



MOZART

ET

LE NOZZE DI FIGARO

PREMIÈRES PRÉSENTATIONS À VIENNE ET À PARIS



'OPÉRA-COMIQUE vient de rejouer les *Noces de Figaro*. Le moment est opportun pour présenter au lecteur — sans empiéter sur le domaine de la critique musicale — un aperçu historique sur les premières représentations de cet ouvrage à Vienne, puis à Paris. Ce récit offrira un double intérêt, politique et musical. Il touche à la politique en ce que, l'opéra de Mozart ayant fait son apparition chez nous au plus fort de la tourmente révolutionnaire, son histoire se trouve confondue avec celle des humiliations, des persécutions que la Commune de Paris infligeait aux directeurs de l'Opéra, — avant qu'elle

IV.

les fît emprisonner. Il offre aussi un grand enseignement musical—nous le ferons ressortir en insistant sur les sots jugements portés alors sur cet ouvrage — et qui montrera combien nous sommes enclins, en France, à tout juger à la légère et à qualifier d'abord d'inventions baroques et barbares des créations musicales que l'histoire doit ranger parmi les œuvres de génie.

A présent que l'admiration, même irréfléchie, pour l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro* est devenue un article de foi musicale pour la grande majorité des amateurs, il est curieux de se reporter au temps de l'apparition des ouvrages de Mozart en France et de voir quel triste accueil ils reçurent. Puisse cette histoire être un avertissement salutaire pour tous ceux qui ne craignent pas de se prononcer à la hâte sur les productions les plus complexes! A voir de quelle façon Mozart fut traité chez nous par des juges qui affectaient une compétence indiscutable, on se prend à rire des attaques désespérées auxquelles les plus grands musiciens de notre temps sont en butte. Aujourd'hui encore, ceux qui proclament le plus haut l'erreur de nos pères sont ceux-là mêmes qui se prononcent avec le plus d'assurance et ont le plus de prétention à l'infailibilité. Ils rient des préjugés d'hier et des jugements que le temps a cassés, sans admettre que le temps puisse casser les leurs. Il est donc utile de remettre parfois sous les yeux du public les jugements absurdes qu'on porta jadis sur les chefs-d'œuvre auxquels la postérité a voué une admiration sans bornes. Nous l'avons fait naguère pour *Don Juan* (1), nous le ferons aujourd'hui pour *les Noces de Figaro*.

C'était en 1793, au début de la Terreur. Francœur et Cellerier étaient, depuis deux ans, administrateurs de l'Opéra, pour le compte de la Commune de Paris, qui allait bientôt les décréter d'arrestation. Ce n'était pas chose facile que de diriger alors l'Académie de musique. Le répertoire n'offrait plus grand attrait aux amateurs, et les ouvrages nouveaux subissaient des échecs répétés. Le *Louis IX en Egypte*, de Lemoine, la *Cora* de Méhul, la *Corisandre* de Langlé, l'*Œdipe à Thèbes* de Méreaux, n'avaient pu fournir une longue carrière.

Le public n'écoutait plus que d'une oreille distraite les chefs-d'œuvre de Piccinni, de Sacchini, de Salieri et de Gluck. Certains ouvrages même, tels que *Roland*, *Iphigénie en Aulide*, *Chimène*, *Œdipe à Colone*, étaient retranchés du répertoire « comme présentant des rois, et propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains délicats qui fréquentent maintenant le spectacle. Il est temps, en effet, — ajoute l'*Almanach des*

(1) Voir le feuilleton musical du *Français* (16 septembre 1872).

Spectacles, que rédigeait alors Collot-d'Herbois, — d'oublier ces vieilles chimères de nos pères et de ne plus offrir sur nos théâtres que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brûlant pour la patrie, la liberté et l'égalité. »

Ce que le public voulait, c'étaient des à-propos révolutionnaires ou patriotiques. Le goût naissait de ces représentations républicaines, où l'on figurait sur la scène les cérémonies religieuses et civiques de la vie réelle. Déjà on lisait de plus en plus souvent sur les affiches de l'Opéra ces mots : *De par et pour le peuple*. C'était l'annonce officielle des spectacles offerts par le gouvernement au peuple souverain. Et ces représentations comportaient toujours quelque chant patriotique, quelque cantate révolutionnaire.

Le 2 octobre 1792, Gardel et Gossec avaient mis *la Marseillaise* en action sur la scène de l'Opéra. Une foule de femmes, de guerriers, d'enfants accourait à l'appel des trompettes. On se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses ; des groupes variés et pittoresques se formaient après chaque couplet de *la Marseillaise*. Le dernier : *Amour sacré de la patrie*, était chanté lentement, à demi-voix, par les femmes seules, comme une prière. Acteurs, spectateurs, tous étaient à genoux devant la Liberté représentée par mademoiselle Maillard. Tout à coup les clairons sonnaient, les tambours battaient, le canon grondait, et tous se levaient dans un enthousiasme voisin du délire en criant à tue-tête : *Aux armes, citoyens !* Cela fait, chacun rentrait tranquillement se coucher.

Les auteurs avaient décoré cet intermède du nom d'*Offrande à la Liberté*. Le succès en fut tel que les directeurs commandèrent aussitôt à différents auteurs d'autres ouvrages du même genre. C'était d'une bonne politique : ils flattaiient ainsi les goûts de la foule et sauvegardaient leurs propres intérêts.

Le 27 janvier 1793, l'Opéra repréSENTA encore avec un plein succès *le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand-Pré*. Cet opéra républicain était de la façon de M.-J. Chénier et de Gossec, qui, en auteurs connaissant bien leur public, n'avaient pas manqué d'y introduire le chant de *la Marseillaise*.

Quelques jours après, le 3 février, nouvel opéra patriotique, *la Patrie reconnaissante, ou l'Apothéose de Beaurepaire*. Celui-là fut sifflé (il fallait qu'il fût bien mauvais pour essuyer pareil échec dans un temps où les ouvrages de ce genre étaient accueillis avec tant d'enthousiasme), et les auteurs, Lebœuf et Candeille, en furent pour leurs frais de poésie et de musique apologétiques.

Cet échec ne prit pas Francœur au dépourvu. Depuis quelque temps, il préparait la représentation d'un ouvrage fort important d'un compositeur tout à fait inconnu en France, et qui venait de mourir à Vienne au mois de décembre 1791. C'étaient *le Nozze di Figaro*, de Mozart. Presque personne, en effet, n'avait gardé le souvenir de ce musicien qui, à l'âge de vingt-deux ans, était venu passer à Paris plusieurs mois de l'année 1778, et qui y avait fait exécuter, non sans succès, deux symphonies au Concert Spirituel (1).

Francœur, lui, n'avait pas oublié ce jeune homme à l'aspect modeste et timide, au regard doux et un peu fier. Il jugea qu'il serait intéressant pour les amateurs de notre pays de connaître au moins un des ouvrages qui avaient fondé en Allemagne la réputation de ce compositeur, et il choisit *les Noces de Figaro*, non sans doute qu'il le préférât aux autres, mais parce que le grand nom de Beaumarchais devait patronner celui de Mozart : la vogue de la comédie semblait devoir assurer la réussite de l'opéra.

La première représentation des *Nozze* avait eu lieu à Vienne le 28 avril 1786. C'était le troisième grand ouvrage dramatique de Mozart, qui avait déjà composé *Idoménée*, en 1781, et *l'Enlèvement au sérail*, en 1782. Mozart avait demandé lui-même à Lorenzo d'Aponte de lui écrire un *libretto* sur la comédie de Beaumarchais. « Causant un jour avec Mozart, dit d'Aponte dans ses Mémoires, il me demanda si je pourrais disposer pour la musique la comédie de Beaumarchais intitulée *le Mariage de Figaro*. La proposition fut de mon goût, et le succès fut soudain et universel. »

Mais l'empereur Joseph II, tout prince philosophe et réformateur qu'il était, avait défendu qu'on représentât sur aucun théâtre de Vienne cette *Folle Journée* qui avait eu un si grand retentissement à Paris. Heureusement pour Mozart, contre lequel existait à Vienne une cabale redoutable que dirigeait Salieri, l'auteur des *Danaïdes*, il n'y avait rien à mettre à l'étude au théâtre de l'Opéra-Italien. D'Aponte, après avoir terminé la pièce qu'il communiquait au fur et à mesure à son collaborateur, alla trouver l'empereur et lui proposa l'œuvre nouvelle. « Comment ! s'écria Joseph, mais il n'a jamais écrit qu'un drame vocal, et qui n'est pas une chose bien saillante ! » C'est de *l'Enlèvement au sérail* que l'empereur voulait parler. D'Aponte eut le courage de défendre Mozart contre les préjugés du souverain, qui n'aimait que les opéras de l'école italienne, et il gagna la partie.

(1) Voir notre étude : *Mozart à Paris*, dans *le Correspondant* (25 septembre 1873)

L'empereur assista à une répétition des *Nozze di Figaro*; il en sortit émerveillé, et décida que l'ouvrage serait représenté. En dépit de l'opposition du parti salieriste et des chanteurs italiens, qui dénigraient une musique dans laquelle ils ne savaient pas briller, le public viennois, composé en grande partie d'artistes et d'amateurs d'élite, fit un accueil favorable au nouvel ouvrage. Voici ce que dit d'Aponte dans ses Mémoires : « Enfin le jour de la représentation de l'opéra de Mozart arriva; elle eut lieu à la grande confusion des *maestri*: cet opéra eut un succès d'enthousiasme. » De son côté, Léopold Mozart mande à sa fille en ces termes la réussite du nouvel ouvrage de son cher Wolfgang : « A la seconde représentation, on a répété cinq morceaux: on en a redemandé sept à la troisième: un petit duo a été redemandé trois fois. »

Revenons à Paris. Francœur avait fait traduire l'opéra de Mozart par un nommé Notaris, et avait distribué les rôles à ses meilleurs chanteurs. Quand tout fut prêt, il envoya aux journaux un avis annonçant pour le mercredi 20 mars « la première représentation de *Figaro*, opéra en cinq actes, du citoyen Mozart, en attendant *le Siège de Thionville*. »

La représentation eut lieu au jour dit: tous les spectateurs en sortirent harassés de fatigue et la tête brisée. Pour leur faire mieux goûter la musique de Mozart, Francœur avait imaginé de faire débiter toute la comédie de Beaumarchais par ses chanteurs, qui ne savaient aucunement parler en scène. Toute la musique de Mozart réunie aux cinq grands actes de Beaumarchais, jugez de la longueur d'un tel spectacle (1)!

Voici la triple distribution des rôles à Vienne en 1786; puis à Paris, à l'Opéra, en 1793, et aux Italiens, en 1807 :

Le comte	Mandini	Adrien	Bianchi
Figaro	Benucci	Laïs	Barilli
Bartholo	O'Kelly	Chardini	Tarulli
Basile	Russani	Renaldy	Zardi
Antonio	Leroux	Carmanini
Don Curzio	Lupi
La comtesse	M ^{mes} Storace	M ^{mes} Ponteuil	M ^{mes} Barilli
Suzanne	Laschi	Gavaudan	Crespi-Bianchi
Chérubin	Mandini	Henri	Capra
Marceline	Russani	Mulot	Sevesti
Barberine	Gottlieb	R***

1) En rapportant, dans son bel ouvrage : *Beaumarchais et son temps*, une lettre de Grétry où le célèbre compositeur propose à Beaumarchais de transformer *la Mère coupable* en opéra-comique, lui assurant « qu'on parlera un jour, s'il consent, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la colère d'Achille, » M. de Loménie

Il n'y a guère de journaux où nous puissions trouver l'opinion des contemporains sur l'œuvre de Mozart : en ce temps-là, les feuilles publiques n'étaient pleines que de bulletins de batailles ou de listes de prisonniers et de victimes.

Voici pourtant ce que dit *le Moniteur universel* :

L'administration de l'Opéra vient de faire un double essai : celui de faire jouer par ses acteurs un opéra-comique en dialogue parlé, et celui d'une pièce faite sur musique parodiée. C'est *le Mariage de Figaro*, traduit d'abord à Vienne en italien, mis alors en musique par *Mozart (sic)*, compositeur célèbre pour la symphonie, et que la scène compte déjà au nombre des maîtres les plus distingués parmi les Allemands, et traduit depuis en français pour la partie musicale qu'on a jointe au drame connu. La musique a paru belle, riche d'harmonie et travaillée avec beaucoup d'art. La mélodie est très agréable sans être pourtant piquante. Il y a plusieurs morceaux d'ensemble d'une grande beauté ; mais certains airs n'ont pas eu tout l'effet dont ils seraient susceptibles s'ils étaient exécutés dans leur véritable mouvement. Ceux qui connaissent la partition assurent qu'ils ont presque tous été fortement ralenti.

L'exécution des acteurs est telle qu'on devait l'attendre de leurs talents en accordant une juste indulgence au peu d'habitude qu'ils ont en ce genre. Madame Ponteuil, qui est plus exercée, a montré dans le rôle de la comtesse beaucoup d'intelligence et d'habileté. Mademoiselle Gavaudan a senti le véritable caractère de celui de Suzanne, qu'elle a fort bien rendu. Laïs n'a pas paru saisir d'une manière aussi juste celui du rôle de Figaro, qui est la légèreté, la gaieté, la prestesse. Adrien, dans le rôle du comte, n'a besoin que de s'animer un peu plus. Tous les autres rôles accessoires méritent des éloges. En somme, cet ouvrage, d'une excessive longueur, avec beaucoup de retranchements, peut espérer du succès. Celui de la première représentation a été aussi complet que l'attention fatiguée des spectateurs a pu le permettre.

