

CURIOSITÉS DE L'ACOUSTIQUE

## ÉCHOS ET RÉSONNANCES



ANS un milieu de nature homogène, d'une densité invariable, le son se propage uniformément et en ligne droite, décroissant graduellement à mesure que les ondes sonores s'éloignent du centre d'ébranlement. Mais s'il rencontre un obstacle, où il lui communique son mouvement vibratoire, alors il y a résonance ; ou il se réfléchit à sa surface, en faisant l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence,

et il se produit alors un phénomène auquel nous avons donné le nom d'*écho*, en mémoire de l'infortunée victime de Narcisse, dont on connaît l'histoire lamentable.

La physique établit une corrélation étroite entre les phénomènes du

son et ceux de la lumière. Il y a une grande analogie, en effet, quant aux phénomènes de la réflexion surtout. Toutefois, pour être réfléchi avec la plus grande netteté, le son n'exige pas une surface claire et unie, et n'est que peu sensible aux séductions d'un miroir. La voûte humide et sombre d'un caveau, ou d'une grotte profonde, une masse de vapeur très dense, un dôme épais de verdure même sont très souvent des réflecteurs puissants du son. Enfin, le son se joue parfois des obstacles impénétrables ou infranchissables au rayon lumineux le plus intense.

En résultat de compte, on peut dire plus exactement que le son obéit aux mêmes lois que les corps élastiques. D'où il suit que certaines combinaisons de l'écho peuvent être, sans témérité, assimilées à celles du carambolage.

Il y a des échos simples ou *monosyllabiques*, c'est-à-dire qui ne répètent qu'une syllabe, ou son distinct ; et des échos *polysyllabiques*, qui en répètent plusieurs. La même surface réfléchissante peut produire ces deux sortes d'échos : c'est simplement une question de distance.

Il est convenu que le temps le plus court exigé pour placer dans la conversation une seule syllabe, est d'un dixième de seconde. Le son parcourant, dans le même temps, environ trente-quatre mètres, il faudra donc, pour permettre à l'écho de se produire, en d'autres termes, pour que le son réfléchi ait le temps de revenir avant l'émission d'un nouveau son direct, qu'une distance de dix-sept mètres au moins soit ménagée entre la source du son et le corps réfléchissant. La vitesse du son réfléchi étant la même que celle du son direct, dans cet intervalle d'un dixième de seconde, il aura parcouru dix-sept mètres pour aller à l'obstacle et dix-sept mètres pour en revenir, soit au total les trente-quatre mètres nécessaires.

Si la distance était plus rapprochée, ou l'émission du son original plus précipitée, le son réfléchi se confondrait au retour avec le son direct de la syllabe suivante, et il n'y aurait plus écho, mais résonnance.

En doublant la distance, on obtiendra de l'écho deux syllabes au lieu d'une, et ainsi de suite, autant de syllabes qu'on apportera de multiples au chiffre de dix-sept mètres.

Les résonnances ou combinaisons de sons directs ou réfléchis, produisent, dans les lieux clos et de peu d'étendue relative, une confusion insupportable. On peut en faire l'observation dans les grandes pièces

désertes d'un appartement démeublé ; dans les églises peu chargées d'ornements et où les fidèles sont peu nombreux ; enfin dans toute arène vouée aux joûtes oratoires.

C'est ainsi que dans l'église Saint-Paul, de Boston (États-Unis), la voix du prédicateur ne devient intelligible, même pour lui, qu'aux jours de fête carillonnée, où les ornements, qui abondent ces jours-là, atténuent le plus heureusement du monde l'extrême sonorité des voûtes.

A Notre-Dame de Paris, il nous est arrivé, une fois par hasard, le sermon étant prêché par un prédicateur obscur, d'observer le même effet de résonnance choquante. Malgré tous ses efforts, l'infortuné prédicateur ne parvenait pas à se faire entendre, et souffrait visiblement lui-même d'un phénomène d'acoustique dont le peu d'empressement des fidèles était l'unique cause.

Le grand amphithéâtre de chimie et de physique du Jardin des Plantes, l'amphithéâtre de physique du Collège de France et l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, à Paris, présentent, dans ce genre, des déficiences plus ou moins graves auxquelles on n'a pu remédier, jusqu'à présent, d'une manière satisfaisante.

Dans les salles de concert, ces résonnances sont plutôt avantageuses, car elles ajoutent à l'effet des instruments ; et, loin de les éviter, l'architecte, au contraire, vise à augmenter le plus possible la sonorité des surfaces réfléchissantes. Les anciens, dans ce but, garnissaient leurs théâtres qui, d'ailleurs, étaient immenses, de cloches d'airain renversées que le son des voix faisait vibrer.

Il est inutile de donner des exemples d'échos monosyllabiques et même polysyllabiques, qui sont produits par des corps réfléchissants simples. Mais les échos qui répètent plusieurs fois le même son, et qu'on appelle par cette raison échos *polyphones*, présentent des variétés curieuses qui méritent bien d'être signalées.

Un des échos polyphones les plus célèbres est celui que le P. Kircher a observé à la villa du marquis de Simonetta, située près de Milan, et qu'ont cité, d'après lui, ou d'après leurs propres observations postérieures, Gaspard Schott, d'abord, puis Misson, Addison, Monge, Bernouilli et vingt autres, avec des détails que nous négligerons. Cet écho est produit par les murs parallèles des deux ailes de l'édifice. Il paraît qu'il répète jusqu'à quarante fois un seul mot prononcé d'une fenêtre s'ouvrant au milieu d'un de ces murs, et soixante fois la détonation d'un

pistolet, — non pas pourtant très distinctement, si ce n'est à l'aube et le soir fort tard, et par un temps calme.

L'abbé Teinturier a décrit un écho qui existait près de Verdun et qui était produit par une cause analogue. Au lieu de deux murs, il s'agissait de deux tours distantes l'une de l'autre d'environ quarante-cinq mètres. Un mot prononcé par une personne placée exactement entre ces deux tours était répété douze à treize fois.

Près d'Andersbach, en Bohême, il existe une sorte de labyrinthe, de trois milles et demi (d'Allemagne) de circonférence, semé de rochers coniques et très aigus représentant assez bien, au dire de l'auteur anonyme de la *Description* de cet écho, le squelette d'une montagne. D'un centre phonique, situé à peu de distance du plus grand de ces rochers, l'écho répète trois fois de suite, et sans la moindre confusion, une phrase de sept syllabes.

Plott, dans son *Histoire naturelle du comté d'Oxford* (Angleterre), parle d'un écho du parc de Woodstock — où fut jadis assassinée la belle Rosamonde, maîtresse de Henri III, — lequel écho répète le même son dix-sept fois pendant le jour et vingt fois pendant la nuit.

Je ne suppose pas que ce soit l'ombre de la belle Rosamonde qui se livre à de pareilles plaisanteries.

Un écho, niché quelque part dans un coin de l'aile nord de l'église paroissiale de Shipley, répète jusqu'à vingt et une syllabes.

Il y a, dit-on, au tombeau de Metella, femme de Crassus, situé près de Rome, un écho qui répète cinq fois les paroles qu'on prononce au pied de la colline qui le supporte. Boissard affirme même que cet écho a poussé la complaisance jusqu'à lui répéter huit fois le premier vers de l'*Énéide* :

*Arma, virumque cano, Trojæ qui primus ab oris...*

qu'il venait de lui souffler.

Ces exemples des complaisances aimables de l'écho pourraient se multiplier à l'infini, mais nous avons mieux, beaucoup mieux, et la variété ne saurait nuire à notre description.

Granville décrit un admirable écho produit par un banc de rochers qui s'élève sur la rive du Rhin, près de Larley, et qui renvoie les sons musicaux avec une grande netteté et une intensité lentement décroissante jusqu'à évanouissement total. Pour jouir dans toute sa plénitude du

plaisir d'entendre ce phénomène, il convient d'être placé sur un bateau stationnant au milieu du fleuve.

Sur les rives de la Clyde, à Roseneath, près de Glasgow (Écosse), il y avait un écho qui faisait sa spécialité de répéter trois fois de suite la mélodie qu'une personne «de l'aimable société» voulait bien lui seriner, et *chaque fois dans un ton plus grave...* Mais, hélas ! il a disparu : c'est en vain que vous le demanderiez aux échos d'alentour aujourd'hui.

Connaissez-vous le lac de Killarney, en Irlande ? Ce lac est situé dans l'un des sites les plus pittoresques et les plus imposants du monde entier. Il se trouve encaissé entre des montagnes élevées à pic, de la plus haute desquelles s'échappe et tombe, avec un fracas épouvantable, la cascade de Sullivan. Un grand nombre d'îles — plus de trente, je crois — émaillent sa surface limpide. Rien ne peut rendre l'impression de ce spectacle grandiose, éclairé par la pâle lueur de la lune, dans une belle nuit d'été, — car je ne veux pas m'arrêter à l'idée d'une tempête en pareil lieu.

Naturellement, ce lac est riche en échos. Il en héberge un, entre autres, qui se borne à faire la seconde partie dans un air joué sur la *hornpipe*. Ce n'est rien : car il paraît — on me l'a affirmé, du moins — qu'il en possède un d'une puissance bien autrement merveilleuse et surtout de mœurs exemplairement policées. Car si vous lui demandez : *How do you do?* (Comment vous portez-vous?) il ne manque pas, paraît-il, de vous répondre aussitôt : *Thank you, very well.* (Très bien, je vous remercie.)

A moins, bien entendu, qu'il ne soit malade.

Il est triste de penser que le P. Kircher ne connut point cet écho si bien élevé. Pour lui qui passa une partie de sa vie à faire l'éducation de cette sorte de phénomène en apparence rebelle à tout enseignement, soit laïque, soit congréganiste, il n'est pas douteux qu'il n'eût cultivé sa connaissance avec bonheur.

Entre autres inventions, le savant Jésuite avait imaginé un écho à variations, dont les obstacles étaient disposés de sorte qu'ils lui renvoient : le premier, le mot final de la phrase qu'il venait de prononcer, et les suivants ce même mot, diminué d'une syllabe à chaque obstacle. On voit d'ici le parti que tirait le P. Kircher de cette disposition : en choisissant un mot final qui, ainsi décapité, conservait cependant un sens, et dont les tronçons réunis, par la succession rapide des réflexions, formaient une phrase intelligible.

Comme au lac de Killarney, le P. Kircher avait donné à la campagne de Rome, stupéfaite, un écho avec lequel on pouvait entrer en conversation. La conversation n'était pas très variée, cependant ; il faut bien l'avouer.

C'est encore le P. Kircher qui inventa l'écho *hétérophone* proprement dit, lequel présente le plus indiscutable effet de carambolage du son qu'on puisse désirer. L'invention consiste à placer en face de l'angle formé par deux murs, et à distance convenable, un obstacle préparé de façon qu'il renvoie le son de l'autre côté, où l'oreille d'un compère est tendue, au lieu de le renvoyer au foyer d'émission, suivant la méthode naturelle et vulgaire. Dans ce cas, il suffit que l'un des deux compères envoie à l'obstacle réfléchissant une question quelconque, pour que l'autre, qui a recueilli cette question, y fasse une réponse convenable, apportée au premier par la même voie.

Il y a des esprits mal faits qui prendront de telles expériences pour des enfantillages, d'un résultat absolument nul pour la science ; et d'autres qui trouveront, développé au dernier point chez le savant Jésuite, un penchant déplorable à la mystification (1). Je n'aurai garde de me prononcer en cette délicate conjoncture ; mais, si le P. Kircher passa un tantinet pour sorcier dans son temps, le pape Sylvestre II (Gerbert de son nom), ayant joui à un haut degré d'une réputation analogue, au dixième siècle, grâce à ses inventions de têtes parlantes, on comprend qu'il ne s'en soit pas plus mal trouvé.

Comme Chladni, dans un ordre d'expériences plus sérieux, Kircher était sans cesse poursuivi du démon de l'invention. Non content d'observer les phénomènes de vibrations sonores que la nature lui offrait, il fallait qu'il les reproduisît artificiellement ou qu'il en construisît d'inédits, ou à peu près. C'est ainsi qu'il s'ingénia à reproduire — sans succès — la célèbre *oreille de Denys*, espèce de grotte située dans les carrières de Syracuse, où la tradition veut que le tyran ait fait construire un cachot pour les prisonniers, dont il pouvait entendre toutes les paroles à distance.

Les tentatives de ce genre n'ont jamais réussi, quels que soient les soins qu'on ait pris pour s'assurer le triomphe. Et ceci déconcerte un peu, il faut le dire, les théoriciens les plus savants, et partant les moins faciles

(1) C'est encore au P. Kircher qu'est due l'invention de la *lanterne magique*.

à déconcerter. M. R. Radau nous fournit un exemple de plus de l'inanité de pareilles entreprises :

« Un Anglais qui voyageait en Italie, dit M. Radau (1), rencontra sur sa route un écho tellement beau qu'il voulut l'acheter. L'écho était produit par une maison isolée. L'Anglais la fit démolir, numérotta toutes les pierres et les emporta avec lui en Angleterre, dans une de ses propriétés, où il fit rebâtir la maison exactement comme elle avait été. Il choisit pour emplacement un endroit de son parc qui était à une distance du château égale à celle où l'écho avait été distinct en Italie. Quand tout fut prêt, l'heureux propriétaire résolut de pendre la crêmaillère de son écho d'une manière solennelle. Il invita tous ses amis à un grand dîner et leur promit l'écho pour le dessert. On mangea bien ; l'histoire ne dit pas si on ne but pas mieux... Quand on fut arrivé au dessert, l'amphithéâtre annonça qu'il allait inaugurer son phénomène et se fit apporter sa boîte aux pistolets.

« Après avoir chargé lentement les deux armes, il s'approcha de la fenêtre et tira un coup : pas l'ombre d'un écho !

« Alors, il prit le second pistolet et se brûla la cervelle. »

Nous avons vu, jusqu'à présent, des échos qui peuvent trouver leur explication dans la théorie de la réflexion des rayons lumineux, même l'écho hétérophone du P. Kircher. Nous en exceptons bien entendu le plus merveilleux des échos de Killarney, et feu l'écho de Roseneath. Il en est d'autres, toutefois, qui mettent en complète déroute toute notion connue des principes de la réflexion.

Hassenfratz raconte qu'ayant entendu un écho particulièrement remarquable, dans la plaine de Montrouge, dont le centre phonique se trouvait sur un mur devant lequel s'élevaient quelques arbres, il résolut d'étudier de plus près les circonstances déterminantes de ce phénomène. En conséquence, ayant chargé un aide de produire le son dont il voulait observer la réflexion, il se tint à quelque distance; puis, l'oreille tendue, il s'approcha lentement du mur. Mais, à mesure qu'il s'approchait du centre de réflexion, l'écho s'évanouissait; une résonnance sourde persistait seule et cette résonnance venait des arbres. C'est tout ce qu'il en apprit.

J'ai observé, moi-même, un écho analogue, présentant des circon-

(1) R. Radau : *l'Acoustique, ou les phénomènes du son.* (Bibliothèque des Merveilles.) — 1870 — p. 113.

stances encore plus bizarres, et que, comme Hassenfratz, je serai obligé de laisser sans explication. C'est à Épinay-sur-Seine, à l'entrée de ce village, sur la route de Pontoise, que j'ai fait cette observation.

Je venais de passer près de l'une des premières maisons d'Épinay, en revenant de Sannois. Deux personnes causaient *mezzo voce* à la porte de cette maison, de telle sorte que je n'avais pu qu'à peine, en passant près d'elles, saisir le son de leurs voix. Je n'y avais, d'ailleurs, pas fait autrement attention; quand, arrivé à quelque cent mètres de distance, sur le même plan que mes deux causeurs, je fus surpris d'entendre tout à coup résonner très distinctement à mes oreilles, non-seulement l'écho, mais un double écho de la conversation de ces deux personnes, avec une intensité légèrement différente, mais en tout cas de beaucoup supérieure au son direct, qu'il m'était de toute impossibilité de percevoir. J'entendais donc le son réfléchi—d'après des principes connus—du mur vis-à-vis, et de plus—l'écho de cet écho, si je puis dire, répercuté par les arbres sous lesquels je me trouvais... ou bien je m'y perds absolument.

Le phénomène de la résonnance des arbres est, d'ailleurs, un fait acquis; les exemples ne font pas défaut, dans cet ordre d'expériences. En voici un de plus :

Le général Gay-Vernon, directeur des études à l'École polytechnique, racontait que, dans sa première jeunesse, il avait observé un écho très prononcé, dont le centre phonique paraissait être un moulin à eau, situé près de Vernon (Haute-Vienne), son pays natal. Revenant, après quelques années d'absence, de Metz, où il était élève du génie militaire, il voulut renouer connaissance avec son écho: mais l'écho, blessé sans doute de son abandon, avait disparu.

Où était-il allé? Avait-il au moins laissé son adresse aux voisins? Impossible de le savoir. Pourtant le jeune élève du génie ne trouva rien de changé au site; le moulin était toujours là, et n'avait subi aucune modification. En cherchant bien, Gay-Vernon finit par s'apercevoir qu'un bouquet d'arbres qui ombrageait naguère le mur du moulin, n'existant plus. Il était tombé sous la hache sacrilége du bûcheron.

