

LES
MAQUETTES DU NOUVEL OPÉRA

I



NOTRE époque est une bien singulière époque, et c'est avec un sentiment douloureux que l'écrivain en envisage toutes les faiblesses. Tout est perverti; tout se transforme : la pensée aussi bien que la conscience. Les attermoiements et les atténuations pullulent. Le progrès semble arrêté. La critique seule subsiste dans une splendeur incomparable. Il y aurait une étude à faire, intéressante et surtout universelle, de ces rages de l'homme qui bénéficie des créations, contre les créateurs dont le nombre est évidemment restreint. Le champ serait fertile en dé-

couvertes de cas fréquents et généraux. La somme de ces observations apporterait assurément un enseignement sévère aux générations futures, et les contemporains de *mil neuf cent soixante-quatorze*, par exemple, reculeraient épouvantés devant un résultat qui menace fort d'être celui-ci :

« A Paris, écriraient-ils, en France, en Europe, dans le monde entier
 « peut-être, en plein dix-neuvième siècle, la critique (la critique que
 « l'on sait) savait tout ce qui était grand, tout ce qui pouvait et devait le
 « devenir. Mais, en revanche, elle couvrait de fleurs une certaine
 « madame Théo; elle élevait sur de riches pavois une autre chanteuse
 « de café concert, madame Judic; elle exaltait un nommé Offenbach et
 « l'auteur de *La Fille de madame Angot*, petite chose insignifiante que
 « l'on prenait pour un chef-d'œuvre et qui rapportait des millions.

« M. Du Locle était alors directeur de l'Opéra-Comique. Il assassi-
 « nait lentement, mais à coups sûrs, un genre éminemment français.
 « Il commit ce crime si bien qu'on ne put jamais y remédier, et qu'il
 « ne reste de cette branche de l'art que de rares vestiges.

« L'oncle de M. Du Locle, M. Perrin, dirigeait la scène de la Comé-
 « die-Française, le premier théâtre des mondes civilisés, et remplaçait
 « la pureté de la langue, les chefs-d'œuvre de Racine, de Molière, de
 « Corneille, par le *Sphinx*, *Jean de Thommeray*, et autres médiocrités
 « parées de somptueuses et outrageantes décorations. L'austérité des
 « représentations, le respect que l'on doit aux œuvres, avaient disparu
 « devant la transformation d'un temple de l'art en salon de noble et
 « bavarde compagnie, où l'aristocratie parisienne se rendait visite trois
 « fois la semaine.

« Le tout était subventionné par l'État et approuvé ou supporté par
 « la plupart des critiques. En vain quelques fidèles, quelques croyants
 « protestaient de toute la noirceur de leur encre contre ces misères,
 « contre ces effondrements. En vain ils demandaient que l'on chassât
 « les marchands du temple!

« Il était une autre scène subventionnée et importante celle de
 « l'Académie nationale de Musique. Quelques années avant cette
 « époque, vers l'an 1870, après une guerre dévastatrice suivie d'orgies
 « et d'abominables crises sociales, M. Perrin avait quitté la direction de
 « l'Opéra et laissé au gré, au caprice des tourmentes révolutionnaires,
 « l'édifice et ceux qui le rendaient célèbre par leurs talents. Un homme
 « était venu de province qui, avec un courage dont on doit le féliciter,
 « prit en main la lourde charge dont les épaules de M. Perrin avaient
 « été effrayées. M. Perrin l'avait poussé vers cette entreprise hardie. En

« dépit de cette déplorable situation, l'Opéra fit de très fructueuses
 « recettes. De 1871 à 1874, il put donner le jour à trois opéras nouveaux
 « et à deux ballets. Vers la fin de 1873, la salle de la rue Le Peletier
 « fut détruite par un incendie et l'Opéra fut transporté à la salle Venta-
 « dour. Le directeur de l'Opéra, M. Halanzier, n'en demeura pas
 « moins en butte à la critique. Il venait de subir un désastre. On le
 « critiqua. Il fit des efforts surhumains pour pousser à l'achèvement
 « du Nouvel-Opéra, œuvre merveilleuse s'il en fut jamais. On le cri-
 « tiqua. Aidé par une expérience consommée et par une commission
 « composée d'hommes éclairés, il fit refaire les décors de la *Juive*, de
 « *Guillaume Tell*, d'*Hamlet*, de la *Favorite*, de la *Source*, de *Don*
 « *Juan*, de *Faust*, de *Robert le Diable*. Il veillait à ce travail de géants
 « avec une sollicitude incroyable... On le critiquait toujours. . . .

Je ne puis honnêtement préjuger les notes qui suivront fatalement celles-ci, dans une centaine d'années, mais je crois fort qu'elles auront à peu près le même fond et qu'il sera facile de constater ce que je disais plus haut à savoir : qu'à notre époque on critique trop souvent ce qui mérite les encouragements ou l'éloge.

II

A Dieu ne plaise que je veuille, à cette place, abuser de ce que j'ai vu ces jours derniers, pour riposter victorieusement aux attaques dont le directeur de l'Opéra est l'objet, justement d'après la majorité, injustement selon les autres. Il messierait à l'un des derniers venus et des plus humbles dans la presse parisienne, de porter aussi haut la défense d'un tel administrateur, mais la liberté d'appréciation qui est laissée ici à chacun, me donne le droit d'exprimer une opinion à l'appui de laquelle j'apporte des arguments sérieux.

Aussi bien me contenterai-je et suffira-t-il de transcrire les notes que j'ai prises et les souvenirs que j'ai gardés. Est-ce un rêve? me suis-je dit en sortant du Palais de l'Industrie. Mes yeux ont-ils bien vu? Mes oreilles ont-elles bien entendu? Sans avoir la prétention outrée d'être blasé sur les surprises, je ne crains pas d'avouer que, m'inspirant de Brid'oison, rien ne m'étonne... d'ordinaire. Par contre, en cette circonstance particulière, je suis demeuré stupéfait et je me suis incliné devant les efforts réunis de l'art, de l'industrie, de l'expérience savante et de l'initiative intelligente. Je me suis étonné d'autant plus qu'en

échange de ces résultats, le public, la foule, cet enfant qui est un juge, n'est pas toujours bien placé pour asseoir son jugement.

Le juge est rarement dans le secret des dieux; aussi, fréquemment pêche-t-il, en matière de décorations théâtrales notamment. Cet art n'est rien moins que nouveau.

D'après les savants, à l'époque d'Euripide déjà, la mise en scène était fort avancée et les Grecs tenaient en grande estime la peinture des décors, qui existait, contrairement à l'opinion d'Aristote, bien avant le temps de Sophocle. Déjà on observait rigoureusement les lois de la perspective, et dans certaines tragédies comme les *Perses*, *Œdipe à Colone*, par exemple, où le lieu supposé de la pièce était différent, il était de toute nécessité que le fond de la scène fût caché par des décorations appropriées. On se servait pour des changements à vue de prismes triangulaires, placés sur des pivots qui tournaient et changeaient instantanément le décor. Il y avait aussi des escaliers de Charon, (Χαρώννιοι κλυμακες) ou sortes d'échelles au moyen desquelles les ombres des morts semblaient sortir de terre. Il existait une autre machine, dont le nom n'a pas encore percé la nuit des temps et qui était poussée de derrière le mur de fond en avant, sur des rouleaux. La machine appelée aujourd'hui *gloire* et à l'aide de laquelle les dieux ou les fées se soutiennent dans les airs, était également très prisée dans les théâtres grecs. Tout ceci devait être infiniment curieux et devait avoir des proportions bizarres, si on établit un rapport entre les scènes et les salles du temps, et si l'on en juge par le théâtre en bois, que fit construire Æmilius Scaurus, gendre de Sylla, l'an 58 avant J. C. Il contenait 80,000 spectateurs. Et s'il plaisait au lecteur qui a bien le droit de l'ignorer, de savoir quel est celui qui le premier fit construire à Rome un théâtre de pierre, je lui répondrais qu'on le doit au grand Pompée; qu'il pouvait contenir 40,000 spectateurs et qu'il fut érigé 55 ans avant notre ère.

Vous voyez que les Grecs et les Romains n'y allaient pas de main morte et qu'il décoraient et machinaient autrement leurs théâtres que les théâtres royaux du temps des Molière, des Corneille et des Racine.

En ce temps de merveilleuse souvenance, l'administration traitait d'une façon singulière les chefs-d'œuvre.

Les *Horaces*, par exemple, avaient pour mise en scène : un palais à volonté; au cinquième acte, un fauteuil.

Cinna : un palais à volonté; au deuxième acte, un fauteuil, deux tabourets; au cinquième acte, un tabouret à la gauche du roi.

Polyeucte : un palais à volon

Le *Misanthrope* de Molière était ainsi agrémenté : le théâtre est une chambre, il faut six chaises, trois lustres.

Pour la multiplication de ces exemples, je renverrai le lecteur au livre excellent de M. J. Moynet (1) qui les a condensés avec un talent remarquable.

Mais arrivons bien vite à la question, toute d'actualité, des maquettes de l'Opéra.

III

Un beau matin, j'ai donc franchi le seuil des immenses ateliers du Palais de l'Industrie. Devant ces profondeurs, remplies du comble jusqu'au faite de châssis, de toiles, de ponts volants, de pots à couleur, mon œil s'est d'abord égaré et je n'ai guère vu qu'un bizarre assemblage de choses surprenantes. — Petit à petit, et grâce à l'obligeance de quelques personnes qui avaient bien voulu m'accompagner dans cette excursion au milieu d'un monde inconnu, j'ai fini par classer le tout, et j'espère ainsi faire profiter les lecteurs de *la Chronique musicale* des renseignements techniques et pleins d'intérêt que mes guides experts m'ont donnés avec une rare clarté.