Le Journal de Paris reproduit les mêmes critiques sur la longueur de la pièce, qui ennuyait le public à ce point que, vers la fin, les plus beaux morceaux ne produisaient plus d'effet, et conclut en ces termes : « Cette représentation a prouvé cependant que le genre d'opéra-comique peut être introduit sur ce théâtre avec de grands avantages, et qu'il s'y trouve

ajoute : « Cette idée de Grétry n'eut pas de suite ; mais deux ans après, sous la République, on jouait *le Mariage de Figaro*, transformé en opéra-comique et assez malheureusement versifié par Beaumarchais. J'ignore quel était l'auteur de la musique. » — M. de Loménie fait erreur : Beaumarchais n'était pour rien dans cette adaptation, et la musique était de Mozart.

parmi les acteurs une réunion de talents plus que suffisante pour y jouer avec succès les meilleures comédies. La musique est une œuvre posthume de *Mozzard* (*sic*), célèbre compositeur dans la partie instrumentale. Cet ouvrage a des beautés qui font regretter la perte de l'auteur. » De ces éloges-là, on sait ce que vaut l'aune.

De tous ces critiques anonymes, celui du *Journal général de France* est le seul qui paraisse savoir ce qu'était Mozart et qui ait rendu hommage à son génie.

Un nouveau genre vient de s'introduire à ce théâtre (l'Opéra), c'est celui des comédies parlées, sans récitatif. Nous n'examinerons pas si cette innovation peut paraître singulière dans un spectacle où tout avait été chanté jusqu'à présent; si elle le met, ou non, en rivalité avec d'autres spectacles plus habitués que lui à l'opéra-comique; si elle n'établit pas des objets de comparaison; si, par la suite, elle ne l'expose pas à un démembrément, à une révolution totale dans le genre qui lui était propre. Si elle rapporte de l'argent à la direction, tout raisonnement là-dessus deviendra superflu. Quoi qu'il en soit, les artistes les plus distingués du Grand-Opéra ont joué hier l'opéra-comique, et s'en sont acquittés avec beaucoup d'intelligence; mais peut-être n'eussent-ils pas dû choisir pour un début dans ce genre *le Mariage de Figaro*, ouvrage que tout le monde sait par cœur, et qu'on a vu jouer déjà avec une supériorité décourageante. Cette comédie est ornée de la superbe musique de *Mozart*, artiste distingué, mort depuis un an, à Vienne, au service de l'empereur: cette musique porte le cachet des plus grands maîtres: deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre: le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer, et nous engageons les amateurs de la belle musique à aller entendre souvent celle-ci, qui doit leur plaire particulièrement. Cette pièce est mise avec soin, mais elle est trop longue, et, quoiqu'on ait supprimé le plaidoyer du troisième acte, il reste encore beaucoup de coupures à faire dans le dialogue, ce qui resserrerait davantage l'intérêt; car les comédies intriguées perdent toujours du côté de l'action quand elles sont mises en musique... Au reste, cet essai prouve que ce spectacle pourra jouer agréablement le genre de l'opéra-comique, si les auteurs travaillent pour lui; mais nous lui conseillons d'éviter les objets de comparaison en n'établissant pas des pièces trop connues, comme *le Mariage de Figaro*, qui ne peut avoir là de mérite plus grand que partout ailleurs, qu'en nous offrant une musique riche, savante, et qui est un véritable présent à faire aux connaisseurs.

Au lendemain de la première représentation, un spectateur, inspiré moins par la musique de Mozart que par le talent d'une actrice, adressa les vers suivants à madame Ponteuil, dont Beaumarchais reconnaissait lui-même la supériorité :

*Malgré d'invincibles obstacles
 Dont maint talent sublime était épouvanté,
 Au plus pompeux de nos spectacles
 Thalie, avec succès, hier a débuté.
 Je n'en suis pas surpris : ta voix et ta beauté
 Y doivent, en tout temps, opérer des miracles.*

Voici, en dernier, le jugement le plus précieux, celui de Beaumarchais. Il se trouve formulé dans une longue lettre que M. de Loménie a simplement publiée dans les pièces annexes de son ouvrage, sans déterminer à quels faits elle se rapporte : ce curieux document trouve ici sa place naturelle. L'irascible auteur se montre médiocrement satisfait de la parure musicale ajustée à sa comédie ; il trouve à reprendre dans toutes les parties de la représentation, dans la mise en scène, dans les danses, dans le jeu des acteurs, et jusque dans le plan musical de Mozart, qu'il juge en homme qui se sait « un peu musicien », comme il dit avec une fausse modestie dans son avertissement de *Tarare*. Il esquisse aussi dans cette lettre ses idées favorites sur l'opéra, sur la fusion intime du chant, de la poésie et de la danse, et traite les nobles chanteurs de l'Académie de musique avec beaucoup de ménagements dans la critique et force réticences dans l'éloge, qui donnent à cette pièce un plaisant chet de louange ironique.

Aux acteurs de l'Opéra, assemblés.

Ce 3 avril 1793.

Mes frères et sœurs, ou plutôt, c'est mieux dit, mes sœurs et frères, — honneur au beau sexe.

C'est un très bon projet que le mélange de deux genres, pour accumuler les recettes : celui du grand opéra et celui de l'opéra parlé et chanté.

Avec les superbes accessoires de votre spectacle, aucun autre ne pourra soutenir votre concurrence.

Mais c'est un nouveau genre de talent que vous devez perfectionner en vous. L'habitude du chant continual nuit au débit de la comédie, et la longueur en tue l'effet, surtout dans la comédie gaie.

L'unique désir d'être utile à votre spectacle m'a fait vaincre la répugnance que j'ai de m'occuper d'autre chose que d'étriller tous les chiens qui m'aboient. J'ai été voir à muche-pot la deuxième représentation du *Mariage*. Et voici mes observations. Il faut à votre théâtre plus de mouvement et de variété. Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième avec le quatrième acte. Il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché, la pièce deviendra plus courte ; et un beau ballet pour la noce terminera le *Mariage*. Le génie de la pièce indique assez de quelle dégaine ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises que le genre vif et grenadin des Maures,

dont les Espagnols ont conservé les goûts, une noce de Gamache à peu près. Vous privez votre spectacle d'un de ses plus grands attraits, si vous faites scission entre le chant, la parole et la danse; ne négligez pas cet avis.

J'ai trouvé vos autres actes vides. Comme tous les actes commencent par des paroles, il n'y a rien de si glacé que d'entrer sur la scène pour parler pendant que le public s'ennuie. Il faut de grands et beaux morceaux d'orchestre pour remplir ces longs intervalles et mettre de la variété; cette remarque est essentielle.

Je désirerais entre le premier et le deuxième acte la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis, et une impatience générale qui amenât une espèce de farandole, etc., etc. Cette façon de traiter un ballet appartiendrait à cette folle journée, et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée.

Si vous ne faites pas un effort pour réchauffer cette pièce, il vaudrait mieux l'abandonner.

Être piquant ou nul, c'est là votre devise.

Quant aux scènes parlées, je demande à Bartholo, qui a bien la prestance et le jeu de son rôle, de s'appesantir moins sur le débit, de fouetter davantage sa première scène avec Marceline, avec la brusquerie d'un vieillard toujours en colère.

Je demande à ma Spinette (1), qui joue Suzanne très gaiement, de contraster avec l'humeur de Marceline, dans la scène de leur débat au premier acte, par une ironie légère et fine. Une des grâces de cette scène est que l'une rit pendant que l'autre se fâche. Laissons l'aigreur à la vieillesse, puisque c'est l'âge des regrets.

J'ai trouvé le petit page un peu déguingandé; c'est ou naïf, ou polisson qu'il doit être, cela est très aisément à réparer.

Le comte Almaviva jouera fort bien la comédie; je le prie seulement de distinguer la noblesse du caractère qu'il représente, de l'échassure qui gourme un peu l'acteur, et son débit y gagnera de la vivacité; car, ce qu'on désire le plus, c'est que la pièce marche. Du reste son rôle est fort bien.

Il n'y a dans celui de Figaro que quelques changements de position à faire à la scène, qui lui donneront plus de finesse; c'est l'affaire d'un instant à la répétition. Je le prie de réfléchir, en homme d'esprit qu'il est, qu'un degré même léger de charge peut faire une farce de cette pièce, car Figaro est un mauvais sujet, mais fin, rusé, éduqué et non pas farceur. Du reste, rien à dire sur la vivacité du débit.

Je prie Basile de débiter et non d'appuyer sur toutes ses syllabes comme

(1) Mademoiselle Gavaudan cadette, qui jouait Suzanne, avait créé le rôle de Spinette dans *Tarare*. D'où l'expression de Beaumarchais : « *Ma Spinette*. »

s'il chantait des vers. Il fait beaucoup languir cette scène du petit page dans le fauteuil; la comédie ne marche pas ainsi. Oubliez le théâtre : la scène se passe dans une chambre.

Si vous adoptez ces idées, la pièce reprendra vigueur, et vous encouragerez par là quelques hommes de mérite à travailler pour vous. Je ferais alors l'impossible pour aller à huis clos vous entendre répéter tous, avec le vif désir de contribuer, si je le puis, à multiplier les succès du premier théâtre du monde.

BEAUMARCHAIS.

Je n'ai rien dit de la comtesse, qui a la décence de son rôle; on désirerait quelquefois un jeu un peu plus animé.

Les artistes de l'Opéra eurent sans doute assez de sens pour distinguer la vérité sous ces compliments affectés et assez de goût pour mettre les avis de l'auteur à profit; mais le coup était porté. Un ouvrage qui avait paru si ennuyeux ne pouvait rester longtemps sur l'affiche. La seconde représentation eut lieu le vendredi 22 mars, puis il fut joué trois fois dans le mois d'avril : le lundi 15, le vendredi 19 et le mercredi 24. En tout cinq représentations. La première recette avait été de 5,035 liv. 13 sols; la seconde fut de 2,175 liv. 4 sols; la troisième descendit à 620 liv. 16 sols; la quatrième remonta à 1,109 liv. 8 sols; et la cinquième retomba au chiffre dérisoire de 448 liv. 8 sols. Ce fut l'arrêt de mort pour l'opéra (1).

Peu importait, du reste. Le public se souciait fort peu de voir continuer ou non les représentations de *Figaro*, pourvu qu'il pût applaudir le nouvel ouvrage de Saulnier et Duthil, musiqué par Louis Jadin, *le Siège de Thionville*. Nous savions d'avance que l'opéra de Mozart n'avait été donné qu'en attendant un ouvrage plus considérable. C'était *le Siège de Thionville*, qui fut représenté, avec succès, le 2 juin 1793.

Quelques jours après, Francœur et Cellerier s'étant refusés à faire représenter *gratis* ce bel ouvrage, la Commune de Paris rendit, le 19 juin, un arrêté ainsi conçu :

Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différentes spectacles;

Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit par les pièces qu'ils présentent;

Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution;

Arrête que *le Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement

(1) Registres des Archives de l'Opéra.

pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie (1).

Les administrateurs n'avaient qu'à obéir. Quelque temps après, comme l'Opéra allait se trouver forcé de suspendre ses représentations par suite du manque d'argent, les artistes présentèrent à la municipalité un plan d'organisation pour gouverner eux-mêmes le théâtre et en faire expulser Cellerier et Francœur. La Commune de Paris adopta ce projet sur un réquisitoire de son procureur général Hébert, et rendit, dans sa séance du 17 septembre, un arrêté où il était dit :

Le Conseil général, après avoir entendu une députation des artistes de l'Opéra, informé que les administrateurs de ce spectacle ont violé toutes les clauses du traité qu'ils avaient fait avec la municipalité; qu'ils se sont emparés clandestinement des recettes sans payer les employés et les fournisseurs; qu'ils ont laissé les magasins dans un dénuement absolu; qu'ils ont employé les plus perfides manœuvres pour trafiguer arbitrairement des grands talents qui le composent....

Arrête, comme mesure de sûreté générale, que Cellerier et Francœur, administrateurs de l'Opéra, seront arrêtés comme hommes suspects, que les scellés seront mis sur leurs papiers, et sur ceux du Comité de l'administration actuelle de l'Opéra (2).

Francœur fut enfermé à la Force, d'où il ne sortit qu'au bout d'un an, après le 9 thermidor. Cellerier fut assez heureux pour échapper à toutes les poursuites.

La Commune de Paris fit donc diriger le théâtre par un comité composé de deux délégués et d'artistes du théâtre, tous gens faisant montre des opinions les plus révolutionnaires. C'étaient les citoyens Bralle, inspecteur général; Watterville, secrétaire général; Pierre Gardel, maître des ballets; de la Suze, maître de chant; Rey, maître de l'orchestre; Rochefort, second maître de l'orchestre; Guichard, second maître de chant, et Berthélemy, compositeur de costumes.

Depuis lors, plus jamais ne fut question, à l'Opéra, des *Noces de Figaro*.

Sur la fin de 1802, une troupe allemande qui vint donner des représentations au théâtre de la Cité, décoré du nom de Théâtre-Mozart, y joua *les Noces* en allemand (3). Les *prime-donne* de la troupe étaient

(1) *Moniteur univ.*, 1793, 1^{er} semestre, n° 172.

