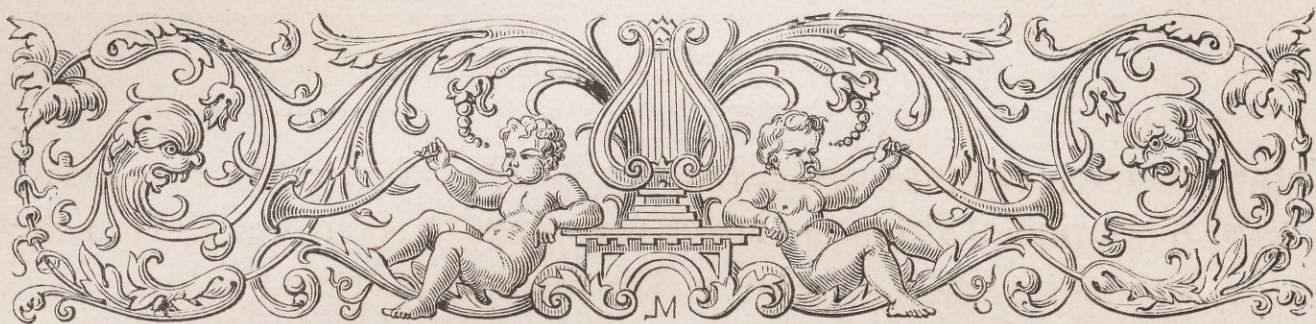
chant rustique, d'Évrard et Ch. Pourny. — *Quand on est France, on se relève*, A. Burion et Pilati. — *Après le combat*, A. Hardy et E. Duhem. — *Le Noël des soldats*, Villemer, Delormel et R. Planquette. — *La Jeune Armée*, P. Duvert et L. Benza. — *Notre Siècle*, Sevray, Legris et L. Benza.

L'année 1873 se termine par quelques pièces en l'honneur de Henri V, moins pourtant la *France et Dieu*, qui est dédié au maréchal de Mac-Mahon par les auteurs Dulong de Rosnay et madame Yan' Dargent. Puis vient : *le Roi*, cantate, poésie du comte Auguste de Montbron, musique du comte Joseph de Montbron. — *Mon Dieu, mon Pays et mon Roi*, paroles du vicomte de Lastic Saint-Jal, musique de madame la baronne de Moriès (avec le portrait de Henri V). — *Les Plaintes de Philomèle à Chambord*, polka-mazurka-mélodie, par madame Adeline de Saint-Armand, dédiées au comte de Chambord. Le titre donne la vue du château de Chambord. — *Echos de Frohsdorf*, par Ch. Ferlus, dédiés à madame la comtesse de Chambord. C'est une simple valse au piano, avec le portrait de Henri V.

Ici s'arrête, pour 1873, le dépôt des pièces relatives aux événements, et justifiant notre titre : *l'Histoire en chansons*.

J.-B. WEKERLIN.





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES ⁽¹⁾

III

MARIE MALIBRAN

I



'EST une tâche plus que téméraire, et je ne l'aborde pas sans découragement, que de donner idée à la génération actuelle de cette prodigieuse cantatrice qui brilla et disparut comme un éclair. Ana'yse-t-on une flamme ? Écrit-on un météore ?

La galerie que j'ai commencée serait pourtant incomplète si je n'inscrivais dans la série des *Cantatrices dramatiques* ce nom, encore aujourd'hui environné d'un prestige auquel tout a concouru : l'éclat irrésistible du génie séduisant et varié, une vie voyageuse, fantasque et poétique, qu'on pourrait appeler la féerie de l'aventure, un roman de cœur, mieux ennobli encore parce qu'il fut unique que racheté parce qu'il se légitima, enfin une fin douloureusement prématurée qui assombrît le monde entier et navra l'univers intelligent, comme une lugubre éclipse au ciel de l'art.

Disons-le d'abord avec fierté : Marie Malibran était Française, — pas tant par un hasard de naissance qui, en 1808, dans une halte sur la route de ses parents, deux talents nomades, la sema et la fit éclore à Paris, —

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier et 1^{er} février 1874.

que par les préférences de son cœur. Elle écrivait de Milan, au baron Pérignon, un an avant sa mort : « Hélas ! vous m'avez mis l'eau à la bouche en me parlant de jouer à mon cher Paris. »

Nul doute que l'enfance de la Malibran n'ait été pénible et asservie. Garcia, son père, crut avec elle la rigueur nécessaire. Indulgent pour la jeune sœur de Marie, il soutenait que la nature indomptable de cette dernière avait besoin d'un poignet de fer. On sait la légende de Desdemona, menacée d'être réellement poignardée par Othello si elle n'était pas sublime : le génie ou la mort. — Tout se réduit, je crois, en réalité, à ce qu'un jour Garcia, n'ayant pas son kandjar de théâtre, joua le More avec un véritable poignard qui épouvanta Marie lorsqu'elle le vit luire ; mais l'effroi de Desdemona n'en était pas moins caractéristique.

Les brutalités incontestées de Garcia ne lui aliénèrent point cependant toujours l'amour, surtout la confiance, de sa fille ; elle souffrait de ces violences, mais elle sentait que c'était l'initiation au triomphe, l'école ardue d'une immortalité. Un jour, son père avait écrit pour elle un passage musical, — de ceux qu'on appelle casse-cou ; Marie essaie de l'exécuter et dit : « Je ne puis pas. » Garcia s'allume, regarde sa fille, qui tremble, et s'écrie : « Je vais le faire ! » Et elle vint à bout du trait, sans savoir comment elle avait pu s'en tirer. « Le regard de mon père, disait-elle, a sur moi une telle influence qu'il me ferait sauter d'un cinquième étage dans la rue sans me faire mal. »

Les plus vifs admirateurs des immenses et décisives qualités de la Malibran lui ont reproché eux-mêmes un peu de mauvais goût et parfois des audaces malheureuses. Elle dut sans doute ses défauts à son père, de même qu'il avait su développer en elle de prodigieuses facultés.

A New-York, tout enfant, elle accompagnait Garcia dans des maisons particulières, où elle chantait alternativement des *Sant-Antons* espagnols, des charades françaises, des morceaux italiens d'une folle bouffonnerie, échappés à l'imagination un peu bohème du chef de la famille. Il y avait de ces compositions bizarres où l'on imitait le fracas de l'intérieur de la boutique d'un maréchal-ferrant et l'agitation d'une ville assiégée, et Garcia faisait exécuter à sa jeune fille la partie imitative du canon. — C'était un rôle musical de régisseur préposé aux bruits de coulisse que Garcia assignait à la future Norma, à la Ninetta de l'avenir.

On arrivait, du reste, à des résultats surprenants, comme discipline musicale, dans cette famille terrorisée. « Pendant les exercices, » dit la *Biographie universelle*, à laquelle j'emprunte ces derniers détails « Garcia avait coutume de se mettre au piano et de frapper un accord pour donner le ton ; après quoi, ses enfants, sa femme et lui chantaient le

morceau tout entier, sans accompagnement; mais, quand il était fini, Garcia frappait un nouvel accord, et, à l'étonnement de tous les auditeurs, les voix n'avaient pas dévié d'un quart de ton. »

Madame Garcia, comédienne et poète surtout, composa les paroles de beaucoup de morceaux exécutés par Marie. Espérons pour elle qu'elle ne participa pas trop à de puériles excentricités qui n'empêchèrent point la gracieuse enfant de donner, dès ce moment, des preuves éclatantes de sa vocation. Un soir, en Amérique également, elle représentait l'enfant de *Saffo*, l'opéra de Pacini, sur une scène que dirigeait Garcia et où il conduisait lui-même l'orchestre. La prima-donna se trouva enrouée. Ce fut la petite Marie qui entama bravement la cavatine et s'en tira aux applaudissements enthousiastes du public stupéfait. Même fait est cité par M. Fétis à propos d'une représentation de l'*Agnese*, de Paër, à Naples, où, chargée également d'un rôle d'enfant, Marie se mit à chanter la partie d'Agnèse dans le duo du second acte. Elle avait cinq ans alors.

Tout en tremblant devant son père, Marie n'en sentait pas moins sa propre supériorité. Un jour, Garcia, mécontent de la façon dont elle avait pris sa leçon, lui dit avec la brusquerie inhérente à ses habitudes : « Vous ne serez jamais qu'une mauvaise choriste. »

Alors Marie n'a plus peur de son père, elle tressaille, se dresse, se pose fièrement devant Garcia, comme si l'enfant était déjà grande de toute sa destinée future :

— Cette mauvaise choriste, repart-elle, aura plus de talent que vous !

Compositeur médiocre, auteur d'une *Mort du Tasse*, jouée sans succès à l'Opéra-Français, salle Louvois, Garcia, bien que chanteur habile, mais abusant trop des fioritures, acteur énergique surtout, aura dû, le fait n'est pas contestable, à sa fille son plus beau titre de gloire. Avec un caractère si emporté d'une part, de l'autre si prime-sautier, les brouilles furent fréquentes, surtout lorsque Marie eut conquis enfin son indépendance. Leur réconciliation se produisit un jour sur la scène, à l'Opéra-Italien de Paris, dans des circonstances également honorables pour tous deux. Ce fut l'enthousiasme d'un succès commun qui les rejeta dans les bras l'un de l'autre. Ils avaient été également sublimes dans le premier acte d'*Otello*, et lorsque cet acte finit, on vit soudain, avant que la toile fût descendue tout à fait, les pieds du More et de Desdemona se déplacer simultanément et converger vers le même point de jonction. On rappela les deux grands artistes, et Marie reparaît, la figure encore barbouillée de l'embrassement de l'Africain postiche.

De ses douleurs, de ses joies, de ses terreurs, Marie Malibran, comme

toutes les artistes exceptionnellement douées, avait tiré parti pour son art. Un jour, au moment de ses plus grands succès, pendant qu'elle chantait la romance du Saule, son émotion s'échappait à la fois en notes sublimes et en larmes véritables qui ruisselaient sur ses joues. La comtesse Merlin, qui nous a laissé un livre curieux : *Loisirs d'une femme du monde*, tout rempli de la Malibran, était, ce soir-là, dans une loge, au-dessus de la scène et assistait de près à ce drame lyrique si réel.

— Comment peux-tu si bien chanter en pleurant ? lui dit la comtesse au sortir du spectacle ; comment l'émotion vraie de ta voix ne nuit-elle pas à son intonation, à la pureté du son ?

— Je n'ai pas pourtant fait d'étude pour cela, répondit la Malibran pensive ; mais, lorsque j'étais enfant, je pleurais souvent en prenant ma leçon, et, comme j'avais une peur excessive que papa ne s'en aperçût, je me plaçais derrière lui et j'avais pris l'habitude insensiblement de maîtriser le son de ma voix pendant que mes larmes coulaient.

Il y a dans cet aveu, dont l'authenticité ne peut être méconnue, une bien triste confirmation des souffrances de l'enfance de Marie. — Hélas ! ce douloureux noviciat devait être presque aussi long que la gloire fulgurante et si rapidement éteinte qui devait la payer à peine des épreuves d'une si douloureuse éducation.

Cette enfance fut aussi féconde qu'attristée. Chétive, mais indomptable, Marie aimait les exercices périlleux : courir sur les toits, gravir les rochers. Elle demandait déjà à l'air libre, aux latitudes élevées, ces émotions qu'elle devait chercher dans l'art, dont le champ n'était pas ouvert encore pour elle. Il semblait qu'elle dévorât déjà l'avenir dans l'espace. Née de parents espagnols, visitant successivement la France, l'Italie, les Etats-Unis, chaque nation lui apprenait au passage son langage, qui se gravait dans cette tête, moule universel où toutes les impressions s'utilisaient comme toutes les connaissances. Ses doigts, en se promenant sur le piano, en faisaient jaillir presque instinctivement les accords avant de s'y exercer en maître.