Et d'abord, jamais directeur n'eut une aussi lourde responsabilité. Monter une pièce nouvelle en six mois, chacun a pu le faire et peut le faire; mais préparer à la fois les décors de huit grands opéras et d'un ballet (*Hamlet, la Juive, Guillaume Tell, les Huguenots, la Favorite, Faust, Don Juan, Robert le Diable et la Source*) le 25 avril 1874, perdre un mois en installations diverses, commencer le vrai travail le 25 mai et être prêt le 1^{er} janvier 1875, accomplir un pareil tour de force en huit mois, cela est littéralement prodigieux. Et cela est cependant.

Le public ne peut se faire une idée, même approximative, des difficultés d'une semblable opération.

Voici rapidement les phases de la construction d'un décor. Étant donnée la pièce que l'on a à décorer, on commence par établir une maquette. — Cette maquette est placée sur un petit modèle de théâtre, et les châssis, les rideaux, les plafonds, les praticables sont figurés avec du carton. Ce travail fait, chacun le vient critiquer. Le directeur, dans le cas actuel, a d'abord rectifié, selon ses vues, les projets qui lui ont été

(1) *L'Envers du théâtre*, 1 vol. in-12. — Hachette.

soumis, puis il a réuni la Commission chargée de l'examen des nouvelles décorations, et chaque membre a discuté plus ou moins sur les modifications à apporter. — Enfin, est arrivée l'exécution. Le peintre donne les mesures au machiniste, qui fait immédiatement les épures à la grandeur définitivement arrêtée. On coud les toiles, on assemble sur le parquet de l'atelier les châssis sur lesquels on tend la toile, fixée par des « broquettes. » On trace alors les silhouettes des châssis qui seront « chantournées, » puis taquetées; et enfin, quand le décor sera peint, (comme le peintre aura carrément marché sur la toile et que, par conséquent, elle deviendra « floche, ») on procédera au « marouflage, » c'est-à-dire que l'on collera sur la partie interne du décor un papier épais. Cette opération dernière a le double avantage, grâce à la colle, de resserrer les tissus, de rétablir la fermeté de la toile, et, grâce au papier, d'éviter la transparence.

C'est avec des brosses grosses comme des balais, dont elles portent le nom, qu'on procède à l'ébauche d'un décor. Ces brosses sont emmanchées d'une hampe assez longue pour que le peintre puisse travailler debout, et je ne connais rien d'étrange comme l'aspect de ces hommes qui marchent impunément sur les coins de cathédrales gothiques, sur les branches des forêts profondes et sur les statues des saints qu'ils viennent de peindre.

Ce spectacle est d'autant plus curieux au Palais de l'Industrie que les proportions des décors sont imposantes. Ainsi, une toile de fond, — celle, je crois, de l'acte du Palais, d'*Hamlet*, que j'ai vu peindre, — a vingt-sept mètres de large (dix mètres, si je ne me trompe, de plus qu'à la salle de la rue Le Peletier) et vingt et un mètres de hauteur.

Pour ajouter au fantastique de tout ceci, vous avez au premier étage toute une série de fourneaux qui constitue l'atelier des menuisiers-machinistes. En face de chaque espace comprenant l'atelier de chacun des peintres, il existe un petit cabinet où, pêle-mêle, sont rangés des cartons renfermant la somme de travaux de vingt années, des spécimens de toutes les architectures, et les maquettes des décors dont chaque peintre est chargé.

Tour à tour, j'ai visité ces réduits où MM. Rubé et Chaperon, Cambon, Chéret, Lavastre et Despléchin combinent les splendeurs que, dans quatre mois, le monde entier viendra voir. — Là, j'ai vu montées ces maquettes, réduction Colas des gigantesques décors déjà faits, ou près d'être terminés.

Comprenant à merveille les nécessités d'un progrès dans les décors d'un nouvel Opéra, M. Halanzier s'est ingénié à modifier certaines mises

en scène, et à donner un relief plus considérable aux décors qui, au point de vue du dessin général, demeureront ce qu'ils étaient en principe.

Ainsi, par exemple, la maquette de l'acte des Soldats, de *Faust*, donne l'idée d'un important changement dans la mise en scène de cet acte. Au lieu d'entrer misérablement, comme ils le faisaient autrefois, par des portes qui ressemblaient à des fenêtres, les soldats entreront désormais par le fond à gauche, au dernier plan, passeront sous une porte monumentale et descendront un escalier magnifique qui les conduira sur le devant du théâtre, en face de la maison de Marguerite. Ce décor, exécuté par M. Cambon, est de toute beauté, et cette nouvelle mise en scène fera grand effet, j'en suis convaincu.

Une sérieuse modification a été également apportée au premier acte des *Huguenots*. La mise en scène en vigueur ne permet pas de voir suffisamment Valentine, quand elle vient chez Nevers pour rompre un « hymen odieux. » — Cela était une faute, aussi l'a-t-on corrigée en établissant un pavillon où le public verra très facilement entrer Valentine, de même qu'il la verra en sortir et, par cela seul, comprendra bien mieux l'action qui était légèrement obscurcie.

IV

Entrons d'abord chez MM. Rubé et Chaperon pour admirer le cinquième acte de *la Juive*.

Dans le fond, Constance étale ses richesses architecturales. Tout le théâtre est pris par ce décor. La ville seule tient la place de trois « fermes. » Au second plan, le bûcher sinistre où la haine, l'amour, l'ingratitude précipiteront la malheureuse Rachel. Sur le devant, à gauche, un perron sur lequel le peuple assistera à cette scène tragique. A droite, le trône de Brogni, couvert par les draperies d'une somptueuse tente. Ce décor atteint les plus grandioses proportions.

Passons à l'acte du palais d'*Hamlet* dont les dispositions ont été absolument changées. Il est d'une richesse et d'une couleur remarquables, mais ne séduira certainement pas autant que le deuxième décor du premier acte, demeuré ce qu'il était à la création. Chacun se rappelle l'impression irrésistible produite par l'effet de la neige qui jette un jour si mystérieux sur la plate-forme du château d'Elseneur.

Le décor du dernier acte d'*Hamlet* : « le cimetière, » est une véritable trouvaille. Le soleil va se coucher à l'abri de nuages rouge-sang ; il reflète sur les tristes cyprès, sur les sombres sapins, sur les tombes blan-

ches une blafarde et funèbre lumière. On l'aperçoit à travers un arbre immense qui occupe le premier plan. C'est bien là le sommeil de la nature conviant au sommeil de la mort.

Le premier acte de *Guillaume Tell* vient à propos chasser les réflexions glaciales par lesquelles on vient de passer. Rien de plus frais, de plus riant, de plus pittoresque que ce décor complètement nouveau.

Nous voici en pleine Suisse. De hautes montagnes élèvent jusqu'aux nuages bleus leurs sommets blancs de neige. A droite, des châlets, à tous les plans, jetés çà et là, à mi-côte, plus haut, plus bas, perchés sur un ravin, enfouis sous un roc. On les aperçoit colorés par le soleil à travers le pont « praticable » et rustique jeté sur le torrent qui roule à gauche ses ondes tumultueuses. Tout à l'heure, le petit pêcheur invitera la jouvencelle timide à le venir rejoindre sur les flots.

Le premier tableau du cinquième acte des *Huguenots* « le cloître, » n'étant qu'un rideau admirablement peint, faisons-le disparaître pour arriver au deuxième tableau qui représente, d'après une estampe, un coin du vieux Paris. Dans ce carrefour tomberont sous les balles des calvinistes, Valentine, Raoul et Marcel. Cette terrible époque renaîtra aux yeux du spectateur avec une effrayante vérité. Le décor se transformera de nouveau. A la lueur des torches, à la clarté de la lune, les tours de Notre-Dame, la Sainte - Chapelle, l'île Saint - Louis, le Châtelet détacheront leurs masses imposantes. A droite, la Tour-de-Nesle. A gauche, le Louvre et la fenêtre de laquelle Charles IX essayait la justesse de son arquebuse. Partout enfin, l'exactitude historique ; partout, le drame, même jusque dans ce décor, exécuté avec une merveilleuse habileté.

MM. Rubé et Chaperon signeront aussi le rideau de velours rouge, frangé d'or, drapé majestueusement et relevé par une immense cordelière d'or. Ils sont aussi chargés de la peinture du rideau de manœuvre, dont le fond simulera une étoffe de damas jaune recouverte d'une fine dentelle.

J'ai vu chez M. Cambon le décor du deuxième acte de *Guillaume*, refait en entier. Il représente le « Lac des Quatre-Cantons. » Au premier plan sont les chemins qui traversent la forêt et qui donneront passage aux conjurés. Ceux-ci arriveront en barque et justifieront ainsi les paroles du livret. Cette décoration est très belle. Des rochers, des arbres aux troncs noueux lui donnent une physionomie sauvage d'un effet saisissant.

Le troisième acte des *Huguenots* avec son effet de nuit, sa vue du

Louvre, de la Tour de Nesle m'a vivement intéressé. Les « Jardins d'Elseneur » de *Hamlet* n'ont guère subi de modification. Ils resteront ce qu'ils étaient, proportions réservées, et paraîtront, comme toujours, magnifiques. J'en dirai autant de la grande salle d'honneur de *la Favorite*.

Le deuxième tableau du premier acte de *Faust* est ravissant. A gauche le cabaret où Méphistophélès trouvera le vin détestable. A travers les arbres, on aperçoit un séduisant paysage des bords du Rhin. Plus loin, un château fort. A droite, une allée conduisant à l'église où Marguerite ira prier. Des arbres à profusion. Les filles aux tresses blondes y seront adorablement encadrées.

Le décor du deuxième acte de *la Favorite* fera, cette fois, comprendre pourquoi les « Jardins de l'Alcazar » étaient les « délices des Rois Maures. » Ils sont magnifiques. On voit à droite deux côtés du superbe palais. Un peu plus à gauche, un coquet pavillon respirant le calme, le mystère. Partout des fontaines d'eau jaillissante, partout des fleurs. Enfin, une allée de « vieux, mais verdoyants sycomores. »

Faisons encore le voyage de Constance, guidés maintenant par MM. Lavastre et Despléchin. Parcourons avec eux le décor du premier acte de *la Juive*.