(2) *Moniteur univ.*, 1793, 2^e trimestre, n° 280.

(3) Castil-Blaze, Scudo et d'autres encore affirment le fait : nous devons dire que nous n'en avons trouvé aucune trace dans les feuilles du temps.

madame Ludgers et la belle-sœur de Mozart, Aloïse de Weber, madame Lange.

En 1807 enfin, la troupe d'opéra italien qui donnait des représentations au théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, y joua, le 23 décembre, *le Nozze di Figaro*. Bianchi représentait le comte; Barilli, Figaro; Tarulli, Bartholo; et Carmanini, Antonio. Madame Barilli tenait le rôle de la comtesse, et madame Bianchi celui de Suzanne. Une demoiselle Capra, demeurée bien obscure, jouait Chérubin: il est vrai que ce rôle était réduit à rien. C'était Suzanne qui chantait l'air: « *Non so più cosa son* », et la comtesse disait elle-même celui où le jeune page exprime son embarras et son désir, son ivresse et sa timidité aux pieds de sa marraine.

Cette fois, l'ouvrage de Mozart obtint un vif succès. Les amateurs avaient eu le temps de s'initier aux exquises beautés de l'œuvre du maître, et ils applaudirent avec enthousiasme. La critique dut suivre ce mouvement. Par malheur, la plupart de ceux qui se mêlaient alors de juger la musique n'y entendaient pas grand'chose: ils pensèrent s'en tirer par des phrases. Suard, qui écrivait au *Moniteur*, fit à ce propos un article qui montre à merveille combien le public court risque de traiter tout d'abord d'incompréhensibles des ouvrages qu'il donnera plus tard comme des chefs-d'œuvre inimitables.

Suard attribue d'abord, avec raison, l'échec des *Nozze* sur la scène de l'Opéra à ce que les auditeurs n'étaient point familiarisés avec cette musique, qui ressemblait alors, pour nous, à l'écrit d'un poète étranger trop difficile à comprendre.

Depuis, continue-t-il, les œuvres de Mozart se sont répandues; ses productions instrumentales ont assiégié tous les pupitres: à force de les déchiffrer, on est parvenu à saisir ses idées, à les lier, à ponctuer, s'il est possible de le dire, ses phrases brillantes et neuves, ses transitions imprévues, ses tours hardis, pour lesquels il faut une intelligence sûre, des yeux et des doigts très exercés. *Les Mystères d'Isis*, *Don Juan*, quoique établis sur notre scène lyrique de manière à ne pas complètement satisfaire ceux qui les ont entendus en Allemagne, ont achevé de dissiper les doutes, de débrouiller le texte, de rendre les interprétations faciles, de faire trouver fort clair ce qui paraissait fort obscur, heureux et neuf ce qui semblait bizarre, mélodieux même ce qu'on prenait pour une combinaison pénible de moyens harmoniques. C'est dans ces dispositions nouvelles des artistes et des amateurs que *les Nozze* sont entendues aujourd'hui, et elles en ont moins besoin que tout autre ouvrage de son auteur: dans cette composition charmante, Mozart a

eu l'esprit de sentir que, travaillant sur un ouvrage où l'esprit a été porté jusqu'à un si étrange abus, il devait tout donner à la scène, à la situation, au dialogue, et jusqu'à la saillie échappée à l'auteur français ; qu'un ouvrage si original ne devait pas être écrit comme un autre ; qu'il devait y avoir de la part du musicien quelque chose de la fougue d'imagination, de la liberté et, si l'on veut, de la licence du père de Figaro. Grétry n'eût pas mieux raisonné, n'eût pas mieux entendu son auteur. Aussi Mozart est-il pour beaucoup de personnes, en faisant acceptation de la différence des moyens et de l'école où ils ont été formés tous deux, le Grétry de l'Allemagne.

Est-il rien de plus singulier que cette assimilation de Grétry et de Mozart ? Et ce n'est là qu'une faible partie du long article de Suard : ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de le connaître en entier n'auront qu'à se reporter au *Moniteur* du 28 décembre 1807. Combien doit-on préférer à cet enthousiasme forcé, et qui sonne faux, l'admiration sincère et plus réservée des véritables amateurs ! Elle ne fit pas défaut à Mozart.

Cette représentation des *Nozze* à l'Opéra-Italien établit définitivement chez nous la réputation du grand musicien. Durant plus de cinquante ans, l'œuvre admirée ne quitta pas le répertoire des Italiens, et les plus grands artistes y parurent à tour de rôle : Garcia, Pellegrini, Levasseur, Lablache, Tamburini ; mesdames Mainville-Fodor, Morandi, Catalani, Bertinotti, Naldi, Cinti, Malibran, Persiani, Grisi.

La dernière reprise eut lieu en mars 1861. Badiali jouait le comte ; Angelini, Figaro ; Zucchini, Bartholo ; madame Penco, Suzanne ; mademoiselle Battu, la comtesse ; et madame Dalmondi, Chérubin. Depuis lors (treize ans déjà passés !...), l'Opéra-Italien n'a jamais rejoué les *Nozze*. Ce silence persistant est de la part du théâtre un aveu d'impuissance. Du reste, mieux vaut ne pas les jouer que les jouer mal. Mozart est de tous les maîtres celui dont les œuvres, en raison même de leur perfection, supportent le moins une exécution imparfaite, et c'est encore l'honorer que de reconnaître indigne de devenir son interprète.

Cependant, le Théâtre-Lyrique avait su profiter de l'oubli où les Italiens paraissaient tenir les *Nozze*, et M. Carvalho inaugura par une brillante reprise (18 mai 1858) cette longue série de restitutions de chefs-d'œuvre qui ont fait la gloire de son théâtre. C'était bien à lui, mais combien eût-il été plus méritoire de nous rendre l'opéra même de Mozart, sans y faire des changements et des retranchements maladroits !

On coupa d'abord l'air de Bartholo, puis le trio : « *Suzanne, que l'on sorte !* » puis encore l'air du comte, puis enfin les ariettes de Marceline et de Basile, au cinquième acte. Ces deux morceaux, il est vrai, sont moins regrettables, l'auteur les ayant mis là uniquement pour ne pas

faire de jaloux et pour donner à ces artistes occasion de chanter un solo comme leurs camarades. Est-ce tout? Que non pas. Madame Carvalho, qui voulait jouer Chérubin, ne jugea pas le rôle assez important et décida de chanter avec la comtesse le délicieux duetto : « *Sull'aria* » que d'Aponte et Mozart avaient écrit pour la comtesse et Suzanne, selon le plan de Beaumarchais. Cette simple substitution faussait le caractère du morceau, qui prenait une nuance plus vive de sensibilité. De gracieuse et simple causerie, ce *duetto* se transformait ainsi en tendre madrigal.

Aujourd'hui qu'elle se décide à troquer le pourpoint de Chérubin contre la riche toilette de la comtesse, madame Carvalho chante ce morceau de droit. Il semblait dès lors qu'on dût restituer l'autre partie à Suzanne; mais Chérubin donne encore la réplique à sa marraine. C'est ainsi que le caprice d'une chanteuse se transforme en tradition et finit par prévaloir même contre Mozart et Beaumarchais.

On se rappelle le succès d'enthousiasme qu'obtinrent *les Noces* au boulevard du Temple. Une bonne part de ce triomphe revient au brillant trio de cantatrices : mesdames Vandenheuvel-Duprez, Ugalde, Carvalho, que le directeur avait su réunir pour représenter la comtesse, Suzanne, Chérubin; et aussi à deux bons acteurs, morts avant l'âge, Balanqué et Meillet, qui tenaient bien les rôles du comte et de Figaro.

Ces représentations d'opéras revus et corrigés offrent un danger d'autant plus grand qu'elles ont plus de succès. Le public s'habitue à voir l'ouvrage sous cette forme empruntée, et, quand ensuite l'œuvre originale lui est soumise, il ne s'y reconnaît plus. Ajoutez à cela qu'il se trouve toujours un éditeur qui, pour battre monnaie, s'empresse de publier une édition *conforme aux représentations* de tel théâtre, ce qui aide à perpétuer ces fantaisies d'un jour. C'est ainsi que l'édition des *Noces* dite du Théâtre-Lyrique, avec ses coupures, ses changements et ses ornements superflus, fait encore loi pour bien des gens. L'Opéra-Comique même, lorsqu'il voulut jouer *les Noces*, crut devoir adopter la version à la mode. Quand donc nous sera-t-il donné d'entendre l'œuvre de Mozart telle qu'il l'a composée, sans retranchements ni additions de fantaisie?

Cet opéra est le seul ouvrage, — entendez bien : le *seul*, — qui ait encore été donné successivement sur nos quatre grands théâtres lyriques. L'histoire des *Noces de Figaro* à Paris peut se résumer dans ces quatre dates : Opéra, 1793; Italiens, 1807; Théâtre-Lyrique, 1858; Opéra-Comique, 1872.

ADOLPHE JULLIEN.



LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

Plusieurs Philidor, dont le véritable nom était *Danican*, figurent au nombre de dix dans la *Biographie des Musiciens* de F. Fétis. Le troisième en date, *André*, est l'auteur de la collection en question ; il s'intitule lui-même : *Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens des livres de la Bibliothèque de musique de Sa Majesté*. Le plus célèbre des Philidor est le fameux joueur d'échecs, François-André, auteur de vingt-deux opéras.

L'abbé Roze, troisième bibliothécaire du Conservatoire à partir de sa fondation, a laissé un Catalogue sur la collection Philidor. Ce catalogue donne des détails sur les 59 volumes dont se composait alors cette collection, diminuée de moitié depuis. Il y manque les volumes 4 bis, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 55 et 56. M. Fétis, bibliothécaire de 1827 à 1831, constate déjà les volumes détruits, sans les nommer tous (voyez le 2^e volume de *la Revue musicale*, pages 9 à 13, année 1827). Ce malheur irreparable est attribué à un vandale de relieur, auquel on donnait accès trop facilement à la Bibliothèque. M. Fétis, dans l'article cité, mentionne le 41^e volume renfermant l'*Orphée de Rossi* comme existant ; cependant ce volume ne s'est pas retrouvé depuis.

Nous allons passer en revue le contenu des volumes présents et des absents ; quant à ces derniers, ce sera d'après le catalogue écrit de la main de l'abbé Roze, document qui a été recouvré.

Le 1^{er} volume débute par *la Bataille de Jannequin* ; puis viennent des

Courantes, des Passepieds, des Branles, des Gaillardes, des Pavanes (1); différents morceaux joués dans les *Concerts de Louis XIII*, par les 24 violons et les 12 grands hautbois. — *Un Ballet à cheval* pour le mariage de Louis XIII, joué par les grands hautbois. Les auteurs nommés sont Saint-Amant, Robert, Verdié, Constantin, Grignès, Mazuel, Couperin, Lavallez, Orlando de Lassus, de La Pierre, Lepage, Lazarin, Verpré.

2^e VOLUME. — Airs faits sous le règne de Henri III. — Ballets dansés sous le règne de Henri IV et sous celui de Louis XIII (1575 à 1620).

3^e VOLUME. — 14 ballets sans nom d'auteur, faits depuis l'année 1625 à 1647, sous Louis XIII. Le dernier a pour titre : *Ballet du décri des monnoyes, dansé à Paris*.

4^e VOLUME. — Ballets : *Les Fêtes de Bacchus*, 1651. — *Le Dérèglement des Passions*, 1652. — *Les Noces de Pélée et Thétis*, 1654. — *Le 4^e volume bis*, qui manque, contenait en plus le texte du ballet de *Pélée et Thétis*.

5^e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Nuit*, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dansé par Sa Majesté en 1653.

6^e VOLUME. — *Le Ballet du Temps*, dansé en 1654. — *Le Ballet de la Revente des habits*. — Un fragment du ballet de *Xerxès*, de Cavalli. — *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, ballet dansé en 1666.

7^e VOLUME. — *Le Ballet des Plaisirs*, dansé par Sa Majesté en 1655.

8^e VOLUME. — *Le Ballet royal d'Alcidiane*, dansé par Sa Majesté en 1658.

9^e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Raillerie*, dansé par Sa Majesté en 1659.

10^e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Impatience*, dansé par Sa Majesté en 1661.

11^e VOLUME. — *Les Noces du village, ballet ridicule*, mêlé de chant, dansé par Sa Majesté en 1663. Les 9^e, 10^e et 12^e entrées sont laissées en blanc, ce qui fait penser que Philidor ne possédait pas ces airs, ou n'a pas pu les retrouver.

12^e VOLUME. — *Ballet royal des amours déguisés*, dansé par Sa Majesté en 1664.

13^e VOLUME. — *Le Mariage forcé*, comédie-ballet en 3 actes, 1664. (Texte et musique.)

(1) Nous remarquerons que *la Pavane* et *la Romanesca*, cités particulièrement par M. E. Gautier dans *le Musicien en vacances*, au chapitre *Collection Philidor*, ne se trouvent pas dans cette collection, en tant du moins qu'il s'agit de *la Pavane*, la seule connue et reproduite, d'après *l'Orchésographie*, par le prince de la Moskowa, dans sa collection de *Musique classique*.

BALLET ROYAL DE LA NUIT

dansé par S. M. LOUIS XIV le 23 Février 1653.