Elle n'avait pas quinze ans que, pour la première fois, elle se fit entendre au public à Paris sous les auspices de Rossini, qui allait faire évanouir les vieilles mélopées de la déclamation lyrique de notre Opéra national suranné, aux premiers accords du *Siège de Corinthe* et du *Moïse* francisé, précurseur de *Guillaume Tell*. Le maestro avait composé une cantate à quatre parties. Bordogni, Pellegrini, la comtesse Merlin tenaient trois des parties. Restait la quatrième. Rossini était défiant et tremblait qu'un *fiasco* de salon n'annonçât mal le prophète nouveau ailleurs qu'en son pays. Pour cette partie vacante, Garcia démasqua

inopinément son élève, encore inconnue. Chez elle les sons de poitrine avaient alors la puissance qu'on a admirée depuis, mais le reste de la voix était rude et voilé. Son succès fut grand pourtant.

Dès lors, le sillon était tracé. Marie alla, avec sa famille, débiter sur le *King's Theatre*, à Londres. Ici, un incident curieux. Elle devait chanter avec Vellutti *Romeo e Giuletta* de Zingarelli. A la répétition, Vellutti, prévenu de la faculté prodigieuse d'assimilation spontanée de la fille de Garcia, se garde bien d'ajouter une seule fioriture à sa partie du duo avec la débutante. Il ne lance ces fioritures que le soir ; mais, à l'instant même, en reprenant le motif, Giuletta les saisit au vol, se les approprie et les couronne par une foudroyante improvisation, aux acclamations de la salle. A ce moment, elle sent une griffe de fer s'enfoncer dans son bras, et Vellutti, furieux, accompagne de l'épithète de *briconna*, jetée à l'oreille de la jeune cantatrice, cette brutale vengeance.

Cette audace de Marie Garcia, si souvent heureuse, dégénérât, je l'ai déjà dit, par exception, en mauvais goût, plus souvent en témérités au moins discutables. Un jour, en Italie, la Malibran allait entrer en scène, revêtue du costume de Roméo. Elle essaie dans les coulisses un trait d'une agilité surhumaine.

Sa belle-sœur, madame Eugénie Garcia, digne d'être sa sœur, était là. Épouvantée, elle s'écrie :

— J'espère, Marie, que tu ne vas pas faire ce trait-là ! Il y a de quoi te briser la voix.

— Malheureuse, lui répond Marie, tu m'as perdue. Je le manquerai maintenant.

Marie entre en scène. Mais, comme une somnambule réveillée de son extase qui lui donne seule la confiance, elle manque le trait, et ce n'est qu'à force de présence d'esprit et d'art qu'elle supplée à cette défaillance passagère et redresse la phrase musicale boiteuse.

Les circonstances servirent, à Londres, Marie, alors à peine âgée de quinze ans ; une indisposition de madame Pasta lui permit de paraître dans les rôles de cette grande artiste. Elle dut également remplacer au pied levé la Rosine d'*Il Barbiere*, dont elle savait déjà tous les morceaux (elle apprit les récitatifs en deux jours). Le résultat de la soirée fut un triomphe tel que Marie fut engagée immédiatement pour le reste de la saison, — six semaines à peine, — aux appointements de cinq cents livres sterling. On lui confia alors la création du rôle de Félicia dans *Il Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, et elle fit merveille dans le trio de *Giovinetto Cavaliere*.

Garcia, toujours un peu faiseur, avait ouvert à Londres un cours de

chant qui servit du moins à compléter l'éducation de Marie. Il alla, de là, prendre la direction du théâtre de New-York, après avoir fait paraître sa fille dans les festivals de Manchester, d'York et de Liverpool.

Le talent de Marie s'était développé complètement à New-York. Elle y parut dans *Otello*, *Romeo*, *D. Giovanni*, *Tancredi* (elle aimait peu ce rôle, trouvant ce héros d'un caractère trop indécis), *Cenerentola*, et son père écrivit pour elle deux opéras nouveaux : *l'Amante astuto* et la *Figlia del Aria*. La troupe se composait de la famille Garcia et de quelques faibles auxiliaires que Marie, avec son infatigable force d'expansion, cherchait à animer, à qui elle réussissait parfois à donner de l'expression et même de la voix. Chaque soir, les acclamations de la salle accueillaient l'apparition de cette jeune fille, l'âme presque exclusive de ces représentations, une captive au logis, une fée à la scène.

Parmi les admirateurs assidus de Marie se trouvait un négociant français, M. Malibran. Il s'éprit à cinquante ans de la virtuose de dix-sept et la demanda à sa famille. Garcia résista. D'égoïstes préoccupations pouvaient dicter son refus. Sa fille, sa brillante élève, sa gloire et sa fortune, lui échappait. Pourtant il était bien inspiré pour le bonheur de celle-ci, en refusant ce mari millionnaire, qui n'était ni un millionnaire ni même — un mari ; mais en même temps il se trouvait la cause déterminante de l'acceptation de Marie, de la persistance qu'elle mit à se donner à ce prétendant. Elle échappait à un esclavage domestique dans lequel elle n'avait cessé de trembler. Elle croyait trouver enfin auprès de ce comptable plus que mûr le calme et l'indépendance.

Des scènes orageuses signalèrent naturellement le dissentiment entre Marie et un homme aussi irascible que Garcia. Ce fut à ce moment que se produisit au 3^e acte d'*Otello* la scène légendaire du poignard véritable dont j'ai déjà parlé, et les dispositions violentes de son père purent aider à comprendre que Marie se fût écriée, en voyant briller la lame du kandjia dans cette main fiévreuse : « *Papa, par Diou, ne me mate !* » de l'espagnol que le brave public de New-York prit pour de l'italien du récitatif de l'opéra de Rossini.

Madame Garcia intervint en arbitre entre son mari et sa fille. M. Malibran fit à la famille des offres brillantes. Enfin, le mariage fut conclu.

Quelques semaines après, M. Malibran déposait son bilan. Ce n'était, paraît-il, que la seconde faillite qu'il faisait à sa femme.

Plus tard, la comtesse Merlin, qui reçut toutes les confidences de Marie, raconta que, affolée du type ravissant d'Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, elle soulignait surtout ce passage où la Bohémienne sort

des mains inoffensives de Gringoire, non pas innocente, mais pure.

Enfin, un trait naïf et charmant échappa à Marie le soir de son mariage, qui n'était pas le premier, mais qui fut l'unique, avec Charles de Bériot. Fut-ce une simple étourderie de la conversation dans le laisser-aller d'une fête?... Quoi qu'il en soit, madame Garcia engageait sa fille à ne pas prolonger sa veille de mariée, de crainte de fatiguer l'actrice.

— Oh ! laisse-moi, ma mère, répondit Marie Malibran, devenue de Bériot. Que veux-tu ? on ne se marie pas deux fois !

Je reviens en Amérique.

On put comprendre la fureur de Garcia quand la ruine de son gendre vint justifier si promptement l'opposition qu'il avait faite au mariage. Il partit brusquement pour le Mexique, ayant peur, nous dit la comtesse Merlin, de n'être pas assez maître de lui pour ne pas tuer M. Malibran. Le mauvais succès de son entreprise théâtrale dut contribuer aussi à le chasser de New-York.

Marie prit, après le départ de son père, la direction de cette exploitation à la dérive. Elle improvisa un répertoire de musique anglaise sur cette scène américaine, et, lorsqu'il avait été légitime sans doute de croire que ce fût la fortune de M. Malibran qui devait venir en aide au théâtre Garcia, ce fut le théâtre Garcia dont les recettes vinrent combler le déficit de la caisse de M. Malibran. Mais les ressources étaient insuffisantes dans ce Paris des Yankees. La France, cette vaste capitale du monde intelligent, appelait la Malibran. Son conjoint, retenu en Amérique par la laborieuse liquidation de ses affaires, laissa partir la grande artiste pour la ville où son génie devait être définitivement sacré, et dut lui permettre de mettre la mer entre eux deux.

Entre ces époux si peu assortis, l'Océan n'était qu'un pléonasme.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *Symphonie avec chœur. Symphonie en ut-mineur de Beethoven. Symphonie en re mineur de Schumann. Cantique de F. Halévy.* — SÉANCE SOLENNELLE DE L'ORPHÉON. — CONCERTS DE MADemoiselle MARIE MAJDROWICZ, — DE M. KOWALSKI, — DE M. DELAHAYE. — *Mardi spirituel et mardi Louis XV* de MADemoiselle MARIE DUMAS.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La Société des Concerts aura donné, pendant la saison 1873-1874, dix-neuf séances, dans lesquelles est comprise celle qui est consacrée au bénéfice des orphelins des deux sièges. Ces dix-neuf séances ont été remplies par neuf programmes qui tous n'ont pas provoqué la même attention. Nous avons raconté ici les premiers Concerts. Parmi les derniers, nous choisissons ceux où ont apparu Berlioz, Halévy, Schumann et Beethoven, avec la symphonie en *re mineur* qui a été le couronnement de la campagne 1873-1874, et qui a été redite dans les trois dernières séances.

C'est M. Deldevez, auteur remarqué des *Curiosités musicales* (un vol. in-8°, Firmin-Didot, éditeur), qui a conduit la symphonie avec chœurs, et c'est lui aussi qui a dirigé la symphonie en *ut mineur*. Dans cette occasion, le critique musical et le chef d'orchestre s'étant trouvés en désaccord, nous voulons prendre à partie M. Deldevez.

Dans les *Curiosités musicales*, on a approuvé, — entre plusieurs dissertations sur des sujets que le lecteur trouvera à la table de l'ouvrage, — la discussion de certains passages douteux signalés depuis longtemps

dans quelques-unes des partitions qui sont la base du répertoire, — et les conseils donnés pour l'interprétation des auteurs classiques. Le tout est traité avec autorité, avec sagacité et non sans attrait, par un homme qui s'est plu à marier quelquefois avec bonheur la technologie et la littérature. Sur ceci et sur cela, bien des réserves sont à faire dans ce volume ; mais il faut applaudir l'esprit d'initiative par lequel M. Deldevez est poussé à s'attaquer aux routines professionnelles, qu'il raille dans son livre, mais qu'il a le tort de ne pas affronter décisivement quand il prend au Conservatoire le bâton de chef d'orchestre.

A Haydn, à Mozart, à Beethoven est réservée la part la plus large des observations de notre auteur. M. Deldevez discute les passages les plus connus et les plus livrés aux controverses, les plus abandonnés aux conjectures, et n'hésite pas à présenter ses solutions. Pourquoi, dès qu'il a en main l'orchestre le plus capable de mettre bien en relief ses interprétations, M. Deldevez hésite-t-il à imposer les réformes que réclame le bon sens, qu'exige le respect de l'idée des maîtres, que le public accepte et que la saine critique, celle qui ne compte ni avec les routines, ni avec les fausses traditions, ni avec les partis-pris intéressés, affirme être indispensables, semblablement à ce que fait, après d'autres et avec tant d'autres, M. Deldevez ? La symphonie en *ut mineur* de Beethoven en est un exemple. Pourquoi notre auteur, qui a si nettement signalé dans son livre les mauvaises habitudes auxquelles on s'est laissé aller depuis longtemps dans le scherzo, ne les corrige-t-il pas ? Pourquoi n'a-t-il pas rétabli « le *poco ritardando* de la phrase du début dont la transformation en *molto ritardando*, destructive du rythme, choque tous les musiciens, » comme l'auteur des *Curiosités musicales* déclare qu'il en est choqué lui-même ? M. Bannelier, qui, le premier, a mis M. Deldevez, fautif à l'orchestre, en face de M. Deldevez, critique autorisé, dénonçant une faute, devrait être appuyé par tous les écrivains musicaux, et nous joignons notre voix à la sienne pour réclamer que le chef du premier orchestre du monde, mieux placé que tout autre pour convertir en réalité ses élucubrations, se décide sans retard à redresser ce que certaines traditions ont de funeste, à s'écarter des errements de la routine et à ne pas se déjuger lui-même.