Et l'écho ne lui avait pas survécu!

A DOLPHE BITARD.

(La suite prochainement.)





# LES CANTATRICES DRAMATIQUES<sup>(1)</sup>

## III

MARIE MALIBRAN

## IV

**U**n jour, elle était allée faire, aux environs de Naples, une de ces folles parties, où elle prenait plaisir à sauter de rochers en rochers, à se précipiter dans la mer, en recevant d'aplomb sur la tête les rayons d'un soleil ardent. On dansait joyeusement *la Tarentelle* sur l'herbe, où l'on venait de déjeuner. A ce moment, on entend une psalmodie monotone, qui conduisait à sa fosse un Camaldule. C'était au pied du couvent que l'on dansait. Marie ne pense plus qu'à y pénétrer. Mais sur la façade, ces mots : « *Scommunica per le donne.* » Qu'importe ! Elle sonne ; on ouvre (elle était en homme).

— Vous avez déjà violé notre asile, lui dit sévèrement un jeune moine qui a paru.

Mais, à la vue de cette physionomie si vive et si intelligente, le frère, sympathique malgré lui, fait apporter les plus beaux fruits du jardin.

— Prenez, dit-il, signora. Maintenant laissez-nous en paix et priez pour nous.

En quittant Naples, Marie s'arrêta un instant à Avezza, le Bedlam de

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> décembre 1873, 1<sup>er</sup> janvier, 1<sup>er</sup> février, 1<sup>er</sup> mai et 1<sup>er</sup> et 15 juin 1874.

cette capitale. Elle chanta pour les fous, et une légende lui attribua la guérison d'un gentilhomme qui sortit lucide presque en même temps. Un ou deux ans avant, en France, rencontrant un sourd-muet, elle avait appris en quelques heures à s'exprimer dans son langage.

La Malibran alla donner quelques représentations à Bologne. Elle s'était approprié, en Italie, *la Norma*, *la Sonnambula*. Elle avait fait du dénouement de *I Capuletti* une scène sublime. Entrant dans le caveau funèbre de Giuletta, déjà levée, Roméo allait à la tombe, la trouvait vide, et alors il apercevait seulement Giuletta qu'il prenait d'abord pour un fantôme. On conçoit tout ce que la transition de l'effroi au délire de l'amant, redevenant possesseur de la femme qu'il a pleurée, devait créer de ressources au talent si passionné, si spontané de la Malibran. Dans *Norma*, au lieu de désigner de la main à Pollione Adalgise, ainsi que le faisait la Grisi, nature plus contenue, la Malibran prenait sa rivale par la main et, sur ce mot : « *Prendila*, » la jetait violemment du côté de l'infidèle. La différence des deux natures s'appréciait dans cette seule diversité de gestes.

A Bologne, elle dut interrompre ses triomphes et, sans pouvoir remplir jusqu'au bout ses engagements, se réfugier, après un voyage ou plutôt une fuite pénible, dans sa maison de Bruxelles, où elle mit au monde, en janvier 1833, une fille qui ne vécut pas. Les Bolonais avaient consacré son souvenir en inaugurant un buste en marbre de la fugitive idole sous le péristyle de leur théâtre.

De Bruxelles, Marie se rend à Londres, où elle chante *la Sonnambula*, *the Devil'sbride*, un vieil opéra, une œuvre nouvelle de Chélard, et *Fidelio*, en anglais ! C'était le génie cosmopolite. Elle emporte près de deux cent mille francs de cette courte excursion. Ceci donnera idée de la fortune qu'elle amassait si rapidement. Devant les offres qui lui venaient de toutes parts, elle devenait riche, comme elle était prodigue de sa flamme, sans compter.

De Londres, elle repartit pour Naples, mais il était encore dans sa destinée de n'y réussir qu'à demi. A son arrivée à Milan, la ville est illuminée. Le duc Visconti, directeur du théâtre, devait, un an avant la mort de la cantatrice, lui signer un engagement de 450,000 francs, logée et nourrie.

La troupe de Milan fut engagée à Sinigaglia pour la foire. Là, un cardinal légat était chargé de comprimer la satisfaction, ne permettant d'applaudir qu'une fois. — Pourquoi une fois et non deux, ou trois ? je l'ignore. A tous ceux qui dépassaient ce rationnement de l'enthousiasme, des gens de police marquaient une croix blanche dans le dos. On

juge que de croix fait faire la Malibran avec un public aussi impressionnable. Le parterre, vu de dos, a l'aspect d'un cimetière, et en masse, va coucher en prison ; mais Marie va rendre visite au cardinal légat, qui l'avait trouvée admirable, et menace de partir si ses jeunes admirateurs ne sont pas rendus à la liberté. Du coup, la ville était ruinée.— La population avait doublé, du jour où la Malibran avait été sur l'affiche. Enfin, le légat cède, fait relâcher les délinquants, et donne libre carrière à l'enthousiasme, en dépit d'un commandant autrichien. Le lendemain, le représentant du Saint-Père, à son arrivée dans la salle, est accueilli par une triple salve d'applaudissements. Ici le temporel se montra spirituel.

— J'ai autorisé ces applaudissements pour la cantatrice, dit-il, et non pas pour moi.

A un mot fin du légat, ajoutons un madrigal courtois d'Altesse. Un soir, à la cour de Modène, le duc valsait avec la Malibran. Elle remarqua la plaque en diamants que le prince portait sur sa poitrine.

— Les rayons de votre génie éteignent ces feux, répondit le prince, galant comme un grand-duc de Scribe.

Et détachant sa plaque, il l'appliqua sur la poitrine de la *diva*.

Le compliment pouvait être suranné, mais le procédé était vraiment royal et faisait honte au Roi-Bomba.

De Sinigaglia, que la Malibran ne put quitter sans donner un concert en plein vent au peuple qui arrêta sa voiture (Bériot, qui était avec elle, dut faire sa partie), elle se rendit à Lucques. C'est là qu'elle joua pour la première fois *l'Inez de Castro*, de Persiani. Un fait intéressant se rattache aux répétitions de cet opéra. La Malibran l'avait étudié à Naples avec Duprez. Ne raisonnant pas assez ses impressions, la Malibran se sentit mal disposée pour l'œuvre du professeur. Elle la répétait en riant et en la parodiant. Duprez s'indigne, prend la partition, chante à la Malibran son rôle, la fait fondre en larmes, et, dans ce même opéra, l'artiste produisit un effet qu'elle ne retrouva que dans un seul autre opéra : *I Capuletti*. L'émotion, là, s'empara de la salle à un tel point que le public sanglotant n'eut la force de l'applaudir qu'après la chute du rideau.

A Lucques, à la cour du Duc, on se disputa la coupe dans laquelle la Malibran avait pris une glace, et on en partagea les débris entre les jeunes enthousiastes. Décidément, Marie avait les grands-ducs plus heureux que les rois.

Ses engagements la rappelaient pourtant à Naples. Diverses causes avaient contribué à y paralyser l'essor magique de son talent. Elle avait d'abord débuté au petit théâtre del Fondo ; quand elle joua ensuite

à San Carlo, les abonnés de cette grande scène lui gardèrent rancune. Sa première rentrée se produisit un jour de gala, et, pour conjurer le mauvais sort dont se préoccupent les Napolitains, elle ne joua pas le troisième acte d'*Otello* qui, avec elle, transportait le plus la salle. On s'irrita de la voir se grimer dans *Fidalma d'Il Matrimonio*. Enfin, tous les opéras composés pour elle durant ses différents séjours dans la capitale : l'*Irène*, de Pacini (dans cet opéra, elle chanta un duo avec sa jeune sœur Pauline, qui depuis devait maintenir à la même hauteur ce grand nom de Garcia), *La Figlia del Aria*, de Coccia, *l'Amélia*, de Rossi, tombèrent. Là, un enfantillage de la Malibran contribua encore à compromettre son succès ; dans *l'Amélia*, elle voulut danser la mazourka et elle dansait mal.

Enthousiastes de Bellini, les Napolitains se choquèrent, et peut-être n'avaient-ils pas tout à fait tort, d'entendre la Malibran intercaler dans les opéras de ce poète lyrique des airs de Mercadante et de Vaccaï, qui faisaient briller sa voix. Ils ne pardonnèrent pas surtout qu'on leur montrât dans *I Capuletti* la pompe funèbre d'un enterrement. Le froissement des idées religieuses, la peur du *cattivo augurio* fit éclater le public en murmures et en signe d'improbation plus vifs, qui n'épargnèrent pas la grande actrice elle-même.

Malgré tout, la Malibran avait fini par dompter, par entraîner avec elle le public rétif ; mais, à la veille de paraître dans un opéra nouveau de Pacini, *Il Colonello*, ses succès furent arrêtés par une fatalité fortuite. Il semblait écrit que les chevaux devaient toujours être funestes à Marie ! Le dimanche gras de 1835, elle allait dîner chez la marquise de Lagrange ; sa calèche légère avait de la peine à fendre la foule. Un porc qu'on allait égorguer s'échappa des mains de ses bourreaux, sauta par-dessus la flamme du bûcher où l'on allait le jeter, et effrayé par les cris furibonds des pêcheurs et des lazzaroni, vint se ruer dans les pieds de l'attelage de la voiture de la grande artiste. Moins effrayant que le monstre du récit de Théramène, ce sanglier vulgaire faillit produire un aussi terrible résultat. Les « coursiers » prirent le mors aux dents, la voiture fut culbutée, Marie eut le coude et le poignet foulés. Un médecin français qui se trouva là, les lui remet, et pendant l'opération, très dououreuse, elle répétait au docteur : « Surtout ne dites pas à Charles combien je souffre. »

Le lendemain de l'accident, le bras maintenu par un appareil de fer-blanc, elle eut le courage surhumain de chanter *Inez de Castro*. Le bras dut naturellement ne plus obéir à la fiévreuse activité de l'actrice, et quelques jours après, utilisant jusqu'à ses souffrances au profit de

l'art, elle disait au grand tragédien Young : « Mon ami, je vois à présent que je faisais trop de gestes et que souvent à la scène l'immobilité est une force. » Elle dut se confirmer alors dans sa tactique que lui avait suggérée l'observation : d'être un peu froide, ou tout au moins calme et mesurée au commencement d'un opéra. « Les têtes du parterre, » disait-elle plaisamment, « me représentent une multitude de bougies éteintes rangées dans un panier ; si on les aborde tout de suite avec une masse de feu, les bougies fondent ; si, au contraire, vous les allumez graduellement, vous obtenez une brillante illumination. Moi, j'allume mon public petit à petit. »

La Malibran fit ses adieux, — adieux pour toujours ! — à ce public conquis, dans *la Norma*, et, le 4 mars 1835, elle arrivait à Venise, où sa présence produisait une véritable révolution. Des fanfares annoncèrent la gondole. Elle dut se réfugier dans l'église Saint-Marc devant l'enthousiasme de la foule, qui ne la laissa arriver qu'avec peine à son hôtel. A Naples, on la croyait mal avec le sort. A Venise, les gens du peuple se mirent à jouer à la loterie les chiffres du jour, de l'annonce de son début, de la date de ces débuts, du total de ses représentations, et ces numéros gagnèrent.

On sait la lugubre étiquette qui voue au noir toutes les gondoles sans exception à Venise. La Malibran n'était pas femme à subir, dans ses parties nautiques, ce deuil de plaisance. Ici, laissons-la parler :

« J'ai fait un coup d'État : j'ai révolutionné les reflets du canal et des canots. J'ai une gondole que j'ai fait faire : grise, avec les boules et boutons d'or et soie ; les matelots, en jaquette écarlate, chapeau de paille jaune et rubans de velours noir autour ; pantalons de gros drap bleu, avec des lisières sur les côtés à la pair de France, seulement en rouge ; les manches et collets de velours en noir ; intérieur écarlate et rideaux bleus. De sorte que lorsque je passe, on sait que c'est moi.

« Le fait est que je n'aurais jamais pu me décider à m'enterrer toute vivante dans ces gondoles noires en dedans et en dehors. »

Cette horreur du noir était un instinct prophétique. La Malibran refusa d'aller dans la gondole du gouverneur, qui ne se distinguait sans doute des autres qu'en ce qu'elle était encore plus noire :

« Santa Maria, lui dit-elle, j'aurais l'air d'aller à votre enterrement ; » mais, quelques jours après, elle l'engagea à venir dans la gondole qu'elle venait de faire construire. Le gouverneur arrive sous le joug ; quel est son étonnement en apercevant la couleur gaie et anti-réglementaire de l'embarcation de la grande artiste ! Il fallut pourtant que le gouverneur

sautât dans l'embarcation, aux acclamations de la foule et prît ce jour-là, quoi qu'il en eût, sa part de la popularité de la Malibran.

A Venise, dans la *Sonnambula*, le ténor, chargé du rôle d'Elvino, est saisi d'un tremblement : il ne peut chanter l'air : *Son geloso del Zefiro errante*. Marie chante les deux parties et fait un air du duo.

Continuer à décrire l'émotion qu'elle provoque à Venise deviendrait fastidieux. Affluence torrentielle, couronnes, fleurs, feuilles d'or et d'argent, colombes lâchées dans la salle, députations de la population, tout consacra cette dynastie de l'enthousiasme. Mais cette médaille eut un moment un revers. Un soir, — c'était encore après une représentation de la *Sonnambula*, à la suite d'un de ses triomphes où le délire du public était seul au niveau des inspirations fiévreuses de la cantatrice, — prenant l'air à sa fenêtre, elle vit une barque s'approcher. Le gondolier s'arrête au pied du balcon et chante une barcarolle, dont les paroles étaient insultantes pour Marie. Répondant sur le même ton, avec cette vive facilité d'improvisation qui lui faisait écrire en quelques minutes la veille une gracieuse romance pour son ami, le marquis de Louvois, elle riposte par le même nombre de couplets, lançant à chaque strophe des pièces de monnaie qu'elle enveloppait dans du papier enflammé, afin que, sur la lagune, le chanteur pût les retrouver et les ramasser.

L'insulteur ramassa l'argent, se tut, remonta dans sa barque et s'éloigna.

De Venise, elle se rendit à Londres, de Londres, elle revint à Lucques, de Lucques, à Milan, non sans difficultés, — car des cordons sanitaires étaient tracés en Italie. Le choléra ayant éclaté à Livourne, elle dut passer par des montagnes, où un guide, monté sur un cheval fougueux, tomba et se blessa. Elle le pansa elle-même, lui donna son cheval et prit l'animal indomptable qu'elle sut conduire. Hélas ! c'était sa dernière imprudence heureuse !

A Milan, nouveaux délires. Elle y crée la *Maria Stuarda*, écrite pour elle par Donizetti. L'opéra réussit ; mais des allusions politiques trop soulignées par l'actrice le firent suspendre. C'est à Milan que l'enthousiasme, qui ne lui faisait défaut nulle part, prenait pour elle le caractère à la fois le plus vif et le plus raisonné. On paraît à l'avance, dans la salle, les loges de guirlandes et bouquets qui, au moment où l'actrice repairent, après la représentation, tombaient à ses pieds. Ces fleurs la poursuivaient sur sa route, une fois le spectacle fini, dans la ville illuminée et où retentissait la musique militaire. La société la recherchait

autant qu'elle l'aimait. Des médailles d'or, d'argent et de bronze furent frappées pour elle.

C'est à Venise que la Malibran avait reçu la nouvelle de la déclaration de nullité de son mariage avec M. Malibran, prononcée par le tribunal de première instance, le 6 mars 1835. La déclaration fut motivée sur ce que la Malibran était légalement espagnole, que M. Malibran s'était fait naturaliser citoyen des Etats-Unis, qu'ils avaient été unis devant le consul français, et que le mariage contracté entre une Espagnole et un Américain devant un consul d'une autre nation était nul de plein droit. Il sembla que, dès-lors, la grande artiste retrouvât le droit de s'estimer elle-même.

PAUL FOUCHER.

(La fin prochainement.)





## FESTIVAL D'AVIGNON

18, 19 ET 20 JUILLET 1874

5<sup>me</sup> CENTENAIRE DE LA MORT DE PÉTRARQUE



ANS notre précédent numéro, nous avons déjà annoncé les grandes fêtes littéraires et musicales qui se préparent, à Avignon, en l'honneur du 5<sup>me</sup> centenaire de la mort du grand poète Pétrarque. Dans le programme de cette solennité, dont nous donnons plus loin la composition *in extenso*, figure l'exécution d'une cantate à Pétrarque (*cantadisso Petrarco*); les paroles, en langue provençale, sont du poète Théodore Aubanel, et la musique de M. G. F. Imbert, professeur au Conservatoire d'Avignon. Nous donnons à nos lecteurs, dans ce numéro, la primeur de cette cantate, dont nous devons la communication à l'obligeance de l'éditeur Gustave Avocat.

La prochaine livraison de la *Chronique Musicale* contiendra un compte rendu du Festival, auquel assistera notre collaborateur Charles Soullier.

### PROGRAMME DES FÊTES

*Littéraires et musicales qui seront célébrées à l'occasion du cinquième centenaire de la mort de Pétrarque, les 18, 19 et 20 juillet 1874, à Avignon.*

Le samedi 18, délégation à Vaucluse des Félibres provençaux auprès des poètes français et italiens.