Au fond, la ville avec ses mille toits, ses flèches, son Hôtel-de-Ville, son splendide beffroi. En avant, plusieurs rues « praticables » aboutissant à une vaste place. Les maisons de ces rues sont de style, et j'ai noté surtout une tour colossale qui s'élève entre la maison d'Éléazar et le « Porche. » Celui-ci a exactement les proportions des porches latéraux de Notre-Dame. Un arc-boutant d'une hardiesse élégante traverse la rue et vient se relier à la maison du Juif, qui forme l'angle du Carrefour. Cette maison est flanquée d'une tourelle, sous les fenêtres de laquelle Léopold viendra soupirer. A la gauche du spectateur, est une porte qui donnera passage au cortège pompeux que le peuple, placé sur les huit marches du porche, verra défiler. Les statues, de grandeur naturelle, sont du treizième siècle. Le porche, style treizième et quatorzième siècles, est d'une exactitude rigoureuse. Le fond en est entièrement peint, ainsi que l'exigeait l'époque. Les portes sont ornées de « peintures » dans le style des plus belles peintures de Notre-Dame.

Le décor du château de Chenonceau a été très modifié. Au fond, coule le Cher traversant un paysage charmant. Devant le château reproduit tel qu'il existe actuellement, à droite, au fond, est une immense terrasse « praticable. » La députation huguenote descendra par l'escalier monumental que l'on connaît et qui conduit dans les jardins plantés d'arbres

grands comme nature. Sous leurs frais ombrages et sous les yeux de la reine, les dames de la cour se baigneront dans un coin du Cher bordé de gazons verdoyants.

Je passe rapidement sur le troisième acte d'*Hamlet*, « la Chambre de la reine, » bien que ce petit décor soit d'un grand caractère, avec ses portes armoriées et sculptées, ses tapisseries de haute lice. Je signalerai tout particulièrement le décor du quatrième acte d'*Hamlet*. C'est le matin. Ophélie, après avoir joué avec les paysans et les paysannes, après avoir tour à tour effeuillé et réuni des fleurs, disparaîtra dans les roseaux, au milieu des jaunes nénuphars, et rendra son âme au monde idéal auquel elle appartient. Le tendre coloris de ce décor rappelle ce que Corot a fait de plus fin. C'est un véritable chef-d'œuvre.

Au troisième acte de *Guillaume*, nous sommes à Altorf, non pas à un Altorf de convention, mais au véritable Altorf, d'après une photographie. Dans le fond, le lac des Quatre-Cantons et ses eaux irisées. Devant le lac, le petit village de Flüelen, séparé d'Altorf par une plaine inclinée vers le lac. A droite, à mi-côte d'une colline, Altorf, avec ses chalets entourés de jardins. Son clocher émerge de ces toits pointus. A gauche, au premier plan, encore des chalets, des arbres parmi lesquels sont deux noyers gigantesques.

Leurs rameaux se mêlent à la tente préparée pour la fête. Le trône de Gessler s'étale insolemment dans ce séjour joyeux, qui contraste avec la dramatique scène où Jemmy, une pomme sur la tête, servira de but à la flèche de son père. Décoration surprenante et magistralement exécutée.

Notre dernière visite sera pour M. Chéret.

Commençons par *la Favorite* (premier tableau, premier acte).

Le Cloître et ses couloirs d'un aspect sévère feront mieux ressortir le deuxième tableau qui se passe dans l'île de Léon. Les jardins de la favorite resplendissent sous la chaude lumière d'un soleil éblouissant. Une végétation luxuriante prodigue ses splendeurs. L'air semble embaumé. Que de rêves dorés ce décor ne fera-t-il pas faire? J'en dirai autant des décorations inédites de *la Source*. Ici, l'imagination de l'artiste s'est livrée aux inventions les plus inouïes de tons indéfinissables. C'est frais, c'est élégant, chatoyant, féerique.

M. Chéret a été chargé de créer un décor pour le cinquième acte de *Guillaume*. Jusqu'ici, on avait reculé devant des frais inutiles. La chose en vaut la peine cependant, et voici le parti que M. Chéret en a tiré. C'était une rude tâche. Il a su l'accomplir.

A droite et à gauche, des rochers dirigent le regard du spectateur vers

le lac des Quatre-Cantons. Au lever du rideau, les nuages s'amoncellent. On voit passer Gessler et ses soldats, dans une barque. Ils entourent Guillaume, chargé de fers. Le ciel s'assombrit davantage ; la tempête éclate furieusement, et dissimule le drame qui s'accomplit dans l'ombre. Enfin, Guillaume revient et se jette dans les bras de ses amis. On entend encore les derniers hurlements du vent ; les vagues déferlent encore. Mais la patrie est sauvée. Son oppresseur est mort. Un chant de délivrance part de toutes les poitrines pour s'élever vers Dieu. Le ciel a repris sa limpidité. Les flots se sont apaisés. Tout n'est que reconnaissance, grandeur, liberté, et l'hymne admirable de Rossini éclaire cette sublime pensée de tout l'éclat du génie.

V

J'ai certainement oublié bien des choses dans cette visite. Si besoin est, je tiendrai les lecteurs au courant de ce qui se passera de nouveau au Palais de l'Industrie.

Je dois annoncer, en terminant, que définitivement le nouvel Opéra ouvrira par *Hamlet*, avec Faure et la Nilsson. Le lendemain, nous aurons *la Juive*, avec la Krauss.

Ainsi la grande entreprise sera dignement couronnée et l'on sera mal-venu à ne pas unanimement apporter alors à M. Halanzier, à la Commission, à MM. Rubé et Chaperon, Cambon, Chéret, Lavastre et Despléchin, à tous ceux enfin qui auront préparé l'accomplissement de ce rêve, un tribut sincère de reconnaissance et d'admiration.

Un dernier mot. Pourquoi ne ferait-on pas une exposition des maquettes de tous les décors que l'on exécutera pour l'Opéra ? Pourquoi ne réserverait-on pas une salle spéciale à cette exhibition qui serait très suivie, j'en suis persuadé, et essentiellement artistique ?

Je ne sais si cette idée a déjà été exprimée. En tous cas, je la crois utile et pratique.

RAOUL DE St-ARROMAN.





LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE ⁽¹⁾

IV. — *Iconographie musicale du neuvième au treizième siècle.*



DANS les paragraphes précédents, nous avons fixé votre attention sur le rôle que jouait la musique dans la religion et dans la philosophie du moyen âge. Derrière le symbolisme des représentations et l'allégorie des images, nous avons suivi l'art des sons dans sa vie, pour ainsi dire philosophique et morale; mais il est temps d'aborder notre sujet à un point de vue moins spéculatif. Si l'iconographie musicale répand peu de lumière sur l'explication de la musique théorique et spéculative aux temps où l'art balbutiait ses premières notes, il n'en est pas de même pour l'art pratique. Une miniature, un vitrail, un bas-relief jettent souvent un jour tout nouveau sur la forme d'un instrument mal décrit, sur la composition d'un orchestre, sur une cérémonie dans laquelle la musique tient une place importante. Grâce aux enlumineurs et aux imagiers, nous voyons réellement revivre le moyen âge. Il faudrait un livre pour décrire toutes les scènes qui nous donnent d'intéressants détails sur l'art à cette époque, pour citer tous les manuscrits dans lesquels nous trouvons des révélations précieuses. Grâce aux œuvres originales que nous avons eues sous les yeux, grâce aux nom-

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

breux et consciencieux travaux que nous avons consultés, nous espérons, en quelques pages, pouvoir donner un aperçu de ce que nous a laissé cette époque si curieuse, où nous retrouvons, bien informes encore, mais cependant reconnaissables, les éléments de notre art moderne.

Depuis plusieurs années, une des principales conquêtes des historiens de la musique a été de constater qu'à côté de l'art religieux, si puissant, si grand, et paré d'une grâce qui lui est particulière, mais enchaîné dans les liens d'une liturgie sévèrement réglementée, l'art profane, propre au caractère national de chaque peuple, n'avait pas un moment cessé d'exister. Longtemps étouffé, il avait grandi insensiblement, jusqu'au moment où, recouvrant sa liberté, il avait pris son essor et fait éclore la merveilleuse révolution si justement appelée Renaissance. Cette vérité que les textes nous avaient démontrée, les représentations viennent encore l'affirmer d'une manière éclatante. Loin de moi la pensée de partager les idées des historiens qui ont accusé l'Église d'avoir arrêté les arts dans leur élan. Je crois plutôt fermement avec M. Didron et les *Annales archéologiques*, ce beau recueil fondé pour la glorification du moyen âge, que, loin d'annihiler le génie musical, l'Église recueillit ce qui restait du grand naufrage de l'invasion, garda pieusement le riche héritage du passé, sans rejeter les richesses du présent; mais il n'en est pas moins vrai, qu'à partir du treizième siècle, nous voyons s'introduire dans la musique un élément nouveau. Les fortes races du Nord accentuent davantage leurs tendances musicales; avec les croisades, les instruments modernes font partout irruption; l'harmonie se ressent de ce progrès; la mélodie populaire, empreinte jusqu'à un certain point de notre tonalité moderne, va, non pas naître, puisqu'elle existait déjà, mais prendre droit de cité dans la musique véritablement artistique. Dans son cours d'histoire de la musique, M. Gautier a démontré cette vérité par des exemples frappants. L'iconographie musicale se ressent de cette révolution. C'est au treizième siècle qu'on commence à orner les ouvrages profanes, comme les romans de chevalerie et les poésies des troubadours, des miniatures jusque-là réservées aux missels et aux psautiers. Les costumes laïques et contemporains remplacent les costumes religieux. Du neuvième au treizième siècle, nous ne verrons en général d'instruments qu'entre les mains de David ou des prêtres; nous ne les avons trouvés employés que pour le service et la louange de Dieu; à dater du siècle de saint Louis, gais trouvères et joyeux ménestrels entreront en scène. Ce seront des tableaux de fêtes et de marches triomphales, des scènes d'intérieur, dans lesquelles une belle place sera réservée à la musique, et ces représentations se rencontreront par centaines, plus nombreuses et plus

riches en personnages et en instruments à mesure que nous approcherons de la Renaissance.