Dans la symphonie en *re mineur* de Beethoven, on sépare la partie symphonique de la partie chorale. Les chœurs et les solistes, restés dans la coulisse, viennent prendre leur place au moment où va commencer le récitatif symphonique qui sert à souder la pièce instrumentale à la pièce chorale. Dans ce remue-ménage, l'ensemble de la composition se dissout, et il faut un certain effort pour que l'esprit se maintienne dans le même

courant électrique. Si les chœurs et les solistes s'installaient devant l'orchestre dès le début de la partition sublime, la solution de continuité dont nous nous plaignons serait évitée, et l'œuvre immense se déroulerait dans sa solennelle unité. Les chanteurs eux-mêmes y gagneraient, puisqu'ils auraient assisté au début de la symphonie dont ils viennent raconter l'explosion suprême.

Nous insisterons plus techniquement là-dessus en rappelant, pour ceux qui l'ont oublié ou qui n'y ont pas apporté assez de méditation, qu'au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre les violoncelles et les basses entonnent un récitatif après une ritournelle des instruments à vent. Entre chaque phrase du récitatif des basses réapparaissent, comme autant de souvenirs tenaces, des fragments des trois morceaux symphoniques précédemment entendus. Chacun de ces fragments est comme un point d'interrogation auquel il n'est point fait de réponse, et qui s'interrompt, ne pouvant recevoir de satisfaction. Alors, après ce récitatif entrecoupé, haletant, orageux, arrive dans l'orchestre, au milieu d'une oasis d'accords délicieux, le splendide thème d'allégresse que vont bientôt chanter les voix sur l'ode de Schiller. Ce chœur s'anime et, des basses, passe aux violons et aux instruments à vent. Tout s'interrompt alors ; puis l'orchestre reprend la ritournelle dont nous avons parlé, et le récitatif vocal apparaît.

Comment s'expliquer, maintenant qu'on a devant les yeux toute l'économie de cette composition, que l'on fasse de l'entrée des solistes et des chœurs une mise en scène théâtrale qui tronçonne en deux le morceau symphonique et l'ode chorale ? L'audition réfléchie de cette composition, qui est le mot suprême du génie symphonique, en reste comme mutilée, et nous rappelle ces statues de l'antiquité que l'on expose dans nos musées le corps debout sur son piédestal et la tête à côté, sur un tréteau.

On a exécuté au Conservatoire la symphonie en *re mineur* de Schumann pour les œuvres duquel quelques sociétaires et leur chef éprouvent une répugnance mal cachée. L'exécution a témoigné de cette sympathie absente. Comparer Schumann à Beethoven, à Haydn, à Mozart, à Berlioz, à Gade, à Schubert, dont les radieuses œuvres symphoniques sont inconnues à Paris, c'est déplacer la question. Le mérite ou l'infirmité de Schumann, ce n'est pas d'être un succédané de Beethoven ou d'en être la péjoration, c'est d'être autre chose, d'être lui-même, d'être quelqu'un et d'avoir, dans l'œuvre musical qu'il a signé, imprimé son caractère qu'on n'oublie pas. Mendelssohn, qui captiva si vite tant de musiciens, a laissé s'égrener son chapelet de fanatiques, aujourd'hui ralliés à Schumann, qui a su les river à sa fidèle admiration. Ce n'est

donc pas un maître à condamner sur préjugé et à jouer en dépit des antipathies qu'il rencontre au Conservatoire.

Ces défiances pour la musique de Schumann, dont il serait déplorable qu'on admirât tout sur parole, ne se rencontrent guère qu'en France. Lorsque M. Danbé nous fit entendre, l'an dernier, la *Vie d'une rose*, la presse parisienne se récria, et nous vîmes chuter à Paris ce même ouvrage qui triomphait partout. Les échos du Nord nous apportaient dernièrement le succès de cette partition. Depuis quelques années, il s'est formé à Copenhague une Société chorale dont le Conservatoire de musique fournit les principaux éléments. Cette excellente réunion d'artistes vient d'exécuter la *Vie d'une rose*. L'admiration a été unanime, et tous les chœurs de la seconde partie ont été bissés. Cet enthousiasme à Copenhague et cet insuccès à Paris prouvent-ils que la sensibilité musicale est supérieure chez les peuples du Nord ? Non ; mais il en faut conclure que notre instruction a été faussée, et aussi que l'exécution des œuvres de Schumann en France est radicalement falsifiée.

Le *Paradis et la Péri* du même compositeur, qui, — il y a quelques années, défaillit sans gloire au Théâtre-Italien sur les lèvres de mademoiselle Krauss, devant laquelle à ce moment le public ne se prosternait pas avec l'idolâtrie qu'il professe aveuglément à cette heure, — s'est, dans toute l'Europe, maintenu avec une inaltérable faveur depuis sa date de venue au jour, en 1843, au Gewandhaus de Leipzig, où il fut présenté au baptême par madame Fiege, cantatrice remarquable, qui avait pris le rôle de la Péri, et par Schumann qui dirigea lui-même l'orchestre. Jenny Lind, quand elle lut la partition, adopta la musique que repoussent nos cantatrices de pacotille ; elle emporta l'œuvre de Schumann en Angleterre, et, à force de conviction et de talent, imposa à l'admiration des Anglais une musique suave et fascinante que la Péri scandinave chantait avec une autorité sans rivale. A Bruxelles, cette année même, on a monté cette œuvre à la Société de musique, dirigée par M. H. Warnotz. Solistes et chœurs ont irréprochablement détaillé cette composition merveilleusement fine. Le public n'est pas resté indifférent comme à Paris. Quelle en est la raison, sinon que les dilettantes de Bruxelles n'ont pu rester réfractaires devant une interprétation exacte et sincère d'une œuvre qui ne prête ni aux effets hasardés, ni aux personnalités des virtuoses substituant leurs prétentions au génie du maître ?

A Paris, nous voyons bien que le public accueille sans froideur la *Réverie* de Schumann ; mais cette blquette bien écrite n'est qu'un joujou musical, un effet de sourdine, et ce n'est pas sur l'hospitalité accordée à cette courte page, coutumièrement bissée, que nous établirons les sym-

pathies françaises pour Schumann. M. Deldevez a été bien plus louable lorsqu'il a voulu installer dans les programmes de la Société des Concerts un auteur qu'il n'admire pas de plein cœur et qu'il tance assez vertement dans ses *Curiosités musicales*. Il s'est étonné qu'au Conservatoire de Paris Schumann n'eût apparu qu'une fois, il y a six années, et pour y être assez mal représenté et très méconnu. Il a, un peu contre son goût, ce qui est bien vaillant, engagé une partie qui, dès aujourd'hui, peut être considérée comme gagnée à brève échéance. Il a fait d'abord entendre le poème de *Manfred*, et il a abordé ensuite la symphonie en *ré mineur*. Le premier morceau de cette symphonie n'a pas paru frapper beaucoup l'auditoire, qui se souvenait de l'accueil assez froid réservé par lui, il y a six ans, à la symphonie en *si bémol* du même maître ; mais l'andante, délicieuse romance pour violon, que M. Garcin a rendue avec beaucoup de sentiment, le scherzo et le finale ont été très applaudis. L'œuvre eût été en entier bien plus choyée si elle eût été exécutée sans le souci jaloux d'une triomphale virtuosité, avec une conviction plus réelle et une fidèle et simple interprétation de l'œuvre étudiée sans préjugé, sans parti-pris, sans souvenir d'autres maîtres préférés, et sans comparaison inopportune avec les musiciens qu'on est habitué d'applaudir au Conservatoire, après les avoir, au début, mis en quarantaine.

Nous n'avons pas à célébrer Schumann. Dans la dernière partie de cette symphonie, il y a deux réminiscences très accusées de Beethoven qui s'expliquent assez mal par l'état de folie où Schumann était quand il écrivit ce morceau. Nous aimons mieux motiver ces souvenances mal placées par un désir pieux de rendre hommage au sublime génie qui a écrit la Symphonie en *ut mineur* et la *Symphonie avec chœurs*. Malheureusement, l'auditeur qui a le droit de n'avoir pas une si copieuse érudition, n'est pas prévenu, et les deux phrases retrouvées là, hors de leur place, l'étonnent et l'offusquent même. L'œuvre, néanmoins, reste originale, personnelle et très caractérisée à côté de celles de Weber et de Mendelssohn, de Schubert. Mais, à travers l'exécution compacte, un peu sabrée, menée tambour battant et avec une virtuosité cherchée, des Concerts du Conservatoire, elle oblitère son caractère ineffable de passion, d'élégance et de mélancolie. C'est une œuvre à fouiller de nouveau aux répétitions. En l'étudiant avec plus de patience et de sincérité, les concertants du Conservatoire se prendront à aimer cette musique tendre et délicieuse, et alors le public n'approuvera pas de sa seule bonne volonté, il applaudira avec son cœur.

Aux deux Concerts spirituels, on a chanté le beau cantique que Ha-lévy a écrit sur l'ode de J.-B. Rousseau : *Mon âme est dans les ténèbres*.

Chaque fois que nous entendons une des compositions ou un fragment de l'œuvre si varié de Halévy, nous nous demandons quel est le secret du rajeunissement infatigable de sa musique, discutée encore par quelques critiques de mauvais vouloir, mais que le public accueille toujours avec tant de partialité, même quand le rôle important est confié à des chanteurs subalternes, ce qui n'est pas le cas au Conservatoire. C'est que F. Halévy a, d'une main heureuse, ouvert des horizons nouveaux à la muse française. Ce compositeur, dont l'inspiration fut toujours élevée, avait le culte de la grandeur dans le style et dans la pensée; il redoutait la banalité et se préoccupa toujours de chercher des effets non connus. Halévy révèle, comme Mendelssohn et Meyerbeer, la race forte et militante à laquelle il appartenait. Pas un seul de ses ouvrages, dans la musique de théâtre, de concert ou d'église, qui ne se recommande par quelque beauté particulière, par quelque page grandiose, solennelle, inattaquable dans sa forme, saisissante par l'inspiration. La pensée chez lui a une couleur qui lui est propre, un caractère qui lui est personnel, un accent qu'on n'oublie pas. La fantaisie libre, cette électricité brûlante de la poésie musicale qui flotte, circule de toutes parts et pénètre au delà de l'enveloppe matérielle des sens, des rythmes, des accords, revêt, chez ce maître, à la fois une certaine ampleur et une teinte de mélancolie. Halévy dégage les âmes des liens terrestres; il excite dans les cœurs je ne sais quelle douloureuse nostalgie, quelle pénétrante tristesse. Sa musique est tendre et elle est religieuse. C'est peut-être pour cela qu'elle fait si bien résonner la fibre populaire, et qu'à chaque reprise, l'universelle sympathie se rallie universellement à la *Juive*, à *Guido et Ginevra*, à *Charles VI*, à la *Reine de Chypre*, à *l'Eclair* et à ce beau cantique que chaque année nous répète la Société des Concerts dans les Concerts spirituels, et qui, avec une expression religieuse très élevée, se distingue par l'émotion la plus noble et le pathétique le plus endolori.