S'adressant au roi représentant une (sic) des Jeux qui sont à la suite de Vénus.

A musical score for 'Vénus' in 3/2 time, treble clef, and two measures. The first measure contains a rest, a quarter note, a eighth note, a sixteenth note, and a sixteenth note. The second measure contains a quarter note, a eighth note, a eighth note, a quarter note, and a eighth note. The lyrics 'Jeu_ne Lou_is,' and 'Jeu _ ne Lou_is, le plus' are written below the notes.

PIANO {

BASSO

TREBLE

grand des mo - - nar - - - ques, Dans_____ quel - que

temp - - - - - vous por - te - rez des mar - - -

3
2

-ques De ee dieu dont ja - mais on n'é -

3
2

3
2

3
2

- vi - - - - te les coups. Il faut cé -

3
2

3
2

3
2

- der à sa puis - san - - - ce, Et que vous

3
2

3
2

3
2

fas - siez con - nais-san - - ee, Mon fils et vous.

3
2

3
2

14^e VOLUME. — *La Naissance de Vénus*, ballet royal dansé par Sa Majesté en 1665.

15^e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Amour malade*, dansé par Sa Majesté en 1667.

16^e VOLUME. — *Le Ballet royal de Flore*, dansé par Sa Majesté en 1669.

17^e VOLUME. — Ce volume qui n'existe plus, renfermait un Recueil de *Branles* faits sous Louis XIII et Louis XIV par Richamore, Belleville, Constantin, Lazarin, Branchu, Prévost (maître à danser du Roi), de Laharpe, Robichon, Dumanoir et Boulard.

18^e VOLUME. — Musique des ballets qu'on dansait au Collège des Jésuites ; la musique est de Beauchamp, Desmatins et Colasse.

19^e VOLUME. — Détruit. Ce numéro renfermait en 2 volumes, des airs de ballet pour violon et basse, anciens vaudevilles.

20^e VOLUME. — *Ballet de Villeneuve Saint-Georges*, mêlé de chant et de danse.

21^e VOLUME. — Ballets du *Temps*, de *la Raillerie*, *la Revente des habits*, *Xerxès*. Le ballet de *Xerxès* est plus complet dans ce volume que dans le 6^e, mais ni l'un ni l'autre ne renferment les airs chantés.

21^e VOLUME *bis*. — Ne renferme pas de musique, mais il contient le texte et les paroles chantées des ballets de *la Nuit*, des *Proverbes*, de *la Mascarade des cinq Villageoises et des cinq Amants de la cour*, du *Temps*, de la suite de *l'Épousée de Massy*, de *la Revente des habits*, du grand ballet des *Bienvenus*, 1653, 1654, 1655. Ce volume donne des indications sur les personnages.

22^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Impatience*, des *Saisons*, d'*Hercule amoureux*, des *Noces de villages*, et des *Sept Planètes*.

23^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait le ballet de *la Princesse d'Elide*, *le Mariage forcé*, *la Naissance de Vénus*.

24^e VOLUME. — Ce volume a été lacéré ; il ne renferme plus que *le Ballet des Muses*, de Lulli. Il contenait de plus auparavant les ballets des *Gardes*, de Créqui ; *la Mascarade de Versailles*, *la Fête de Versailles*, et une *Mascarade à la louange de Louis XIV*.

25^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait des Contredanses et des Menuets en partition, composés par MM. Philidor père, Philidor aîné, Philidor cadet, Anne Philidor, Fanchon Philidor, François Philidor. On y trouvait en outre des compositions de Charpentier, La Püs, Pécourt, Converset, Guilleaut, Le Peintre, Talon, le comte de Marsan, Marchand l'aîné, Desjardins, Lully (à ce nom se trouvait une note disant que les

airs de Lully étaient difficiles à danser), de *La Chaussée*, Desmarests, *Toulomp ou la maréchale d'Estrées*, Campra, le marquis de Nangis, *Bomestre*, *Lalouette*, *Cler*, *Faure*, *Fouvoix*, *de la Châtaigneraye*, *Huguenet*, *Bonard*, *madame la maréchale de Villeroy*, *Joncques*, *Baudy*, *L'ainé*, *Plumet*, *Bonnefons*, *Alaix*, *Couperin père*, le marquis de Besmaux.

N. B. — On dirait que l'abbé Roze s'est fait un plaisir de nous énumérer tout au long, au contraire d'autres numéros, tout ce qui allait nous manquer un jour, et d'après la fin de sa note, on trouvait dans ce numéro : *La Furstemberg, fait, à ce que l'on croit, par le Prince de ce nom.*

26^e VOLUME. — Détruit. Ce volume contenait de *vieilles danses*, comme *Branles*, *Courantes*, *Sarabandes*, *Bourrées*, *Menuets*, *Passepieds*, *Contredanses*, *Anglaises*, *Chacones*, etc. Les noms d'auteurs qui y figuraient sont : *Lully*, *Chansy*, *Legrand*, *Converset*, *Rochemard*, *madame Talon*, *Philidor l'aîné et le cadet*, *Toulon*, *Lalande*, *mademoiselle du Dicour*, *Chevalier*, *Lalouette*, *Bonard*, *Queversin*, *Huguenet*, *Body*, *Fable*, *Forcroix*, *Guillegaut*, *Ardelets*, *Duclos*, *Saliort*, *Carlier*, *Dubois*, *Farnelle*, *Plumet*, *Couptin*, *L'Eance*, *le marquis de Baisemaux*, *Molier*, *Morel*, *le prince de Furstemberg*, *le marquis de Châteauneuf*, *Féorier*.

27^e VOLUME. — Détruit. Contenait plusieurs morceaux à une et deux voix, avec paroles italiennes et espagnoles. Les auteurs nommés étaient : *Lully*, *La Barre aîné et cadet*, *Luigi*, *Lorenzani*, *Martin*, *Farine ou Farina*, *Dubuisson*, *Lovigi*, *Carissimi*, *Bernard*, *Mato*, *Mélani*, *Lalande*.

28^e VOLUME. — Ce volume contient le ballet du *Canal de Versailles*, sans date ni nom d'auteur.

29^e VOLUME. — *L'Amour médecin*, intermède. La musique a été arrangée par *Philidor l'aîné* sur des airs de *Lulli*.

30^e VOLUME. — Détruit. Il contenait la pastorale et le ballet de *Diane et Endymion*, musique de *Anne Philidor fils*.

31^e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets de *Xerxès*, de *l'Impatience*, des *Saisons*, du *Fâcheux* (1660 et 1661). Détails sur les acteurs et les actrices.

32^e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets des *Arts*, de *la Mascarade ridicule*, des *Amours déguisés*, du *Mariage forcé*, de *la Naissance de Vénus* (1663 et 1665). Paroles chantées, et détails sur les acteurs.

33^e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets des *Muses*, du *Triomphe de Bacchus*. Idem le *Grand Divertissement royal de Ver-*

sailles, Georges Dandin, l'Eglogue de Versailles, le ballet de Flore (1666 à 1669).

34^e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets de *Pourceaugnac*, des *Jeux pythiens*, du *Bourgeois gentilhomme*, *l'Accommagement de l'Amour et de Bacchus* (1669 à 1673).

35^e VOLUME. — Renferme les paroles des ballets : *Chacun fait le métier d'autrui, la Raillerie, la Paix, les Plaisirs troublés* (1657 à 1660).

36^e VOLUME. — Renferme le *Concert de violons et hautbois*, donné au souper du Roy, le 16 janvier 1707, par la troupe des petits violons et hautbois. La musique est de Lulli fils.

37^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Amour malade*, de *Psyché, ou la Puissance de l'Amour* (1656 et 1657).

38^e VOLUME. — Détruit. Il contenait différents airs des auteurs suivants : Lambert, du Bousset, Chevalier, Lulli, Le Camus, de Buillon, Morel, Lalande, etc.

39^e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs français de Moulinier, Sicard, etc.

40^e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs à boire de Sicard, du petit Chevalier, etc.

41^e VOLUME. — Ici, je n'ose mettre « détruit », mais bien « disparu » ; ce volume contenait *l'Orphée*, en italien, de *Rossi*. Cet opéra, le premier donné en France, date de 1647, paroles de *Butti*. Il ne faut pas désespérer de voir reparaître cette partition un jour.

41^e VOLUME *bis*. — Ce volume, à coup sûr moins intéressant que le précédent, contient des *symphonies allemandes*. L'abbé Roze observe : « Il y a de très belles ouvertures, quoique d'un style ancien. » Malgré cela, il n'est pas probable que la *Société des Concerts* nous les fasse jamais entendre. Pourquoi *allemandes* ?... Rien ne l'indique ; chacune de ces ouvertures renferme, ou une bourrée, ou un menuet, ou une gavotte ; il y a même un *traquenard*.

42^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait l'opéra de *Scipion l'Africain*, musique des fils de Lulli.

43^e VOLUME. — Détruit. Il renfermait *Panthée*, musique de Colasse, et il y en avait deux exemplaires.

J.-B. WEKERLIN.

Nous donnons dans ce numéro un curieux exemple du pathos ridicule qui se récitait et se chantait aux oreilles du jeune roi Louis XIV qui avait alors dix-sept ans ; il chantait d'ailleurs lui-même ces belles choses, et avec conviction, cela s'entend.

A la suite du morceau que nous reproduisons, un des jeux, ou plutôt d'après le manuscrit, le roi, de la suite de Vénus, lui répond :

*Vous triomphez, mère d'amour,
Et votre gloire est sans seconde,
Puisque le plus grand roy du monde
Commence à vous faire la cour.
Que sa mine est hautaine et fière,
Et qu'elle laisse loin derrière
Les monarques plus relevés !
Dans quel éclat vous allez vivre,
Et le beau train que vous avez !
Pourvu qu'il s'adonne à vous suivre !
Tous vos amours sont déconfits
Par la splendeur qui l'environne,
Et sa jeune et vive personne
Efface jusqu'à votre fils.
Mais vous ne les garderez guère,
Son âme héroïque et sévère
Aime trop les sanglants hasards ;
Déjà ses grands projets s'ébauchent,
Et je crains que l'honneur et Mars
A la fin ne vous le débauchent.
Le ciel ne l'a si bien formé
Que pour aimer les choses grandes
Et pour être beaucoup aimé.
Toutes vos amores sont vaines
Pour le retenir dans vos chaînes,
Il est d'ailleurs trop combattu,
Et, méprisant vos avantages,
A la suite de la vertu
Prétend de plus solides gages.*

*Mais votre culte étant si doux,
Lui pourriez-vous pas faire croire
Que pour arriver à la gloire
On y peut aller par chez vous?
La jeunesse a mauvaise grâce
Quand trop sérieuse elle passe,
Sans voir le palais de l'amour;
Il faut qu'elle entre, et pour le sage
Si ce n'est pas son vrai séjour,
C'est un gîte sur son passage.*

J.-B. W.





LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE⁽¹⁾



LE 29 mars 1769, la Comédie fait, pour ses employés et gagistes, un nouveau règlement que nous avons trouvé dans ses Archives. Voici l'analyse de la partie qui nous intéresse :

CHAPITRE II. — ORCHESTRE. — ARTICLE PREMIER. —

L'orchestre restera composé de dix-huit musiciens, ainsi qu'il a été réglé par un ordre des Premiers Gentilshommes de la Chambre, du 1^{er} avril 1764, savoir : huit violons, trois basses, un basson, une contre-basse, une quinte, deux hautbois, deux cors de chasse.

ART. 2. — Les musiciens se rendront à l'orchestre à quatre heures trois quarts, pour ouvrir la symphonie à cinq heures.

ART. 3. — Ils ne pourront se faire remplacer sans l'agrément du directeur de l'orchestre.

ART. 4. — Lorsqu'il viendra quelque Prince ou Princesse du Sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée.

ART. 5. — Ils ne pourront s'absenter pendant les entr'actes.

ART. 6. — Ils se trouveront aux répétitions des divertissements indiquées par le maître des ballets.

ART. 7. — Le directeur de l'orchestre proposera aux Comédiens assemblés les candidats aux emplois vacants ; on s'en remet à lui de la sincérité des choix.

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

ART. 8. — Le Comité jugera des contraventions sur la déclaration du directeur. Il sanctionne le règlement de police particulier qui a été unanimement approuvé par les musiciens.

ART. 9. — Tous les instruments seront renfermés dans une armoire de la salle d'assemblées ; une des clefs sera conservée par le directeur, l'autre par le comédien qui aura le département de la musique.

ART. 10. — Il sera fait un inventaire de toute la musique, dont une copie sera délivrée au directeur, une autre au comédien ayant le département de la musique.

CHAPITRE III. — DANSE. — Règlement convenu entre le maître des ballets, les premiers danseurs, premières danseuses, figurants et figurantes, et approuvé par les Comédiens :

ARTICLE PREMIER. — Il sera payé une amende de 20 sols pour chaque quart d'heure de retard ; le premier quart d'heure sera franc, mais il n'y aura pas de grâce pour la minute suivante. Chacun, avant la fin du premier quart d'heure, écrira ses motifs de retard au semainier, sinon il encourra l'amende. Le répétiteur se tiendra prêt, au quart précis, à commencer les répétitions. Les surnuméraires ne seront affranchis de payer immédiatement les amendes, que si le maître des ballets en répond pour eux.