Le caractère distinctif de la première période est la disparition successive des anciens instruments et l'apparition des nouveaux, apportés par les peuples du Nord. La lyre reste encore, mais bien changée et tendant à se rapprocher des formes de nos instruments modernes. C'est ainsi que dans une miniature, reproduite par Willemin (1), nous la voyons armée d'un cordier presque semblable à celui de nos violons. Cependant, l'ancienne lyre se retrouve encore plusieurs fois, sans avoir subi une grande transformation, comme dans le poème des *Vertus et des Vices*, d'Aurelius Prudence; mais un des derniers monuments dans lequel nous la rencontrons encore, est un calendrier saxon du onzième siècle. La harpe lui succède, soit triangulaire, comme celle de la Bible de Charles le Chauve, soit affectant, dans de plus petites proportions, la forme de nos harpes modernes. Ici déjà, nous sentons l'influence des populations septentrionales, mais elle s'accroît encore bien plus par l'introduction des instruments à cordes grattées, comme le *crawth* et la grande vielle à roue, dont le chapiteau de Bocheville nous donne un si curieux exemple. Chez les Saxons et les Anglais particulièrement, les manuscrits sont remplis de figures de ce genre.

Parmi les plus importants monuments figurés de la musique au neuvième siècle, il faut compter trois manuscrits dans lesquels les musicologues, et particulièrement M. de Coussemaker (2), ont abondamment puisé. L'un appartient à la Bibliothèque de Boulogne, l'autre à la Bibliothèque d'Angers, le troisième à la Bibliothèque Cottonnienne, au British-Museum. Non-seulement ces trois manuscrits renferment un grand nombre d'instruments, mais encore le nom des objets représentés est souvent écrit en marge et accompagné d'explications qui ne sont pas toujours très claires, mais qui renferment cependant des indications précieuses sur la forme et l'emploi de ces instruments. Ajoutez à cela que ces peintures ont été faites à la même époque, mais dans différents pays et par divers auteurs, que les dessins ne présentent entre eux que des variantes de peu d'importance et que, par conséquent, il ne peut y avoir de doute sur l'authenticité des instruments qu'ils renferment.

(1) *Monuments français inédits*,... dessinés... par Willemin,... accompagnés d'un texte,... par A. POTTIER. — Paris, 1839, 3 vol in-f°.

(2) COUSSEMAKER. — *Essai sur les Instr. de mus. au moyen âge. Annales archéologiques*. T. III, IV, VI, VII, VIII, IX, XVI. — BOTTÉE DE TOULMON. — *Instruments de mus. au moyen âge*. — Paris. Crapelet. 1838, — et *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*. — 2^e série, t. VII. 1844, page 60.

Le Manuscrit de Boulogne porte le n° 20 et est intitulé *Psalterium glossarium* dans le *Catalogue des Bibliothèques des départements* (1). C'est un grand in-folio carré sur vélin qui contient les gloses du onzième siècle sur les psaumes. On trouve dans un acrostiche les noms du scribe Heriveus, de l'abbé Odbert, qui fit les ornements, et de Dodolin, leur collaborateur; une miniature nous intéresse particulièrement. Dans un portique triangulaire, surmonté de bâtiments avec bordures et rinceaux rouges et or, rehaussés de vert et de bleu, on voit une figure de David jouant du psaltérion. La partie inférieure de la page représente des instruments de musique avec des inscriptions en partie effacées. M. de Coussemaker a rétabli ces indications en donnant les dessins de ce manuscrit dans le travail que nous avons cité plus haut.

Le Manuscrit d'Angers a été décrit, en détail, par M. Lemarchand dans son *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque d'Angers* (Angers. 1863, 1 vol. in-8°) et a fourni à cet érudit la matière d'un article sur les instruments des Hébreux, dans lequel l'auteur, par une étrange méprise, a pris, pour des instruments hébreux, ce qui n'était que des représentations d'objets en usage au moyen âge. M. de Coussemaker a reproduit une partie des dessins de ce manuscrit. C'est un psautier du neuvième siècle, in-4° sur vélin. Aux feuillets 12 (verso) et 13 (recto), on a dessiné le roi David, tenant un psaltérion et entouré d'instruments de musique. Sur le verso du feuillet 13 et le recto du 14, on voit encore le fils de Jessé. Cette fois, il tient une lyre à la main, il est accompagné de musiciens et paraît dicter ses chants à deux scribes. Le manuscrit n° 6 de la même collection est d'une époque bien postérieure (treizième siècle), mais nous ne pouvons quitter Angers sans mentionner une belle miniature qui s'y trouve. C'est un David, accordant sa harpe, qui a été publié au tome IX (1849), page 294 des *Annales archéologiques*.

Enfin, un manuscrit de la Bibliothèque cottonnienne, qui date du dixième siècle ou du commencement du onzième, contient un grand nombre d'instruments de musique. Strutt, dans son grand ouvrage sur les mœurs des Anglais (2), a donné une partie des dessins de ce manuscrit, et c'est d'après lui que les musicologues ont fait, en général, les planches qui ornent leurs livres. A ces trois curieuses pièces, il faut

(1) *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques publiques des départements*. — Paris, 1849-1872. 4 vol. in-4°. — Imprimerie nationale. T. IV. — *Bibliothèque de Boulogne*, par M. Michelin.

(2) STRUTT. — *Hopda. Anzel cynnam, ora compleat view of the manners... of Englands*. — Londres, 1774. — 3 vol. in-4°. — T. I, pl. xx et suiv.

encore ajouter le manuscrit de Saint-Émeran, dont Gerbert a fait graver un grand nombre de dessins, et qui, par les instruments qui s'y trouvent, ne présente pas moins d'intérêt que ceux que nous venons de citer.

A cause de la grossièreté du dessin, ces instruments paraissent, au premier abord, être des objets créés par l'imagination de l'enlumineur, ou des instruments construits pour quelque démonstration d'une acoustique compliquée, comme on peut en voir dans les théoriciens des seizième et dix-septième siècles; mais en tenant compte des ornements qui surchargent les instruments, en tenant compte aussi des inexactitudes si fréquentes au moyen âge, l'authenticité de ces représentations s'établit de plus en plus. Si quelques doutes pouvaient encore exister, un monument des plus curieux serait là pour les faire cesser. Je veux parler des chapiteaux de l'église de Saint-Georges de Bocherville. Non-seulement par le nombre des personnages, les sculptures de ces chapiteaux présentent le plus grand intérêt, mais encore nous retrouvons, entre les mains des musiciens qui en font partie, quelques-uns des instruments reproduits sur les manuscrits que nous avons cités plus haut. L'église de Saint-Georges de Bocherville fut construite entre 1050 et 1066, par Raoul de Tancarville, chambellan du duc Guillaume le Conquérant. Le chapiteau, qui nous occupe en ce moment, a été publié souvent, ainsi que les deux musiciens qui sont dans la même église. Coussemaker, dans l'essai déjà mentionné, M. Deville (1) en ont donné des dessins. Cette sculpture représente un orchestre qui semble accompagner la danse d'une jongleresse. On y voit une rote à échancrures et à quatre ouïes, une symphonie ou *organistrum* à roue de grande dimension, tenue sur les genoux par deux personnages, dont l'un appuie sur les touches, pendant que l'autre tourne la manivelle. Plus loin, un musicien joue de la flûte de Pan, puis une sorte de harpiste, puis un sixième personnage tient entre ses mains un nabulum, tandis que son voisin pince les cordes d'un psaltérion. Le huitième musicien joue d'une vielle à cinq cordes, dont on voit souvent les représentations sur les monuments; enfin trois personnages séparés des autres par la jongleresse qui danse sur sa tête, se servent de deux instruments bien répandus pendant tout le moyen âge, la harpe et le carillon à marteau.

La Bibliothèque nationale possède dans le n° 1118 latin, un manuscrit d'une importance capitale pour l'iconographie musicale. Il est intitulé : *Liber Troporum*, et provient de l'abbaye de Saint-Martial de

(1) DEVILLE. — *Essai historique et descriptif sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville, près Rouen.* — Rouen, 1827. Un vol. in-f°.

Meister Heinrich Wronenlob.



Le Tournoi des Maîtres Chanteurs
tiré du Manuscrit des Minnesänger (Commencement du XIV^e siècle)

Limoges. Dans ce beau monument du onzième siècle, à partir du f° 104, nous trouvons sept miniatures contenant des musiciens. La plupart de ces figures ont été reproduites au trait, par M. de Coussemaker, aussi nous contenterons-nous de donner une espèce de table de ces miniatures.

- 1° Un curieux David couronné, jouant d'un *crawt* à trois cordes, folio 104.
- 2° Une flûte de Pan à sept trous, folio 107.
- 3° Des jongleurs dont les exercices sont accompagnés par un hautbois, folio 108.
- 4° Un psaltérion carré avec prolongement pour retenir l'instrument, folio 110.
- 5° Psaltérion triangulaire, folio 111.
- 6° Jongleur dansant au son d'une double flûte, folio 113.
- 7° Cymbales jouées par une danseuse, folio 114.

Chacune de ces miniatures est intéressante, non pas par la perfection du dessin, mais par les instruments qu'elle représente; et, chose rare, chaque figure, quoique grossière, est parfaitement nette et paraît avoir été copiée sur les originaux.