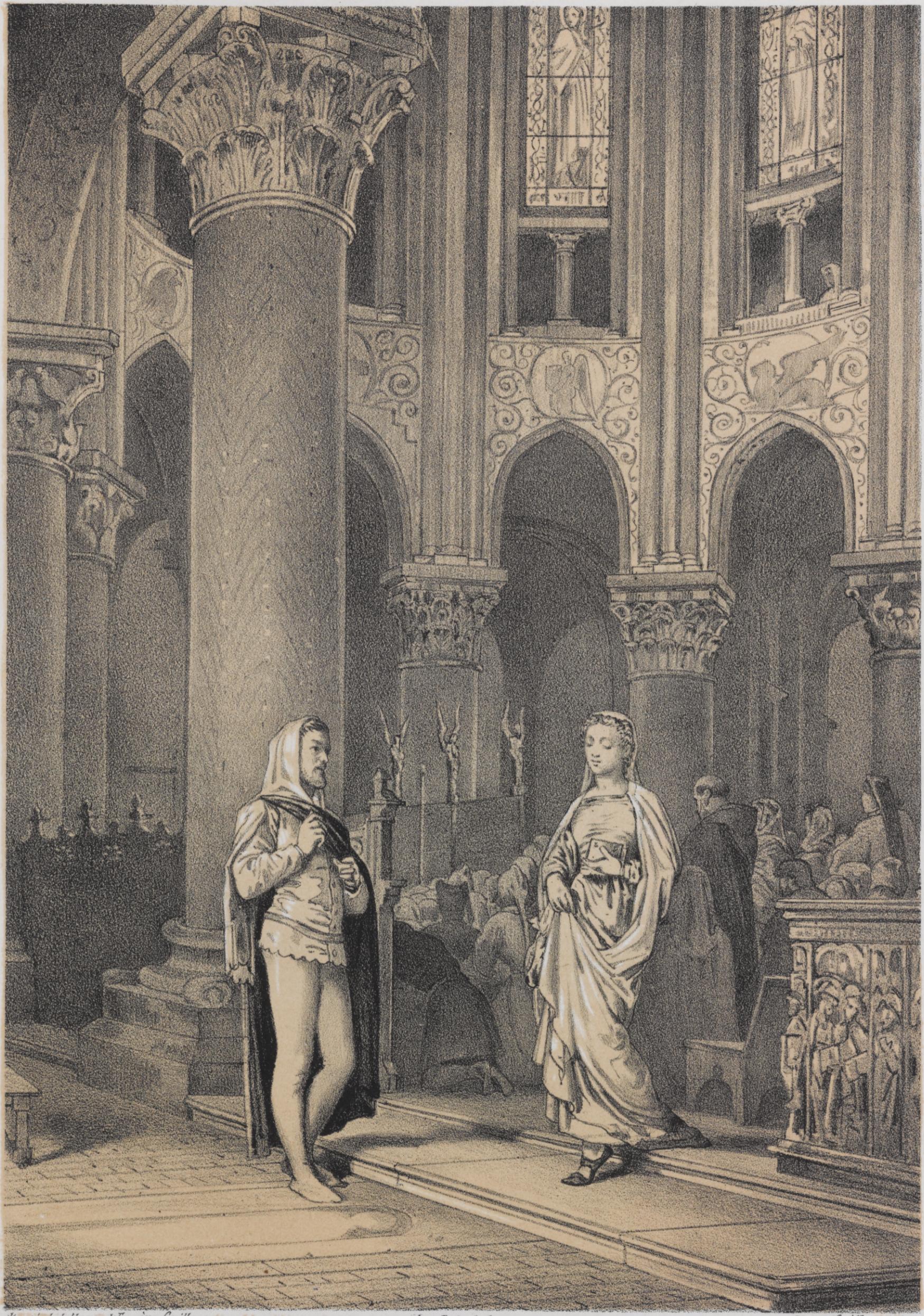
A huit heures du soir, des hérauts d'armes parcourront les différents quartiers de la ville et annonceront la fête.

A neuf heures du soir, retour de Vaucluse et réception à la gare, par les autorités de la ville d'Avignon, des délégués des Sociétés savantes et du buste de Pétrarque, du statuaire Consonove.

Marche en cortège, de la gare à l'Hôtel de Ville. — Musique. — Illumination de l'avenue de la gare, de la place de l'Horloge et de la statue de Crillon.

*Cantadisso à Petrarco*, poésie provençale de Théodore Aubanel, musique

# CANTADISSO A PETRARCO



d'après le tableau d'Eugène Guillon.

Imp. Berthaut, Paris.

Ernest Guillon, lithog.

PER LI FÈSTO PROUVENÇALO D'OU CENTENARI CINQUEN

Poueso de  
**TEODOR AUBANEL**



Musico de  
**G. F. IMBERT**

Paris, GUSTAVE AVOCAT, Editeur, Rue du Faubourg Montmartre, 27.

JULIET 1874.

# CANTADISSO A PETRARCO

pèr

LI FÈSTO PROUVENÇALO

DÓU CENTENÀRI CINQUEN.

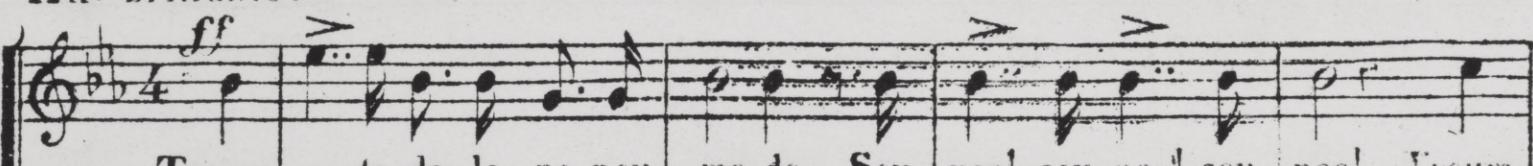
Pouesò de Teodor AUBANEL.

Musico de G.F. IMBERT.

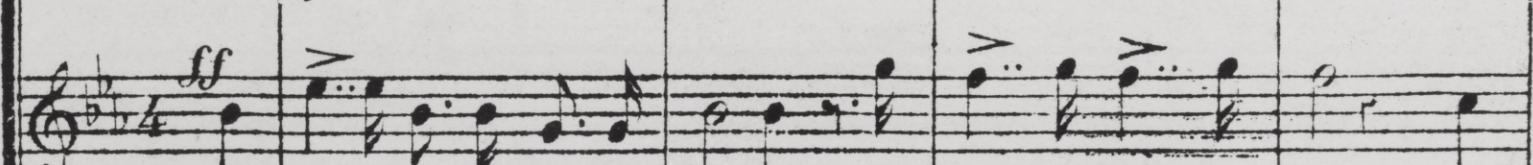
Juliet 1874.

COR.

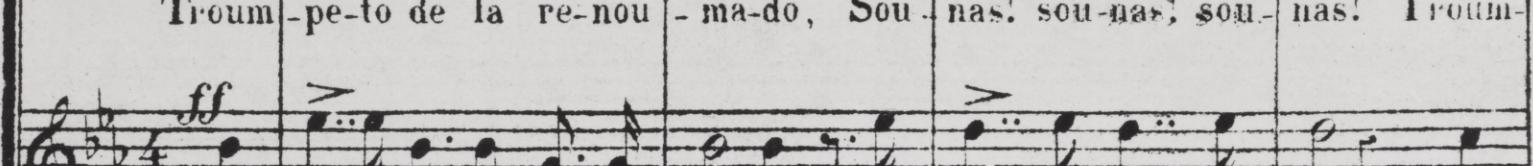
All<sup>e</sup> brillante.

DESSUS. 

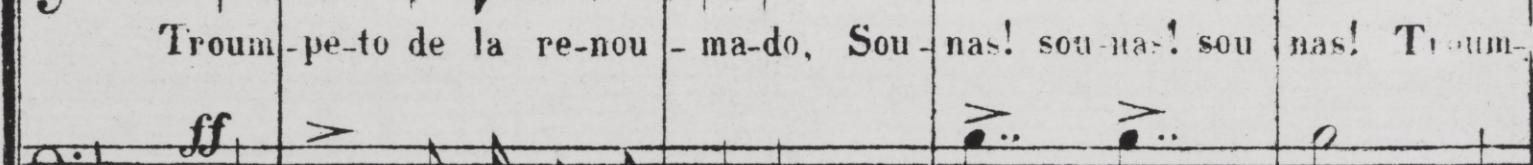
Troum-pe-to de la re-nou - ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

1<sup>er</sup> TENOR. 

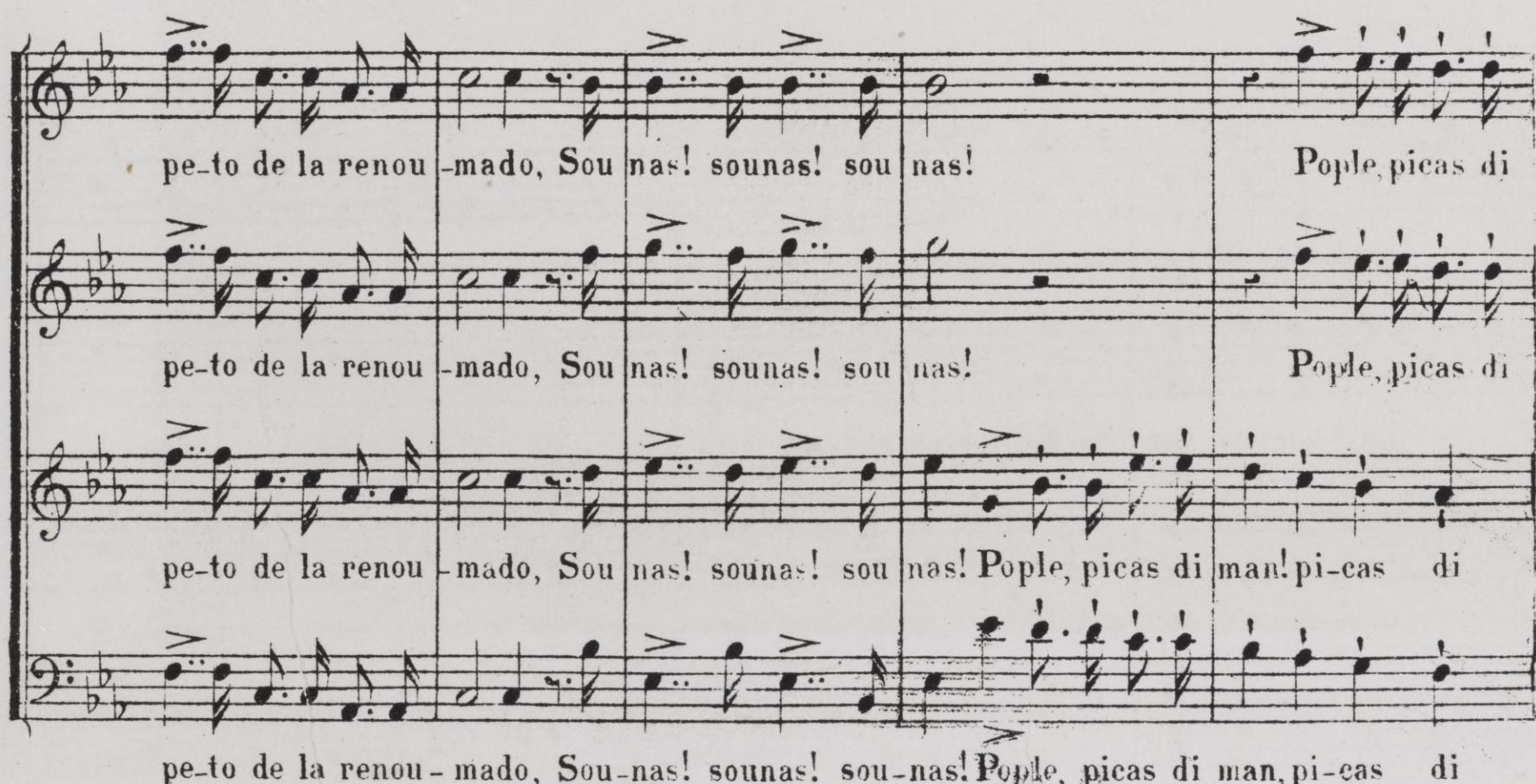
Troum-pe-to de la re-nou - ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

2<sup>me</sup> TENOR. 

Troum-pe-to de la re-nou - ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-

BASSE. 

Troum-pe-to de la re-nou - ma-do, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Troum-



pe-to de la renou - mado, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Pople, picas di

pe-to de la renou - mado, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Pople, picas di

pe-to de la renou - mado, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Pople, picas di man! pi-eas di

pe-to de la renou - mado, Sou-nas! sou-nas! sou-nas! Pople, picas di man, pi-eas di

poco rall: **p** dim: **a tempo.** **ff**

man, picas di man! Pople, picas di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas di man, pi-cas di man! Troum-pe-to de la renou-

man! Pople, picas di man, pi-cas di man! Troum-pe-to de la renou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-mado, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-mado, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-mado, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-mado, Sou-

mado, Sou-nas! sounas! sou-nas! Troum-pe-to de la renou-mado, Sou-

nas! sounas! sou-nas! Pe-trar-co la tèsto enra-ma-do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

nas! sounas! sou-nas! Pe-trar-co la tèsto enra-ma-do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

nas! sounas! sou-nas! Pe-trar-co la tèsto enra-ma-do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

nas! sounas! sou-nas! Pe-trar-co la tèsto enra-ma-do Ar-ribo, ar-ribo. Pe-

cresc:

***ff***

cresc:

cresc:

cresc:

cresc:

trarco, la tèsto en ra - ma - do Ar - ribo, ar - ri-bo. Pople, picas di

***mf***

rall:      **tempo 1<sup>o</sup>**      ***p*** con amoroso.

cresc:

cresc:

cresc:

cresc:

cresc:

man! Pople, pi-cas di man!

***fz***

>

cresc:

***fz***

Lau - ro,      Tu, sa tant a - ma - do,      Lau - ro,      Lau - ro,

cresc:

***fz***

***p***

Sour - rise à toun a -

cresc:

***fz***

***p***

Sour - rise à toun a -

***fz***

***p***

cresc:

espressivo con amore.

*sour-rise! Tu, sa tant a - ma-do, Lau-ro, Lau-ro,*

poco rall: *mf* *p* *pp* *cresc: fz*

*mant, sourrise à toun a - mant! (Bouche fermée)*

*mf* *pp* *cresc: fz*

*mant, sourrise à toun a - mant!*

*mf* *pp* *cresc: fz*

*Sour-rise!* *V* *fz*

*cresc: fz*

*Tu, sa tant a - ma-do, Lau-ro, Lau-ro,*

*p* *p* *Sour-rise à toun a - mant! sourrise à -*

*p* *p* *Sour-rise à toun a - mant! sourrise à -*

*V*

*f > mf > p*

*Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-*

*toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-*

*f > mf > p*

*toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-*

*f > mf > p*

*Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-*

*f > mf > p*

*Lauro, Lauro, sour-rise à toun a - mant! Lauro, Lauro, sour-*

*f > fz > p*

poco rall:      **Tempo 1<sup>o</sup>**      **ff**      **Largo.** >

rise à toun a - mant! Troum - pe-to de la renou - ma-do, Sou - nas, sou - nas!

rise à toun a - mant! Troum - pe-to de la renou - ma-do, Sou - nas, sou - nas!

rise à toun a - mant! Troum - pe-to de la renou - ma-do, Sou - nas, sou - nas!

rise à toun a - mant! Troum - pe-to de la renou - ma-do, Sou - nas, sou - nas!

rise à toun a - mant! Troum - pe-to de la renou - ma-do, Sou - nas, sou - nas!