ART. 2. — Les sujets se trouveront à la Comédie une heure juste avant le ballet, pour s'habiller. Le semainier y tiendra la main et infligera trois livres d'amende aux contrevenants.

ART. 3. — Tous reconnaîtront un semainier pour le maintien du bon ordre, de la décence, et l'avoueront seul comme *habile* à percevoir les amendes. Les amendes seront vérifiées par le maître des ballets et retenues par le caissier.

ART. 4. — Le semainier est responsable des contraventions. Il s'interposera dans les querelles.

Parlons tout de suite de ce qui regarde la question dans les divers règlements d'administration intérieure subséquents.

RÈGLEMENT DU 4 SEPTEMBRE 1813.... TITRE III. — DES MUSICIENS. — ART. 52. — L'orchestre est placé sous la surveillance et direction d'un chef, qui communique avec l'administration et en transmet les ordres aux musiciens.

ART. 53. — Lorsqu'une place est vacante, le chef en fait un rapport au Comité, qui y nomme, s'il y a lieu.

ART. 54. — Les musiciens que le chef convoque pour les répétitions sont tenus d'y venir, sous peine de 10 fr. d'amende. — Chaque soir, tous les musiciens doivent se trouver au théâtre à six heures précises ; ils se réunissent

dans le foyer qui leur est assigné et se rendent à l'orchestre sur un signal donné par le chef.

ART. 56. — Le musicien qui manque à l'ouverture paye une amende de 2 fr. 50.

ART. 57. — Le spectacle commencé, aucun ne peut quitter l'orchestre qu'en cas d'indisposition.

ART. 58. — Nul ne peut se faire remplacer sans motifs valables et sans l'autorisation du chef, qui doit être prévenu la veille ou au moins le matin. Il ne peut y avoir plus de deux remplaçants à la fois.

ART. 59. — Le musicien qui, pendant le spectacle, manque de respect au public ou aux acteurs, paie, la première fois, une amende de 10 fr.; la seconde il perd sa place.

ART. 60. — Chaque soir, le chef remet au secrétaire-souffleur ou aux se-mainiers la liste de ceux qui ont manqué à la représentation ou qui ont encouru l'amende, sous peine de la payer lui-même.

RÈGLEMENT DU 31 DÉCEMBRE 1816.... ORCHÈSTRE. — MM. les musiciens se rendront tous les jours, à six heures et demie du soir, au théâtre, et commenceront la première symphonie à six heures trois quarts. Ils en joueront une deuxième et une troisième immédiatement avant la levée du rideau. — Ils se rendront aux répétitions, lorsque le besoin l'exigera, aux heures indiquées. — Le chef d'orchestre veillera spécialement à l'exactitude du service. Des amendes seront déterminées pour ceux qui y manqueront. — Il ne pourra y avoir plus de deux remplaçants à la fois, et l'on ne se fera remplacer qu'avec l'autorisation du chef. MM. les musiciens sont invités à s'entendre pour que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et pour que leurs rentrées soient moins tumultueuses : ces allées et venues troubleront les acteurs, fatiguent le public et nuisent à l'ensemble de la représentation.

RÈGLEMENT DU 1^{er} JUILLET 1833.... CHEF D'ORCHESTRE. — Il est responsable de son orchestre. — Il veille à ce que les musiciens soient rendus au théâtre une demi-heure avant le lever du rideau. — Il donne ses ordres pour qu'ils se rendent exactement aux répétitions indiquées, lorsque le besoin l'exige. — Il veille à ce que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et à ce que les rentrées se fassent sans bruit. — Il inflige des amendes à ceux qui troubleront l'ordre ou manquent à leur service.

Ce règlement est le dernier qui ait été fait.

Des pièces, où la musique joue un rôle, les plus remarquables que nous rencontrions, à la fin du dix-huitième siècle, sont *le Barbier de Séville*

(1775) et *le Mariage de Figaro* (1784) (1). Le *Barbier* fut d'abord une espèce d'opéra comique destiné par Beaumarchais à la Comédie-Italienne, et dont il composa les couplets sur des airs italiens et espagnols qu'il voulait naturaliser en France. La pièce fut refusée. L'auteur en fit alors une comédie pour le Théâtre-Français. La partie musicale en fut gravée pour orchestre; la Bibliothèque du Conservatoire en possède un exemplaire sur lequel une main inconnue a écrit : *Cette musique est de M. Beaumarchais.* C'est celle qui est exécutée maintenant, excepté la sérenade, tirée de l'opéra de Paesiello.

Le Mariage contient plusieurs airs dont la musique doit être également de Beaumarchais et s'est transmise au théâtre par tradition. Sur l'édition originale de la pièce, ceux qui se les veulent procurer sont renvoyés à Baudron, premier violon de la Comédie. Les couplets de la fin sont abandonnés depuis longtemps; cependant, il y a quelques années, M. Edouard Thierry les fit chanter. Le plus brillant des airs du *Mariage* est celui de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, sur lequel le petit page module sa complainte amoureuse, et qui, selon d'aucuns, aurait une origine orientale. Suivant d'autres, cette chanson, couplets et air, fut composée après la bataille de Malplaquet pour railler notre vainqueur, et elle eut un grand succès à ce moment; puis, bientôt le léger Athénien de Paris s'en souvint aussi peu que des misères de 1709. Mais elle se serait conservée en province, d'où la nourrice du Dauphin la rapporta et la remit à la mode, à Versailles, en en berçant le royal bébé. Beaumarchais, qui écrivait *le Mariage*, aurait alors utilisé l'*actualité* en y adaptant les couplets de Chérubin, mais en y apportant cette originale modification de substituer des paroles marquant le regret aux lazzis de nos ancêtres, et de prêter — comme la nourrice peut-être — au joyeux air, ce mouvement lent et cet accent triste, auxquels la mélodie, insignifiante dans sa première version, emprunte un caractère ravissant.

Si l'Académie de Musique avait eu mainte fois à garantir son privilége des empiètements des Comédiens, ceux-ci songèrent peu, que nous sachions, à user de représailles, quoique presque toutes les tragédies lyriques aient été tirées de tragédies françaises. La seule trace que nous ayons rencontrée des réclamations de la Comédie à ce sujet, est un mémoire qu'elle adressa, le 2 mars 1784, au baron de Breteuil, Ministre de

(1) Voir, sur l'une et l'autre, la magnifique et savante édition du Théâtre de Beaumarchais donnée par nos amis MM. de Marescot et G. d'Heilly.

la Maison du Roi, pour demander qu'on interdit à l'Opéra de faire jouer des poèmes calqués sur les siens, et au censeur de les approuver.

La loi des 13-19 janvier 1791, en proclamant la liberté industrielle des théâtres, abrogea toutes les obligations qui avaient lié — car nous venons de voir que depuis longtemps elles ne liaient plus qu'en principe — la Comédie à l'Opéra. Celle-ci vit donc, sous ce rapport, le nouvel état de choses avec indifférence.

La liberté des théâtres dure jusqu'en 1806. Le 8 juin, un décret — illégal, comme tous ceux que signa Napoléon au sujet des théâtres, puisqu'ils abrogeaient une loi, — interdit l'ouverture de nouveaux établissements dramatiques, décide que les répertoires de l'Opéra, du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le Ministre de l'Intérieur, et qu'aucun théâtre ne pourra en user sans leur permission et sans leur payer une redevance; enfin, que le Ministre de l'Intérieur délimitera le genre de chaque entreprise.

En conséquence, le Ministre arrête, le 25 avril 1807, que le Théâtre-Français, outre les pièces nouvelles qui lui sont destinées, jouera les tragédies, les comédies et les drames représentés à l'ancienne Comédie-Française et les comédies jouées à l'ancienne Comédie-Italienne. Le Théâtre de l'Impératrice (Odéon) est l'annexe du Théâtre-Français pour la comédie seulement, et n'emprunte à ce dernier que les pièces de la Comédie-Italienne. L'Opéra garde son ancien répertoire et peut seul donner des pièces entièrement en musique et des ballets sérieux, plus, mais non à l'exclusion des autres scènes, des ballets bourgeois et champêtres.

L'Opéra-Comique a les comédies, etc., mêlées de couplets et vaudevilles. Les airs des répertoires des deux théâtres lyriques ne peuvent, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être pris par les autres scènes que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage où ils se trouvent. Le 29 juillet 1807, le décret qui réduit à huit le nombre des théâtres de Paris approuve ce règlement.

Ces divers actes, on le voit, tout en enlevant à la Comédie le droit que lui avait conféré la loi de 1791 : de jouer même des opéras si elle le jugeait bon, lui laissait l'entièrre faculté de représenter, avec tout leurs agréments, comme on disait jadis, les pièces à spectacle de son répertoire, et les pièces nouvelles analogues.

Le décret du 13 août 1811, qui rétablit la redevance que payaient autrefois à l'Opéra les théâtres de second ordre et les spectacles, continua

d'épargner la Comédie. Celle-ci d'ailleurs usa peu, voire pour ses anciennes pièces, de sa liberté. Elle était devenue depuis longtemps un théâtre purement littéraire, et son public, même dans les grandes œuvres du répertoire, ne réclamait plus la mise en scène des parties que, au dix-septième siècle, Molière et d'autres y avaient introduites comme prétexte à ballets. Le décret du 6 janvier 1864, qui a rétabli la liberté industrielle des théâtres, n'a pas, en fait, modifié cette situation : il laisse les théâtres subventionnés soumis à une législation spéciale. D'ailleurs la Comédie ne désire, pas plus qu'auparavant, jouer des opéras, et la partie musicale et chorégraphique que lui permettaient les décrets de Napoléon I^{er} pour les pièces littéraires lui suffira toutes les fois qu'elle en voudra reprendre.

JULES BONNASSIES.

(La fin au prochain numéro.)





LE RÉALISME
DANS
L'OPÉRA COMIQUE AU XVIII SIÈCLE⁽¹⁾

VADÉ

1720 — 1757

De toutes les nouveautés produites, en 1754, à la foire Saint-Germain, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, « la meilleure, sans contredit, et celle aussi qui a eu le plus de succès, est *le Trompeur trompé*, en un acte, » — au jugement de Fréron.

« L'auteur, M. Vadé, — poursuit-il, — a un talent singulier pour ce genre ; et, ce qui lui fait beaucoup d'honneur, c'est qu'il n'a recours, pour réussir, ni à des équivoques grossières, ni à des jeux de mots indécents, ni à des allusions obscènes. Peut-être même serait-on en droit de lui reprocher trop d'esprit et de délicatesse. Ce spectacle a, comme les autres, son génie particulier qui doit s'éloigner autant de la plate polissonnerie que de la doucereuse idylle, ou de la finesse épigrammatique.

« Je regarde le *Trompeur trompé* moins comme un opéra-comique que comme une petite comédie en couplets. Considéré sous ce point de vue, c'est un ouvrage très ingénieux, et je n'ai rien lu de l'auteur qui m'ait fait plus de plaisir.

« Un petit maître de qualité trahit une femme de condition pour une bergère, une *Cidalise* pour une *Colette*. Mais cette dernière aime *Licidas* et rejette avec dédain toutes les propositions de M. le comte. Elle

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

fait confidence à *Cidalise* elle-même des poursuites de son perfide, et *Cidalise* engage son aimable rivale à feindre d'écouter le comte, qui veut l'emmener à Paris dans son carrosse, mais déguisée, afin que ses parents ne s'aperçoivent point de sa fuite. On lui apporte un domino et un masque, et *Cidalise* prend l'un et l'autre. Le comte, transporté, vient chercher sa nouvelle conquête. *Cidalise* contrefait un moment *Colette* et s'entend dire beaucoup de douceurs. Elle se démasque enfin ; le comte demeure confondu. Il y avait entre eux un dédit considérable : il consent à épouser *Cidalise*. *Licidas* et *Colette* sont au comble de leurs vœux.

« Tel est le fond de cette jolie bagatelle, ornée de couplets agréables et piquants sur des airs choisis et difficiles à remplir. Je suis bien fâché qu'il ne me reste point de place pour vous en citer des morceaux qui, certainement, vous plairaient beaucoup (1). »

En 1755, à l'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, Monet donna, le 1^{er} février, *les Troyennes en Champagne*, travestissement de la belle tragédie des *Troyennes* de Chateaubrun. L'idée de cette parodie, de Vadé, est bouffonne ; elle eut beaucoup de succès.

Quelques jours après, Vadé produisait, au même théâtre, une autre parodie qui est un petit chef-d'œuvre du genre : c'est celle de l'opéra de *Daphnis et Alcimadure* sous le titre de *Jérôme et Fanchonnette, pastorale de la Grenouillère* (1).

« Je connais, — dit Fréron, — peu de parodies aussi exactes que celle-là, et pour le fond, et pour la forme, et pour les détails, et pour le nombre des acteurs, et même pour la diction. M. Mondonville a choisi la langue toulousaine ou languedocienne, et M. Vadé a pris le jargon poissard.

Jérôme est *Daphnis*, *Fanchonnette*, *Alcimadure*, et *Cadet* frère de *Fanchonnette*, *Jeanet*, frère d'*Alcimadure*.

« *Daphnis*, dans l'original, fait, devant *Alcimadure*, l'éloge de sa maîtresse. Elle ignore que c'est d'elle qu'il veut parler ; elle lui demande :

Qual és aquél oubjét, tan bél, tan précious?

Quel est cet objet si beau, si précieux?