Lorsque s'ouvrit le douzième siècle, une grande révolution venait de s'accomplir; les croisades commençaient. Poussés par un saint enthousiasme, les peuples de l'Occident s'étaient rués en masse sur l'Orient. Ils conquièrent le tombeau du Seigneur, mais, comme les Romains qui, après avoir conquis l'Asie, s'étaient laissés amollir par le luxe de leurs nouveaux esclaves, ils ne tardèrent pas à rendre hommage à la prodigieuse civilisation des Arabes et des Byzantins. Éblouis par tant d'éclat, charmés de tant de beauté, les croisés ne résistèrent pas au désir d'imiter ce qui leur avait paru si beau et si nouveau. Ceux qui restèrent en Palestine empruntèrent aux Arabes leurs arts, leurs mœurs et jusqu'à leurs costumes; ceux qui revinrent en Occident voulurent conserver souvenance des pays merveilleux qu'ils avaient visités, tant un nouveau monde artistique s'était révélé à leurs yeux. Étudier la science des infidèles, imiter leurs procédés industriels, copier l'architecture byzantine, reproduire dans les églises les courbes élégantes des grandes coupes de Sainte Sophie, tel fut pendant longtemps le but des efforts de ces peuples chez lesquels une première renaissance commençait, et qui voyaient

s'ouvrir devant eux un horizon jusqu'alors inconnu. La musique ne resta pas en arrière dans ce progrès universel, et les croisés rapportèrent d'outre-mer les nacaires ou timbales, les instruments de la famille des luths, qui devinrent bientôt d'un usage si général, les cors en cuivre, ou sarrasinois, et le quanon ou tympanon à baguettes, qui donna plus tard naissance au piano. Ce n'est, en effet, qu'à partir du douzième siècle que nous rencontrons ces instruments sur les bas-reliefs, les vitraux et les miniatures.

Du reste, à cette époque, les représentations deviennent de plus en plus nombreuses, et pour ne pas donner à cet article des proportions exagérées, nous nous voyons forcé de faire un choix parmi tant de richesses. L'abbaye de Saint-Denis, la cathédrale de Chartres doivent tenir dans notre étude une place importante. Le caractère particulier des instruments sculptés sur le portail de l'abbaye de Saint-Denis est une certaine lourdeur dans les formes et une ressemblance frappante avec les sculptures des monuments d'Angleterre de la même époque. Il semblerait que pendant ce siècle, le nord de la France ait été pour la musique tributaire de l'art anglo-saxon. La lourde harpe saxonne affectant les formes mathématiques de secteurs quadrangulaires, les vielles à manches en losanges tronqués, qu'on remarque sur le portail de Saint-Denis, nous les retrouvons encore, plus grossièrement sculptées, il est vrai, mais tout à fait reconnaissables, dans les trois personnages qui ornent les piliers de la porte gauche dans la cathédrale de Cambridge. Cette église fut commencée sous Henri I^{er} et achevée en 1174. Les modèles que nous offre la basilique de Saint-Denis sont d'une conservation et d'une beauté parfaites. On y voit une vielle à cinq cordes, une autre grande vielle à quatre, une grande rote à cinq cordes et trois harpes. Tous ces instruments sont, comme nous l'avons dit, un peu lourds, mais sculptés avec soin, et paraissent avoir été copiés sur des modèles par un artiste consciencieux. Leur construction répond à toutes les exigences d'une lutherie encore barbare, et rien ne nous permet de douter de leur authenticité. Willemin, dans ses planches (t. I, pl. 9), a donné des reproductions fidèles de ces sculptures. Les instruments représentés sur la cathédrale de Chartres, sont loin d'avoir la même raideur de formes. Un génie plus élégant a inspiré l'artiste. Il suffit de citer, pour exemple, la belle harpe à dix cordes et la grande rote à trois, que Willemin a publiées. Dans la harpe, les courbures sont remarquables par leurs lignes gracieuses. La jolie colonne qui supporte la barre supérieure est terminée par un chapiteau plein de hardiesse, et la forme générale de l'instrument présente de bonnes conditions d'acoustique. Il en est de même de la rote ; quatre

ouïes, élégamment découpées, occupent le centre de chaque renflement de la caisse sonore. Les deux corps de la caisse sont séparés par deux échancrures bien dessinées, et par un chevalet qui joint la solidité à l'élégance. Le cordier, sculpté avec soin et rattaché au bouton par deux pattes, est peut-être placé trop près du chevalet, mais il est fort beau et ajoute encore à la richesse de l'instrument.

En face de pareils modèles, il ne faut plus douter que la facture instrumentale soit définitivement créée dès cette époque. La lutherie fera certainement d'immenses progrès, mais il n'en est pas moins vrai que la rote du portail de Notre-Dame-de-Chartres, révèle chez les facteurs du douzième siècle un goût des plus remarquables et des principes bien arrêtés d'après lesquels ils construisaient leurs instruments.

V. — *Iconographie musicale du treizième au seizième siècle.*

Le progrès que nous avons constaté dans le paragraphe précédent s'accroît de plus en plus au treizième siècle. On peut citer à l'appui de ce fait les belles harpes publiées par Strutt, d'après le manuscrit de Matthieu Paris et aussi les élégants instruments que contiennent les manuscrits de la Bibliothèque nationale. La caisse s'est agrandie, elle a pris des proportions mieux appropriées aux lois de l'acoustique; la barre et la colonne se courbent avec aisance; en un mot, nous avons sous les yeux les types élégants qui ont longtemps servi de modèles dans les miniatures et dans les monuments. La fantaisie variait encore par ses caprices les formes instrumentales. Ces essais n'étaient pas toujours heureux, mais marquaient une forte tendance vers le progrès. C'est ainsi que d'après un manuscrit de Saint-Blaise, du treizième siècle, nous voyons un orgue en forme d'arbre. Les branches, formées par les tuyaux, sont peuplées d'oiseaux chanteurs, et le tronc semble sortir d'un sommier. M. Barbier de Montaut a reproduit le dessin du manuscrit de Saint-Blaise, au tome XVIII des *Annales archéologiques*. Dans l'article qui accompagne cette planche, M. Barbier de Montaut cite plusieurs instruments du même genre.

La facture instrumentale n'avait fait en cela que suivre le mouvement qui se fit sentir au treizième siècle dans la littérature, les sciences et les arts. L'époque de saint Louis est une des plus intéressantes de l'histoire. Le moyen âge est à son apogée. Partout, l'esprit humain travaille d'une formidable manière et prépare la Renaissance. La

musique se ressent de l'impulsion donnée, et tout ce qui touche à cet art se perfectionne à vue d'œil. Nous l'avons dit plus haut, c'est le moment où l'élément profane et populaire commence à prendre définitivement sa place dans l'histoire de l'art : avec *le Jeu de la feuillée* et *Robin et Marion*, d'Adam de la Halle, l'opéra comique français se laisse déjà deviner. Bien plus, les tonalités modernes se font sentir, bien faibles, il est vrai, et encore bien hésitantes, mais assez sensibles pour prouver qu'elles se trouvaient en germe dans la musique populaire du moyen âge. Je laisse à penser si les représentations sont nombreuses pendant cette période. Au premier rang, il faut citer les vitraux de la cathédrale de Bourges, dans lesquels on peut voir quatre scènes musicales, qui toutes quatre présentent un réel intérêt (1), le splendide psautier de saint Louis, rempli d'instruments de musique, et un monument moins connu, mais non moins curieux, le vitrail de l'abbaye de Bonpart en Normandie, sur lequel nous nous arrêterons quelques instants. Ce vitrail représente un concert céleste exécuté par cinq anges. L'un tient un orgue portatif à neuf tuyaux, le second joue d'une vielle à deux cordes, en se servant d'un fort long archet, le troisième frappe avec un tampon, sur la peau tendue d'un tambourin, qu'il soutient de son coude et de son épaule gauches. Le quatrième joue d'une petite harpe fort soigneusement dessinée et fort bien construite. Sur la boîte sonore de cette harpe, on voit deux ouïes en forme d'oreilles. Enfin, le cinquième pince les cordes d'un luth, dont le chevillier est bizarre, mais qui, par ses détails, présente de grandes garanties d'exactitude. C'est aussi à la même époque que nous trouvons, dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, un superbe David, entouré de ses quatre musiciens. Le Roi prophète assis au milieu d'un élégant portique, la couronne en tête, joue d'une harpe dont les cordes sont disposées presque horizontalement dans la table d'harmonie. Ces cordes sont au nombre de quatre, et l'instrumentiste en pince des deux mains. Les quatre musiciens tiennent l'un une vielle, l'autre une cornemuse, le troisième un hautbois, le quatrième un flûtet dont il accompagne le chant par le rythme sonore de son tambourin.

Au quatorzième siècle, les tendances populaires déjà remarquées dans le siècle précédent prennent de jour en jour plus d'importance. L'art de la miniature est près d'arriver à son apogée, les peintres enlumineurs ont définitivement pris en main, pour les illustrer de leurs œuvres, les

(1) Voyez : *Monographie de la cathédrale de Bourges*, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier. — Paris. — Poussielgue. — 1841-1844. Grand in-folio. Première partie. Planche XXXIII.

romans, les poésies, les fabliaux et les chroniques. Les miniatures, dans lesquelles la musique tient une grande place, deviennent plus nombreuses et plus animées. Ce ne sont plus seulement des scènes religieuses, mais des tableaux d'intérieur pleins de charme et de grâce, des éclatantes cérémonies triomphales ou guerrières, qui nous révèlent les détails de la vie musicale à cette époque. L'actualité, pour employer un mot nouveau, est entrée dans les représentations.

Nous reproduisons, avec ce numéro, une des plus curieuses miniatures du quatorzième siècle que possède la Bibliothèque nationale.

H. LAVOIX fils.

(La suite prochainement.)





DE LA
GYMNASTIQUE PULMONAIRE
CONTRE LA PHTHISIE

CHAPITRE III

CHANT

Preuves nombreuses de son influence bienfaisante, fournies : A. — Par les professeurs de chant du Conservatoire : MM. Duvernoy, Révial, Paulin, Moreau-Cinti, Levasseur et Bataille.



UBER, Halévy, Ambroise Thomas et Berlioz, s'occupant surtout de composition, ne pouvaient nous fournir des renseignements bien positifs sur l'influence que le chant, ou le jeu des instruments à vent peut exercer sur les organes de la respiration, mais nous n'avons trouvé, chez aucun de ces maîtres éminents, une opinion hostile à notre thèse.