**1<sup>é</sup> CANT.**

**Moderato.**      **tutti.**

**TENOR**      **f** Ves - ti de la rau-bo pour - pa - lo E lou mantèu d'or sus l'es -

pa-lo, Rin - tro dins la ciéu-ta pa - pa - lo, Tu, lou fiéu dou pa - ïs la -

tin, En trioum - fai-re, en ciéu-ta - din, En trioum - fai-re en ciéu-ta - din! **DC**

**AH!to simple.**      **tutti.**      **CANT DI FIHO.**

**DESSUS**      **mf** En A - vi - gnoun, en I - ta - lì - o Tant que i'au - ra de bél - li

fi - ho, Tant que viéu - ra la pou - ë - sì - o, En A - vi - gnoun en I - ta -

rall: lì - o, Can - ta - ren e - mé fer - ni - soun Ti Sou - net, ti fiè - ri Can -

soun! Can - ta - ren e - mé fer - ni - soun Ti Sou - net, ti fièri Can - soun! **DC**

**Récit mesura.**      **tutti.**

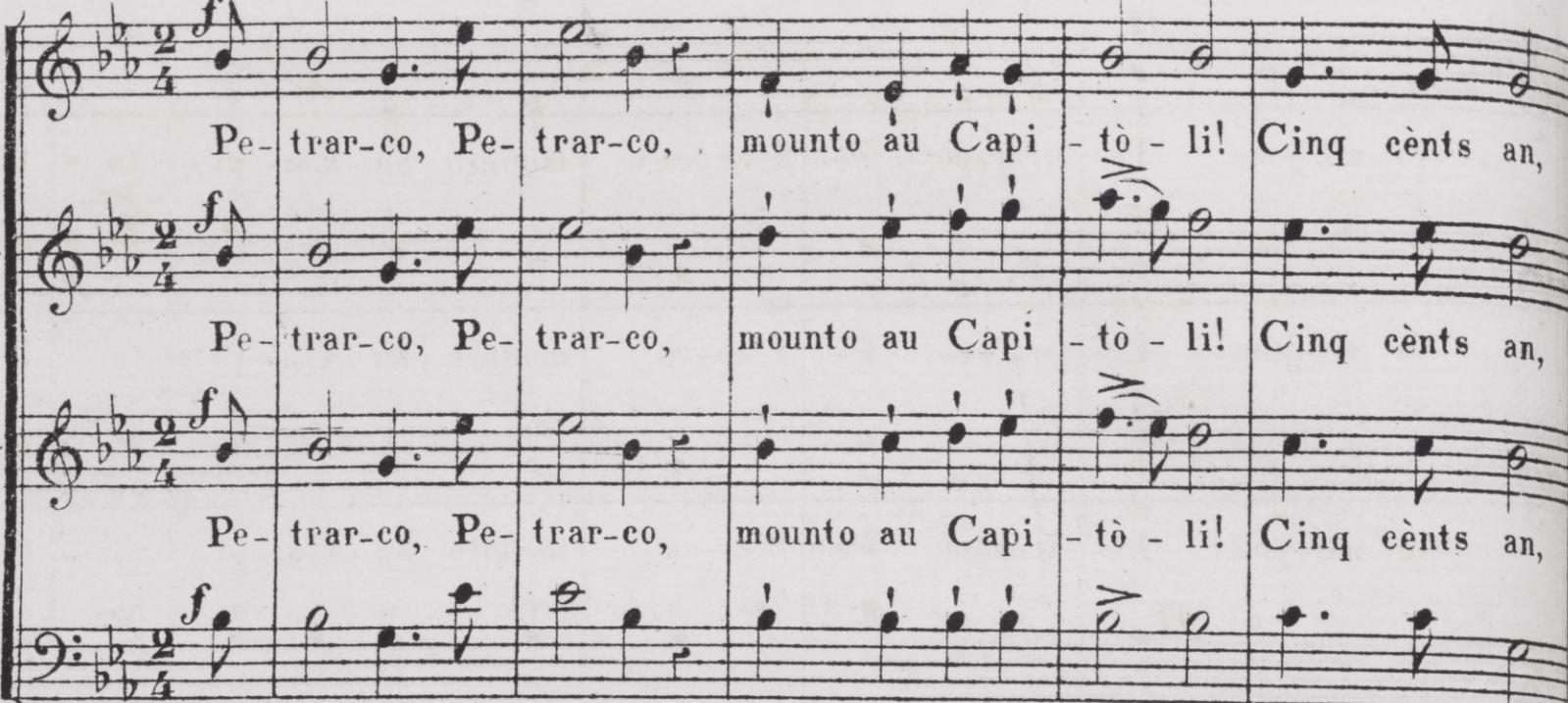
**BASSES**      **C** ten      **f** Mèstre, la Prouvènço t'em-brasso! Davans ti rai l'oum - bro s'es -

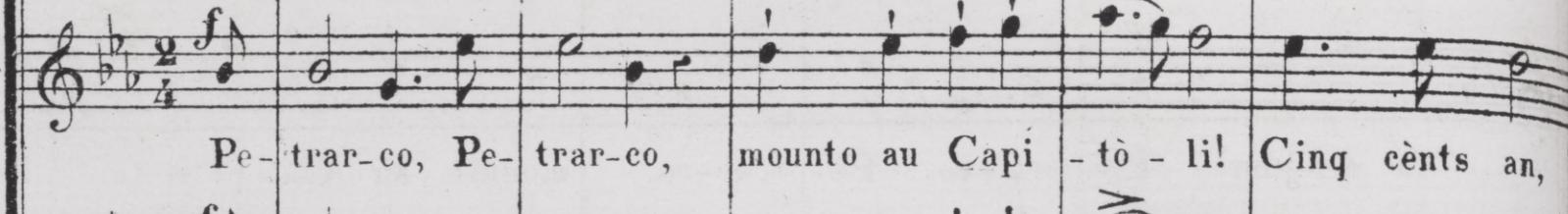
trasso, Car pèr lis o-me de ta ra - ço, Per li ca - li - gnai - re dou

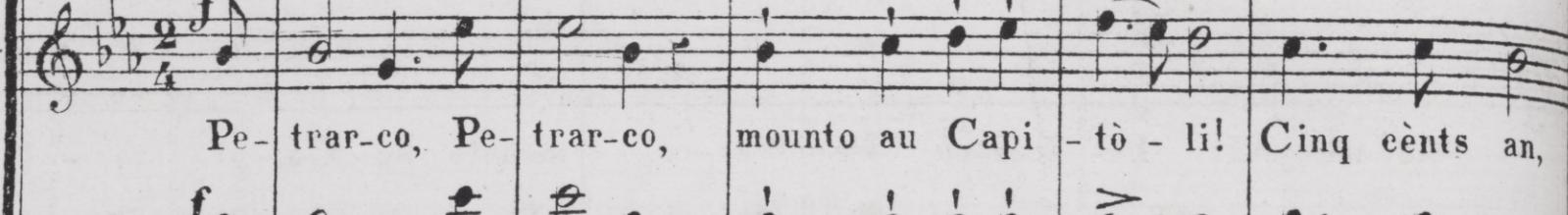
bèu I'a ges de niue ni de toum - bèu, I'a ges de niue ni de toumbèu. **Cor finau**

## COR FINAU.

All<sup>e</sup> brillante.

D. 

1<sup>re</sup> T. 

2<sup>de</sup> T. 

B. 

Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi - tò - li! Cinq cènts an,



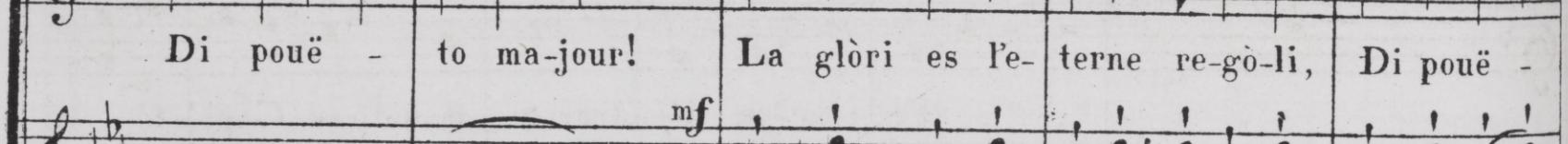
cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e-terne regò-li,  
cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e-terne regò-li,  
cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e-terne regò-li,  
cinq cènts an passon coume un jour; La glòri es l'e-terne regò-li,



Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e-terne regò-li, Di pouë -



Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e-terne regò-li, Di pouë -



gò - li, La glòri es l'e-terne regò-li, Di pouë -



Di pouë - to ma-jour! La glòri es l'e-ter - ne, l'e - ter - ne re -

to ma-jour! Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Ca-pi-tò-li!

to ma-jour! Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Ca-pi-tò-li!

to ma-jour! Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Ca-pi-tò-li!

gò - li. Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Ca-pi-tò-li!

*ff* Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

*ff* Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

*ff* Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

energico.

*ff* Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

*ff* mounto au Capi-tò-li! mounto au Capi-tò-li!

Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

Pe-trar-co, Pe-trar-co, mounto au Capi-tò-li!

mounto au Ca-pi-tò-li! mounto au Capi-tò-li!

cresc:

O pouë-to ma-jour! O pouë-to ma-jour! mounto au Ca-pi-tò -

cresc:

O pouë-to ma-jour! O pouë-to ma-jour! mounto au Ca-pi-tò -

cresc:

O pouë-to ma-jour! O pouë-to ma-jour! mounto au Ca-pi-tò -

cresc:

O pouë-to ma-jour! O pouë-to ma-jour! mounto au Ca-pi-tò -

O pouë-to ma-jour! O pouë-to ma-jour! mounto au Ca-pi-tò -

**ff** Tempo 1<sup>o</sup>

- li! Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas!

li! Troum-pe-to de la re-nou-ma-do, Sou-nas! sou-nas!

## CANTATE A PÉTRARQUE

### CHŒUR.

Sonnez, trompettes de la renommée! Peuples, battez des mains! Pétrarque arrive le front couronné (de lauriers). Toi, sa tant aimée, Laure, souris à ton amant!

Vêtu de la robe de pourpre et le manteau d'or sur l'épaule, rentre dans la cité pa-pale, toi, le fils du pays latin, en triomphateur, en citoyen!

Dans Avignon, en Italie, tant qu'il y aura de belles filles, tant que la poésie vivra, nous chanterons avec frénésie tes Sonnets, tes fières Chansons!

Maitre, la Provence t'embrasse! Devant tes rayons l'ombre se déchire, car pour les hommes de ta race, pour les amoureux du beau, il n'y a point de nuit ni de tombe.

### CHŒUR FINAL.

Pétrarque, monte au Capitole! Cinq cents ans passent comme un jour; des grands poëtes la gloire est l'éternel festin.

de G.-F. Imbert, chantée à l'Hôtel de Ville par les élèves du Conservatoire d'Avignon sous la direction de M. G.-F. Imbert.

Concert sur la place de l'Horloge, par la musique des pontonniers.

Grande retraite aux flambeaux (*Pécoulado*), par les musiques municipales et du régiment des pontonniers.

Dimanche 19 juillet, à huit heures du matin, messe solennelle sur la place du Palais des Papes; bénédiction des récompenses. L'Orphéon et les musiques militaires concourront à cette solennité à laquelle assisteront les autorités, les membres du jury, les délégués des sociétés savantes, etc.

A quatre heures de l'après-midi, grande cavalcade historique de bienfaisance, représentant la marche triomphale de Pétrarque, allant recevoir la couronne au Capitole.

Le soir, à neuf heures, au théâtre, représentation de gala, en l'honneur de Pétrarque par plusieurs célébrités parisiennes.

Fêtes populaires et réjouissances publiques à la porte de l'Oulle.

Eclairage électrique de l'antique Palais des Papes.

Illumination de l'avenue de la Gare et de la place de l'Horloge.

Lundi, 20 juillet, à huit heures du matin, grand concours d'orphéons, de musiques d'harmonie, de fanfares et de tambourins.

Un grand nombre de médailles d'or, d'argent, vermeil, bronze, sera distribué.

A quatre heures de l'après-midi, jeux floraux sur la place du Palais des Papes, concours littéraires des fêtes de Pétrarque.

Des prix et mentions consistant en objets d'art, fleurs, couronnes, médailles d'or, vermeil, argent et bronze seront décernées aux meilleures pièces adressées au concours de poésies provençales, italiennes, françaises et au concours historique, ouvert en l'honneur du cinquième centenaire de Pétrarque.

A quatre heures, courses de taureaux à l'île de Barthelasse. Joûtes sur le Rhône.

A la même heure, farandoles : Provençaux et Provençales parcourront les divers quartiers de la ville.

A neuf heures, grande fête de nuit sur le Rhône.

Gondoles vénitiennes, jets de lumière électrique, réjouissances publiques, illuminations de la porte de l'Oulle et de la place de l'Horloge.

Les jeunes gens de la ville d'Avignon organisent, avec le concours de la municipalité, une superbe cavalcade historique au profit des pauvres, représentant le cortège du couronnement de Pétrarque à Rome, en l'an 1341.





## DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE<sup>(1)</sup>



ENDANT que l'esprit mène joyeuse vie en France, le génie meurt de faim en Angleterre et en Allemagne. Weber, créateur de l'opéra fantastique, termine ses jours dans le besoin. *Euriante* est surnommée l'*Ennuyante*. Obéron ne réussit pas. — Weber, comme compositeur de musique de piano, obtenait-il plus de succès de son vivant? Non. Genève dormait à l'audition du *Concerstück*. Les opéras de Franz Schubert, mal accueillis à Vienne, ne furent pas tous représentés. Un seul de ces ouvrages fut gravé récemment; parvint-il au théâtre? Le reçut-on mieux? Je l'ignore. S'il eût été applaudi, je le saurais.

Comment des compositeurs de la valeur de Weber, de Schubert, ne peuvent-ils pas, lorsqu'ils sont assez heureux pour mettre le pied sur les planches, s'y maintenir? Comment *la Vestale*, *Olympie*, *Fernand Cortez*, *Joseph*, *Anacréon*, *Œdipe à Colone*, *Guillaume Tell*, *Fidélio*, ne demeurent-ils pas au répertoire? Comment Spontini, Méhul, Cherubini, Sacchini, Gluck, Rossini, Beethoven, sont-ils obligés de céder le pas aux premiers venus? Accusera-t-on aujourd'hui ces maîtres de n'avoir ni talent ni intelligence? Non, certes. Leur insuccès doit-il être attribué aux critiques de la presse, des artistes, du public? Non, car nul ne songe à rabaisser leur mérite. Quel intérêt aurait-on à mal-traiter les morts? Faut-il s'en prendre à l'exécution? aux chanteurs?

(1) Voir le numéro du 15 juin.

aux choristes? à l'orchestre? à la mise en scène? aux costumes? aux décors? S'avisera-t-on d'avancer que ce qui était beau pour nos aïeux ne l'est plus pour nous? que le goût change? Mais si le goût change, le beau ne change pas. Le splendide est toujours le splendide, indépendamment de l'opinion qu'on peut en avoir. Je pense donc qu'il faut chercher ailleurs que dans l'insuffisance musicale la cause de la défaillance dont maints opéras ont à souffrir. Cette cause, je crois la découvrir dans les livrets grelottants imposés par les directeurs aux compositeurs, et que ceux-ci acceptent avec un déplorable empressement. Se figure-t-on quelque chose de plus insipide que *Moïse*? Imagine-t-on un canevas plus défavorable que celui de *Guillaume Tell*? Supporte-t-on le scénario d'*Œdipe à Colone*? Assistera-t-on sans bâillements à la représentation de *Fidélio*? Le *Joseph* d'Alexandre Duval ressemble-t-il à une merveille? *Alceste*, *Armide*, *Orphée*, *Iphigénie en Tauride*, sont-ils acceptables? Un seul de ces ouvrages ferait-il recette? Obtiendrait-il une série de cinquante représentations? Aurait-il seulement un succès d'estime? Le public a déjà répondu plus d'une fois à ces interrogations, et sa réponse, récemment encore, fut que la tragédie lyrique l'ennuie, et que les Grecs et les Romains, avec la physionomie d'emprunt que leur a donnée le dix-septième siècle en France, l'agacent, le crispent affreusement.

Les trois actes de doléances dont se compose *Alceste* l'assomment; les lamentations d'*Orphée* et le rôle ridicule de l'Amour lui déplaisent souverainement; le style outrageant appliqué à ces beaux sujets, mal développés, et dont on change souvent le dénouement, témoins: *Orphée*, *Alceste*, lui semble bouffon; les fadeurs rimées, dont ils sont bourrés, le portent à l'hilarité. D'ailleurs, toutes ces anciennes histoires remaniées par la plèbe littéraire, il les connaît, il les sait par cœur, et, ce qu'il y a de pis, il en a perdu le sens. Pour lui, l'Olympe est un ciel de carton; les foudres de Jupiter ont fait leur temps; les arrêts du Destin n'ont plus cours; le dogme de la fatalité est absurde. Après Jésus-Christ prêchant le sacrifice par l'exemple, après Luther proclamant la liberté d'examen, après Voltaire interpellant la foi et tâchant de la rendre tributaire de la raison, après 1789 s'insurgeant contre les priviléges, contre la noblesse, contre la royauté, et prenant pour devise: *Liberté, égalité, fraternité*; retournera-t-il au paganisme? retournera-t-il à Eschyle, à Sophocle, à Euripide, à Aristophane? demandera-t-il des émotions à Prométhée, à Iphigénie, à *Œdipe*? Après Shakespeare, admettra-t-il encore la tragédie et la comédie, la séparation du rire et des larmes?

Entre 1787, année où fut représenté *Don Juan*, à Prague, et le 29

février 1836, date du jour où *les Huguenots* firent leur apparition à l'Académie royale de Musique, je ne compte guère que deux opéras, le *Freyschütz*, dont Berlin eut la primeur le 18 juin 1821, et *Robert le Diable*, donné à Paris le 21 novembre 1831, qui s'aventurent aux abords du drame, et qui, dans le genre romantique, fantastique, sérieux et grandiose, tournent entièrement le dos à la tragédie, à la comédie. En dépit de leurs défauts, et ces défauts sont nombreux, le *Freyschütz* et *Robert le Diable* jouent, entre *Don Juan* et *les Huguenots*, le rôle de trait d'union. Mozart et Meyerbeer se résument, l'un dans *Don Juan*, l'autre dans *les Huguenots*.