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1754. T. II, p. 71 et 72.

(2) A laquelle Monet donne pour sous titre : *ou Anacréon à la Grenouillère*.
(*Loc. cit.*, p. 76.)

DAPHNIS.

Bous lou bouléts sabé?
Vous le voulez savoir?

ALCIMADURE

Digats, digats.
Dites, dites.

DAPHNIS.

Es bous.
C'est vous.

ALCIMADURE

Bous trufats, yéu non soüi pas bélo.
Vous vous moquez, je ne suis pas belle.

DAPHNIS.

Bous siats de la béutat lou pu parfait moudélo.
Vous êtes de la beauté le plus parfait modèle.

« *Jérôme* vante aussi les appas de celle qu'il adore :

FANCHONNETTE.

Qui c'est donc que ste fille?

JÉRÔME.

C'est vous.

FANCHONNETTE.

*Ah ! vous gouayezen, monsieure Jérôme,
 Je n' suis pas bell'.*

JÉRÔME.

Si fait, foi d'honnête homme.

*T'nezen, la beauté et ma Fanchon
 Sont taillés sur le mêm' patron (1).*

« *Jérôme* est délicat à sa manière ; il me semble voir *Anacreon* bâtelier.

*Mais d'mandez-moi pourquoi qu'je r'veiens ?
 Car je n'peus pu me traîner presque ;
 Hormis d'aimer, j' nons l' cœur à rien :
 Voyez pourtant c' que c'est que l' sesque.
 Faudra-t'y donc que je succombe ?
 Moi qu' étais fort comme un Samson.
 Si je veux pécher, c'est que l' bras me tombe :
 Je n' vois qu' l'amour au lieu d' poisson (2).*

(1) Scène III.

(2) Scène V.

« *Cadet*, pour le guérir, lui propose de se dissiper, et de faire quelque voyage. *Jérôme* répond :

*Hé, quand j' courrais comme un Basque,
L' dieu d'Amour court aussi bien :
Tout c' qu'on fait contre c' p'tit masque
Ne sert de rien.*

*L'autre jour croyant qu'y m' quitt'rait,
Je m'enfoncis cheux un cabaret ;
N' v'là t'y pas qu' l' petit sorcier
Entre jusqu' dans mon d'misquier* (1).

« *Le Poissard* est un genre nouveau que M. Vadé a porté à sa perfection. Il ne faut pas le confondre avec le burlesque de Scarron, ou le grotesque de Callot, qui ne sont que des extravagances ; c'est ici un tableau réel, une représentation fidèle de mœurs que nous avons sous nos yeux ; en un mot, M. Vadé est le Téniers de la halle et des ports.

« La poésie et la peinture embrassent tous les objets, excepté ceux qui sont absolument dégoûtants. Tout ce que l'art imite bien, dit Boileau, est fait pour plaire. Un genre est bon dès qu'il amuse ; le genre ennuyeux est le seul genre qui soit mauvais. Il y a seulement (et M. Vadé en convient lui-même) des genres plus nobles les uns que les autres. Il les connaît, et il ne dépend que de lui de les cultiver avec succès.

« *Le Suffisant* et le *Trompeur trompé*, opéras-comiques de sa façon, sont de très jolies comédies. Sa parodie de *Jérôme* est très bien rendue par les acteurs. Mademoiselle Rosaline est charmante dans le rôle de *Fanchonnette* ; il n'est pas possible de mieux saisir le ton, les manières, les gestes des femmes de la halle et des blanchisseuses de la Grenouillère (2). »

Je résiste avec peine au plaisir d'une citation. Celle que voici, très courte, donnera une idée de la façon heureuse et pleine de cœur dont Vadé savait faire preuve de son affection pour la personne du roi.

JÉRÔME.

AIR de M. de Catinat.

*Si j' n'ons pas servi l' Roi, je n' l'en aimons pas moins,
Tout Français a pour lui des bras en cas d' besoins.
Il a d' quoi vivre, on l' sait ; mais s'il n'avait pas d' bien,
Morgué, je m' pass'rais d' tout pour qu'i n' manquât de rien.*

(Scène VI.)

(1) Scène VI.

(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1755. — T. I, p. 352 à 355.

L'attentat de Damiens à la vie de Louis XV, le 5 janvier 1757, et l'heureuse protection des jours du roi, inspirèrent à Vadé l'idée de l'*Impromptu du cœur*, représenté, un mois après, sur le théâtre de la Foire Saint-Germain, pour l'ouverture de cette scène.

« Cette nouveauté piquante, — dit Fréron — a eu le plus grand succès... L'idée de cet ouvrage est très ingénieuse. L'auteur y fait paraître, en quelque sorte, tous les différents personnages dont il s'est servi dans les différentes pièces qu'il a composées pour la scène Comico-Lyrique. Il les rassemble dans celle-ci pour témoigner, chacun suivant son caractère et son ton, la joie qu'ils ressentent tous également, et qui ne diffère que par les expressions. Les plus grossières sont souvent celles qui flattent davantage les dieux, les bois et les belles, parce qu'elles sont plus simples et plus naturelles.

« Il y a donc dans cet *Impromptu* des gens de haut et bas étage, une *Léonore*, un *Damon*, un oncle de *Léonore*, un *Nicaise*, un *Jérôme*, une *Louison*, une *Nanette*, une *Babet*, une *Fanchon*, une *Javotte*, des marchands et des marchandes de chansons, des marmottes.

« La scène est dans une place publique de Paris. Tout ce monde là se réjouit avec transport. L'oncle de *Léonore* la marie avec *Damon* et fait illuminer sa maison. Le tout se termine par des danses relatives aux différents caractères des acteurs.

« La pièce est d'une gaieté soutenue; nulles longueurs, nulles fades louanges, nuls madrigaux insipides; on y donne au Roi des éloges que tous les cœurs avouent et applaudissent. La scène surtout entre *Nicaise* et *Jérôme* est charmante: il y a beaucoup d'esprit dans le rôle du niais, supérieurement joué par l'inimitable *Bouret*.

« *Jérôme* le trouve si bête qu'il lui dit par ironie que c'est dommage qu'on ne l'ait pas choisi pour aller complimenter le Roi, au nom de tous ses sujets.. *Nicaise* lui répond qu'il s'en serait acquitté *encor plus mieux que lui*.

JÉRÔME.

« Quoi? plus mieux! Eh ben voyons donc, avec ton plus mieux, comment qu' tu dirais? Supposons qu' c'est moi qui suis Sa Majesté.

NICAISE.

« Toi! Oh, pardi oui, t'en as encor ben l'air!

JÉRÔME.

« Mais je te dis comme par semblant.

NICAISE.

« Gn'y a pas de semblant là-dedans. T'es mon cousin, par conséquent ça ne se peut pas. Y faut raisonner dans la vie.



A. Heyen Perrin sc.

JÉRÔME.

« Hé ben, ça vous démontr'ait t'y pas un académiste ?

NICAISE.

« Mais voyons commetu dirais, toi ?

JÉRÔME.

« Moi, je dirais tout de suite, et sans me faire prier... Tiens, écoute :

AIR : Reçois dans ton galetas.

Sire, je viens devant vous...

NICAISE.

« Pardi ! voyez donc le gros sorcier ; il le verrait ben, peut-être.

JÉRÔME.

« Mais queu raison qu'tu me fais donclà ?

NICAISE.

« C'est que je vous prends garde à tout, moi. Mais, voyons, dis tou-ours.

JÉRÔME.

*Sire, je viens devant vous,
Au nom de toute la France,
Pour vous dir' qu' j'avons tretous
Ben souffert de votre souffrance ;
Qu' si vous nous voyez ben porté,
C'est parc' qu' vous êtes en bonn' santé (bis).*

NICAISE.

« Ah ! jarni, c'est bon, ça.

JÉRÔME.

« Hé ben, voyons, comment qu' tu dirais, toi ?

NICAISE.

« Moi, je commencerais déjà d'abord par lui ôter mon chapeau.

JÉRÔME.

« Sans doute.

NICAISE.

« Hé puis je me mettrais dans la tête tout ce que les Français ont dans l'âme.

JÉRÔME.

« Hé ben !

NICAISE.

« Hé puis je lui dirais avec franchise : « Sire, je donnerais ma vie pour conserver la vôtre. »

JÉRÔME, *avec transport.*

« Tiens, baise-moi, tu as de l'esprit comme tout le royaume. »

(*Scène IV.*) (1)

Une autre scène fort jolie, est celle où le peuple veut acheter des chansons en l'honneur du roi, dont un violon vient de les charmer ; mais vainement on se fouille, et le marchand va faire crédit, lorsque *Nicaise* dit :

AIR : Nous sommes précepteurs d'amour.

*Ah! tout ça s'ra bentôt payé,
Car au lieu d' venir par le Coche,
Moi, tout douc'ment, j' suis v'nu à pied,
J'ai mis la voitur' dans ma poche.*

JÉRÔME.

« Comment la voiture ?

NICAAISE.

« Oui, vingt-quatre sols que mon oncle Clément m'a donnés pour aller dans le panier de devant à côté du cocher, comme un enfant de famille que je suis.

LOUISON.

« Mon enfant ! vingt-quatre sols ! Et vous n'avez pas pris la poste !

NICAAISE.

« Oh ! non, moi je n'aime pas les chevaux...

JÉRÔME.

AIR : Moi qui veux m'instruire.

Régale-nous donc à présent.

NICAAISE.

Ah! pour ça j' m'en pique.

(Montrant la marchande de chansons.)

Mais si j' li donn' tout mon argent,

J' veux toute sa boutique (bis).

(Il donne ses vingt-quatre sous, et prend toutes les chansons qu'il distribue.)

« Tenez, ce sont les dragées du cœur, ça !

BABET.

« Il a raison, sont les confitures des bons sujets...

NICAAISE, *gardant trois livrets de chansons pour lui.*

« Je garde ces trois là, toujours.

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T I, p. 237 à 241.

JÉRÔME.

« Quoi? trois?... C'est inutile, puisque c'est la même chose.

NICAISE.

« Ça ne fait rien.

JÉRÔME.

AIR : Les cœurs se donnent troc pour troc.

Mais c'est trois fois le mém tableau.

NICAISE.

Moi j'aim' ça.

JÉRÔME

Faut qu' tu t' satisfasses.

NICAISE.

Pardi, la Dam' de not' château

Aime à se mirer dans trois glaces.

« Et je mirerai trois fois mon amitié là-dedans.

BABET.

« Il n'est, pardié, pas si gnais qu'il le paraît, au moins. »

(Scène VI.)

Représenté le 8 février 1757, l'*Impromptu du cœur* fut le dernier ouvrage dramatique de Vadé (1).

CH. BARTHÉLEMY.

(La fin au prochain numéro.)

(1) En 1756, il avait donné avec un grand succès, aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, *les Racoleurs* et *Nicaise*. La première de ces deux pièces est un grand tableau de Téniers mis en action; l'autre est une expression animée du conte de La Fontaine. L'ingénieux naturel de *Sans regret* (dans *les Racoleurs*), et l'ini-
mitable naïveté de *Nicaise* (dans la pièce de ce nom), sont des types achevés, comme
ceux de *Jérôme* et de *Fanchonnette*.





REVUE DES CONCERTS

CONCERT DE M. PLANTÉ, AU CONSERVATOIRE. — SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS : Audition du *Carmen sœculare* d'Horace, musique de Philidor (1779). Chœur de l'oratorio d'*Agar* de M. Georges Pfeiffer. Cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil. — CONCERTS DE M. ROGER, — DE MADEMOISELLE MARIE DUMAS, — DE M. CH. LEBOUC, — DE M. FERRARIS.

CONCERT DE M. PLANTÉ, AU CONSERVATOIRE. — Le Concert de bienfaisance offert si généreusement par la Société des artistes du Conservatoire, et où devait être exécutée la symphonie avec chœurs de Beethoven, ne pourra avoir lieu. Le public réfractaire n'a point accouru. Madame la maréchale de Mac-Mahon avait pris l'initiative de cette œuvre charitable ; mais, par suite des soins multiples que réclament les autres bonnes œuvres dont elle s'occupe, elle s'est vue dans l'impossibilité de placer, en temps utile, la plus grande partie des billets dont elle s'était chargée, et, au dernier moment, il a fallu renoncer à cette séance et à la troisième audition de la symphonie avec chœurs. En revanche, dans cette même salle du Conservatoire, au Concert non moins généreusement offert par M. Planté pour la fondation d'une caisse de prêts et encouragements, destinée à venir en aide aux artistes musiciens et lyriques, tout le dilettantisme du grand monde s'est empressé pour lutter de toilettes et de bravos, et la recette a été de dix mille francs.

M. Francis Planté, — qui est conférencier comme Paul Féval : il l'a prouvé à la salle Pleyel dans son speech sur la légende de saint François-de-Paule, de Liszt, — a littéralement fanatisé un public que nous voudrions voir aussi chaleureux pour les grandes œuvres symphoniques

qu'il l'est pour le pianisme de M. Planté. Ce virtuose est un fascinateur, et les dames professent pour lui une ferveur qui rappelle tous les succès du même genre de Chopin et de Liszt. Le solo de piano est son triomphe, et ce prestigieux virtuose a le secret des cœurs, parce qu'il sait placer dans leur vraie lumière les œuvres de génie qu'il interprète, et qu'il met à leur service un mécanisme incomparable. Il faut l'observer de près pour apprécier comme il convient la dextérité de ses doigts et son habileté à croiser le jeu des deux pédales en les élevant, les baissant et les mélangeant. C'est ainsi qu'il arrive à ce velours égal à travers les plus changeantes nuances, à cette suave exécution où le mécanisme disparaît parce qu'il est absolument complet, et où il ne reste en relief que la poésie musicale de l'œuvre exécutée.