M. le professeur Duvernoy, qui dirige le pensionnat du Conservatoire, est convaincu qu'un exercice mesuré, prudent et méthodique des organes vocaux peut beaucoup pour conserver, ou même rétablir la santé et la vigueur des poitrines faibles. Lui-même jouit d'une santé excellente, tandis qu'il a vu son frère succomber à une maladie de poitrine. Ce dernier, qui se destinait à l'École polytechnique, prenant ses études trop à cœur, s'est éteint d'épuisement. M. Duvernoy ne travaillait pas avec moins d'ardeur à la musique ; mais « grâce à sa profession et aux

influences d'une vie toujours régulière, il a pu, c'est sa conviction, échapper aux conséquences fatales d'une semblable prédisposition. »

M. le professeur Révial a étudié d'une manière toute particulière le jeu de l'organe respiratoire. Il dirige le travail de ses élèves d'après des principes méthodiques, de manière à faire donner aux poumons, comme au larynx, tout ce qu'ils peuvent donner, sans jamais arriver jusqu'à la fatigue. Non seulement il pense, avec M. Duvernoy, que le chant n'est pas contraire aux poitrines faibles et qu'il peut être utile comme toute gymnastique d'un organe affaibli, mais il est convaincu qu'avec une bonne application de l'exercice vocal, on peut prolonger, sinon conserver, l'existence la plus compromise par la phthisie. Et M. Révial nous en a donné pour preuve l'observation suivante.

Une jeune personne lui fut présentée, dans un état de maigreur et d'affaiblissement qui attestaient une constitution archi-phthisique : selon le pronostic des médecins, cette demoiselle aurait dû mourir très probablement en 1849 ; mais la pauvre malade, ainsi que cela arrive presque toujours en pareil cas, ne croyait point à la gravité de son état. Elle possédait une fort belle voix : réussir dans la carrière théâtrale était pour elle une ambition d'autant plus ardente, qu'elle y voyait le moyen de procurer quelque aisance à des parents chéris, peu fortunés. M. Révial consentit à entreprendre la cure, autant que l'éducation musicale de cette intéressante élève. Il dut, tant elle était épuisée, prescrire une série d'exercices modérés, un travail de trois, cinq, dix minutes au plus, et de manière à obtenir, dans la journée, un total de deux heures d'exercices seulement. Eh bien ! ce régime a eu pour résultat le rétablissement de cette jeune personne, qui a fourni une carrière théâtrale de onze années, après lesquelles elle s'est éteinte. M. Révial n'a pas de données positives sur sa mort, mais il est tout disposé à croire qu'une rechute est survenue sous l'influence de causes dont les mauvais effets ne pouvaient plus être conjurés par le chant. « Dans ce moment même, j'ai, parmi mes élèves, nous dit M. Révial, une demoiselle évidemment phthisique, dont l'état s'est beaucoup amélioré, depuis qu'elle suit mes leçons et mes conseils. »

M. Paulin est également persuadé que, par une bonne méthode de chant, on peut conserver et même rendre la santé. S'il constate avec ses collègues que l'exercice abusif des poumons, mais surtout l'exercice mal entendu sous le rapport de son appropriation à l'état de santé et aux forces de l'élève, peut faire beaucoup de mal, il ne peut citer, dans sa pratique, aucun exemple de la malfaisance de la gymnastique vocale. La conviction de l'utilité du chant comme préservatif de la phthisie pulmo-

naire, est tellement arrêtée dans l'esprit de M. Paulin, qu'il nous disait, quand nous lui parlâmes de notre intention de publier un travail sur ce sujet : « Vous rendriez, monsieur, un grand service aux familles, car « souvent, quand je voyais s'étioler de pauvres jeunes gens, j'aurais offert « de les sauver si je n'avais craint de paraître convoiter des leçons. »

M. Moreau-Cinti était très convaincu que le chant, bien dirigé, est le moyen de donner à ceux qui ont des poitrines faibles, force, ampleur de formes et santé, et il en citait plusieurs exemples pris dans sa famille et parmi ses élèves. Cet éminent artiste devait nous fournir à ce sujet des faits circonstanciés; malheureusement, la mort est venue subitement l'empêcher de tenir sa promesse.

M. Levasseur pense que le chant, qu'il considère comme une gymnastique excellente en elle-même, ne devrait pas cependant être conseillé à une poitrine faible.

M. Bataille professe, comme tous les hommes pratiques, une opinion favorable à la gymnastique pulmonaire, bien qu'il n'ait pas à nous citer des exemples remarquables de la nature de ceux qui nous ont été fournis par quelques-uns de ses émérites collègues du Conservatoire. Nous ne saurions mieux finir cette série de renseignements officiels que par une courte exposition des vues propres à ce Professeur, qui fut un artiste des plus distingués, et faillit, après cinq ans d'études, devenir notre confrère en médecine : le sujet est doublement, on le voit, de sa compétence.

M. Bataille regarde avec nous la gymnastique pulmonaire comme un excellent moyen prophylactique de la phthisie. Ainsi que tous ceux qui ont sérieusement étudié la question, il insiste sur l'indispensabilité d'apporter dans la direction des études de l'élève une prudence éclairée, surtout dans le cas où le sujet est porteur d'organes faibles et menacés de tuberculisation. Mais la gymnastique du poumon, si excellente qu'elle soit, ne saurait être considérée comme un moyen curatif. Selon M. Bataille, ce serait s'abuser que de ne point faire cette distinction essentielle. Lui-même croit devoir la belle santé dont il jouit à sa profession, qui l'a sauvé d'une maladie très grave de la poitrine, mais il n'a jamais cru être tuberculeux, et il ne connaît aucun exemple d'affection tuberculeuse bien positivement constatée qui ait cédé à l'exercice du poumon.

B. — Par les professeurs libres : MM. Massé, Allary, Marini, Duprez, Vautrot, Delsarte, Ponchard et Fargueil.

M. Massé, ancien chanteur distingué de l'Opéra-Comique, et qui

aujourd'hui se consacre entièrement à l'enseignement du chant, professe une opinion si formellement favorable à l'utilité d'une gymnastique rationnelle du poumon, qu'il préparait même, nous dit-il, un livre sur la question, où il traitait d'une méthode de chant à ce point de vue. Antérieurement, M. Massé avait fait de la respiration une étude particulière, et déjà, lors de son retour d'Italie, en 1855, il eut occasion de faire part de ses vues sur ce sujet à M. le docteur Mandl, qui en aurait pris occasion de faire le travail dont nous avons parlé *sur la fatigue de la voix dans ses rapports avec la respiration*.

M. Allary partage la même opinion que les autres Maîtres dont nous venons de parler. Comme eux, il est convaincu que la gymnastique vocale est salutaire à l'organe respiratoire, aussi bien qu'un exercice normal est nécessaire aux autres organes; mais, comme ces messieurs, il insiste sur le danger de procéder en cela sans méthode, ni ménagement. A ce propos, M. Allary nous a cité un remarquable exemple de l'abus pernicieux de l'exercice pulmonaire : il avait pour élève l'une des filles du célèbre Lablache, jeune personne d'un beau talent et qui paraissait douée d'une constitution très forte, car, à quinze ans, elle était grande, belle et développée comme une femme de vingt ans.

Le judicieux Professeur, préoccupé, non sans raison, d'une croissance aussi précoce, recommandait à son élève de travailler avec ménagement, de ne pas chanter plus de deux à trois heures par jour, en ayant soin d'alterner le travail avec le repos, et de le partager par fractions d'un quart d'heure à une demi-heure au plus : mais mademoiselle Lablache se piquait de rivaliser avec la Malibran, qui alors, plus que jamais, forçait ses moyens en chantant dans des registres trop élevés, et la pauvre enfant mettait tant d'acharnement à atteindre aux prodiges de son modèle, qu'elle chantait presque constamment, à l'insu et malgré les recommandations de son professeur. Celui-ci s'aperçut bientôt d'un peu de gêne dans la respiration de son élève, et ne fut pas longtemps à en soupçonner à la fois la cause et la gravité. Il fit part de son observation et de ses craintes à M. Lablache, qui les crut exagérées : — « Jamais, dans sa famille, il n'y avait eu de poitrinaires, et ses enfants lui semblaient être de force à résister même à l'abus du chant. » Au bout de quelque temps, la respiration devint encore plus embarrassée, les pommettes des joues se colorèrent d'une teinte caractéristique, la jeune fille commença à perdre de son embonpoint, de sa gaieté et de son appétit. La toux survenant, on consulta le médecin, qui déclara le cas très grave, et, en effet, quelques mois après, mademoiselle Lablache succombait à une phthisie aiguë...

Nous avons eu souvent occasion d'entendre, chez M. le docteur Trouseau, la sœur de cette infortunée si prématurément arrachée à l'art dans lequel son père a laissé tant de brillants souvenirs, madame de C... que le monde a enlevée à la scène, où son magnifique talent lui eût valu de briller au premier rang ; jamais nous n'avons rencontré d'organisation physique plus forte, de poitrine mieux conformée.

M. le professeur Pierre Marini, ancien directeur du Conservatoire de Madrid, partage en tout point l'avis des maîtres français sur l'influence préservatrice que possède le chant contre la phthisie. Il a vu plusieurs fois des élèves d'une santé fort affaiblie reprendre des forces et de fraîches couleurs par le bon effet des leçons de chant qu'il leur donnait ; mais il ne faut pas oublier de mentionner que M. Marini, comme tous ceux qui ont étudié sérieusement cette question, fait aussi ses restrictions et insiste beaucoup sur la nécessité absolue d'une direction scrupuleuse des exercices.

M. Duprez ne fait aucun doute que les poumons ne gagnent à la gymnastique ce qu'y gagnent tous les organes, c'est-à-dire une plus grande vigueur, le retour de la santé perdue, ou tout au moins le prolongement de la résistance contre le mal ; mais il a négligé, dans le cours de sa carrière, déjà si longue, de faire de ces observations particulières qui seraient dans sa bouche d'une si grande valeur.