La saison est close. Nous avons eu beaucoup à louer, un peu à critiquer : mais c'est surtout au Conservatoire que cette définition est vraie : La critique est l'art d'admirer.

Maurice Cristal.

SÉANCE SOLENNELLE DE L'ORPHÉON. — Dimanche, 19 avril, la Ville de Paris a donné, au Cirque d'Été, une séance solennelle de l'Orphéon, qui réunissait tous les orphéonistes de la rive gauche, au nombre de 1,060 chanteurs des deux sexes, sous la direction de M. François Bazin.

L'assistance, très nombreuse, comptait, en tête de la société distinguée qui la composait, M. le préfet de la Seine, accompagné de madame Ferdinand Duval. Les chœurs ont fonctionné avec un ensemble rare et ont été applaudis avec enthousiasme ; et cependant il s'est chanté des morceaux fort difficiles, tels qu'un chœur fugué de *Judas Machabée* et une symphonie vocale de Chelard, solfiée par tout l'ensemble des choristes. Ce solfège, très remarquable comme composition, était particulièrement fait pour intéresser les artistes. Le chœur de *Judas Machabée* s'éloigne un peu des habitudes de l'Orphéon ; mais les deux morceaux qui ont remporté la palme sont *la Chanson d'été*, chœur général, de M. Bazin, et *le Mois de mai*, chœur à trois voix de femme, de M. Danhauser. Indépendamment de leur mérite individuel, ils ont l'avantage d'avoir été spécialement composés pour l'Orphéon. Dans le chœur de M. Danhauser, les trois parties se détachent si bien l'une de l'autre qu'on eût pu les écrire, rien qu'à l'audition du morceau, et il était très intéressant de voir le soin et l'attention avec lequel les jeunes filles, dont quelques-unes ne paraissent pas avoir plus de huit à dix ans, cherchaient à le faire valoir. Inutile de dire que ces deux chœurs ont été bissés, ainsi que la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, et le chœur du *Nabab*, d'Halévy. L'admirable chœur des guerriers d'*Ernelinde*, de Philidor, n'a produit aucun effet. Ce morceau, d'un diapason extrêmement élevé, et où les parties de ténor atteignent les dernières limites de la voix de haute-contre, perd tout à être baissé. C'est un chœur à chanter tel qu'il a été écrit ou à laisser de côté. *La Chanson de Roland*, de Grétry, n'offre rien de bien saillant, non plus que le chœur de la *Prison d'Edimbourg*, et celui de la *Kermesse*, de F. Abt ; mais leur bonne exécution fait qu'ils n'ont pas nui au programme.

Henry Cohen.

CONCERT DE MADEMOISELLE AMÉLIE MAJDROWICZ. — Mademoiselle Amélie Majdrowicz est une charmante jeune Polonaise, qui possède un magnifique talent de pianiste. Classique et fantaisiste tour à tour, elle a successivement exécuté le premier solo du Concerto en *la mineur* de Hummel, le *Mouvement perpétuel* de Weber, un adorable caprice de Gottschalk, intitulé : *Pasquinade*, une idylle de Boscovitz, une fugue de ma composition, du nom de *Tempête et Calme*, que le public a bien voulu accueillir avec beaucoup de faveur ; enfin, le beau duo symphonique à deux pianos de Lefébure, où elle était secondée par M. Stanislas de Kontski, et dans tous ces morceaux elle a été vivement applaudie. Made-

moiselle Yon a chanté avec infiniment de charme et une voix très sympathique l'air des *Bijoux* de Faust.

H. C.

CONCERT DE M. KOWALSKI, au profit des pauvres mères de famille des faubourgs. — Noble a été le but de ce concert et brillante sa mise à exécution. M. Kowalski s'y est prodigué ; mais le public lui a témoigné par ses applaudissements combien il appréciait le compositeur et l'artiste. Sa scène de Jeanne Darc est très dramatique, et madame Donadio l'a chantée avec sentiment et verve. *Dieu sauve la France !* interprété par M. Bonnehee, est un beau chant patriotique, dans lequel l'accompagnement d'orgue produit un effet grandiose. *Les Cuirassiers de Reichshoffen*, de M. Kowalski, ainsi que *la Bergerie* et *la Marche hongroise*, qu'il a exécutée à deux pianos avec M. Bachmann, ont vivement impressionné l'assistance, et la célèbre *Tarentelle* de Gottschalk, arrangée pour deux pianos, est une œuvre magistrale qui a enlevé le public. M. Lauwers est un jeune baryton dont la voix puissante et énergique mérite une mention spéciale. M. Montardon a fort bien joué une fantaisie d'Alard et une *Réverie* de Dancla. Mais quelle manie ont les compositeurs d'écrire des morceaux tout entiers avec la sourdine ! Outre la pauvreté du son, on dirait un violon qui chante du nez. Madame Floriani, qui a le bonheur de réunir le double charme de la beauté et du talent, devrait bien perdre l'habitude de s'éventer devant le public. Madame Kowalski, qui depuis deux ans a quitté la scène, a dit avec un grand talent trois pièces de vers, et M. Piter a terminé le concert, en chantant deux chansonnettes avec sa finesse et son esprit habituels.

H. C.

CONCERT DE M. DELAHAYE. — M. Delahaye est un de nos pianistes les plus appréciés. Son jeu, très net et très brillant, est d'une vigueur rare, et la plupart des compositions qu'il a fait entendre à son Concert sont d'une distinction et d'une originalité des plus remarquables ; je citerai en particulier sa *Valse des Océanides*, excessivement difficile, *Colombine*, menuet charmant, et la *Chanson de l'Été*, où le compositeur a eu la chance de rencontrer la perfection même dans la gracieuse artiste qui l'a interprétée, mademoiselle Heilbron. Malgré l'heure avancée, cette fraîche inspiration a été unanimement bissée. M. et madame White, M. Delsart, M. Salomon, de l'Opéra, M. Hermann-Léon et M. Maton,

l'admirable accompagnateur, ont complété l'ensemble de ce beau Concert, dans lequel mademoiselle Heilbron a encore reçu dans la cavatine de la *Traviata* les mêmes applaudissements qui l'ont accueillie au Théâtre-Italien.

H. C.

Puisque nous avons donné les programmes des cinq premières *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, il convient d'y ajouter les sommaires du « mardi spirituel » — du « mardi Louis XV » qui ont clos la série. Le mardi saint, on a entendu mademoiselle Pauline Bertin (deux *cantabile* de *Marie-Magdeleine*, de Massenet et l'*Inflammatus* de Rossini), M. Della Rocca (l'air d'église de *Stradella*, l'*O salutaris* de Mendelssohn); M. Antonin Marmontel, surtout applaudi dans la « marche funèbre » de Chopin; M. Garcin, violon solo de l'Opéra, dont une œuvre a été bissée, et M. Hocmelle, organiste de Saint Philippe-du-Roule. Mademoiselle Marie Dumas a dit des stances de Malherbe, un épisode de l'*Enfer* du Dante (traduction Ratisbonne), une lettre de saint François de Sales à une dame du monde, et des strophes d'*Esther* adaptées à la musique de *Gallia*; on sait que Gounod s'est inspiré des mêmes versets que Racine a paraphrasés; mademoiselle Dumas avait inauguré cette combinaison à Londres devant Gounod lui-même, Saint-Saëns tenant le piano; ici, c'était M. Dolmetsch, qui en outre, dans le *Prélude* de Bach arrangé par Gounod, a pris la partie d'orgue; celles de violon et de piano étaient jouées par MM. Garcin et A. Marmontel.

La matinée Louis XV a été fort gaie. M. Pagans a chanté le *Tambourin* de Rameau (bissé) avec les paroles adaptées par Favart, un air de l'opéra d'*Hippolyte et Aricie*, une chanson de Garat; mademoiselle Mercier, l'air de la Fauvette, de Grétry (*Zémire et Azor*) et le menuet d'Exaudet, paroles de Favart; comme pianiste, M. Wormser, jouant du Mozart et du Gluck; comme violoniste, M. Brindis de Salas. Mademoiselle Marie Dumas a dit du Voltaire, du Gresset, et fredonné une chanson de Collé (bissée).

Mademoiselle Marie Dumas reprendra l'hiver prochain les *Matinées caractéristiques* avec des programmes encore plus curieusement étudiés.





LE MOUVEMENT MUSICAL
AUX
CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE

1873 — 1874



U moment où les Concerts de musique classique viennent de fermer leurs portes, après avoir fourni une brillante campagne artistique, nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de fixer en quelques traits rapides la physionomie générale de cette campagne et d'en étudier les féconds résultats. C'est ce résumé que nous demandons la permission de placer aujourd'hui sous les yeux du lecteur, en guise d'épilogue et de conclusion.

Un fait certain, c'est que les Concerts de musique classique acquièrent chaque jour une nouvelle importance, et je crois qu'on peut avancer sans exagération que c'est là, et là seulement, que s'est produit, dans ces derniers temps, le mouvement musical le plus intéressant. Ce mouvement, nous en avons bien senti l'importance, aussi l'avons-nous suivi avec un soin tout particulier, au risque même de donner à une matière, qui passe à tort ou à raison (à tort, selon nous) pour aride et fastidieuse, des développements qui auront pu paraître quelquefois d'une longueur excessive, eu égard à la nature du sujet. Car, il faut bien le reconnaître, quoiqu'il ait pris, depuis plusieurs années, un goût assez vif aux Concerts de musique classique, le public n'accorde pas encore à ces Concerts toute l'attention qu'ils méritent, et la plupart de nos confrères de la presse, très attentifs à suivre au théâtre un mouvement qui se produit ailleurs, croiraient sans doute déroger, s'ils daignaient s'occuper d'autre chose que des solennelles et ennuyeuses reprises de l'Opéra, de l'Opéra-Comique ou

des Italiens. En général, un article de concert se traite comme le premier fait divers venu.

Nous obéissons encore au vieux préjugé français, en vertu duquel rien d'intéressant ne saurait se produire en dehors du théâtre. Une œuvre nouvelle ne fixe l'attention du public que si elle émane du théâtre; un compositeur n'arrive à la renommée qu'autant qu'il a remporté des succès..... au théâtre; le théâtre et toujours le théâtre. On s'obstine à considérer les ouvrages de concerts, c'est-à-dire les morceaux de musique instrumentale, comme des œuvres d'un genre tout à fait secondaire, et leurs succès ne comptent que pour des demi-succès. Le compositeur d'une opérette réussie devient populaire en moins de trois mois; prenez maintenant un musicien sérieux, auteur de plusieurs pièces symphoniques d'un grand mérite et très applaudies dans nos Concerts, son nom est à peine connu. — Un tel, vous disent bien des gens, connais pas; qu'est-ce qu'il a fait? — Mais il a donné au Concert des symphonies très remarquables. — Ah! des symphonies, il n'est donc pas capable d'écrire pour le théâtre? Mais j'y pense, c'est probablement un musicien de la jeune école, un de ces savants bourrés de contrepoint et de fugue, qui n'ont ni idées, ni mélodie. C'est quelque Berlioz, n'est-ce pas, qui fait de la musique ridicule qu'on ne peut ni jouer, ni comprendre, ce que vous appelez, vous autres, de la grande musique, c'est-à-dire de la musique faite par le calcul, et bonne seulement pour les mathématiciens. Alors vous croyez à la jeune école; vous admirez Wagner!! vous défendez la musique de l'avenir!!! Je la connais, votre jeune école; je sais ce qu'ils valent, vos symphonistes!