M. Planté a les exquises délicatesses de la femme; il en a les nerfs. C'est ce qui fait la physionomie et le charme de son jeu. Ce jeu brille; il est pur, il est doux, il attire. Une audition de luxe comme celle qui nous a été donnée au Conservatoire ne peut avoir son pendant que dans les fêtes d'été de nos opulentes châtelaines, au milieu des fleurs, dans les haltes de chasse, ou dans les réceptions florales des parcs peuplés de marbres, de fontaines, de faunes et de déesses; lorsqu'aux heures oisives les belles femmes viennent errer sous les arbres, puis se rassembler autour du piano sous le verdoyant abri, et, là, écouter, dans l'air amoureux et les brises tiédissantes, les ineffables lamentations de Beethoven, de Schumann, de Weber, de Schubert, ou les pimpantes mélancolies de Boccherini, ce Watteau mal connu à Paris de la musique du quatuor.

Bien des étrangers s'étaient rendus à ce Concert, que présidait, en quelque sorte, madame de Mac-Mahon. Madame Carvalho, M. de Soria ont alterné avec M. Planté et ont également été applaudis par un auditoire affolé. A un moment, quinze cents gants blancs ont, en applaudissant, fait une sartarelle si formidable que nous en sommes revenu à penser à Beethoven et à nous dire: — Pourquoi le même public n'a-t-il pas accouru, avec la même ardeur, applaudir la symphonie avec chœurs? L'un n'empêchait pas l'autre; et, au lieu de dix mille francs, ce serait vingt mille que les bénéficiaires auraient à se partager.

Maurice Cristal.

SOCIÉTÉ CHORALE D'AMATEURS. — Le grand attrait de curiosité de la séance annuelle de la Société chorale d'amateurs, si habilement dirigée par M. Guillot de Sainbris, a été l'exhumation du *Carmen sœculare* d'Horace, mis en musique par Philidor, et qui, composé en 1779, proba-

blement à la demande de l'impératrice Catherine II, à qui il est dédié, n'avait plus été entendu à Paris depuis le Concert Spirituel de janvier 1780, où il fut accueilli avec de véritables transports, d'après la notice qu'en a donnée M. de Sainbris sur le programme du Concert. Malheureusement, l'attente du public a été trompée. Philidor, un des plus illustres maîtres du grand siècle qui vit éclore les œuvres de Monsigny, Grétry, Duni, Gluck, Piccinni, Paisiello et tant d'autres grands musiciens, sans oublier Cimarosa et Mozart, — Philidor, gêné sans doute par la poésie latine, tourmenté peut-être par l'idée que jamais le *Carmen sœculare* ne serait appelé à jouir de la popularité du *Marechal-ferrant*, du *Sorcier*, de *Tom Jones* et d'*Ernelinde*, son chef-d'œuvre, — Philidor, enfin, n'a produit qu'une œuvre froide et décolorée, qui ne pouvait réussir, en 1874, à Paris, après l'immense effet obtenu par *le Messie*, *la Fête d'Alexandre*, et même *la Passion, selon saint Matthieu*. L'exécution en a été irréprochable ; mais ni la parfaite direction de M. Guillot de Sainbris, ni l'ensemble et le talent des sociétaires-amateurs, ni l'habileté des artistes de l'orchestre, n'ont pu sauver une partition aussi dénuée d'intérêt, et dont heureusement encore tout n'a pas été chanté. Pour être juste, je dois cependant signaler les deux duos « *Dianam teneræ* » et « *Fertilis frugum* », le chœur fugué « *Certus undenos* » et le quatuor, où l'on trouve quelques éclairs du génie de Philidor, et qui ont été fort applaudis.

La *Fille du roi des Aulnes*, de Niels W. Gade, qui est probablement le même ouvrage que la *Fille du Roi*, mentionnée par Fétis comme étant une légende danoise, est une œuvre dans le genre romantique, un peu longue, mais qui renferme de belles parties. Je citerai, entre autres, morceaux, le chœur du commencement, le *Chant du matin*, inspiration d'une grande fraîcheur, qui a produit beaucoup d'effet, et la scène « *O mon enfant, sur ton front glacé !* »

Le chœur à trois voix de l'oratorio *d'Agar*, de M. Georges Pfeiffer, le cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil, et la scène d'*Andromeda*, de Sarti, contemporain de Philidor, ont été couverts d'applaudissements.

Henry Cohen.

CONCERT DE M. ROGER. — Affluence énorme, trop grande même pour les salons du Grand-Hôtel. Le public tenait à témoigner à l'éminent artiste la sympathie qu'il lui a toujours inspirée. M. Roger a chanté avec un charme inexprimable et une émotion des plus pénétrantes l'ad-

mirable air de *Richard Cœur de Lion* « O Richard, ô mon roi ! » et a dû être bien heureux de l'accueil qu'a reçu son élève, M. Couturier, basse superbe, dans l'air des *Maîtres chanteurs*, de Limnander. Madame Carlotta Patti s'est aussi fait entendre à son Concert. Cette cantatrice, dont la réputation est immense, a chanté deux morceaux, dont un air varié de Proch. Il y a de tout dans ces variations, des effets de flûte, des effets de violon, je crois même des *pizzicati* ; mais, quant à des effets de voix, néant. Et cependant, on ne saurait refuser beaucoup de talent à madame Carlotta Patti ; mais l'usage qu'elle en fait est déplorable.

H. C.

CONCERT DE MADEMOISELLE MARIE DUMAS. — Mademoiselle Dumas, cette personnalité si sympathique et si tranchée, a donné une soirée musicale et dramatique intéressante au plus haut point. — Mon collègue M. Bertrand ayant écrit, dans le numéro du 1^{er} avril de la *Chronique musicale*, une notice sur les Matinées de mademoiselle Dumas, qui fait ressortir tout ce que son talent renferme d'original, je n'ai rien à ajouter au tableau, et je me bornerai à dire un mot des artistes qui se sont fait entendre à son Concert.

M. Antonin Marmontel, dont il faudrait bien se garder de juger le talent de compositeur d'après la musique de *Pendant le bal*, improvisée au milieu d'une réunion intime, a joué le *Menuet de mademoiselle de la Vallière*, ravissante inspiration de M. A. Marmontel, de manière à le placer au premier rang de nos pianistes. Le galop déjà célèbre des *Quatre Fils Aymon*, à huit mains, pour un seul piano, par M. Lavignac, a été exécuté d'une façon entraînante par l'auteur, en compagnie de MM. Marmontel fils, Lack et Wormser. Le violoniste cubain, M. Brindis de Sala, a un jeu franc, pur et très vigoureux, trop fort peut-être par moments. Il est à regretter que madame Pauline Boutin, dont la voix et le talent sont si sympathiques, n'ait pas cette fois-ci été très heureuse dans le choix de ses morceaux. Mademoiselle Teoni, M. Jules Lefort et M. Della Rocca ont été fort applaudis.

H. C.

CONCERT DE M. CH. LEBOUC. — Ce Concert tenait le milieu entre les Concerts classiques et les Concerts mondains. Plus classique cependant que mondain, M. Lebouc a exécuté avec MM. Lavignac et White un trio de Haydn, une élégie de sa composition, qui lui a permis de déployer

toute la belle qualité de son qu'il tire de son violoncelle, et une *Rêverie* de M. le duc de Massa, qu'il a exécutée avec madame White. Le beau duo pour piano et orgue, de M. Adolphe Blanc, dont j'ai rendu compte dans l'une de mes précédentes revues, a été merveilleusement rendu par madame Béguin-Salomon et M. Lavignac. M. Pagans et madame Barthe-Banderali ont eu l'heureuse idée de faire revivre d'anciens morceaux du plus grand mérite, tels qu'un air de Porpora, par M. Pagans, l'air de *la Querelle de Phébus et de Pan*, de Sébastien Bach, par madame Barthe, et un duo madrigalesque de Legrenzi, né en 1625. Mais par une concession au goût moderne, que le public a été loin de trouver désagréable, ces deux artistes ont chanté une sérénade aragonaise et le *Tango*, havanaise à deux voix, ainsi qu'un duettino de Mendelssohn, accompagné au quatuor, où le pizzicato des violons est de l'effet le plus original et le plus charmant.

H. C.

CONCERT DE M. FERRARIS. — M. Ferraris est un pianiste d'une individualité des plus marquantes. Absolument classique, absolument romantique, à volonté, et selon son public, il joue indistinctement les œuvres des maîtres les plus célèbres de toutes les écoles et les siennes propres, et cherche surtout à inculquer à ses élèves le goût du classique et du beau.

C'est ainsi qu'à son Concert une jeune artiste du plus grand avenir, mademoiselle Hoffmann, a exécuté avec lui un duo pour deux pianos, de Henri Herz, et une fugue, également pour deux pianos, de sa composition, — tout ce qu'il y a de plus classique, comme on voit, — et M. Ferraris a joué, avec un succès égal au grand talent qu'il y a déployé, plusieurs morceaux de lui, tels que la *Clochette*, le *Tourbillon* et une fantaisie sur le *Trovatore*, tout à fait excentrique et d'un prodigieux effet.

H. C.





REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

OPÉRA : Mademoiselle Fouquet dans *Faust*. — OPÉRA-COMIQUE : Reprise des *Noces de Figaro*. — Débuts de mademoiselle Breton. — Madame Carvalho.



ANS la monographie historique placée en tête de ce numéro, M. Adolphe Jullien, qui a puisé ses renseignements aux meilleures sources, nous dit quelle a été la fortune contraire des *Noces de Figaro*, et quels furent, à travers le temps, ses défenseurs, ses critiques et ses interprètes. Il me dispense ainsi, par l'enchaînement logique des faits, de revenir sur les jugements iniques dont ce chef-d'œuvre de Mozart a été l'objet, dès son apparition en France. Je réduirai donc les proportions de cet article au compte-rendu succinct de l'exécution actuelle des *Noces de Figaro*, dont la reprise à l'Opéra-Comique est, avec le second début de mademoiselle Fouquet à l'Opéra dans *Faust*, la seule nouveauté de la quinzaine. Maigre pitance !

J'ai salué, il y a quinze jours, les premiers débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet dans *Guillaume Tell*. Il m'a paru que la Marguerite de *Faust* n'avait pas tenu tout ce qu'avait promis Mathilde. Je ne modifie en rien mon appréciation sur les qualités de sentiment et d'expression dont la débutante est instinctivement douée. Sa voix trahit trop souvent sa volonté. C'est l'organe qui manque réellement de santé, et qui n'est pas alimenté par un souffle assez puissant. Avant de fixer l'emploi naturel dans lequel ses moyens la confinent au théâtre, j'attendrai une troisième épreuve.

OPÉRA-COMIQUE. — LES NOCES DE FIGARO. — L'attrait de la reprise des *Noces de Figaro* portait sur les débuts de mademoiselle Breton dans le rôle de Chérubin. Mademoiselle Breton vient en droite ligne du

Conservatoire. Elle en est sortie en même temps que mademoiselle Fouquet, avec un second prix de chant et un second prix d'opéra-comique. Elle est élève de Roger pour le chant et de Mocker pour l'opéra-comique.

Que vous dirai-je de la débutante? Je l'avais entendue au concours du mois d'août dernier, au Conservatoire. C'est une toute jeune fille, presque une petite fille, car en elle tout est petit, sauf la bonne volonté, qui est grande. Elle chantait l'air de Rosine du *Barbier*. Une mine éveillée, de gentilles façons, une voix fraîche, pure, tintant avec un éclat cristallin, enlevant les traits avec une agilité surprenante, trillant avec aisance, descendant chromatiquement la gamme en notes piquées, et se jouant de toutes les difficultés, voilà ce que j'avais vu, entendu et admiré en mademoiselle Breton. Je lui reprochais trop de pétulance comme chanteuse : je lui souhaitais plus de discernement dans le choix de ses ornements et de ses vocalises; mais, somme toute, elle m'avait infiniment plu.

Chérubin m'a fait regretter Rosine.

Mademoiselle Breton a l'intelligence de la scène : elle dit juste, elle joue bien. Mais sa voix, qui portait suffisamment dans la salle de la rue Bergère, est d'un volume trop mince pour celle de l'Opéra-Comique: elle n'est pas assez dense pour un vaisseau aussi vaste, et ne fait qu'y rider l'onde sonore. Elle a chanté avec goût et sentiment la délicieuse romance : *Un doux martyre me prit un jour*, et s'est fait applaudir dans le joli duo du troisième acte avec madame Carvalho. Mais, je le répète, ses moyens ne sont pas en rapport avec le cadre dans lequel ils se produisent actuellement. J'ai beau chercher dans le répertoire de l'Opéra-Comique, je ne vois aucun rôle pour elle. Mais je voudrais me tromper pourtant, car sa personne et son talent ont de la grâce et de la distinction. J'ai toujours regretté qu'il n'y ait pas dans Paris une salle de la dimension de la Renaissance, dont le directeur exploiterait un genre plus relevé que l'opérette, et donnerait asile à ces talents discrets qui feraient merveille sur une petite scène.