Chose étrange ! la naissance de Meyerbeer suit de près la mort de Mozart, arrivée le 5 décembre 1791 ! La Providence plaçait-elle à dessein le berceau du juif à côté de la tombe du chrétien, et le fils d'Israël devait-il ramasser le flambeau échappé aux mains défaillantes du catholique ? On serait tenté de le croire. Mozart et Meyerbeer, si différents, si opposés même par la nature de leur génie et de leur talent, se rencontrent sur un terrain commun : le drame. A quarante-neuf ans d'intervalle, Meyerbeer succède à Mozart, *les Huguenots* continuent *Don Juan*. Giacomo prolonge, en l'élargissant, la voie ouverte par Wolfgang. Et cette voie est la bonne.

Le drame s'impose à la France, à l'Italie, à l'Allemagne. Tout ce qui n'est pas lui ne vit qu'à moitié. Même dans ses tentatives les moins réussies, il offre une variété dont la foule est friande. On le combat encore, mais mollement ; les masses penchent visiblement de son côté ; les classiques les plus obstinés se voient forcés, sous peine de choir, de lui faire place à leurs placides foyers, où le peu de flamme qui brille vient de lui.

Aujourd'hui, ces trois sœurs toujours en guerre : les écoles italienne, allemande et française l'accueillent à l'envi et le traitent en prince. L'esprit, la mélodie, la déclamation, séparés, ne captivent plus suffisamment les masses cherchant la vie réelle jusque dans les plaisirs de l'intelligence, et voulant être égayées et charmées, amusées et intéressées, touchées et terrifiées presqu'au même moment. Au mouvement des passions, elles demandent que le théâtre joigne le mouvement des événements ; outre la beauté poétique, la vérité des caractères, des types, l'affirmation de l'idée, elles exigent la magnificence du spectacle, l'exac-titude des costumes, la splendeur des décors, l'effet de la mise en scène. Shakespeare allemanisé, italianisé, francisé, triomphe petit à petit des guerres occultes ou déclarées ; son système, outrageusement critiqué, prévaut ; c'est tout naturel : il a la vérité pour lui. La musique n'est

pas la dernière à profiter des avantages que présente la forme où vont se rencontrer pêle-mêle les vertus, les vices, les défauts, les travers, les ridicules, les tendances diverses de la grande famille humaine. Mozart écrit *Don Juan*; Meyerbeer compose *les Huguenots*, et l'artiste d'instinct et l'artiste de volonté, deviennent les disciples de Shakespeare.

En matière lyrique, la France ne vise plus uniquement à l'esprit; l'Italie rêve quelque chose à côté de la mélodie; l'Allemagne, enfermée dans la déclamation comme dans une tour, songe à en sortir. Elle enfanta Beethoven, génie de la trempe de Shakespeare, mais qui, absorbé par la symphonie, n'a pas, à l'opéra comme à l'orchestre, ses coudées franches. Weber, chevaleresque, amoureux, fantastique, gracieux, énergique, est Allemand par ses préférences pour les légendes, german et oriental par ses créations musicales. Prétendant rester Allemand, toutefois, il gourmande Meyerbeer dans les lettres qu'il lui écrit; il l'accuse de devenir trop Italien, et de gâter son talent en suivant les traces de Rossini. Weber, très exclusif, ne comprend pas quel but Meyerbeer poursuit; il vit dans une sphère, relativement un peu bornée; il ne s'aperçoit point que Meyerbeer laisse pousser ses ailes, et que ces ailes acquerront un jour assez d'envergure pour toucher fraternellement le front de Shakespeare et celui de Mozart. Au fond, Meyerbeer n'est ni Allemand, ni Italien, ni Français; il est tout cela et quelque chose de plus encore : Meyerbeer. C'est un philosophe, un érudit; il a étudié l'homme dans l'histoire, et il le sait. Comme Augustin Thierry, il a fréquenté les siècles écoulés; comme Michelet, il évoque le passé et le fait revivre; comme Hugo, il connaît à fond le moyen âge; comme les Orientaux, il raffole du merveilleux; il n'est pas éloigné de croire aux contes dont il devient l'écho lyrique; toutes les passions lui sont familières; les religions jalouses, semblent avoir mis sur son cerveau leurs différentes et formidables empreintes. Meyerbeer, de par sa vaste intelligence, initie sa muse au catholicisme et au protestantisme, ces frères ennemis. On n'exagéra rien lorsqu'on prétendit que Meyerbeer avait composé, pour *Robert le Diable*, de la musique catholique, et, pour *les Huguenots*, de la musique protestante. Écoutez, au cinquième acte de *Robert*, le chœur des moines; écoutez, au premier acte des *Huguenots*, le fameux *Piff, paff*, de Marcel, et dites-moi si le fanatisme religieux, catholique ou protestant, a jamais rencontré une interprétation plus juste.

Bertram, Alice, Robert, types immortels, représentent l'idée fondamentale du catholicisme; Marcel, Valentine, Raoul, autres types gigantesques, résument l'esprit de la Réforme. Bertram, c'est Satan; Alice

c'est l'ange gardien ; Robert, c'est l'homme toujours flottant entre le bien et le mal ; Marcel, c'est le pasteur soldat, combattant à coups de Bible et d'épée ; Valentine, c'est le divorce justifié par l'amour ; Raoul, c'est l'image vivante de l'esprit nouveau ne reculant ni devant les devoirs, ni devant les supplices imposés par la conscience. Derrière Bertram, Alice et Robert, j'aperçois vaguement le pape adossé à l'église ; derrière Marcel, Valentine et Raoul, je vois Luther appuyé au temple ; la prière plane dans *Robert*, le choral éclate dans les *Huguenots*.

La préoccupation constante de Meyerbeer était de terminer, à son avantage, la querelle des écoles allemande, française et italienne, en les obligeant à se réunir dans la même partition. Cette tentative demeura sans résultat. Si les ménages à trois réussissent parfois, ce n'est pas dans l'art qui n'entend rien aux concessions. Chacune des écoles précitées prêcha pour son saint, et leur réunion forcée, accidentelle, ne servit qu'à mieux faire sentir, à mieux mettre en évidence la divergence de leurs tendances respectives. Si Meyerbeer, au lieu de s'adresser à leurs personnes, eût interrogé leurs âmes, peut-être serait-il parvenu à les unir plus intimement ; quoi qu'il en soit, l'opération sera éternellement difficile, parce que les âmes sont individuelles et qu'il n'existe pas de creuset où elles s'amalgament. En définitive, et j'en ai fait l'observation ailleurs, ce n'est pas l'âme de telle ou telle nation qu'il faut incarner, c'est celle de l'humanité. Entre l'Allemagne, la France et l'Italie, l'entente est possible, la fusion ne l'est pas. La gaieté et la volupté effarouchent la profondeur ; la facilité et la mollesse se moquent du travail, lequel veut toucher le fond des choses ; l'observation superficielle méprise la persévérance ; le savoir importune l'instinct ; le rivage trouve l'Océan trop remuant ; la plaine se plaint de la hauteur des monts ; le passereau dénigre l'aigle. C'est la lutte interminable de *Moins* contre *Plus* ; mais c'est aussi, c'est surtout la dispute féconde des génies. J'aime ces combats sublimes des civilisations travaillant à la suprématie des peuples les uns sur les autres, à la gloire et au bonheur de tous. Quel est celui de ces titans qui escaladera le ciel, qui dérobera le feu sacré ? Il importe peu ; et pourvu que Prométhée ne succombe pas, il n'y a aucun inconvénient à ce que chacun des lutteurs ait son heure de triomphe dans l'ascension générale : les peuples, comme les époux, se complètent l'un par l'autre.

Lorsque, des sommets dont je me plais à gravir la cime pour contempler l'art dans son étendue, je baisse les yeux sur les villes et les capitales, j'y remarque deux cours d'eau fort distincts : un fleuve, un ruisseau ; le premier descend à la mer, le second se perd dans un cloaque ; le

premier est l'image de l'art aspirant à se mesurer avec l'infini, le second est l'ignoble parodie du beau, l'immonde caricature qui flatte les instincts dévergondés de la populace intellectuelle des rues et des salons. De rares compositeurs s'aventurent sur le fleuve aux vastes ondes, gagnent l'Océan et s'y hasardent ; d'autres suivent le ruisseau, y piétinent, s'y crottent et vont tomber dans le grand collecteur où ils s'embourbent. Or, si quelques promeneurs fréquentent les rives du fleuve, la majorité, — triste constatation ! — court le long du ruisseau, reçoit des éclaboussures, se tient les côtes et élargit sur sa bouche, aux lèvres épaisses, le rire hébété du mardi-gras. Nul ne revient très propre de cette excursion carnavalesque, mais on a partagé un instant les plaisirs grossiers de la multitude, et on est ravi, en revenant chez soi, d'apprendre à sa mère et à ses sœurs comment on se divertit dans ce que, par une flatterie insigne, Alexandre Dumas appela le demi-monde.

Quel spectacle navrant ! ces auteurs dégradés, ces paroliers va-nu-pieds, ces musicailleurs émérites, ces indignes parodistes qu'on devrait couvrir de huées et de sifflets, ces ivrognes de la pensée qui font du bruit dans la civilisation comme les gamins casseurs de vitres dans la cité, ces hontes vivantes dont le métier est de tout pervertir et de sécher en nous la sève généreuse dont le créateur remplit le cœur des créatures, ces malheureux qui ramassent l'or jusque dans la vase et acquièrent la fortune par des infamies dont le bon sens, la pudeur et l'honnêteté auraient dû depuis longtemps faire justice, ces gens qui se croient drôles parce qu'ils abrutissent le siècle, ces misérables qui glissent la dépravation dans l'oreille, puis dans la pensée, puis dans les sens de la jeunesse, ces passants déplorables, gorgés de succès scandaleux et d'écus, ces tristes hères enfin prennent un à un les types de l'antiquité, les obligent à descendre de leur piédestal et les rouent dans leur fange avec une satisfaction hideuse. La dépravation s'échappe de ces hommes comme le jet de champagne d'une bouteille à peine débouchée. Tant pis pour vous, si vous vous trouvez dans le voisinage. Allez changer de toilette et ne vous plaignez pas. N'ayez même pas l'air mécontent : on vous appellera un misanthrope ; on vous raillerait implacablement ; vous feriez tache au milieu de votre entourage momentané ; et si vous aviez le moindre haussement d'épaules devant ces élucubrations que l'esprit fuit comme la peste, on vous traiterait de jaloux, d'envieux, et vous vous attireriez un mauvais parti. Oui, on vous appellera un Don Quichotte si vous prétendiez préserver de la souillure contemporaine Hélène, Calypso, Marguerite, Orphée, Faust, Méphistophélès, Galathée, créations adorables qu'on salit à plaisir comme si on ne voulait laisser subsister rien de poé-

tique et de grand dans le souvenir des hommes. Bizarre contradiction ! Qu'un drôle se permette, dehors, un geste indécent, on le jette au violon ; qu'un auteur quelconque étale sur les planches le dévergondage le moins vêtu, on l'applaudit, on le paye bien, et le feuilleton lui crie : bravo ! Nos écrivassiers dramatiques confondent évidemment la brutalité avec la verve, la grossièreté avec l'esprit, le poivre avec le sel. Pourquoi personne n'a-t-il le courage de le leur dire ?

Ce régime va-t-il durer ? Ne se présentera-t-il pas quelque âme honnête pour arrêter la démoralisation qui, du théâtre, se précipite sur nous en cascade, nous inonde, nous submerge ? Après des événements qui rendent si nécessaires la force morale, la dignité, la grandeur d'âme, l'élevation de la pensée hésitante ou flétrie, nous replongera-t-on dans cette littérature basse, érotique, malsaine, qui a pour chantres d'effrontés saltimbanques ? Non, non ! C'est impossible. Il faut que l'indignation se montre et qu'elle flagelle tant d'odieux excès ; il faut que la presse soit inflexible envers ceux qui ne craignent pas d'essayer sur le public, dont s'encombrent chaque soir nos salles de spectacles, des poisons qui ne pardonnent pas. Allons ! critiques vigilants et loyaux, taillez vos plumes et piquez ces braves sires jusqu'à ce qu'ils crèvent ou changent de route ; allons ! mères de famille, donnez à vos fils le goût et le respect des nobles œuvres, infiltrerez-leur la vénération des grandes choses, des grands hommes, des grands principes, des grands sacrifices ; occupez-vous moins de leur bien-être et plus de leurs mœurs ; allons ! artistes vaillants, à l'œuvre ! Remorquez toute cette foule qui se noie ! A l'œuvre ! vous dis-je ; menez cette tourbe sur la montagne ; fondez la calotte de plomb qui pèse sur ces têtes, brisez les entraves qui garrottent ces intelligences, dessillez ces yeux, accoutumez-les à la lumière céleste. L'humanité sombre ! A la rescousse ! marchez devant, et le monde, abêti et hagard, vous suivra, maîtres !

Assez d'abrutissement ! assez de honte ! Obligez-nous à retourner à la beauté chaste et délaissée ! Sortez-nous de cet enfer ! Tirez-nous de l'abject, retrempez-nous dans le sublime ! Faites-nous pressentir la splendeur sacrée des cieux ! Le théâtre ne doit pas détruire, il doit fonder ; il ne doit pas énerver le public, il doit lui infuser de nouvelles forces ; il ne doit pas s'ensevelir dans la matière, il doit s'épanouir dans le rayonnement. Chers artistes, frères que j'aime, chercher le vrai, le trouver, le traduire, est pour vous une question de conscience, pour vos productions, une question d'avenir, pour la civilisation, une question de niveau : créez donc assez de beaux ouvrages pour qu'il n'y ait plus de

place pour les turpitudes qui nous afflagent, et que votre souffle puissant balayera enfin quand vous le voudrez fermement.

Et vous que je vénère, chantres de l'antiquité, représentants illustres de l'école française, Lulli, Rameau, Gluck, Méhul, et toi, suave Pergolèse, et toi, toi qui mis un abîme entre le théâtre ancien et le théâtre moderne, ô naïf Mozart ! et toi, Beethoven, prêtre de la nature, prêtre de la fraternité, prêtre de l'infini ; et toi, l'Albert Dürer, l'Hoffmann de notre art, ô Weber ! et toi, le Racine, le Bernardin de Saint-Pierre de la musique, ô Mendelssohn ! pourquoi vos ouvrages dramatiques, tant prônés, tant admirés, ne forment-ils pas un répertoire que la critique, le public et les artistes iraient étudier ? Pourquoi Paris ne possède-t-il pas une salle qu'on pourrait nommer la salle des génies, sorte de Panthéon où les âmes des morts illustres apparaîtraient à tour de rôle et se manifesteraient dans leurs meilleures créations ? Pourquoi cet immense flamboiement enfermé dans les bibliothèques ne s'étendrait-il pas incessamment sur les générations successives, préparant ainsi l'immortalité de l'avenir par l'immortalité du passé ? Pourquoi ? Hélas ! parce qu'on dépense sans y regarder des milliards pour détruire les peuples les uns par les autres, et qu'on regarde à quelques millions dès qu'il s'agit d'instruire les nations et de les mettre à même de s'inoculer, avec l'instruction, avec l'admiration et la pratique du beau, la vraie et saine liberté !

Si j'étais gouvernement, s'écriait un enfant, je mangerais des confitures.

Pauvre petit ! si j'étais gouvernement, moi, je voudrais faire des hommes, et je ne reculerais devant aucun sacrifice pour propager la science, les beaux-arts et les lettres, ces degrés par où montent les esprits pour se glisser jusqu'à Dieu, c'est-à-dire jusqu'à la lumière sans ombre !

LOUIS LACOMBE (1).

(1) Ce fragment et le précédent font partie de l'ouvrage intitulé : *Philosophie et Musique*.





## ANDRÉ PHILIDOR<sup>(1)</sup>



ARRIVÉ en Hollande, Philidor se mesura avec les premiers joueurs de ce pays, et aussi avec l'Arabe Philippe Stamma, dont la renommée était alors européenne ; il compléta ainsi son talent, déjà si remarquable. En 1748, il était à Aix-la-Chapelle, où il rédigea sa fameuse *Analyse du jeu des échecs*. Lord Sandwich, qui avait entendu parler de lui et qui désirait le connaître, l'ayant, à ce moment, invité à venir le trouver au camp de l'armée anglaise, massée entre Bois-le-Duc et Maëstricht, il s'y rendit, et joua avec le duc de Cumberland ; celui-ci, non-seulement souscrivit personnellement à son ouvrage, mais encore lui procura un nombre considérable d'autres souscriptions, qui lui permirent de le publier à Londres, lorsqu'il y fut l'année suivante (1). Philidor n'obtint pas moins de succès en Angleterre qu'il

(1) Voir le numéro du 15 juin.