M. Vautrot, directeur du chant au grand Opéra, a toujours, depuis bientôt quinze ans qu'il appartient à notre première scène lyrique, vu les poitrines s'y fortifier sous l'influence des exercices vocaux, et très souvent des personnes faibles de constitution y acquérir de la force, ou tout au moins des apparences de santé qu'elles n'avaient point jusque-là. M. Vautrot ne se rappelle personne qui, dans les chœurs qu'il dirige, ait succombé à la phthisie, ou seulement ait été obligé de quitter le théâtre pour maladie du *poumon* — nous ne disons pas du larynx — causée par sa profession. Il admet l'influence d'une bonne ou d'une mauvaise respiration, mais seulement quant à la durée et aux qualités de la voix. Là-dessus, M. Vautrot a eu l'obligeance d'entrer avec nous dans des détails qui ne sauraient trouver ici leur place.

M. Delsarte tient école, depuis trente années. A l'âge de dix-sept ans, il avait déjà un engagement, mais, dès lors, sa voix commençait à se briser dans les notes élevées. Obligé de renoncer au théâtre, il se fit Professeur. M. Delsarte n'a jamais connu aucun phthisique parmi les chanteurs. Il est très persuadé que le chant est un excellent moyen pour fortifier les poitrines faibles. Autrefois, il mesurait les poitrines des débutants, et, à peine les leçons avaient-elles duré un mois ou deux, que déjà, pour

enceindre la poitrine à la même hauteur, il fallait allonger le lien de plusieurs centimètres. Plus tard, il a négligé ce soin, mais ses élèves le prenaient pour lui (1).

M. Delsarte professe sur le *brisement* de la voix, sur la théorie de la formation *des sons, sur les divers degrés d'élévation* ou d'abaissement du larynx, réputés nécessaires pour la production des sons aigus ou graves, des idées dont nous mentionnerons ici seulement celles qui importent à notre sujet.

Dans sa méthode de chant, M. Delsarte a deux principes :

1° Maintenir le poids du corps un peu en avant, et portant sur la plante des pieds, au lieu de porter sur les talons. En cet état, selon M. Delsarte, la poitrine se remplirait mieux d'air, avec moins d'efforts, et il ne serait nullement besoin de tenir compte des différentes manières de respirer qu'on a appelées respiration costale, ou diaphragmatique, distinctions sans aucune importance à ce point de vue.

2° Émettre la voix *par échappement*, c'est-à-dire sans effort ni fatigue, sans *pousser*, et en quelque sorte avec plaisir, comme pour se débarrasser du trop plein, et de manière à ce qu'il reste toujours assez d'air dans le poumon pour fournir de nouvelles notes au besoin.

Dans l'inspiration, il faut distinguer, selon M. Delsarte, *l'inspiration vitale*, qu'il évalue pour ses effets à environ le tiers de la capacité de la poitrine, — et *l'inspiration vocale*, qu'il prétend égale aux deux tiers de la plus grande capacité possible. C'est le vent de cette inspiration qu'il faut dépenser, et qui ne coûte rien ni ne nuit. Enfin, il faut respirer à l'aise dans les grandes phrases musicales, et, pour éviter la fatigue, ne chanter qu'une heure au plus par jour, mais en quinze, vingt ou trente fois, afin d'entremêler le travail effectif de beaucoup de repos.

M. Delsarte, qui tient M. Duprez pour un éminent professeur autant que pour un grand artiste, pense qu'il doit fatiguer les voix parce qu'il habitue l'élève à dépenser la partie d'air qui constitue ce qu'il appelle l'inspiration vitale, dépense que l'on ne doit faire que très exceptionnellement. « *Il pousse trop,* » nous dit-il.

M. Ponchard père ne s'est jamais préoccupé de l'influence que le chant peut exercer sur les poumons. Il n'est pas éloigné de penser cependant

(1) MM. Hirtz et Bournet ont constaté et établi, par des recherches précises, que le thorax devient, en effet, plus étroit à son sommet à mesure que la phthisie se développe, que la circonférence supérieure diminue par rapport à l'inférieure et finit par devenir plus étroite que cette dernière, ce qui est le contraire dans l'état normal. M. le docteur Woillez a cru trouver que la diminution portait sur le diamètre transversal.

que cet exercice est plutôt salubre que nuisible, surtout s'il en juge par lui-même, car il jouit encore aujourd'hui d'une magnifique santé. « Et pourtant, nous disait-il, nul n'a chanté plus longtemps que moi. Il est vrai que, de mon temps, on ne faisait pas de la musique aussi savante qu'aujourd'hui. Nous chantions avec les moyens que la nature nous avait donnés, sans nous inquiéter si nous respirions des côtes ou du diaphragme. Et, chose singulière, malgré notre ignorance profonde de l'art de respirer et de beaucoup d'autres choses, nous chantions bien et longtemps avec nos pauvres voix naturelles ; tandis que depuis que des savants se sont mis à fabriquer des voix, on n'entend plus parler que de chanteurs épuisés et de voix perdues. »

M. Fargueil père décline son incompetence sur la question médicale, mais il peut citer des faits :

« Dans ma longue carrière, j'ai connu, dit-il, des gens de constitution moins qu'ordinaire, que la vocalisation a si bien fortifiés, que la vieillesse n'a été pour eux que la continuation de l'âge mûr. Je suis moi-même un de ces heureux exemples. Je suis resté quarante ans au théâtre, j'ai chanté quatre cents rôles et j'ai — devinez mon âge ? — soixante-dix-huit ans bien sonnés. Sans flatterie, me les donneriez-vous (1) ? Je dois ajouter, cependant, que j'ai vu mourir de la poitrine des chanteurs, et, entre autres, un de mes camarades, qui a succombé à vingt-huit ans. Mais ces exceptions malheureuses sont en très petit nombre, et j'en attribue particulièrement la cause à ce qu'on avait surmené les victimes. L'artiste s'épuise à chanter plus haut que ne lui permet son larynx. Pour que l'art et la santé marchent de pair, il faut apprendre à respirer, chanter sur le plein de sa voix, et ne point crier comme le font si souvent les débutants.

« Tous les enfants de chœur des anciens chapitres avaient de la voix parce qu'on leur apprenait à vocaliser avec *mezzo voce*.

« Aujourd'hui, les professeurs font effort pour enfler la voix, tandis que, autrefois, il était recommandé de l'amoindrir et de la réserver pour les passages qui en avaient le plus besoin.

« Une éminente cantatrice de nos jours, madame C..., n'a point succombé à la phthisie, que tout semblait lui présager, que parce qu'elle use de la méthode des anciens maîtres.

« Si un sujet faible de poitrine me demandait conseil, je l'engagerais à travailler la gamme ; si, au contraire, il voulait acquérir de la voix, je lui dirais de se mettre à la vocalise.

(1) M. Fargueil a encore vécu douze années.

C. — Par les chefs des maîtrises de Notre-Dame, Saint-Sulpice, Saint-Roch et de la Madeleine.

Il est regrettable, pour la question dont nous nous occupons, que les Sociétés chorales, dont l'ORPHÉON répand la bienfaisante influence artistique et morale dans tout le Pays, sous la direction zélée de M. Delaporte, ne possèdent pas encore leur statistique médicale. Il y aurait, sans aucun doute, de précieux renseignements à y puiser.

Après avoir étudié l'influence du chant chez les adolescents et chez les adultes, il nous a paru intéressant, et même nécessaire de suivre particulièrement la même influence chez les enfants. Nous ne pouvions mieux nous adresser pour cela qu'aux différentes maîtrises de nos grandes églises de Paris. On sait, en effet, que l'éducation musicale n'y porte que sur de jeunes sujets.

M. le maître de chapelle de Saint-Roch considère la gymnastique pulmonaire comme un excellent moyen de développement pour la poitrine des enfants; pourvu que le chant soit bien dirigé, que le Maître sache surtout préparer l'organe de l'élève à émettre le son. Cet honorable professeur ne connaît pas d'exemple où le chant ait été une seule fois nuisible à la santé.

D^r V. BURQ.

(La suite prochainement.)





LE SONNET ⁽¹⁾

II



L'IDÉE de mettre des sonnets en musique ne date pas d'hier : le seul dialogue entre Olivier de Magny et Caron inspira sept musiciens : Orlande de Lassus, Jean Maletti, P. Certon, C. Goudimel, Bertrand, Boni, Nicolas de la Grotte, valet de chambre du roi Henri III. Cette espèce de pléiade, fameuse en son temps, mérite d'être mise en parallèle avec la pléiade formée par Ronsard, du Bellay, Remi Belleau, Jodelle, Daurat, Baïf et Pontus de Tyard. Elle rayonne encore aujourd'hui dans le ciel de l'art où les curieux, les érudits et les spécialistes la découvrent assez facilement, bien qu'elle ait échappé à la vue de M. Bouillet qui, dans son gros Dictionnaire d'histoire et de géographie, dit universel, ne la mentionne même pas. Cependant Nicolas de la Grotte vaut Pontus de Tyard ; Certon n'est pas inférieur à Baïf ; Maletti, Bertrand, Boni sont certainement à la hauteur de Remi Belleau, et surtout de Jodelle, de Daurat ; Lassus jouit d'une renommée égale à celle de Ronsard, et Claude Goudimel appartient au groupe des artistes les plus illustres. Goudimel eut l'honneur de mourir pour sa foi ; il tomba sous les coups du catholicisme à l'époque où la Saint-Barthélemy, préparée de longue main par la papauté, fit un vaste charnier de la France. En sa qualité de victime, Goudimel m'intéresse autant que les Coligny, les La Roche-oucauld, les Caumont de la Force, les Renel, les Pardaillan, les Piles ; comme compositeur, il m'inspire une véritable admiration ; le chantre et

(1) Voir le numéro du 15 août.

le martyr sont dignes l'un de l'autre ; dans l'œuvre ainsi que dans l'homme, le cœur occupe une large place. Et pourtant on t'oublie, mon pauvre Goudimel ! on oublie ta noble et belle figure ! Et vous, ses six frères en harmonie, on vous oublie aussi !