Quant à madame Carvalho, on peut dire d'elle qu'elle a le génie du chant. Elle est admirable dans le rôle de la Comtesse ; on ne rend pas Mozart plus divinement. Mademoiselle Priola, quand elle met une sourdine à son émission de voix intempérante, est assez agréable en Suzanne. M. Bouhy est un peu lourd dans le personnage de Figaro, ce Panurge à guitare dont l'eau-forte de M. Feyen-Perrin nous représente le type dans son incarnation moderne.

Mais il est un mal qui va empirant, dans l'interprétation des œuvres dramatiques de Mozart, c'est la viciation des mouvements d'orchestre.

Dans l'opéra italien, le chant, comparé à l'orchestre, est un Etat dans l'Etat. La virtuosité de l'artiste y a sa large place. Dans la musique dramatique de Mozart, au contraire, le chant et l'orchestre constituent une double symphonie, mi-chantante, mi-concertante. De là, l'étroite obligation où sont les chanteurs et les musiciens, de se soumettre à l'empire absolu de la mesure. La première qualité des interprètes de Mozart doit être l'aveugle soumission à la discipline du rythme. La lettre ne suffit pas sans l'esprit, j'en conviens ; mais elle assure au moins une exécution passable.

Si je prête une oreille attentive à l'orchestre de l'Opéra-Comique, j'entends que le *quatuor* y fonctionne bien, parce qu'il est tenu constamment en haleine et que Mozart ne laisse ni trève ni repos aux *premiers pupitres*. Si je concentre mon attention sur les instruments plus spécialement chargés de l'accompagnement, je remarque la plus grande hésitation dans les rentrées syncopées et dans les attaques fuguées dont le style de Mozart est plein. — Je constate que par la faute des contre-basses, des bassons ou des cors, entre autres instruments révoltés, l'orchestre de l'Opéra-Comique joue sans cohésion et sans homogénéité.

Ce qui compromet tout, c'est la complaisance excessive des chefs d'orchestre pour les artistes de la scène, et ce reproche ne s'adresse pas qu'à ceux de l'Opéra-Comique.

Le bâton de mesure est à la merci des chanteurs. Il suit de là un ralentissement graduel des mouvements, tel que les chefs d'orchestre finissent par diriger un opéra comique comme un oratorio. Le fragment de symphonie qui sert à l'entr'acte du second au troisième acte a été conduit avec une lenteur inusitée. Cette fausse direction donnée à la mesure dans l'exécution des œuvres dramatiques de Mozart nous avait déjà frappé aux représentations de *Don Juan* à l'Opéra. Faure y tyran-nisait l'orchestre, en introduisant des points d'orgue sur chaque note.

Nous avons déjà livré cette observation au contrôle du lecteur ; et nous ne cesserons d'insister sur une épidémie qui menace la musique de Mozart jusque dans sa moëlle.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



AR arrêté du ministre des beaux-arts, en date du 6 mai, madame Massart a été nommée professeur de piano au Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Henri Herz, admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite et nommé professeur honoraire.

— Arban, n'ayant pu obtenir au Conservatoire le congé qu'il avait sollicité pour se rendre à Saint-Pétersbourg, a donné sa démission. M. Maury, son suppléant habituel, le remplace comme professeur de cornet à pistons.

— L'exercice des élèves qui a eu lieu, dimanche dernier, au Conservatoire, et qui avait attiré un nombreux public d'artistes, heureux de voir enfin reprendre ces utiles et si intéressantes séances, depuis si longtemps interrompues, malgré les prescriptions formelles du règlement de l'école. Il y a quelque chose comme quinze ans qu'on n'avait assisté à un exercice au Conservatoire. Le dernier est celui auquel avait pris part Capoul, peu de temps avant son entrée à l'Opéra-Comique, et dans lequel les élèves avaient joué *Marie*, d'Hérold.

L'exercice de dimanche était un simple concert : le programme, exclusivement composé d'œuvres classiques, était on ne peut mieux disposé, entremêlant les noms d'Haydn, de Spontini, de Mozart, de Mendelssohn, de Rossini, de Cherubini et de Weber. On peut dire que c'est l'orchestre, cet orchestre composé en partie de bambins, qui a eu les honneurs de la journée ; et la façon dont il s'est acquitté de sa tâche prouve déjà la qualité des éléments fournis par les classes. Il est certain que la symphonie en *si bémol* a été dite avec une chaleur, un entrain, une verve, un ensemble qu'on trouverait dans bien peu d'armées symphoniques. Tous les jeunes instrumentistes se sont également distingués dans l'accompagnement à orchestre de divers morceaux du programme, et M. Deldevez a dû s'estimer heureux et fier d'avoir obtenu de tels résultats.

La classe vocale d'ensemble de M. Jules Cohen s'est aussi distinguée d'une façon toute particulière dans le *Gloria* de la messe de Rossini, qui a été rendu avec un grand éclat et une rare vigueur. Un baryton déjà bien formé, M. Manoury, mérite des éloges pour le style qu'il a apporté dans l'air de *Fernand Cortez*, et le jeune ténor Vergnet, que nous avons entendu cet hiver dans les concerts, s'est fait légitimement applaudir dans celui des *Abencerrages*, de Chérubini. Enfin, une jeune pianiste, mademoiselle Poitevin, a obtenu un vrai succès en exécutant, avec une grâce délicate et une grande finesse de doigté, l'andante et le *scherzo* du trio en ré mineur de Mendelssohn, dans lequel elle avait pour partenaires MM. Brindis et Loeb.

Voilà décidément le Conservatoire en bon chemin. Espérons que ce premier concert n'est que le prélude de toute une série de séances auxquelles il sera facile d'apporter un intérêt toujours croissant, étant donné les excellentes études que l'on fait aujourd'hui, rue Bergère, sous la haute et sérieuse direction de M. Ambroise Thomas. (A. PUGIN. — *Le Ménestrel.*)

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année les épreuves et les juge-ments 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 ma-tin, 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.

— Notre collaborateur M. Adolphe Jullien avait déjà publié, l'année der-nière, à la *Revue de France*, deux articles composés en entier avec des docu-ments inconnus, trouvés par lui aux Archives de l'État, et remplis de révélations sur les menées occultes qui troublaient les coulisses de l'Opéra et celles du monde officiel, à la fin du siècle dernier. Il vient de donner, dans le même recueil, un nouveau travail, puisé aux mêmes sources secrètes, et qui complète cette série de recherches entreprises aux Archives nationales. Il est intitulé : *Un Mariage à l'Opéra au siècle dernier*. C'est l'histoire de l'union légitime du séduisant ballerin Dauberval, qui avait fait tourner tant de têtes féminines et que la légende galante donnait comme le rival heureux du roi auprès de la Dubarry, avec la jeune danseuse mademoiselle Théodore, plus éprise de philosophie que de son art, et formée à l'école de Jean-Jacques, auquel elle avait demandé une règle de conduite avant d'entrer à l'Opéra. Cet article, avant d'aboutir au mariage, offre un récit piquant de l'exis-tence accidentée des deux époux. D'une part, les bonnes fortunes de Dau-berval, sa fatuité cynique, la souscription ouverte en sa faveur par la Dubarry, sa lettre d'une impertinence galante à la favorite, sa maladie qui mit en émoi tout Paris ; d'autre part, le brillant début de mademoiselle

Théodore, la lettre que lui adressa Rousseau, son duel avec mademoiselle de Beaumesnil, sa rupture avec le ministre et le surintendant des Menus, sa fuite au château de Poinchy, chez Dauberval, son emprisonnement à la Force, ses discussions acerbes avec le ministre, sa mise en liberté, etc..., son mariage — enfin ! — avec Dauberval et leur retraite à Bordeaux, où les deux époux conquirent la faveur et l'estime publiques par leurs talents et leur édifiante union.

— Pendant les dernières saisons du carnaval et du carême, on a représenté quatorze opéras nouveaux sur les scènes d'Italie. En voici les titres et les noms des auteurs :

La contessa di Mons, seria, du maestro Lauro Rossi. — *Tripilla*, opéra-buffa, du maestro Lussi. — *La Moglie per un soldo*, buffa du maestro Migliaccio. — *Zorilla*, du maestro Nani, à Malta. — *La Cantante* du maestro Cipollone, à Sulmona. — *Maso il Montanaro*, du maestro Caracciolo, à Bari. — *I Lituani*, de Ponchielli, à la Scala de Milan. — *Il Caligola*, du maestro Braga, au même théâtre. — *Il Duca d'Atene*, du maestro Bacchini. — *La Capricciosa*, du maestro Valentin, et *l'Idolo Cinese*, de trois maestri, à Florence. — *Carmela*, de Luigi del Corona, au théâtre Manzoni di Pistoia. — *Salvator Rosa*, de Gomes, au Carlo Felice de Gênes, et *Bianca Orsini*, de Petrella, à San-Carlo de Naples.

— Dans sa séance du 6 mai, le Cercle de la Critique musicale et dramatique a renouvelé son bureau ainsi qu'il suit :

M. de La Rounat, président.

M. Adolphe Nibelle, vice-président (section musicale).

M. Gustave Bertrand, vice-président (section dramatique).

Secrétaire, M. Eugène Tassin, qui succède à notre excellent confrère Raoul de Saint-Arroman.

— Un concours de composition musicale est ouvert à Lille à l'occasion des fêtes du couronnement de Notre-Dame-de-la-Treille. Deux prix seront décernés :

Le premier, de 1,000 francs et une médaille d'or ; le second, de 500 francs, et une médaille de vermeil.

Le Comité catholique, 31, rue Négrier, à Lille, enverra aux compositeurs qui en feront la demande la cantate à mettre en musique, et les conditions du concours.

— Madame Elwart, femme de l'éminent professeur au Conservatoire, vient de mourir. — *La Chronique musicale* s'associe de tout cœur à la perte cruelle qui frappe son collaborateur.

— Mongini, qui a parcouru avec éclat les scènes italiennes, et qui a chanté l'hiver passé à Paris, est mort à Milan. Il avait créé au Caire le rôle de ténor dans *Aïda*, et cette création avait été pour lui un grand succès. Mongini n'était âgé que de quarante-cinq ans.

— M. Arthur Heulhard se rend à Milan, où il assistera à l'audition de la *Grande Messe* composée par Verdi pour l'anniversaire de la mort du grand poète italien Manzoni. Les exécutants, chœurs et orchestre, sont recrutés parmi les grands artistes italiens, qui ont voulu tous participer à cette solennité. Milan sera le 22 mai le rendez-vous de l'Italie artistique. Notre directeur fera pour les lecteurs de la *Chronique musicale* un compte rendu spécial.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra.* — Ce soir, reprise des *Huguenots*, ainsi distribués

Valentine	M ^{es} Gueymard.
Marguerite	Marie Belval.
Raoul	MM. Villaret.
Nevers	Lassalle.
Marcel	Belval.
Saint-Bris	Gailhard.

Belval a redemandé le rôle de Marcel, qu'avait repris M. Menu, pour assister au début de sa fille.

L'intérêt de cette reprise porte principalement sur les débuts de mademoiselle Belval, dont le talent a été très apprécié, au Théâtre-Italien, dans *Sémi-ramide*.

Italiens. — La clôture annuelle a eu lieu le 5 mai.

Opéra-Comique. — *Le Pardon de Ploërmel* vient d'être mis à l'étude.

— M. Du Locle va donner, du 1^{er} au 15 juin, des auditions de la *Grande Messe*, composée par Verdi, et qui doit être chantée à Milan, le 22 mai, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Manzoni, le poète national italien. Un traité a été signé avec quatre grands artistes italiens, qui doivent venir à Paris exécuter la *Messe de Manzoni*. La propriété de la nouvelle œuvre de Verdi a été acquise par M. Léon Escudier.

Variétés. — Les Variétés ont reçu *le Chignon d'or*, opéra-bouffe de M. Tréfeu, musique de M. Jonas, joué l'an dernier à Vienne avec un grand succès.

Renaissance. — Le théâtre de la Renaissance donne *Gentil-Bernard*, avec M^{lle} Scriwaneck. Puis viendra l'opéra-bouffe en trois actes de MM. Clairville, Busnach et Litolff, *les Deux Diables*, qui sera la transformation de l'opéra-féerie *la Belle au Bois dormant*. Les principaux morceaux de la partition de

Litolff ont été intercalés dans la pièce refaite. Le reste sera nouveau, et écrit dans le genre bouffe. L'ouvrage est réduit à trois actes.

Bouffes-Parisiens. — Par suite d'une indisposition de M. Jacques Offenbach, la première représentation de *Bagatelle* est différée de quelques jours.

Folies-Dramatiques. — Quelques journaux ont annoncé la reprise de *la Fille de madame Angot*. C'est une erreur. Le succès mérité de *la Belle Bourbonnaise* est loin d'être épuisé, et on répète actuellement les rôles en double.

Porte-Saint-Martin. — *Les Deux Orphelines*, plus que centenaires, vont bientôt céder l'affiche au *Pied de mouton*.

Concert des Champs-Elysées. — Le Concert des Champs-Élysées, dirigé par M. de Besselièvre, a fait sa réouverture. L'orchestre, sous la direction de M. Cressonnois, est, comme toutes les années, remarquable d'entrain.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : *ARTHUR HEULHARD*.

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