(1) Fétis, toujours prêt à contredire les gens qui ont raison et à contester les faits même les plus évidents, avait mis en doute, dans la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, l'existence de cette première édition de l'*Analyse du Jeu des Échecs*, publiée en français, à Londres, en 1749, et, dans sa seconde édition, il dit que c'est parce qu'il ne l'avait vue citée dans aucun catalogue. S'il y avait tenu beaucoup, il aurait certainement pu recevoir, dans un dépôt public, communication de l'édition originale de l'*Analyse* de Philidor, ou tout au moins de la seconde, dans la préface de laquelle les lignes suivantes l'auraient éclairé d'une façon certaine : — « La France a possédé dans tous les temps d'excellents joueurs, mais ils ont négligé de nous faire part de leurs découvertes ; et je crois être le premier de ma nation qui ait mis au jour la théorie et la vraie pratique de ce jeu. Cet ouvrage est divisé en deux parties : la première est une réimpression de l'édition de 1749, avec les corrections

n'en avait obtenus en France et en Allemagne, et ces succès devaient d'autant plus le flatter que l'Angleterre, on le sait, est la terre classique des échecs. Mais sa renommée s'étendait à ce point que le grand Frédéric le fit appeler à Berlin, non pour jouer avec lui, car l'amour-propre de ce prince eût peut-être été froissé d'une défaite, mais pour le faire jouer avec un certain juif qui passait pour être d'une grande force, et que Philidor, qui s'était rendu à cette invitation, battait facilement en lui rendant un cavalier. Philidor joua souvent aussi, devant le roi, avec le marquis de Varennes, auquel il faisait le même avantage.

Il retourna ensuite en Angleterre. Il est probable, cependant, que durant cette longue absence de son pays, Philidor ne s'occupa pas exclusivement d'échecs, et qu'il songea aussi à fortifier ses facultés musicales. Laborde nous dit : — « Son goût se forma dans ce voyage, en entendant les ouvrages des meilleurs maîtres de l'Italie. » Pour que Philidor pût revenir en France, en 1754, avec un talent si formé, si souple, si sûr de lui-même que celui qu'il déploya dès ses débuts au théâtre, peu d'années après, il faut, en effet, et qu'il ait beaucoup entendu, par conséquent beaucoup profité, et même beaucoup travaillé, quoique ne produisant pas pour le public. J'ajouterai que ce n'est pas la seule audition d'œuvres italiennes qui dut développer considérablement son talent musical, bien que l'influence du style italien soit évidente sur la plupart de ses œuvres; mais je ferai remarquer que Philidor séjourna justement à Londres à l'époque des dernières années de l'existence de Händel et des grands succès qu'obtenaient les admirables oratorios de ce maître immortel. L'audition fréquente et l'étude de ces œuvres ne durent pas être sans profit pour lui, et lui valurent peut-être cette fermeté de style, cette grandeur de conception, cette richesse orchestrale qui frappèrent plus tard les oreilles parisiennes, et qui lui firent une place tout à fait à part

et observations nouvelles; l'autre renferme une suite de fins de parties utiles et même nécessaires à connaître, ainsi que nombre de débuts nouveaux. »

Beaucoup d'éditions françaises de l'*Analyse du Jeu des Échecs* ont été faites, soit en France, soit à l'étranger : Londres, 1749, in-8°; — Amsterdam et Leipzig, 1752, in-8°; — Londres (Hollande), 1752, in-8°; — Leipzig, 1754, in-8°; — Paris, 1757, in-12; — Paris, 1762, in-8°; — Londres, 1767, in-8°, — Londres, 1777, in-8° (avec un superbe portrait dessiné et gravé par Bartolozzi); — Londres, 1790, 2 vol. in-8°; — Paris et Strasbourg, an XI (1803), in-18 (avec portrait); — Paris et Strasbourg, 1812, in-12; — Paris, 1820, in-18; — Philadelphie, 1821, in-18; — Paris, 1830, in-18 (avec portrait); — Paris, 1844, in-18; — Paris, 1844, in-12; — Paris, 1848, in-12. Les meilleures de ces éditions sont celles de Londres, 1777, et de Philadelphie, 1821. On peut consulter à ce sujet la *Bibliographie anecdotique du Jeu des Échecs*, par M. Jean Gay. (Paris, Jules Gay, 1864, in-12). Je crois qu'en ces dernières années, il s'est fait encore, à Paris, une ou deux éditions de l'*Analyse* de Philidor, qui est restée, après plus d'un siècle, un ouvrage classique en son genre.

auprès de Duni, de Monsigny et de Grétry, avec lesquels on peut dire qu'il fonda l'Opéra-Comique français, mais qui lui étaient de beaucoup inférieurs sous ces divers rapports. L'observation que je présente ici n'a jamais été faite, mais je crois fermement que le séjour prolongé de Londres a influé d'une façon considérable sur l'avenir musical de Philidor.

Des traditions de famille veulent qu'il ait écrit, à Londres, en 1753, une musique nouvelle pour l'ode à sainte Cécile de Dryden, déjà mise en musique par Hændel. M. Fétis nie ce fait, d'une part, parce qu'il lui semble que l'entreprise de Philidor eût été outrecuidante, ensuite parce qu'il affirme n'en avoir trouvé mention dans aucun des auteurs qui ont traité de l'histoire de la musique en Angleterre à cette époque. Je ne prendrai pas parti dans cette querelle ; mais je ferai pourtant observer que, en dehors de l'affirmation du fils de Philidor, nous avons celle de Laborde, qui certainement n'a pas dû inventer le fait, et qui dit en propres termes : — « Il essaya ses forces à Londres en 1753, où il mit en musique l'ode de Dryden, en anglais, dédiée à sainte Cécile. Le fameux Hændel trouva ses chœurs bien fabriqués, et dit seulement qu'il manquait encore de goût dans les airs. » Ne peut-on croire que Philidor a effectivement mis en musique l'ode de Dryden, mais sans aucun désir de publicité et seulement pour s'exercer, qu'il se soit mis en rapport avec Hændel, qu'il lui ait fait entendre son ouvrage, qu'il lui ait demandé son avis, et que celui-ci le lui ait donné tel que nous le rapporte Laborde ? Ce n'est là qu'une conjecture ; mais, à tout prendre, elle ne me paraît nullement inacceptable.

## III

Enfin, après neuf ans d'absence, Philidor songea à rentrer dans son pays. C'est au mois de novembre 1754 qu'il revint à Paris (1). Evidemment il était bien décidé, cette fois, à tenter la fortune artistique et à se lancer dans la carrière. Mais peut-être son ambition était-elle trop prompte à s'échauffer, car on raconte que, l'emploi de maître de la chapelle du roi se trouvant vacant en ce moment, Philidor conçut le projet de l'obtenir ; pour cela, il écrivit un grand motet sur les paroles : *Lauda Jerusalem*, et le fit exécuter au Concert spirituel, le 2 février 1755, en présence du roi et de la reine. Mais Philidor, à cette époque, n'était

(1) Je prends cette date dans la notice publiée par *le Palamède*.

âgé que de vingt-huit ans, et, de quelque talent qu'il fit preuve, sa personnalité, à lui débutant, devait évidemment s'effacer devant les titres d'artistes posés depuis longtemps et qui avaient des droits acquis. Au surplus, il paraît que le style de ce morceau, complètement écrit dans la forme italienne, déplut considérablement à la reine, qui ne manquait pas une occasion de se prononcer contre ce genre de musique. Il avait donc toutes les chances contre lui, et vit confier à un autre l'emploi qu'il convoitait.

Il tourna alors ses vues du côté du théâtre ; mais, là encore, il devait rencontrer de graves difficultés. — « En 1757, nous dit Laborde, il essaya de composer un acte d'opéra ; mais Rebel (alors directeur) refusa de le donner, en lui disant qu'on ne voulait point introduire d'airs dans les scènes. En 1758, ayant fait quelques airs pour *les Pèlerins de la Mecque*, à l'Opéra-Comique, Corbi, directeur de ce spectacle, lui proposa d'entreprendre un ouvrage. On lui donna le poème de *Blaise le Savetier*, qui fut joué avec le plus grand succès à la foire Saint-Laurent, en 1759. »

Je ne m'attarderai pas à discuter ici avec Fétis, qui, là comme ailleurs, et sans donner aucune preuve contraire, conteste purement et simplement les assertions de Laborde. Or, au point de vue général, j'ai remarqué que Fétis est presque toujours dans l'erreur lorsqu'il contredit son devancier, et dans le fait présent, Laborde ayant été le premier biographe de Philidor, ayant écrit sa notice du vivant de celui-ci, avec qui il était en excellentes relations, de qui il a peut-être reçu des renseignements directs, me semble plus digne de confiance que Fétis, qui, écrivant soixante ans après, ne s'appuie sur aucun témoignage pour justifier son dire (1).

Toujours est-il que le véritable début de Philidor se fit le 9 mars 1759, par un joli petit opéra-comique en un acte, *Blaise le Savetier*, dont Sedaine lui avait fourni les paroles, et que ce début fut pour lui plein de bonheur et d'éclat.

Il y avait tantôt six ans — c'était le 30 juillet 1753 — que Dauvergne avait fait, à l'Opéra-Comique, alors dirigé par Monet, le premier essai

(1) Fétis dit simplement qu'aucun ouvrage portant le titre des *Pèlerins de la Mecque* n'a été représenté à l'Opéra-Comique en 1758. La pièce, en trois actes et « en vaudevilles », n'était point nouvelle ; elle était de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, et avait été jouée pour la première fois à ce théâtre le 29 juillet 1726. On en aura sans doute fait une reprise en 1759, pour laquelle Corbi aura chargé Philidor de lui écrire quelques airs nouveaux. Je ne puis rien affirmer à ce sujet, mais je remarque que plusieurs contemporains citent Philidor comme ayant fait des airs pour *les Pèlerins de la Mecque*.

d'un véritable opéra-comique, c'est-à-dire d'une pièce accompagnée de musique inédite, « mêlée d'ariettes nouvelles. » C'était une imitation française des « intermèdes » italiens que des chanteurs ultramontains avaient fait connaître à Paris avec tant de succès. Ce qu'on appelait alors *opéras-comiques* n'était autre chose que des parodies d'opéras (d'où le nom : opéras-comiques), dans lesquelles les couplets étaient chantés soit sur des airs connus, c'est-à-dire des vaudevilles, soit sur des morceaux tirés de l'opéra parodié. Pour faire la distinction, on qualifia les pièces du nouveau genre : pièces à ariettes. Ce n'est que plus tard, à partir de la fin du dix-huitième siècle, qu'une interversion complète eut lieu, et que l'on prit l'habitude d'appeler d'abord *pièces en vaudevilles*, puis *vaudevilles*, les pièces dans lesquelles on chantait des airs connus, tandis qu'on appliqua la qualification d'opéras-comiques aux anciennes pièces à ariettes, celles qui comportaient de la musique entièrement nouvelle. Depuis lors, cette double dénomination n'a plus changé. Mais il faut encore remarquer que les premières pièces à ariettes, celles dont, avec tant de succès, *les Troqueurs* donnèrent le premier modèle, contaient généralement, avec les airs nouveaux, un certain nombre de couplets qui se chantaient sur de vieux vaudevilles, et qu'elles étaient, par conséquent, mêlées de musique ancienne et nouvelle. Beaucoup des livrets mis en musique par Duni, Monsigny, Philidor et Grétry sont dans ce cas.

Depuis longtemps déjà, la Comédie-Italienne, mentant à son titre, avait abandonné les comédies italiennes, et s'était mise à jouer des comédies françaises, des opéras-comiques (vaudevilles) et des ballets. Mais on a toujours aimé beaucoup la musique en France, et la Comédie-Italienne ne demandait pas mieux que de satisfaire le goût de son public, quoi qu'elle eût, à ce sujet, souvent maille à partir avec l'Opéra, qui ne supportait pas qu'on empiétât sur son privilége. C'est ce qui fait que, sans en arriver encore à donner des pièces du genre de celles qu'on appela plus tard pièces à ariettes, il lui arrivait souvent de jouer certains ouvrages mêlés de divertissements, de danses, de couplets, dans lesquels on faisait entrer à la fois de la musique connue et de la musique inédite. Ce n'est donc pas tout d'un coup et tout d'une pièce, on le voit, que fut créé le genre de notre opéra-comique, et il y avait près de quarante ans qu'il était en germe lorsqu'il prit corps et s'imposa par la force des choses.

Certains compositeurs distingués écrivirent, et quelques-uns en grand nombre, la musique d'ouvrages du genre de ceux que je viens de signaler. Mouret, qui fut si justement surnommé le *musicien des grâces*,

et qui obtint des succès à l'Opéra, fut longtemps attaché, à cet effet, à la Comédie-Italienne ; j'ai réuni, pour ma part, les titres de plus de trente pièces écrites par lui pour ce théâtre, de 1718 à 1731 : *l'Amante romanesque*, — *le Naufrage au Port à l'Anglais*, — *l'Amour maître de langues*, — *la Désolation des deux Comédies*, — *le Procès des Théâtres*, — *Arlequin Pluton*, — *les Lunettes magiques*, — *la Foire renaissante*, — *la Fausse Magie*, — *les Aventures de la rue Quincampoix*, — *le Philosophe trompé par la nature*, — *le Triomphe d'Arlequin*, — *la Mode*, — *le May*, — *la Rupture du Carnaval et de la Folie*, — *les Amours de Vincennes*, — *Mélusine*, — *le Trésor supposé*, — *les Amans ignorans*, — *Arlequin Endymion*, — *la Fille inquiète*, — *l'Amante capricieuse*, — *Démocrite prétendu fou*, — *le Phénix*, — *le Triomphe de l'Intérêt*, — *le Je ne sc̄ais quoi*, — *l'Amant déguisé*, — *le Jeu d'amour*, — *l'Empereur dans la lune*, — *Colombine mari par complaisance*, — *le Chaos*, — *le Berger d'Amphrise*. — Un autre musicien aimable, aujourd'hui bien oublié, Jean-Claude Gilliers, qui vivait dans le même temps que Mouret, écrivit aussi, non-seulement pour la Comédie-Italienne, mais pour l'Opéra-Comique, son rival, nombre d'ouvrages du même genre : *la Foire de Guibray*, — *le Tombeau de Nostradamus*, — *la Ceinture de Vénus*, — *Télémaque*, — *les Dieux à la Foire*, — *l'Amante retrouvée*, — *Sancho-Pança gouverneur*, — *la Nièce vengée*, — *la Comédie sans hommes*, — *la Fille sauvage*, — *le Pot-pourri comique*, — *Sophie et Sigismond*, — *la Première Représentation*, — *Lucas et Perrette*. Plusieurs autres compositeurs, moins féconds, suivirent Mouret et Gilliers dans cette voie : Labbé (*les Amours déguisés*), Delacroix (*Arlequin au Sabbat*), Quinault (*les Aventures du camp de Porche-Fontaine*), Aubert (*Arlequin Hulla*, *la Reine des Péris*, *Arlequin gentilhomme malgré lui*), Blaise (*les Fées rivales*, *le Génie de la France*, *les Ages en récréation*, *Amadis*, *les Muses*, *Alcione*), Desbrosses (*les Amusemens champêtres*, *le Mai*), etc.

Enfin Dauvergne vint... et le succès des *Troqueurs*, donnés par lui à l'Opéra-Comique, fut si éclatant, que ce théâtre ne songea qu'à le renouveler et à poursuivre un essai qui avait été si heureux. Duni, qui s'était fait une réputation en Italie, sa patrie, et qui était alors attaché à la cour de Parme, cour toute française, où on lui avait demandé un petit opéra sur paroles françaises, avait fait demander un poème à Favart, qui lui avait envoyé *le Peintre amoureux de son modèle*. Ce petit ouvrage ayant été très bien accueilli à Parme, l'administration de l'Opéra-Comique avait fait demander à Duni s'il lui plairait de venir le monter à Paris. Le compositeur ne se l'était pas fait dire deux fois, et son œuvre

ayant obtenu un grand succès, il se fixa en France, écrivit une seconde pièce, *Nina et Lindor*, et devint l'un des fondateurs du nouveau genre. Un chanteur de l'Opéra-Comique, Laruelle, dont le nom est resté le type de l'emploi connu d'abord sous la qualification de « rôles à tablier, » et qui était bon musicien, se mit aussi à composer des « pièces à ariettes, » et fit jouer en peu de temps *le Docteur Sangrado* (dont il écrivit la musique en collaboration de Duni), *le Médecin de l'Amour*, *l'Heureux Déguisement*, *Cendrillon*; le financier Laborde, qui se piquait aussi de composition, donna *Gilles garçon peintre, amoureux et rival*, et enfin Monsigny, qui était venu à Paris dans le but de se produire au théâtre, fit ses débuts par *les Aveux indiscrets*.

Pendant ce temps, la Comédie-Italienne suivait la même voie, mais par d'autres moyens; c'est-à-dire que les pièces à ariettes qu'elle offrait à son public n'étaient point le fait d'auteurs français, et n'étaient que la traduction d'intermèdes italiens. Evidemment, les deux théâtres (car l'Opéra-Comique donnait aussi des traductions) avaient quelque peine à former un personnel de jeunes compositeurs capables de les fournir d'œuvres nouvelles et de ne les point laisser chômer. La Comédie-italienne donna donc successivement : *les Voyageurs* (*i Viaggiatori*), *la Servante maîtresse* (*la Serva padrona*), *Ninette à la Cour* (écrite en français, à Parme, par Duni), *le Maître de musique* (*il Maestro di musica*), *la Bohémienne* (*la Zingara*), *les Chinois* (*il Cinese*), *la Pipée* (*il Paratagio*), *le Charlatan* (*il Medico ignorante*).