« Il existe parmi nous, depuis plusieurs années, une petite secte de
« quakers musicaux qui s'est constituée à l'état de schisme déclaré; les
« artistes qui en font partie sont le produit plus ou moins légitime de
« Berlioz croisé de Wagner. Pour plusieurs d'entre eux, les plus aus-
« tères, toute mélodie est profane et toute idée malsaine. Origènes d'un
« nouveau genre, ils retranchent ce qui chez eux attesterait leur virilité et
« louent Fulbert pour avoir rendu Abélard fécond seulement par l'étude
« claustrale. Quelques-uns, il est vrai, n'ont pas grand mérite au sacri-
« fice apparent qu'ils s'infligent, car la nature y avait pourvu d'avance,
« mais ceux-là, cela va de soi, sont les apôtres les plus bruyants d'une
« religion qui a érigé en dogme l'impuissance constitutionnelle qu'ils ont
« reçue en naissant. Cette doctrine heureusement n'est pas française, et à
« voir la répugnance qu'éprouve le public à l'adopter, elle n'a pas grande
« chance d'obtenir de sitôt ses lettres de naturalisation. Nous la laissons
« soigneusement aux Allemands; c'est par là que commence pour nous

« la revanche et que la punition de nos vainqueurs est cruelle. Wagner est le revers de Bismark ! (1) »

Vous aurez beau hausser les épaules, je n'invente rien après tout ; ce que je vous dis là, on l'a écrit, on l'a signé ! (Hélas !) Que me fait à moi votre grande musique qui n'est comprise que par un petit nombre d'initiés ; on ne fait pas de musique sans rythme, sans mélodie, sans idées, et je prise bien moins toute la science de votre jeune école que le talent naïf et sans prétention de ce musicien qui saura me toucher par une simple romance, que je comprendrai sans effort et que je saurai par cœur après l'avoir entendue une fois. Laissez donc la symphonie et tout ce fatras métaphysique et psychologique aux Allemands. Le théâtre, voilà la véritable voie du génie français ; l'opéra comique, voilà le *genre éminemment national*, et Dieu nous garde des wagnériens et de la musique de l'avenir !

Pour ces gens-là, Onslow, Berlioz n'existent pas, Clapisson est un compositeur. M. Saint-Saëns est un musicien *savant* (un wagnérien probablement) mais parfaitement incapable d'écrire un opéra comique qu'on puisse représenter plus de dix fois, tandis que M. Vasseur, un vrai compositeur celui-là (peu savant mais bien français), est l'heureux auteur d'une certaine *Timbale d'argent* qui a eu plus de 200 représentations. Conclusion : on n'écrit de symphonies que lorsqu'on est incapable de faire autre chose ; quand on a des idées et de la *mélodie*, on arrive rapidement au théâtre ; en dehors du théâtre, pas de vrai succès, pas de vraie renommée. — Très bien. — Voulez-vous me dire maintenant ce que le théâtre a produit depuis un an ! L'Opéra a donné un ballet en un acte, l'Opéra-Comique a monté, contraint et forcé, le *Florentin*, et puis après ? Rien. — Quoi, nous avons parmi nous toute une pléiade de jeunes compositeurs qui ont du talent et beaucoup de talent, qui travaillent, qui sont tourmentés du besoin de produire et qui ont déjà produit des œuvres pleines de mérite, et voilà les deux seuls ouvrages que nos deux premiers théâtres lyriques ont jugé dignes d'être présentés au public ! Où sont donc tous nos musiciens, où faut-il que nous allions les chercher ? — Aux Concerts de musique classique qui, en présence de l'apathie et du mauvais vouloir combinés des directeurs de théâtre, sont devenus le refuge et l'unique ressource des *artistes contemporains*, impatients de se faire jour et d'arriver jusqu'au public.

Aujourd'hui, les compositeurs n'ont plus que deux débouchés accessibles : l'opérette et le concert. Que ceux qui sont incapables de faire

(1) Voir *Paris-Journal* du 27 mars 1874.

ANDANTINO - RÊVERIE

TH : DUBOIS.

And^{no} quasi Andante.

PIANO.

p

simili.

molto sostenuto.

p l'accomp!



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The bass line is marked *Cantabile il basso e mf*. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.



Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.



Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.



Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

First system of musical notation. The treble staff features a series of chords and arpeggiated figures, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

poco a poco cresc

Second system of musical notation. The treble staff continues with arpeggiated patterns, and the bass staff has a more active line. Dynamics include *molto cresc.*, *sff*, and *p*.

molto cresc.
sff
p

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment. The tempo/mood is marked *poco animato.*

poco animato.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment. The tempo/mood is marked *Poco cresc e agitato.* and *Calmato.* The system ends with a forte (*f*) dynamic.

Poco cresc e agitato.
Calmato.
f

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a steady accompaniment. The tempo/mood is marked *Dim e poco rit.* and *pp*.

Dim e poco rit.
pp

AIR DE BALLET

tiré des SCÈNES PITTORESQUES
4^e SUITE D'ORCHESTRE.

transcrit pour le PIANO
par J. MASSENET.

Allegretto. scherzando.

quasi pizz

PIANO.

le chant bien indiqué et caractérisé
Vielle Soli.

M. D. *pp*
mf *ten*
M. G. *pp*

cresc.

p *mf* *p* *mf*
pp

p

First system of musical notation, measures 1-6. The key signature has two sharps (F# and C#). The first four measures feature a continuous sixteenth-note melody in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The final two measures show a change in texture with chords in the right hand. Dynamic markings *mf.* and *p.* are present above the staff.

Second system of musical notation, measures 7-12. The right hand continues with chords and melodic fragments, while the left hand has a more active line with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings *mf.* and *p.* are present above the staff.

Third system of musical notation, measures 13-18. Measures 13-15 show a rapid sixteenth-note run in the right hand, with the instruction *sempre. cresc.* written below. Measure 16 has a *rit.* marking above the staff. Measures 17-18 return to a more standard texture. The instruction *a tempo p subito* is written above the staff at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. The right hand features a series of chords, some with grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment. Dynamic markings *pp* and *ppp* are present above the staff.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Measures 25-26 are marked *pp* and contain dense chordal textures. The instruction *Stesso tempo.* is written above the staff. The instruction *f pp très léger et détaché* is written below the staff, indicating a change in dynamics and articulation for the final measures.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. Bass staff contains a series of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Markings include *M.D.* and *cresc.* (crescendo).

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of chords. Bass staff contains a series of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. Bass staff contains a series of chords. Dynamics include *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Markings include *M.D.* and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) and a wavy line. Bass staff contains a series of chords. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). Markings include *M.D.* and *cresc.* (crescendo).

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of chords. Bass staff contains a series of chords. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Markings include *M.D.* and *M.G.* (Mezzo-Grosso).



First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The system concludes with the instruction *sempre.*

M.G.

sempre.



Second system of musical notation. The right hand continues with intricate passages, marked with *p* and *mf*. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Pedal markings include *M.G. Ped. ten.* and *Ped.*

M.D.

p

mf

M.G. Ped. ten.

Ped.



Third system of musical notation. It begins with *poco rit.* and *I^o tempo.* The right hand has melodic lines with *dim.* and *ten.* markings. The left hand features a *pp* accompaniment. The system ends with *pp* and *Ped.*

poco rit.

I^o tempo.

mf

dim.

ten.

pp

pp

Ped.



Fourth system of musical notation. The right hand continues with flowing melodic lines, marked with *cresc.* The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

cresc.



Fifth system of musical notation. The right hand has a *pp* section with dense chords. The left hand has a *p* section. The system concludes with *M.G. Ped.*

pp

p

M.G. Ped.

First system of musical notation. The right hand features a series of chords and arpeggios, with a *pp* dynamic marking. The left hand has a few notes. A wavy line indicates a tremolo in the right hand. Performance markings include *M.D.* and *M.G. Ped.*

Second system of musical notation. The right hand continues with chords and arpeggios, marked *M.D.*. The left hand has a few notes. A wavy line indicates a tremolo in the right hand. Performance markings include *dim.*, *M.G.*, and *pp*.

Third system of musical notation. The right hand features a series of chords and arpeggios, with a *pp* dynamic marking. The left hand has a few notes. A wavy line indicates a tremolo in the right hand. Performance markings include *M.D.*, *M.G.*, and *Ped.*

Fourth system of musical notation. The right hand features a series of chords and arpeggios, with a *pp* dynamic marking. The left hand has a few notes. A wavy line indicates a tremolo in the right hand. Performance markings include *M.D.*, *f*, *cresc.*, *pp*, *ppp*, and *ppp*.

mieux se jettent tête baissée dans l'opérette, je n'y saurais trouver à redire ; il faut bien que tout le monde vive : ils n'auraient pas réussi ailleurs, s'ils arrivent au succès par l'opérette, c'est pour eux un nom et une fortune assurés. Mais tout le monde ne brûle pas, comme M. Serpette, de marcher sur les traces d'Offenbach et d'Hervé et de s'enrôler, *prix de Rome* ! dans l'école des Lecocq et des Vasseur. Il est encore des artistes, remplis de plus nobles aspirations, pour qui la musique n'est pas une industrie et qui, se voyant repoussés du théâtre, iront du moins là où on fait encore de l'art, c'est-à-dire au Concert. Ils auraient peut-être réussi à la scène, mais il ne faut pas songer à percer de ce côté, et comme en général ils connaissent à fond toutes les ressources de leur art, ils se dirigeront aisément vers un autre but et se tourneront vers la musique instrumentale. Après quelques essais, ils y prendront goût, ils travailleront, ils feront de rapides progrès, et un beau jour ils seront tout étonnés eux-mêmes d'être devenus, presque à leur corps défendant, des symphonistes fort estimables.

N'est-ce pas là, d'ailleurs, ce qui est arrivé à la plupart de nos jeunes compositeurs ? Après avoir donné à l'Opéra-Comique la *Grand' Tante* et *Don César de Bazan*, deux ouvrages fort ordinaires, M. Massenet s'est mis à écrire pour le concert des œuvres extrêmement remarquables, parmi lesquelles : *Marie-Magdeleine*, l'ouverture de *Phèdre* et ses *Suites d'orchestre*. M. Saint-Saëns s'est révélé au public dans les concerts, et sa légitime réputation n'est fondée que sur des compositions instrumentales, dont quelques-unes sont fort distinguées. M. Lalo a essayé, lui aussi, de l'opéra, il a trouvé toutes les portes closes ; et qui sait s'il nous sera jamais donné d'applaudir son opéra de *Fiesque* qui est pourtant un ouvrage d'une réelle valeur ? Ne pouvant arriver au théâtre, il s'est tourné vers le concert, où des œuvres comme le *Divertissement* et le *Concerto pour violon* lui ont créé en peu de temps une réputation digne de son talent. Où aurions-nous appris à connaître MM. Gouvy, de Castillon, Franck, Dubois, Widor, sans les concerts ? Voici trois prix de Rome : MM. Puget, Rabuteau et Salvayre ; où ont-ils fait jouer leurs premières œuvres ? Au concert. Où avons-nous entendu les dernières compositions de MM. Bizet et Guiraud ? Au concert. C'est encore au concert qu'ont eu lieu les seules auditions intéressantes de cet hiver : au Cirque des Champs-Élysées, le *Messie* et la *Passion* ; aux Concerts Danbé, la *Bataille de Marignan*, la *Cantate* de Bach, la *Fête d'Alexandre*, *Christophe Colomb*. Avais-je donc tort d'affirmer en commençant que, dans ces derniers temps, toutes les œuvres de quelque valeur se sont produites dans les concerts, et que c'est là, et là seulement, qu'il

faut aller chercher le mouvement musical actuel et en étudier les progrès.

Ce mouvement, on le doit aux efforts persévérants des Sociétés de musique classique. Dans son dernier compte rendu, mon confrère M. Cohen a résumé les travaux des *Concerts populaires* ; il me reste à résumer de la même façon les travaux du *Concert national*, dont je me suis particulièrement occupé dans cette revue.

En ouvrant ses portes toutes grandes aux *compositeurs français modernes*, le Concert national a non-seulement offert un large débouché aux œuvres nouvelles, mais encore il a forcé en quelque sorte les Concerts populaires à suivre son exemple, et à concéder aux musiciens français une bonne partie de la place, jadis exclusivement réservée à Schumann et à Wagner, les seuls modernes que M. Pasdeloup ait longtemps daigné admettre à côté des maîtres classiques. Consultez les programmes de la dernière saison et comparez-les à ceux des années précédentes, vous n'aurez pas de peine à constater l'exactitude de ce que j'avance. En outre, le Concert national a produit plusieurs œuvres inédites remarquables et il nous a fait connaître des musiciens pleins de mérite et dignes de tous nos encouragements. Les principales œuvres exécutées cet hiver, sont :

1^o Œuvres inédites : *Concerto en sol* pour violon, Max Bruch. — *Scènes pittoresques* (4^e suite d'orchestre), Massenet. — *Pièces pour orchestre*, Dubois (1). — *Divertissement hongrois*, Listz. — *Phaéton*, poème symphonique, Saint-Saëns. — *Concerto pour violon*, Lalo. — *Jean le Précurseur*, drame biblique (fragments), L. Gallet, Albert Cahen. — *Suite d'orchestre*, Dubois. — *Mazeppa*, poème symphonique, Listz. — *Symphonie en ut majeur* (fragments), Gouvy. — *Rome et Naples*, pièces symphoniques, Rabuteau. — *Ballade et Minuetto-Scherzo*, Dupont. — *Adagio et tempo di minuetto*, Vaucorbeil. — *Sérénade*, Gouvy. — *Variations sur un thème de Beethoven* pour deux pianos, Saint-Saëns.

2^o Œuvres peu connues, restituées par le Concert national : *Cortège des Funérailles de Saül*, Haendel. — *Scherzo*, Chérubini. — *Largo*, Haendel. — *Bacchanale*, Chérubini. — Ouverture du *Corsaire*, Berlioz. — *Mouvement perpétuel*, Paganini.

J'ai dit que le Concert national avait fait une large part aux œuvres

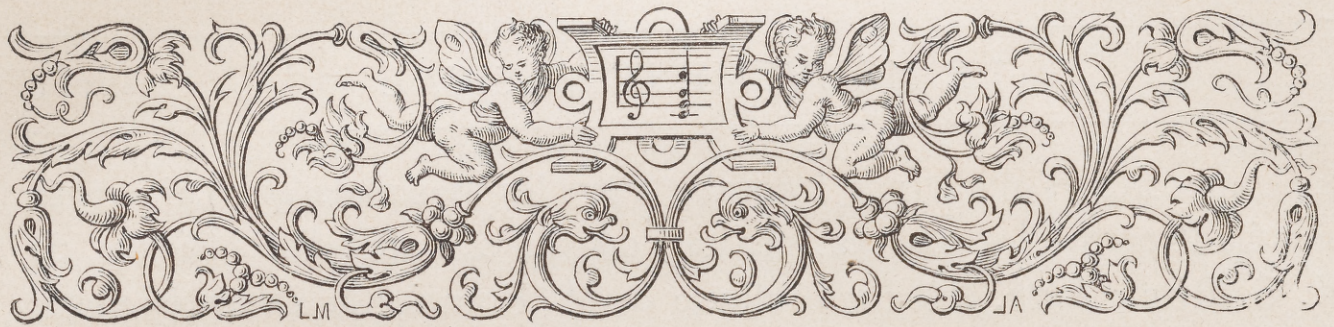
(1) Nous publions dans le numéro de ce jour l'*Air de Ballet* extrait des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, et l'*Andantino-Réverie*, n^o 2, des *Pièces d'Orchestre* de M. Th. Dubois. Ce dernier morceau est absolument inédit, il paraîtra incessamment chez M. Hartmann qui a bien voulu nous en communiquer les planches avec la plus parfaite obligeance.

des compositeurs modernes français; outre les morceaux que j'ai rangés plus haut parmi les œuvres inédites, on y a exécuté : l'*Arlésienne* de M. G. Bizet; *Ruth*, églogue biblique de M. Franck ; le *Divertissement* de M. Lalo ; la 3^e suite d'orchestre (*Musique pour une pièce antique*), de M. Massenet; *Mazeppa*, scène lyrique de M. Puget; la *Symphonie romantique* et la Marche du *Dernier jour de Pompéï*, de M. Joncières; la *Suite d'orchestre*, de M. Guiraud; le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, et des fragments de la *Symphonie en fa mineur*, de M. Widor. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées jusqu'à trois fois. Les différentes œuvres que nous venons d'énumérer ont obtenu plus ou moins de succès, mais elles offrent presque toutes un réel mérite et dénotent chez leurs auteurs un talent déjà très avancé et qui ne demande qu'à s'exercer.

Je n'ajoute rien à ce tableau, il en dit assez par lui-même. En présence des résultats acquis qu'il nous fait toucher du doigt, nous n'hésitons pas à déclarer que le Concert national a rendu de véritables services et qu'il a bien mérité de l'art et des artistes. C'est pourquoi il me semblerait juste de seconder par tous nos encouragements de si honorables efforts, et de soutenir par d'importants subsides des entreprises d'une aussi incontestable utilité. Le ministère des Beaux-Arts a accordé cette année une subvention de 2,000 francs à M. Colonne. Le principe de cette subvention est excellent, mais le chiffre en est dérisoire. Je sais bien que ce n'est guère le moment de demander de l'argent au Gouvernement pour subventionner les beaux-arts; il est d'autres dépenses plus nécessaires et malheureusement plus urgentes; mais nous pouvons du moins exprimer le vœu qu'il s'efforce, dans la mesure de ses moyens, de favoriser le développement des sociétés de musique classique. Si les fonds lui manquent pour cet objet, qu'il retire au besoin une partie de la subvention attribuée à certains théâtres sous la condition de jouer des œuvres nouvelles, qu'ils ne jouent jamais, pour la répartir entre les Sociétés de Concerts, qui, sans subvention et sans autre soutien que leur dévouement aux intérêts de l'art, ont fait mille fois plus dans ces derniers temps pour les progrès de la musique que les théâtres lyriques les plus richement subventionnés.

H. MARCELLO.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : Début de mademoiselle Fouquet dans *Guillaume Tell*. — OPÉRA-COMIQUE
Reprise de *Joconde*. — M. Bouhy, mademoiselle Chapuy. — *Gilles et Gillotin* de
M. Ambroise Thomas. — MM. Ismaël, Neveu, Thierry. Mademoiselle Ducasse.



Voici l'hiver qui s'envole à tire d'aile, tout honteux de
ses frimas et de ses pluies. Voici le printemps qui
vient, semant sur le sol hier désolé, son manteau fleuri.

*Gracieux temps est quand rosier fleurist
Et reverdit l'osier.*

a dit Jehannot de Lescurel.

Adieu, les grands Concerts et la symphonie profonde ! Adieu, les
solennelles reprises et les représentations premières ! Place à la nature
endimanchée qui se réveille en sursaut, et se campe tout à coup au tra-
vers de la vie artificielle qui enjambait sur ses droits !

Avant de se refermer complètement, la saison musicale laisse encore
tomber quelques bonnes heures. La lampe retrempe sa flamme à sa
dernière goutte d'huile, et se meurt d'inanition en jetant son dernier
soulpir dans sa dernière lueur. La quinzaine qui vient de s'écouler a été
relativement agitée, si l'on considère qu'elle a livré au grand jour de la
publicité le nom de mademoiselle Jeanne Fouquet, qui a débuté à
l'Opéra dans *Guillaume Tell* ; la reprise de *Joconde* ; le *Gilles et
Gillotin*, d'Ambroise Thomas ; la translation de la troupe de la Renais-
sance aux Bouffes-Parisiens ; la reprise de la *Périchole*, aux Variétés ; et
enfin les *Cent mille francs et ma fille*, avec musique nouvelle de
M. Jules Costé, aux Menus-Plaisirs. En tout ceci, je ne m'arrêterai qu'à
ce qui intéresse véritablement l'art lyrique, laissant de côté le spectacle
des Bouffes-Parisiens, composé d'opérettes bien connues, telles que la

Chanson de Fortunio et *Pomme d'Api*; ce'ui des Variétés, qui est la *Périchole*, revue et augmentée, mais non corrigée, hélas! par les auteurs MM. Meilhac, Halévy et Offenbach; et celui des Menus-Plaisirs que la direction de ce théâtre ne nous a pas mis à même de voir, attention qui vaut pour moi tous les trésors de Golconde.

OPÉRA. — *Début de mademoiselle Fouquet dans GUILLAUME TELL.* — Mademoiselle Jeanne Fouquet est frais émoulue du Conservatoire. Elle n'a fait qu'un bond de la salle de la rue Bergère à celle de l'Opéra. Au concours du mois d'août dernier, elle s'était fait remarquer entre toutes ses camarades de classe, et la *Chronique musicale*, par la plume de M. Arthur Pougin, avait salué en elle une artiste d'avenir. Elle est élève de M. Boulanger pour le chant, et de M. Mocker pour l'opéra-comique. Le jury ne lui a décerné que le second prix de chant et le premier accessit d'opéra-comique; il lui a préféré, pour des raisons qu'il sait peut-être, d'autres concurrentes qui seraient fort empêchées, selon moi, s'il leur fallait affronter ce soir le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, ainsi que l'a fait, le 17 avril, la rivale battue par elles.

Mademoiselle Fouquet est une jeune fille dans son printemps, de taille svelte et élancée, distinguée en ses manières, et d'une beauté brune contresignée par des yeux à convertir le diable au bon Dieu, si ce raccomodement était dans les choses orthodoxes. Sa voix de soprano, déjà exercée, est très franche, très souple, d'une sonorité suffisamment homogène et d'une justesse irréprochable. Le timbre en est encore un peu grêle; nous ne lui croyons pas la solidité nécessaire pour s'attaquer aux rôles écrasants du répertoire de Meyerbeer et résister aux bruyantes orchestrations consacrées par le goût moderne. Heureusement, ce timbre, qui manque de corps, est pénétrant et plein de charme. Dans le registre élevé, il sonne avec la pureté et la douceur du cristal. Ses *ports de voix* et ses *appogiatures* sont rares par la correction. A l'encontre de la plupart des élèves du Conservatoire, elle articule avec netteté et accentue avec sentiment. Elle *chante français*, pour dire le mot. Maîtresse de son émotion dès le milieu de son récitatif d'entrée : *Ils s'éloignent, enfin!* elle a su rendre, avec une très vive intuition du grand style, les nuances délicates de la romance : *Sombre forêt*. Dans le duo qui suit avec Arnold, elle a montré de la chaleur.

Si mademoiselle Fouquet ne s'endort pas au bruit flatteur des applaudissements qui ont accueilli ses premiers pas sur la scène, si elle renforce sa vocation par l'étude et le travail, elle est appelée aux mêmes

succès que sa devancière Fidès Devriès dans les rôles de demi-caractère, la Marguerite de *Faust* et l'Ophélie d'*Hamlet*, qui n'appartiennent point aux rôles de force proprement dits.

OPÉRA-COMIQUE. — REPRISE DE JOCONDE. — L'Opéra-Comique nous a rendu *Joconde*, ce chef-d'œuvre de Nicolo qui, comme son héros, a longtemps parcouru le monde, et sur les mélodies duquel nos pères cour-tisaient jadis la brune et la blonde.