Telle était la situation au moment où Monsigny et Philidor se produisirent presque simultanément et donnèrent, à un mois de distance, chacun leur premier ouvrage à l'Opéra-Comique. Le 7 février 1759, le premier faisait jouer à ce théâtre *les Aveux indiscrets*, et le 9 mars suivant, le second entrait en lice avec *Blaise le Savetier*. Tous deux obtinrent un grand succès, et, avec Duni, furent aussitôt les musiciens attitrés des deux scènes rivales. Grétry — il faut le remarquer — ne commença que dix ans plus tard, en 1769, grâce à l'appui et au dévouement de Philidor lui-même. Lorsqu'il vint, le genre était donc créé, florissant, et, s'il sut y faire preuve de génie, c'est une inexactitude néanmoins de le considérer, ainsi qu'on affecte de le faire parfois, comme le véritable et principal créateur de l'opéra-comique. Les vrais parrains de celui-ci, on ne saurait trop le répéter, sont Duni, Philidor et Monsigny.

La musique de *Blaise le Savetier* fit une profonde sensation, et l'apparition de cet ouvrage fut presque un événement. La main ferme et sûre de Philidor annonçait, du premier coup, un musicien d'une grande valeur et d'une instruction rare, et le public fut même tellement surpris



M<sup>R</sup>. LA RUE TTE Role de la Bride,  
*dans le Maréchal ferand.*

(Fac-Simile à l'eau-forte)

que son étonnement ne fut pas sans quelque mécompte ; peu habitué à une nourriture aussi succulente, il ne s'y fit pas sans scrupule et sans hésitation. « La musique de *Blaise*, nous disent les frères Contant d'Orville dans leur *Histoire de l'opéra-bouffon*, quoique savante et pleine de feu, a paru aux connaisseurs trop uniforme ; ils auroient souhaité un certain mélange de doux et de fort, de mouvement et de repos, qui est à l'égard des sons ce que la distribution de l'ombre et de la lumière est à l'égard des couleurs. » Voilà le jugement d'un simple dilettante. Un almanach spécial, *les Spectacles de Paris*, se borne à constater le succès éclatant et persistant de l'ouvrage : — « Tout ce qu'on peut dire de cet opéra comique, c'est que le public l'a vu soixante-huit fois sans se lasser, peut-être même, pourraient-on dire, chaque jour avec le mérite de la nouveauté. »

Voici maintenant l'appréciation d'un artiste, d'un musicien, onze ans après l'apparition de l'œuvre de Philidor. Dans un article de fond publié dans son *Journal de musique*, à la date de mai 1770, Framery, étudiant les progrès faits par la musique française depuis un certain temps, s'exprimait ainsi :

« .... Les choses en étoient à ce point; la musique gagnoit chaque jour, on s'accoutumoit à l'entendre, ce qui aidoit à devenir capable de la sentir. La musique françoise étoit absolument discréditée, du côté qu'on appelle *le petit genre*, c'est-à-dire celui des grâces et de la gaîté. Ce qui existoit alors étoit véritablement un mélange très agréable de tournures françaises et de tournures italiennes. Notre musique étoit chose facile à chanter, mais c'étoit un assemblage informe, et l'harmonie n'avoit pas acquis autant de perfection que le chant. Un homme parut, dont le premier ouvrage sembla plus extraordinaire qu'agréable. Les oreilles, étonnées d'être remplies pour la première fois, se crurent assourdis. L'expression des paroles, rendue d'une façon nouvelle, ne fut point d'abord sentie. Parce que ce musicien transporta dans l'orchestre les passions qu'il avait à peindre, afin de conserver au chant sa simplicité, on lui refusa de l'expression ; et parce qu'il ne s'astreignit point à donner à toutes ses ariettes la tournure quarrée et monotone d'une brunette ou d'une romance, on nia qu'il eût du chant. Tel est l'effet que produisit *Blaise le savetier* dans sa nouveauté. On n'étoit pas encore assez sensible à la musique, on n'étoit pas assez instruit de ses moyens pour tenir compte à cet auteur, autant qu'il le méritoit, des tableaux ingénieux qu'il avoit offerts, de l'emploi raisonnable des instruments à vent qui n'avoient servi jusqu'alors que de remplissage, de la hardiesse avec laquelle il avoit osé le premier peindre les passions différentes et contrastées de cinq ou six personnes dans un même morceau de musique, sans confusion, sans embarras, sans jamais faire perdre à l'un d'eux le caractère qui lui avoit été donné. Nous avions des chœurs, nous avions des fugues, mais un quinque dialogué avec autant

d'esprit que de force d'harmonie, c'est ce dont on n'avoit l'idée ni en Italie ni en France. »

J'ai tenu à reproduire en entier ce paragraphe intéressant, parce que, d'une part, il résume et fait connaître d'une façon complète les éléments nouveaux que Philidor importa dans la musique théâtrale, et fait comprendre le caractère jusqu'à un certain point novateur de son talent ; d'autre part, parce qu'il nous rend un compte exact des premières impressions du public à l'audition de la musique de ce maître ; enfin, parce que le critique nous fait voir que les vrais musiciens lui tenaient compte de ses efforts et savaient très bien en apprécier la valeur et la portée. Et, à ce sujet, j'en reviens à mon premier dire : pour que le talent de Philidor se montrât du premier coup si plein de maturité et de perfection, si ferme et si serré, si complexe pour le temps, il fallait que le jeune musicien eût bien profité de son long séjour en Angleterre, où certainement les œuvres de Hændel n'avaient pas été perdues pour lui.

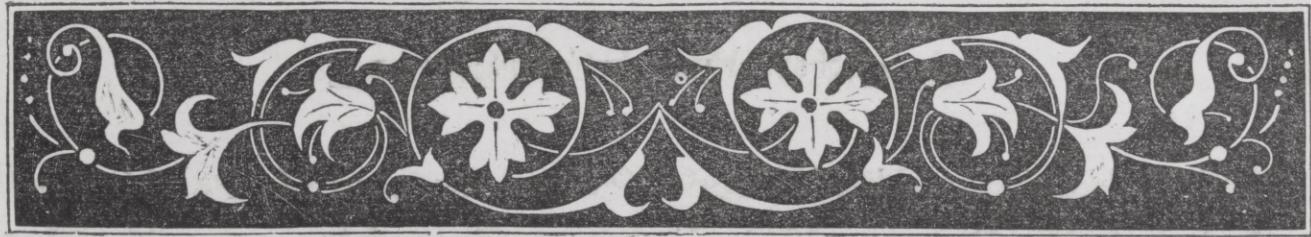
Il est certain, d'ailleurs, que la partition de *Blaise le Savetier*, très fournie et très importante (elle ne comprend pas moins de quatorze morceaux), est excellente d'un bout à l'autre, et indique un rare tempérament d'artiste. On y trouve une habileté de mise en œuvre, une science de la facture, un sentiment de l'harmonie, une verve scénique, une abondance mélodique, et une force d'instrumentation auxquels on n'était certes pas habitué à cette époque, et qui durent, en effet, dérouter singulièrement les premiers auditeurs. A ceux qui voudraient s'en rendre compte, je conseille surtout de lire le très remarquable quintette cité par Framery, un trio plein de verve et d'élégance : *le Ressort est, je crois, mêlé*, et la tendre et jolie romance de Blaisine : *Lorsque tu me faisais l'amour*. Ces trois morceaux pourront, à eux seuls, leur donner une idée de la supériorité dont Philidor faisait déjà preuve.

Son talent s'affirmera bientôt d'une façon plus éclatante, surtout dans *le Maréchal-ferrant*, avec lequel il obtint un de ses grands triomphes, et où il fut vigoureusement aidé par son ami Laruette, qui jouait d'une façon supérieure l'un des rôles les plus importants de l'ouvrage.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





## LE PRIX DE ROME



ACADEMIE des Beaux-Arts, toutes sections réunies, vient de décerner le grand prix de composition musicale à M. Ehrhart, élève de M. Reber. Les cantates des concurrents ont été exécutées, comme d'habitude, d'abord au Conservatoire, en présence du jury spécial, et, ensuite, au palais Mazarin, devant toute l'Académie des Beaux-Arts, qui a voté après avoir reçu communication du choix préalable du jury, composé de : MM. Ambroise Thomas, Reber, Bazin, Victor Massé, Félicien David, Massenet, Vaucorbeil et Saint-Saëns.

On a trouvé singulier que MM. Bazin, Reber et Massé, professeurs des concurrents, aient fait partie du jury ; mais ils figurent, dans cette liste, à titre de membres de la section à l'Académie des Beaux-Arts.

### PREMIER GRAND PRIX

M. Ehrhart, élève de M. Reber.

*Second grand prix* : M. Véronge de la Nux, élève de M. Bazin.

Une mention honorable à M. Wormser, élève de M. Bazin.

Voici les noms des artistes qui s'étaient mis obligamment à la disposition des jeunes aspirants au prix de Rome :

Madame Fuchs-Madier, MM. Nicot et Brion d'Orgeval, pour M. Ehrhart ;

Mademoiselle Chapuy, MM. Bosquin et Delle-Sedie, pour M. Wormser ;

Mademoiselle Huet, MM. Coppel et Manoury, pour M. Pop Mearini ;  
Mademoiselle Ducasse, MM. Roger et Bonnehée, pour M. Mar-  
montel ;

Mademoiselle Duvivier, MM. Vergnet et Manoury, pour M. de la Nux ;

Mademoiselle Arnaud, MM. Grisy et Menu, pour M. Hillemacher.

Mademoiselle Mauduit et M. Sylva devaient primitivement interpré-  
ter la cantate de M. Antonin Marmontel ; ils en ont été empêchés par  
les répétitions générales de l'*Esclave* de M. Membrée. Fort heureuse-  
ment, Roger et mademoiselle Ducasse, se sont dévoués et ont lu, pour  
ainsi dire, cette cantate remarquable.





## BIBLIOGRAPHIE

---



MUSIQUE ET MUSICIENS, par M. GUY DE CHARNACÉ. 2 vol. in-24. — Paris, 1873. — *Librairie musicale de Pottier de Lalaine.* — « Écrit au jour le jour des événements, ce petit livre n'a d'autre prétention que de présenter une réunion de documents impartiaux à ceux qui écriront plus tard l'histoire de la musique de la France, à notre époque, et d'avoir été dicté par un sentiment bien fort de la justice et de la vérité, puisé au culte du beau. »

Ainsi s'exprime M. de Charnacé dans sa préface, où il développe, sous forme de lettre à M. Charles Blanc, ses idées sur l'état actuel de la musique et sur la situation de nos théâtres lyriques. Est-il besoin d'ajouter que ces idées sont excellentes, et que nous nous y associons de tout point. Nous partageons la haine et le dégoût de l'auteur pour ce qu'il appelle « l'art démocratique et social, » c'est-à-dire l'opéra bouffe, « cette peste morale, » et la musique de café-concert « à trois sous la chope. » Nous partageons également ses vives sympathies pour les compositeurs de notre jeune école, qui ont eu la force de se soustraire à cette débauche musicale, pour rester fermement attachés aux traditions du grand art. M. de Charnacé prend leur cause en main et la défend en termes chaleureux : « Allez, dit-il, au-devant du mérite inconnu, qui ne peut se produire tout seul comme celui du peintre et du statuaire ; ouvrez-leur d'autres voies en dehors du théâtre, où si peu peuvent parvenir, et auquel tous ne sont pas aptes. Pour naître à la lumière, la musique symphonique n'attend chez nous qu'un rayon de faveur. Créez un fonds destiné à la publication des œuvres instrumentales, car vous savez que les éditeurs préfèrent graver les *Canards à trois*

becs, hélas ! trop demandés sur le marché, que les compositions artistiques. Faites décider de leur valeur et de leur impression par un comité compétent, et prélevez-en les fonds sur la somme considérable destinée, chaque année, aux copistes, souvent sans talent, des chefs-d'œuvre de la peinture. (Voilà, certes, une idée qui mériterait de faire son chemin.) Et, maintenant, pour lutter contre l'acharnement des cafés-concerts, encouragez la création de sociétés chorales et de concerts populaires vraiment dignes de ce nom ; donnez à ces établissements des primes d'encouragement, à la charge d'avoir des prix d'entrée les plus minimes. Affranchissez-les des droits qui les grèvent, à la condition de ne faire entendre que de belles et saines œuvres. Par votre énergie, débarrassez la rue de tous les *bastringues*, les orchestres, les tréteaux, les hurlements et les hoquets qu'on y entend ; balayez, enfin, les maisons de prostitution musicale dont Paris regorge. » Voilà les paroles d'un vrai et honnête musicien, et nous ne saurions trop féliciter notre confrère d'avoir exprimé, avec tant de netteté et de conviction, les idées que nous avons nous-même défendues si souvent dans ce journal.

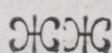
Maintenant que la profession de foi de l'auteur nous est connue, jetons un rapide coup d'œil sur le nouvel ouvrage qu'il nous présente.

Le premier volume réunit les comptes rendus des œuvres lyriques représentées depuis deux ans et ceux de quelques chefs-d'œuvre remis à la scène ou exécutés dans les concerts, ainsi que des appréciations sur quelques-uns des maîtres contemporains. Ces pages sont fort intéressantes : elles renferment des aperçus ingénieux et des critiques qui nous paraissent toujours fondées, sauf en ce qui concerne Wagner et Schumann, après lesquels M. de Charnacé ne cesse de s'acharner avec une acrimonie et une passion, qui nuisent parfois à la rectitude de son jugement.

Le second volume est consacré tout entier à la traduction de quelques fragments des œuvres critiques de Wagner (*Gesammelte Schriften und dichtungen*). Ces fragments sont les suivants : 1<sup>e</sup> *Sur la musique allemande*. — 2<sup>o</sup> *Sur l'ouverture*. — 3<sup>o</sup> *De la direction de l'orchestre*. — 4<sup>o</sup> *L'opéra et le drame* (1<sup>re</sup> partie). Je n'ai pas besoin de faire ressortir l'importance de cette traduction qui permettra au public de se familiariser avec des travaux d'esthétique musicale extrêmement remarquables et qui lui étaient inconnus jusqu'ici. On parle volontiers de Wagner et de son système, mais, parmi tous ces aimables discoureurs, qui foulent aux pieds ou qui exaltent jusqu'aux nues le « prophète de la musique de l'avenir », combien peu connaissent vraiment les questions qu'ils tranchent avec une si charmante désinvolture. Malheureu-

sement, les fragments d'*opéra et drame*, traduits par M. de Charnacé, ne peuvent guère suffire à nous donner une idée complète des théories du célèbre réformateur, et nous regrettons que notre confrère ait laissé de côté les deux autres parties de ce curieux ouvrage, à savoir : « *Les pièces de théâtre et l'essence de la poésie dramatique ; la poésie et la musique dans le drame de l'avenir.* » Il est vrai que si M. de Charnacé avait voulu traduire et publier *in extenso* l'œuvre complète de Wagner, il lui aurait fallu, ainsi qu'il l'explique lui-même, l'autorisation de l'auteur, autorisation qui lui eût été certainement refusée, en présence de l'esprit d'hostilité qu'il ne cesse de manifester avec trop de complaisance et des critiques trop souvent injustes dont il a cru devoir entremêler sa traduction. Sur ce terrain, nous avons le regret de nous séparer absolument de M. de Charnacé, et, bien que nous n'admettions pas sans réserves toutes les doctrines de Wagner et notamment les critiques qui se trouvent formulées dans les derniers paragraphes d'*opéra et drame* (1<sup>re</sup> partie), nous ne pouvons néanmoins nous empêcher de reconnaître et d'apprécier, comme il convient, la haute valeur de ses œuvres dramatiques et de ses travaux d'esthétique.

H. Marcello.

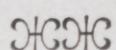


LA COMÉDIE-FRANÇAISE, *histoire administrative* (1658-1757), par JULES BONNASSIES. — Paris, Didier, 1874. In-12 de 400 pages, avec un tableau. — Voici le premier volume de la grande série sur l'histoire administrative de notre première scène nationale, annoncée depuis longtemps dans le monde des lettrés et dont les lecteurs de *la Chronique musicale* connaissent un chapitre. L'auteur explique, dans sa préface, que jamais ce travail n'a été fait sérieusement ni au dix-huitième siècle, ni en celui-ci, parce que aucun des écrivains qui ont abordé le sujet n'a eu recours aux documents conservés dans les Archives de la Comédie. C'est là, en effet, aux Archives nationales et dans les études des notaires de Paris, que notre collaborateur M. Jules Bonnassies a puisé les éléments de cette grande série qui ne comprendra pas moins de six volumes. Indiquer même succinctement ce que contient celui-ci n'est guère possible : bornons-nous à dire que tous les contrats, actes de Société,

règlements intérieurs, pièces légales, dont la Comédie fut l'objet de 1657 à 1757, ont été retrouvés par l'auteur et commentées par lui.

La seconde partie du volume est consacrée à une restitution de la vie des comédiens français sous l'ancien régime. La part de l'inédit y est également considérable.

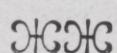
*O. Le Trioux.*



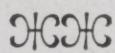
TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'ORGANISATION DES SOCIÉTÉS MUSICALES, par P. CLODOMIR. — Voici un excellent ouvrage et qui fait le plus grand honneur à son auteur. Très spirituellement écrit, ce qui n'est pas à dédaigner dans un livre théorique et technique, M. Clodomir a renfermé dans un volume élégant et fort joliment illustré tout ce qu'il est nécessaire de savoir pour organiser de bonnes Sociétés de musique d'harmonie, depuis les notions des instruments qui la constituent jusqu'aux instructions sur les concours de musique et les statuts et règlements des Sociétés.