Joconde apparut à la lumière de la rampe le 28 février 1814, comme un rayon de la vieille gaieté française, perdu dans les sombres nuages que poussait devant elle l'invasion étrangère. Indiscret *Joconde* ! Le temps n'était pas aux musettes provençales ni aux tambourins du Rhône ; les Rosières et les paysans d'opéra-comique, les comtesses et les baillis n'avaient pas beau jeu. Le jour même de la première représentation de cet ouvrage, la place de la Fère avait capitulé devant les alliés. Partout culbutés et partout reformés, partout décimés et partout renaissants, les bataillons barbares précipitaient leur marche sur Paris. Un mois après, *nos amis les ennemis* défilaient sur nos boulevards, et campaient dans les Champs-Élysées.... On jouait toujours *Joconde* à leur nez et à leur barbe. En France, le rire est souvent une forme de l'offensive. Les Parisiens coururent à *Joconde*.

Bien des fois, depuis cette fatale époque, *Joconde* a été repris à l'Opéra-Comique. Martin, Chollet et Faure ont laissé, dans le rôle principal, les meilleurs souvenirs. La pièce avait été inspirée à Étienne par le conte de La Fontaine, intitulé comme elle, et que le grand fabuliste avait emprunté, en substance, à l'Arioste. A l'heure qu'il est, le livret d'Etienne, écrit dans le plus pur style Prudhomme, se soutient parfaitement à la scène, grâce à quelques situations à la vérité fort plaisantes.

Quant à la musique de Nicolo, elle passe à bon droit pour un chef-d'œuvre de l'esprit français. Certains morceaux en sont populaires. Le coloris de l'orchestration a pâli, il s'est estompé avec l'âge et a tourné au pastel. Mais la mélodie a conservé toute sa grâce et tout son parfum. Je confesse que le premier acte m'a paru languissant. Je fais retomber sur Nicolo aussi bien que sur Etienne la responsabilité de mon impression. Le fameux rondeau lui-même : *J'ai longtemps parcouru le monde*, m'a trouvé insensible à ses charmes. Mais le second acte est une pure merveille où le sentiment et l'esprit se fondent dans une délicieuse harmonie. Je comprends dans cette appréciation le troisième tableau qui ne forme guère acte à part. La Chanson de Jeannette, reprise au duo : *Ma grand'*

mère disait souvent, avec les trilles battus sur les trois temps de ses premières mesures ; les couplets : *Que je voudrais avoir la rose* ; le chœur des bohémiennes ; le quatuor scénique :

*Quand on attend sa belle,
Que l'attente est cruelle ;*

la romance célèbre des *Premières amours* de Joconde ; le quartetto commencé en notes piquées : *Ah ! ma petite amie, que te voilà jolie !* et pour lier le bouquet, la scène finale du couronnement de la rosière, sont autant de fleurs mélodiques, fécondées par le génie de Nicolo.

L'interprétation de *Joconde* est assez faible, sauf de la part de M. Bouhy et de mademoiselle Chapuy. Le rôle de Joconde, juché sur les plus hauts sommets du registre de baryton, s'étend jusqu'au *sol dièze* en voix de poitrine. Je craignais que Bouhy, dont l'organe est d'une santé irrégulière, n'échouât devant la difficulté. Mais, grâce à l'excellence de sa méthode, et à l'éclat d'une voix de tête factice, il a pu chanter Joconde et faire plaisir aux difficiles. Mademoiselle Chapuy, comédienne piquante, joue et chante Jeannette avec beaucoup de goût.

GILLES ET GILLOTIN. — *Mercredi 22 avril.* — Dois-je vous dire la pièce ? Elle vous apprendrait si peu de chose que je crois bien faire en ne vous la contant pas.

Je ne reviendrai pas non plus sur le débat irritant soulevé entre M. Sauvage, l'auteur du livret, et M. Ambroise Thomas, au sujet de la représentation de *Gilles et Gillotin*. On sait que M. Thomas avait renié la paternité de ce petit acte, et qu'il entendait le garder en portefeuille, malgré les droits de son collaborateur. On sait aussi que le compositeur, après avoir épuisé plusieurs juridictions, a perdu le procès en séparation de corps et de biens qu'il soutenait contre le librettiste.

La musique de *Gilles et Gillotin* date d'une quinzaine d'années environ. Elle daterait d'hier qu'elle ne serait pas plus fraîche qu'elle a paru. Elle est, de parti pris, traitée en *pasticcio* italien. On dirait, à l'entendre, qu'Ambroise Thomas avait l'œil sur le *Gilles ravisseur* de Grisar, et qu'il voulait en faire le pendant. Dans le modèle de Grisar, la mélodie a plus de verve et de spontanéité : elle jaillit plus librement, plus généreusement. Dans l'imitation d'Ambroise Thomas, la phrase est trop morcelée et hachée trop menu. Dans ses morceaux concertants surtout, elle dialogue et papillote à l'excès.

Ce qui est prodigieux dans *Gilles et Gillotin*, c'est l'instrumentation. L'auteur du *Caïd* possède une palette d'une richesse inouïe. L'ouverture,

à elle seule, est un tour de force, et pourtant c'est une simple *retraite militaire* qui en fait tous les frais. Le motif est commencé en sourdine, et comme dans le lointain, par les tambours et les petites flûtes à la tierce. Les violons s'en emparent, et la transmettent, par un *crescendo* qui fait l'image d'un rapprochement, aux cuivres et à la caisse roulante. Sur le tout broche la sonnerie du triangle. Le bruit s'apaise et la marche regagne le large, escortée des pittoresques fioritures du basson et de la clarinette. Ce n'est rien, mais c'est singulièrement comique et distingué. On a bissé ce charmant hors d'œuvre symphonique.

La partition est très touffue. Le *duo* qui ouvre l'acte et qui est chanté sur le balcon par Rosaure et le sergent Brisacier; l'autre *duo* entre Jaquette et Gillotin, avec sa jolie *strette*: *Le voilà, c'est ton papa*, sont deux morceaux d'un tour très fin. Le *quatuor* pour baryton et soprani, entre Roquentin, Gilles, Gillotin et Jaquette, est, pour mon goût, la meilleure page de la partition. Il est fâcheux que la partie du baryton, autrefois destinée à un ténor, soit écrite trop haut, bien qu'elle ait été baissée, pour la voix d'Ismaël. On a redemandé à mademoiselle Ducasse ses couplets: *Oh! oh! oh! quel gâteau!* et à Ismaël ses couplets entrecoupés de rires et de pleurs: *Faut-il pleurer, faut-il rire?* On a bissé aussi la chanson du sergent Brisacier, avec sa reprise en *quintette*, à l'imitation des roulements du tambour. Enfin, on s'est fort amusé d'un *quintette* terminé en *sextuor*, pastiche réjouissant de la manière de Verdi.

Ismaël a composé son rôle de Gilles avec beaucoup d'art: il le chante avec ce goût exquis qui lui est propre. Pour tenir celui de Gillotin, mademoiselle Ducasse avait à son actif son intempérance ordinaire de gestes et de mines. Elle mime, joue et chante Gillotin avec toute la verve et l'esprit de la comédie italienne. Mesdemoiselles Reine et Nadaud, MM. Neveu (Brisacier) et Thierry, ont prêté main forte à Gilles et à Gillotin, pour implanter le succès de ce charmant opéra-bouffe à l'Opéra-Comique.

ARTHUR HEULHARD.





CHRONOLOGIE DE L'ANNEE 1874

MARS

26 Mars. — SALLE DES FAMILLES (Faubourg-Saint-Honoré). Première représentation de *Paul et Pierre*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Prévost, musique de M. Émile Louis.

28. — SALONS ERARD. Première audition d'un trio en *sol* majeur, pour piano, violon et violoncelle, de M. Taudou. — GAND (salle du Spiegelhove) Première exécution de *Brutus*, tragédie lyrique en trois parties, musique de M. Jean Van den Teden, lauréat du Conservatoire de Bruxelles. — L'Assemblée nationale adopte, par 494 voix contre 63, un projet de loi qui lui est présenté par le ministre des travaux publics, et qui assure à l'Etat les sommes nécessaires pour l'achèvement du nouvel Opéra, dont la construction devra être entièrement terminée avant la fin de l'année 1874.

31. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation des *Parisiennes*, opérette en cinq actes, paroles de MM. Jules Moinaux et Victor Koning (et Ernest Blum), musique de M. Léon Vasseur. — CIRQUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES. Première exécution à Paris de *la Passion selon saint Matthieu*, oratorio de Jean-Sébastien Bach (traduction française de M. Charles Bannelier), sous la direction de M. Charles Lamoureux.

AVRIL

1^{er} Avril. — CONCERTS DANBÉ. Exécution du *Stabat Mater* de madame la comtesse de Grandval.

3. — CONCERTS-POPULAIRES. Première exécution du *Stabat Mater* (la première partie seulement), de M. Bourgault-Ducoudray.

4. — THÉÂTRE DU CHATELET. Première représentation de *la Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux, paroles de MM. Clairville et W. Busnach, musique de M. Henri Litolf. — NAPLES (Théâtre San-Carlo). Première représentation de *Bianca Orsini* « melo-dramma lirico », en quatre actes, paroles de M. G.-T. Cimino, musique de M. Errico Petrella.

5. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation : *Le Tour de Moulinet*, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans. (Cette pièce est donnée en quelque sorte subrepticement, un dimanche, l'affiche ne portant point la mention : « Première représentation, » et indiquant au contraire, contre l'usage, les noms des auteurs. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Le Menu de Georgette*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Ferry, musique de M. Desormes. — EGLISE SAINT-NICOLAS DU CHARDONNET. Première exécution d'une messe nouvelle, avec orgue et orchestre, de M. Charles Wagner, maître de chapelle de cette église. — Apparition du premier numéro des *Doubles-Croches malades*, « petite revue bi-mensuelle de critique musicale » par Alexis Azevedo.

6. — BRUXELLES (Salle de la Grande-Harmonie). Première exécution : *Un Dernier Rayon de soleil*, oratorio, poème de M. Em. Hiel, musique de G. Huberti.

8. — FOLIES-DRAMATIQUES. — 411^e et dernière représentation de *la Fille de madame Angot*. (Fait sans exemple dans les annales du théâtre en France, et probablement dans le monde entier, d'une pièce jouée quatre cent onze fois, c'est-à-dire pendant treize mois et demi, sans une seule interruption. On assure qu'à cette dernière représentation *la Fille de madame Angot* réalisait encore une recette de plus de 3,500 francs.)

11. — FOLIES-DRAMATIQUES. — Première représentation de *la Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat, musique de M. Cœdès. — ELDORADO. Première représentation : *le Mariage au flageolet*, opérette en un acte, paroles de MM. G. Perrin et H. Paliard, musique de M. Charles Malo. — SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. 35^e audition (avec orchestre), dans laquelle on entend, entre autres œuvres inédites : 2^e concerto pour piano, de M. Georges Pfeiffer; Poème nocturne, de M. Henry Duparc; Concertino pour alto, de M. J. Garcin; Suite symphonique, de M. Charles Lefebvre; *l'Incarnation de Jésus* (fragment de la deuxième partie), mystère, paroles de M. Emile Cécile, musique de M. Maréchal. — ATHÉNÉE (dans un concert au bénéfice de M. Jules Ruelle, ancien directeur de ce théâtre). Première audition : *La Ferme de Miramar*, opérette en un acte, paroles de M....., musique de M. le marquis d'Aoust.

12. — SALLE ERARD. Première audition : *Le Bal de mademoiselle Rose*, saynète, paroles et musique de M. Edmond Lhuillier.