Les détails sur l'étendue des instruments sont suffisants pour permettre à tout compositeur d'écrire pour la musique militaire, dont l'instrumentation est, comme on sait, si absolument différente de celle des orchestres de symphonie et d'opéra. Il ne lui faudra qu'un peu d'habitude pour y parvenir. Le chapitre qui traite de l'accord des instruments est d'une haute importance, et je ne sache pas que ce sujet ait jamais été abordé, du moins avec cette lucidité. Mais ce qui est surtout précieux pour un chef de musique d'harmonie, c'est de savoir former un orchestre où la proportion convenable entre les instruments de nature diverse comme étendue, timbre et sonorité, lui permettra de produire le plus d'effet possible, selon le nombre d'instrumentistes dont il pourra disposer, et tout cela est parfaitement développé dans le chapitre III. Les compositeurs novices et même ceux qui ont l'habitude de la partition symphonique et lyrique, éprouvent souvent de la peine à bien se rendre compte de l'énorme quantité de transpositions qui se rencontrent dans les partitions de fanfares ou d'harmonie. Les explications de M. Clodomir à cet égard ne laissent rien à désirer. Le prix approximatif des instruments est très utile à connaître ; aussi les musiciens, aussi bien que les chefs-directeurs et les présidents de Sociétés sauront-ils gré à l'auteur de ce livre de

le leur avoir donné. Rien enfin n'a été négligé, ni les instructions sur la manière d'obtenir une bonne exécution, ni les soins de propreté nécessaires à l'entretien des instruments, pas même les *ficelles* qu'il est bon qu'un directeur de musique emploie quelquefois pour jeter de la poudre aux yeux de son public. Enfin, le *Traité théorique et pratique de l'organisation des Sociétés musicales, harmonies et fanfares*, de M. Clodomir, est un ouvrage à part, et le complément indispensable des traités d'instrumentation de Berlioz et de M. Gevaërt.



ÉCOLE PRIMAIRE DE CHANT CHORAL, par M. LOUIS DESSANE. — Je dois faire ma confession : je n'ai jamais été partisan outré des orphéons, parce que, en dehors du bien moral qui peut en résulter pour ceux qui en font partie, ce dont je n'ai point à me mêler, je n'ai pas très distinctement perçu jusqu'à présent le grand avantage que l'art musical en retire, seule chose qui m'intéresse. Mais puisque les orphéons existent, autant les encourager et faciliter aux orphéonistes les moyens de devenir bons musiciens. Sous ce rapport, l'*École primaire de chant chorale*, par M. Louis Dessane, est un ouvrage qui peut rendre de grands services. Les principes de la musique y sont clairement énoncés, et la plupart des études ou exercices bien combinés et bien gradués. Ce n'est pas la faute de M. Dessane si l'usage déplorable a prévalu de substituer pour les ténors la clef de *sol*, qui n'appartient qu'aux voix de femmes et aux instruments élevés, à la clef d'*ut*, quatrième ligne, où les notes se trouvent à leur véritable place. Il ne faut pas non plus lui reprocher d'avoir consacré trois ou quatre leçons au chant à *bouche fermée*. Limnander, qui, le premier, si je ne me trompe, a employé ce moyen, dont plus tard, Auber et même Verdi, ont eu, selon moi, le tort d'user, a rendu à l'art un très mauvais service, la voix humaine n'étant pas faite pour les jongleries. M. Louis Dessane s'est conformé aux usages, bons ou mauvais, qui existent, et son ouvrage est un excellent manuel pratique.



LES GAMMES COMPLÈTES ET PROGRESSIVES POUR LE VIOLON, par ÉDOUARD LAPRET. — Apprendre à faire les gammes se trouve dans toutes les méthodes de violon ; mais jamais, jusqu'à ce jour, il n'a paru d'ouvrage aussi complet que celui de M. Lapret. L'élève qui aura le courage de le travailler depuis le commencement jusqu'à la fin, devra nécessairement arriver à une force d'exécution extraordinaire. Ce qui frappe dans cette méthode, c'est la simplicité avec laquelle son auteur, sans discours et sans commentaires, conduit progressivement son élève depuis les exercices les plus élémentaires jusqu'aux plus extrêmes difficultés. Le travail de M. Lapret peut se placer au premier rang des bons ouvrages théoriques et pratiques.

*Henry Cohen.*





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

### FAITS DIVERS



ous empruntons à la chronique musicale du *Monde illustré*, de notre collaborateur Albert de Lasalle, des détails fort intéressants sur la longévité des musiciens. M. de Lasalle s'exprime ainsi :

Un de ces jours derniers, par un beau soleil, nous nous amusions à inventorier les bustes des compositeurs, qui ornent les façades de l'Opéra. Ces morceaux de sculpture portent en légende, avec le nom du musicien, la date de sa naissance et celle de sa mort. Il nous fut facile le lendemain de dresser le tableau suivant, qui indique l'âge auquel chacun de ces illustres artistes a rendu son âme à Orphée.

Voyez, et dites si la musique n'est pas l'élixir de longue vie dont on croyait la recette introuvable :

Gossec.....	mort à 96 ans	Halévy.....	mort à 63 ans
Auber.....	— 90 —	Boieldieu.....	— 59 —
Monsigny.....	— 88 —	Beethoven.....	— 57 —
Campra.....	— 84 —	Dalayrac.....	— 56 —
Chérubini .....	— 82 —	Lulli.....	— 54 —
Rameau.....	— 81 —	Méhul.....	— 54 —
Haydn.....	— 77 —	A. Adam.....	— 53 —
Spontini.....	— 77 —	Donizetti.....	— 50 —
Rossini.....	— 76 —	Cimarosa.....	— 47 —
Salieri.....	— 75 —	Nicolo.....	— 43 —
Hændel.....	— 74 —	Hérold.....	— 41 —
Paisiello.....	— 74 —	Weber.....	— 40 —
Lesueur.....	— 74 —	Chopin.....	— 39 —
Gluck.....	— 73 —	Mendelssohn ..	— 38 —
Piccini.....	— 72 —	Mozart.....	— 35 —
Grétry .....	— 72 —	Belliini.....	— 33 —
Meyerbeer.....	— 70 —	Schubert.....	— 31 —
S. Bach.....	— 65 —	Pergolèse. ....	— 26 —

Voilà donc, disposés en tableau, les noms des trente-six compositeurs les plus célèbres. Sur le nombre, il y en a dix seulement qui n'ont pas atteint

l'âge d'un demi-siècle. Mais vous en compterez dix-sept dont la vie s'est prolongée au delà de soixante-dix ans.

Vous voudrez bien remarquer encore que la liste s'ouvre par les noms de musiciens français (car je compte comme tel le florentin Cherubini, qui a vécu et travaillé à Paris, qui a été membre de notre Institut et directeur de notre Conservatoire). Par contre, les six derniers noms de la nomenclature appartiennent à des étrangers. On me dira qu'il y a là l'effet d'un simple hasard. Je veux bien qu'il soit simple ce hasard ; dans tous les cas, il est assez heureux pour mériter d'être signalé.

Enfin, la moyenne générale de tous ces âges mortuaires est sensiblement de soixante et un ans, sept mois.

Maintenant, en considérant séparément les nationalités, nous trouvons ces moyennes :

Français.....	68 ans
Italiens.....	59 —
Allemands.....	56 —

CONCOURS A HUIS-CLOS DU CONSERVATOIRE. — *Solfège* : Les concours à huis-clos du Conservatoire ont commencé le 9 juillet. Notre collaborateur, M. Arthur Pougin, en fera, dans un prochain numéro, le compte rendu critique, à la suite duquel nous insérerons le *Palmarès*, qui donnera à nos lecteurs le détail exact des élèves couronnés pour les classes de chant et d'instruments. *La Chronique musicale* suit en cela le principe qu'elle a adopté l'année dernière au sujet de ces mêmes concours.

CONCOURS PUBLICS DU CONSERVATOIRE. — Les concours publics du Conservatoire de musique commenceront le jeudi 23 courant.

Voici l'ordre des séances :

- Jeudi 23, à dix heures du matin, chant.
- Vendredi 24, à neuf heures, piano.
- Samedi 25, à midi, opéra.
- Lundi 27, à midi, opéra-comique.
- Mardi 28, à dix heures, tragédie, comédie.
- Mercredi 29, à neuf heures, violoncelle, violon.
- Jeudi 30, à neuf heures, instruments à vent.

— Le ministère hongrois vient de rendre un décret administratif qui affirme le droit que possède chacun de manifester ses opinions au théâtre avec des sifflets. Cette singulière décision a été provoquée par le comte Bissingen, lequel, en compagnie de son ami le comte Esterhazy, s'était permis de siffler un ténor débutant qui lui déplaisait. Le comte Bissingen avait été condamné pour ce fait à cinquante florins d'amende. Mais le riche seigneur

en a rappelé pour faire résoudre la question en principe. Son insistance a fini par avoir le dessus (*Gazetta musicale*, de Milan).

— M. Capoul et mademoiselle Adelina Patti seraient engagés à Saint-Pétersbourg pour y créer, cet hiver, l'opéra de M. Victor Massé : *Paul et Virginie*.

— Un *bill* tendant à modifier la loi relative aux droits d'auteur, au point de vue international, a été adopté le 8 juillet en première lecture à la Chambre des Communes de Londres. Une réforme de la législation actuelle dans un sens libéral est depuis longtemps souhaitée. Nous espérons que les modifications en question seront assez larges pour donner satisfaction aux artistes de tous les pays.

— Nous enregistrons avec plaisir les deux nouvelles suivantes, concernant des récompenses méritées :

M. Achille Lemoine, éditeur de musique, vient d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur ;

M. Vianesi, le chef d'orchestre du Théâtre-Italien, vient de recevoir la croix de chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique.

— Notre collaborateur, M. Louis Lacombe, et madame Lacombe viennent d'ouvrir, rue Mondovi, 4, de beaux salons, où, le samedi, ces excellents artistes aimés du public parisien réunissent quelques amis.

Ce sont de charmantes soirées où on entend de la musique comme la savent faire ces deux professeurs sympathiques de l'art classique et moderne. C'est là que, dorénavant, ils recevront leurs élèves ; M. et madame Lacombe ne quitteront point Paris cette année, même pendant les vacances, et ils se tiendront à la disposition des amateurs et professeurs qui viennent à Paris dans le but de perfectionner leur talent.

— M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts vient de souscrire à vingt exemplaires du *Messie* de Hændel, édité par M. Gustave Avocat. Nos lecteurs se souviennent que nous avons donné dans un de nos précédents numéros le beau frontispice de cette édition du *Messie*.

— M. Charles Lamoureux adresse à la *Gazette musicale* une lettre sur le cinquième festival triennal de Hændel, célébré à Londres ces jours derniers, festival dont l'intelligent chef d'orchestre et l'actif propagateur français des concerts d'oratorios a voulu surveiller de près le mécanisme et le fonctionnement. Voici quelques extraits de cette intéressante et curieuse épître :

« La répétition était annoncée pour midi. A l'heure précise, quatre mille exécutants et vingt mille auditeurs étaient à leur poste, et au douzième coup

de l'horloge la baguette de sir Michael Costa donnait le signal de l'attaque. A compter de ce moment, une série de surprises commença pour moi. Au signe du chef d'orchestre, le silence se fit; toute l'assistance, musiciens, choristes et public, se leva, se découvrit, et l'immortel « Alleluia » du *Messie* fut attaqué avec une puissance de sonorité et de rythme que je croyais tout d'abord impossible dans l'immense vaisseau de Sydenham. C'est une tradition en Angleterre de se tenir debout et découvert chaque fois que l'on exécute cette splendide page. Le cœur le plus froid ne peut rester indifférent devant cette imposante et respectueuse manifestation, à laquelle un enthousiasme indescriptible sert de péroraision. Voici, d'après les documents officiels que j'ai rapportés, quelle était la composition des chœurs :

Soprani.....	758
Contralti.....	788
Ténors.....	690
Basses.....	713

Les voix étaient fort belles, surtout celles de soprani et de basses, et portaient admirablement, grâce à l'ingénieuse et gigantesque coquille qui enveloppe l'estrade. Quant à l'orchestre, c'était une véritable armée, à laquelle l'orgue colossal du *Crystal Palace* ajoutait la puissance de son tonnerre. J'ai compté cent quarante premiers violons; que l'on juge du reste par ce nombre. La répétition donna la mesure de ce qu'on pouvait espérer des trois journées du festival. En effet, l'exécution fut tout le temps remarquable, même dans les œuvres qui, comme le *Messie*, n'avaient pas été répétées. Plus de *quatre-vingt mille auditeurs* ont assisté au dernier festival de Sydenham, et la recette s'est élevée à près de *douze cent mille francs.* »

— Samedi dernier, 11 juillet, la pluie est venue interrompre une charmante fête, chez madame la comtesse de Noé. Tout Paris connaît, au moins par où dire, la maison hospitalière et le petit parc ombragé dont madame de Noé et M. de Noé (Cham, le spirituel artiste) font si bien les honneurs. Samedi, le jardin était illuminé à la vénitienne et les hôtes nombreux. Il s'agissait de l'audition intéressante de morceaux extraits des œuvres théâtrales de madame de Maistre. Il a fallu céder la place à l'averse et se retirer dans les salons, assez vastes, heureusement, pour contenir tout le monde. Mais c'était un contretemps, et un désappointement général. Le compositeur et les artistes qui lui prêtaient leur concours nous excuseront de ne pas rendre un compte détaillé d'une exécution que les circonstances rendaient, pour ainsi dire, improvisée, et que, pour notre compte personnel, nous avons à peine entendue. Nous constaterons, néanmoins, qu'il y a, dans l'œuvre de madame de Maistre, de fort belles choses qui ont été très bien chantées.

— Le musée du Conservatoire, qui est tout à fait transformé depuis l'achat de la magnifique collection du docteur S. Fau, attire un grand

nombre d'étrangers et excite la curiosité la plus vive parmi les amateurs et les artistes. M. J.-B. Vuillaume a offert un contralto ; M. Eugène Gand, un bel archet de Tourte l'aîné ; MM. Gand et Bernardel frères, un des altos supplémentaires qui ont figuré dans la musique de la chapelle des Tuileries ; M. Antoine Courtois, le trombone-alto du virtuose Bernard ; enfin, MM. Lafleur et Baluze ont donné trois beaux archets de Jacques et de Joseph Lafleur.

Le musée a reçu, en outre, un superbe tympanon hongrois de M. Herzfeld, amateur viennois fort distingué ; M. Victor Schoelcher a fait présent de six instruments algériens et madame Denne-Baron, d'une flûte d'Adler. Aujourd'hui, la riche et curieuse collection du Conservatoire renferme plus de six cents pièces, que M. Gustave Chouquet a groupées avec beaucoup de méthode et de goût.

— M. Adolphe Jullien vient de réunir en un volume, orné d'une eau-forte d'après Boucher, ses articles sur l'*Histoire du théâtre de madame de Pompadour*, qui ont paru dans la *Chronique musicale*. Ce livre luxueux, qui sort des presses de M. Alcan-Lévy, est publié à la librairie J. Baur, 11, rue des Saints-Pères.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — La répétition générale de *l'Esclave*, avec costumes et décors, a eu lieu dimanche dernier ; la distribution est conforme à celle que nous avons déjà indiquée. Notre directeur, M. Arthur Heulhard, rendra compte, dans le prochain numéro, de l'œuvre musicale de M. Membrée, dont la première représentation a lieu ce soir.

— Madame Sangalli vient de signer avec M. Halanzier un engagement qui la lie pour deux années à l'*Opéra*.

*Châtelet (Opéra populaire)*. — Tous les engagements sont finis ; on répète les chœurs du *Paria*.

La pièce qui succèdera au *Paria* sera les *Amours du Diable*, avec mademoiselle Mélanie Reboux dans le principal rôle. Mademoiselle Reboux revient à la musique sérieuse ; nous lui souhaitons de retrouver ses succès d'autrefois.

*Variétés*. — M. Bertrand vient de recevoir une opérette en cinq actes, de MM. Jules Moinaux et H. Boeage. Titre : *La Princesse de Babylone*.

*Folies-Dramatiques.* — Fermeture de ce théâtre du 11 juillet au 16 août ; la salle va être remise à neuf. La réouverture se fera avec la *Belle Bourgeoise* de M. Coedès.

*Château-d'Eau.* — Nous avons déjà dit que la réouverture aurait lieu avec le *Treizième coup de minuit*, opérette de M. Debillemont. M. Cogniard a engagé, pour jouer le principal rôle, mademoiselle Bressolle, une jeune artiste qu'on avait remarquée à la Renaissance.

Le ténor chargé de lui donner la réplique est M. Cabel, frère de la cantatrice, et la direction du Château-d'Eau cherche à obtenir de M. Hostein qu'il lui cède pour cet ouvrage madame Henry, une dugazon de province dont on dit le plus grand bien.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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