15. — ELDORADO. Première représentation : *Trois Pistolets dans le dos*, opérette en un acte, paroles de M. Théodore Duché, musique de M. Guyon fils.

16. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Les Femmes de feu*, divertissement en un acte, de M^{me} Mariquita, musique de M. Olivier Métra.

17. — OPÉRA. Début de mademoiselle Fouquet, élève du Conservatoire, dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

18. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise de *Joconde*, d'Etienne et Nicolo, qui n'avait pas été jouée depuis 1861.

19. — FOLIES-MONTHOLON. Première représentation : *Mam'zelle Mariette* opérette en un acte, paroles de M. Aurèle, musique de M. E. Bourgeois.

21. FOLIES-BERGÈRE. — Première représentation : *Un Jour d'orage*, opérette en un acte, paroles de M. A. de Marthold, musique de M. Olivier Métra.

22. — OPÉRA COMIQUE. Première représentation : *Gille et Gillotin*, opéra-comique en un acte, en vers libres, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas.

25. — VARIÉTÉS. — Reprise de *la Périchole*, opéra-bouffe de M. Jacques Offenbach. Pour cette reprise, la pièce, qui était primitivement en deux actes, est mise en trois actes, et la partition est augmentée de six morceaux nouveaux.

A. P.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

AMÉDÉE MÉREAUX



La critique musicale française vient de perdre l'un de ses vétérans, peut-être son doyen. Amédée Méreaux (dont le nom véritable était Jean-Amédée Le Froid de Méreaux), fils d'un compositeur dramatique réputé au siècle dernier, musicien extrêmement distingué lui-même, est mort le 24 de ce mois à Rouen, où il était fixé depuis quarante ans et où il occupait une position considérable comme professeur, comme compositeur et comme feuilletonniste musical du *Journal de Rouen*. Méreaux, qui s'était fait fort jeune une brillante réputation comme pianiste et compositeur pour son instrument, avait été activement mêlé au mouvement artistique du premier tiers de ce siècle. Lié de bonne heure avec ce que Paris comptait de musiciens célèbres, il était tenu particulièrement en haute estime par Boieldieu. L'excellente éducation littéraire qu'il avait reçue au lycée Charlemagne ne l'avait pas empêché de faire de solides études musicales; élève de son père pour le piano, de Porta et de Reicha pour la composition, il avait à peine quatorze ans lorsque la maison Richault publia ses premières œuvres. Ses succès précoces lui avaient valu à vingt cinq ans le titre (honorifique, il est vrai) de pianiste du duc de Bordeaux, et à cette époque il acquit une véritable renommée en donnant des concerts à Paris, dans les départements et en Angleterre. Comme compositeur, Méreaux s'est fait connaître par une centaine d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles on compte cinq livres de grandes études pour le piano, des sonates pour le même instrument, une messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, diverses cantates, des chœurs et de nombreuses mélodies. Comme professeur, il a formé plusieurs pianistes distingués, entre autres mademoiselle Clara Laveday et madame Tardieu de Malleville, et quelques jeunes compositeurs, parmi lesquels M. Lucien Dautresme, qui a fait jouer *Cardillac* au Théâtre-Lyrique, et M. Camille Caron. Enfin, comme écrivain spécial, il a collaboré au *Journal de Rouen*, au *Moniteur universel* et au

Ménestrel, et s'est fait surtout apprécier par le bel ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres ; on lui doit aussi une excellente notice sur *Ponchard*. On a encore imprimé de Méreaux son discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, de Rouen, où il fut admis en 1858, un rapport fait par lui à cette Académie, et un discours prononcé par lui, comme président, à la réception d'un nouveau membre, en 1865. Né à Paris en 1803, Méreaux est mort âgé de soixante-onze ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur. La ville de Rouen le considérait comme un de ses enfants, et lui a fait de splendides funérailles.

A. P.

FAITS DIVERS

LES exercices publics des élèves du Conservatoire, supprimés depuis une douzaine d'années, vont recommencer. Le dimanche 3 mai, à deux heures précises, aura lieu, dans la salle de la rue Bergère, une séance publique à grand orchestre, avec chœurs et soli, dont tous les exécutants seront fournis par les classes de notre École de musique. Voici le programme de cette séance :

Symphonie en *si bémol*, d'Haydn ; — Air de *Fernand Cortez*, de Spontini, chanté par M. Manoury ; — *Ave verum*, de Mozart ; — Trio pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn, exécuté par mademoiselle Poitevin, MM. Brindis et Leob ; — Air de *Fernand Cortez*, chanté par mademoiselle Champion ; — *Gloria in excelsis*, de la messe de Rossini ; — Air des *Abencerages*, de Cherubini, chanté par M. Vergnet ; — *Jubel-Ouverture*, de Weber. L'exécution sera dirigée par M. Ernest Deldevez, professeur de la classe d'ensemble instrumental du Conservatoire.

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année, les épreuves et les jugements du grand concours de composition musicale :

Concours d'essai : Entrée en loges, le samedi 16 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le jeudi 21, à dix heures du soir.

Jugement du concours d'essai : Samedi, 23.

Concours définitif : Entrée en loges, le samedi, 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi, 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : Vendredi, 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts : Samedi, 4 juillet, au Palais de l'Institut.

Les concurrents peuvent se faire inscrire pour le concours d'essai, jusqu'au 13 mai inclusivement, au secrétariat du Conservatoire de musique.

— A la suite d'une pétition adressée au préfet de la Seine par les habitants du quartier du Châtelet, des ordres très formels viennent d'être donnés aux entrepreneurs du Théâtre-Lyrique pour que cette scène soit livrée au plus tard le 15 octobre prochain.

Le préfet de la Seine tient essentiellement à ce que le Théâtre-Lyrique soit ouvert l'hiver prochain, afin de donner un peu d'animation à la place du Châtelet.

— L'Académie des Beaux-Arts avait à compléter le jury du concours de composition musicale pour le prix de Rome, en adjoignant trois membres à ceux qui composent la section de musique de l'Institut, et qui sont MM. Ambroise Thomas, Reber, Félicien David, Gounod, Massé et Bazin.

La section de musique a présenté trois membres : MM. Reyer, Saint-Saëns et Vaucorbeil, auxquels l'Institut a ajouté MM. Semet et Massenet; puis, à la suite d'un tirage au sort, ont été définitivement nommés membres du jury du concours : MM. Vaucorbeil, Saint-Saëns et Massenet; M. Reyer, juré suppléant.

— Le mariage religieux de madame Pauline Lucca avec M. le baron de Wallhofen a eu lieu le 25 mars à New-York.

— M. Adolphe Jullien vient de publier, à la *Revue et Gazette musicale*, une longue série d'articles dans lesquels il passe en revue et étudie, comme il avait fait précédemment pour Goethe et Victor Hugo, toutes les œuvres musicales inspirées par les drames de Schiller. En voici la liste complète : *Les Brigands* ont fourni un sujet d'opéra à trois compositeurs : Mercadante, Verdi et Zayc. Il n'a été composé qu'un opéra de *Fiesque*, celui de M. Lalo; qu'un sur *Intrigue et Amour*, la *Luisa Miller*, de Verdi, et qu'un sur *Don Carlos*, encore de Verdi. La trilogie de *Wallenstein* inspira cinq musiciens. Anselme Weber écrivit de la musique pour *la Mort de Wallenstein*; Meyerbeer reproduisit les tableaux du *Camp* dans son opéra du *Camp de Silésie*; Rheinberger composa une symphonie complète sur la trilogie; Musone, un opéra italien sur *la Mort de Wallenstein*, et M. Vincent d'Indy, une ouverture des *Piccolomini*. — *Marie Stuart* tenta six compositeurs : Pietro Casella, Mercadante, Carlo Coccia, Donizetti, Niedermayer et M. Van Zuylen Van Nijeveld. *La Pucelle d'Orléans* fut mise en musique sous sa forme originale par Anselme Weber, MM. Damroth et Max Bruch, puis transformée en opéra allemand par Jean Hoven et en opéra italien par Verdi. La tragédie antique, *la Fiancée de Messine*, inspira tour à tour Anselme Weber, Chrétien Urban, Schumann et Bonewitz; et la comédie de *Turandot*, Charles Blumenroder, Reissiger, Jean Hoven et Charles-Marie de Weber. Enfin *Guillaume Tell* fut d'abord mis en musique par Anselme Weber et inspira à Rossini son œuvre musicale.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier, assure-t-on, est décidé à inaugurer le nouvel Opéra par la reprise de la *Juive*. *Jeanne Darc*, de Mermet, serait la seconde pièce jouée sur notre nouvelle Académie de musique.

— Mademoiselle Rosine Bloch est réengagée à l'Opéra pour deux ans.

— M. Achard fera sa rentrée l'hiver prochain dans *Edgard*, de *Lucie*.

Italiens. — L'association de M. Strakosch, directeur du Théâtre-Italien, avec l'impresario russe M. Merelli, se termine le 1^{er} septembre.

Elle ne sera pas renouvelée.

— La Lucca serait engagée par M. Strakosch pour une série de représentations.

— Mademoiselle Heilbron et M. Benfratelli ont fait aujourd'hui leurs adieux au public parisien, dans *la Traviata*. La fermeture du théâtre est fixée au 5 mai.

Opéra-Comique. — Il est question à ce théâtre d'une prochaine reprise de *Lalla-Roukh* avec mademoiselle Dalti, MM. Lhérie et Melchissédec.

— Les *Noces de Figaro* vont reparaître sous peu à l'Opéra-Comique. Madame Carvalho prend le rôle de la comtesse et abandonne celui de Chérubin, qui servira de début à mademoiselle Breton. Mademoiselle Priola chantera le rôle de Suzanne. M. Melchissédec et M. Bouhy conservent leurs anciens emplois, du comte et de Figaro.

Châtelet. — M. Louis Herz succéderait à M. Hostein au Châtelet : il annonce son intention de donner le 1^{er} septembre prochain un nouvel opéra de M. Massé, *Paul et Virginie*, dont on avait parlé autrefois pour Capoul et madame Patti.

— L'opéra (?) de M. Litolff, *la Belle au bois dormant*, a terminé sa courte carrière ; on reprend ce soir *les Pilules du Diable*.

Bouffes-Parisiens. — On prépare aux Bouffes-Parisiens la reprise de la *Princesse de Trébizonde*, avec madame Théo dans le rôle créé par madame Chaumont, et madame Peschard dans celui de mademoiselle Vanghell.

— *Mademoiselle Bagatelle*, opérette de MM. Ernest Blum et Hector Cré-

mieux, musique de M. J. Offenbach, a été lue aux artistes. Voici la distribution des rôles :

Bagatelle	M ^{mes} Judic.
Georges de Plantevigne	L. Grivot.
Pistache	M. Ed. Georges.
Finette	M ^{lle} Suzanne.

Variétés. — Il y a déjà quelque temps, on avait annoncé que les *Prés-Saint-Gervais*, de M. Sardou, seraient repris au théâtre Déjazet, et que mademoiselle Déjazet y ferait sa dernière rentrée ; il n'en était rien, car l'auteur de *Rabagas* vient de transformer sa pièce en opérette. M. Lecocq doit en faire la musique. Cet ouvrage passera aux Variétés dans le courant du mois d'octobre.

Renaissance. — *Giroflé-Girofla*, le nouvel opéra-bouffe de M. Lecocq, sera joué à ce théâtre.

Concert des Champs-Élysées. — Ce soir, 1^{er} mai, inauguration des Concerts Besselièvre. — On délivre des cartes d'abonnement pour la saison, au Concert même, derrière le Palais de l'Industrie.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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