Que l'évêque de Comminges, *Bertrand*, ait été un grand homme, j'y consens, et je suis charmé d'apprendre qu'on l'honore le 15 octobre ; qu'un *Bertrand* de date moins récente, issu de la maison des comtes d'Aquitaine, ait vécu sous Clotaire et soit passé, après sa mort, à l'état de saint, j'en suis ravi ; qu'on me renseigne sur tous les Nicolas du monde, y compris le patron de la Russie et celui des jeunes garçons, rien de mieux ; qu'on me dise enfin que Pierre Lassus, chirurgien de Mesdames, filles de Louis XV, fut chirurgien consultant de Napoléon I^{er}, j'en éprouve une satisfaction profonde ; toutefois je ne serais pas fâché qu'on daignât m'édifier sur la vie et les ouvrages des *Bertrand*, des *Boni*, des *Nicolas* de la Grotte, des *Lassus*, individualités célèbres qui contribuèrent à la gloire de la Renaissance.

Fatal à la grande poésie, le sonnet ne l'est pas moins à la grande musique. Il se prête mal aux élans de l'imagination, aux mouvements virils de la passion, aux contemplations sublimes ; le grandiose l'effraie, le surhumain l'effare ; il se refuse aux développements poétiques et surtout aux développements musicaux ; s'il entrave le poète, il enchaîne le musicien. Tandis que l'ode ajoute les strophes aux strophes, se meut magistralement dans une forme ductile, croît démesurément, bondit vers l'infini, étend ses ailes à l'envergure immense, et traverse la nue, l'azur, les cieux en rêvant à l'illimité, le sonnet, lui, songe à la terre et s'y attache. Il semble crier à l'auteur, au compositeur : « Soyez brefs ; dites vite ce que vous avez à dire, autrement le temps vous manquera ; n'allez ni trop haut ni trop loin ; ne vous égarez pas dans les espaces ; si vous vous mettiez à la fenêtre de l'idéal, vous vous heurteriez aux barreaux dont je l'ai garnie ! Restreignez-vous, ne quittez pas ce globe infime et morose. Atlas nouveaux, ne cherchez pas à voir dans le ciel, car alors vous vous sentiriez retenus dans mes liens invisibles comme le passereau dans les serres du vautour, comme un peuple sous le sceptre de son gracieux souverain, comme le hanneton attaché par la patte à un fil. O sonnettistes ! je vous tiens, vous êtes mes féaux, mes captifs, mes esclaves : contentez-vous du domaine humain ; fréquentez les sentiers, les chaumes, pénétrez dans les palais, aimez, flattez, caressez la beauté, moquez-vous des méchants et profitez de la minute que je vous accorde. Au surplus, vous auriez tort de vous plaindre. L'amitié vous tend la main, la rêverie vous invite, la gaieté vous attire sous le pampre jauni où la

grappe se suspend, lumineuse et dorée, l'amoureuse flamme voltige sur votre front, le fleuve vous offre ses reflets, le bois ses ombrages, le soleil ses rayons. Sévères ou non, vos maîtresses sont belles ; vous êtes jeunes : réjouissez-vous ! Allons ! les verres sont pleins : buvez ! avril a reverdi les prés où fourmillent de gentilles corolles : respirez les mille parfums des fleurs ! l'amour passe devant vos vingt ans : souriez ou pleurez ! une injustice vous frappe, un abus vous blesse, un préjugé vous irrite, un sot vous assomme, vous agace, vous persécute : souvenez-vous du nom que me donnait Lope de Véga ; transformez-moi en épigramme, changez mon quatorzième vers en flèche et décochez le trait rapide ; il atteindra le but.

« Et vous, compositeurs émérites qui voulez me parer de mélodies nouvelles, respectez-moi, s'il vous plaît. Peut-être ai-je aussi des droits ; ne les méconnaissez pas. Suis-je un simple prétexte à musique ? Nous séparerons-nous, nous querellerons-nous au lieu de cheminer ensemble et de nous accorder ? Moi, l'inspirateur, deviendrai-je le serviteur ? Pouvez-vous me disloquer à votre fantaisie ? m'obliger à répéter dix fois ce que j'ai déjà dit, sous prétexte que, sans ces répétitions, votre morceau serait trop court et qu'il est urgent de l'allonger ? Signé Ronsard, Remi Belleau, du Bellay, devrai-je consentir à me voir corriger par vous ? Mes quatrains, mes tercets, mes vers, mes hémistiches, mes rimes, les mots vieillissés devront-ils souffrir d'intempestives modifications ? Me traiterez-vous comme M. Richard Wagner traite Gluck et Beethoven, ajoutant, retranchant, refaisant, rajustant ; dénaturant l'ensemble et les détails, enlevant son caractère, sa couleur, sa date à l'œuvre immortelle, et la défigurant par d'outrecuidantes retouches ? Ah ! ne l'oubliez pas : la forme musicale doit s'adapter scrupuleusement à la forme poétique ; l'une émane en quelque sorte de l'autre ; quant aux changements, aux répétitions, ils sont inconvenants, ridicules, et les redites systématiques appliquées à tout ce qui se chante, exciteraient partout un rire homérique si l'usage qui consacre tant de sottises n'imposait pas silence au sens commun. »

Jusqu'à présent, ô vieux sonnet, la France et l'Italie n'ont pas suivi religieusement tes sages recommandations, et il n'est point rare que nos *maestri* obligent un malheureux chanteur à s'exprimer à la façon de certain apothicaire en conversation avec M. de Pourceaugnac. L'apothicaire, armé d'un instrument dont le nom ressemble assez à celui d'une jolie plante, le seringa, engage M. de Pourceaugnac à s'en servir.

à Madame Ida ASTRUC

UN VERTUOSE DE LA NUIT

Poésie de
François BARRILLOT

Musique de
Louis LACOMBE

Pas vite, mais sans lenteur (♩ = 84)
calme et suave.

PIANO

très doux

Très doux, poétiquement.

Ros-signal qui chan-tes au bois Com-me u-ne flû-te ai-

-lé - e Chaque no - - te per - lé - e Tombe

Ped. \oplus

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are '-lé - e', 'Chaque no - - te per - lé - e', and 'Tombe'. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a melodic line. A 'Ped.' (pedal) marking with a circled cross symbol is placed below the bass staff.

— en cristal pur — de ta voix. Bien plusten - dre que

Ped.

Detailed description: This system contains measures 4-6. The vocal line continues with the lyrics '— en cristal pur —', 'de ta voix.', and 'Bien plusten - dre que'. The piano accompaniment continues with similar chordal textures. A 'Ped.' marking is placed above the bass staff.

le hautbois, Sous la vou_te étoi - lé - e

3

Detailed description: This system contains the final three measures of the page. The vocal line concludes with the lyrics 'le hautbois,', 'Sous la vou_te étoi - lé - e'. The piano accompaniment ends with a triplet of notes in the right hand. A '3' is written below the final notes.

El - le prend sa vo - lé - - - e Sono - - re et vi -

Ped. Ped.

rf

-brante à la fois.

⊕ Ped. Ped. ⊕ Ped. ⊕

Sans lenteur

A qui noc - tur - ne vir - tu - o - se A - dresses - tu tes chants plain -

Ped. tr

avec âme

f

_tifs et touchants A Dieu d'a - bord, puis à la

Ped. \oplus *demi f*

ro - se Où le ma - tin je

avec expression

retenez *pp*

bois La perle où je me vois.

retenez *pp*

Pif

Pif

Ped. rall.

à Monsieur Arthur HEULHARD

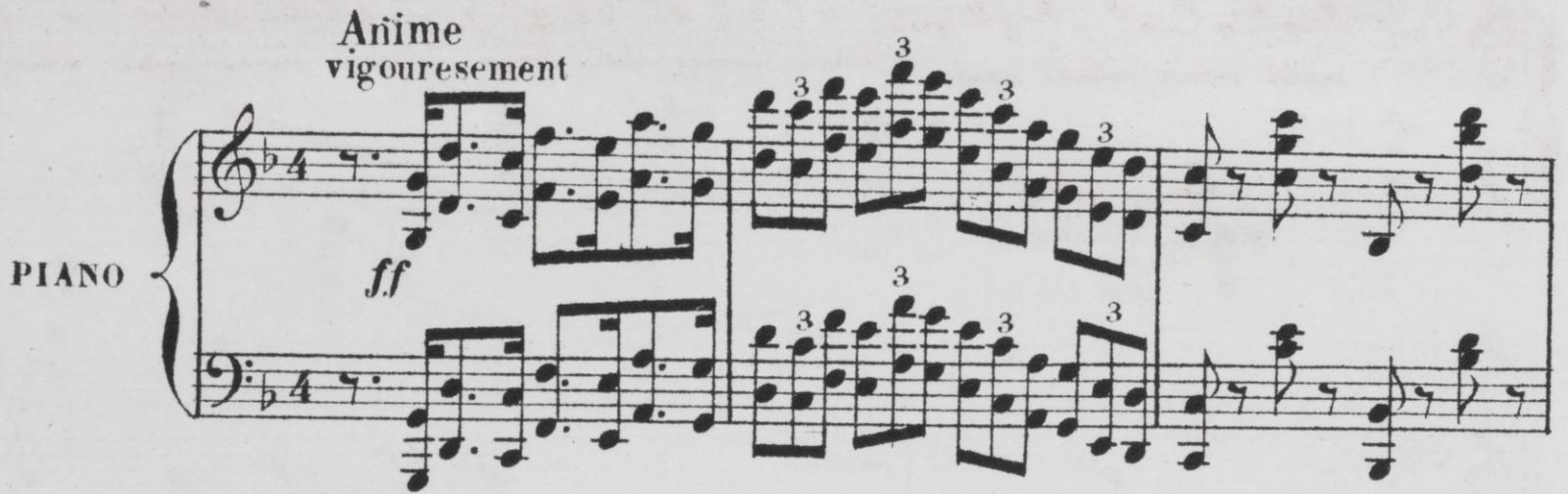
LIBRE!

Poésie de
François BARRILLOT

Musique de
Louis LACOMBE

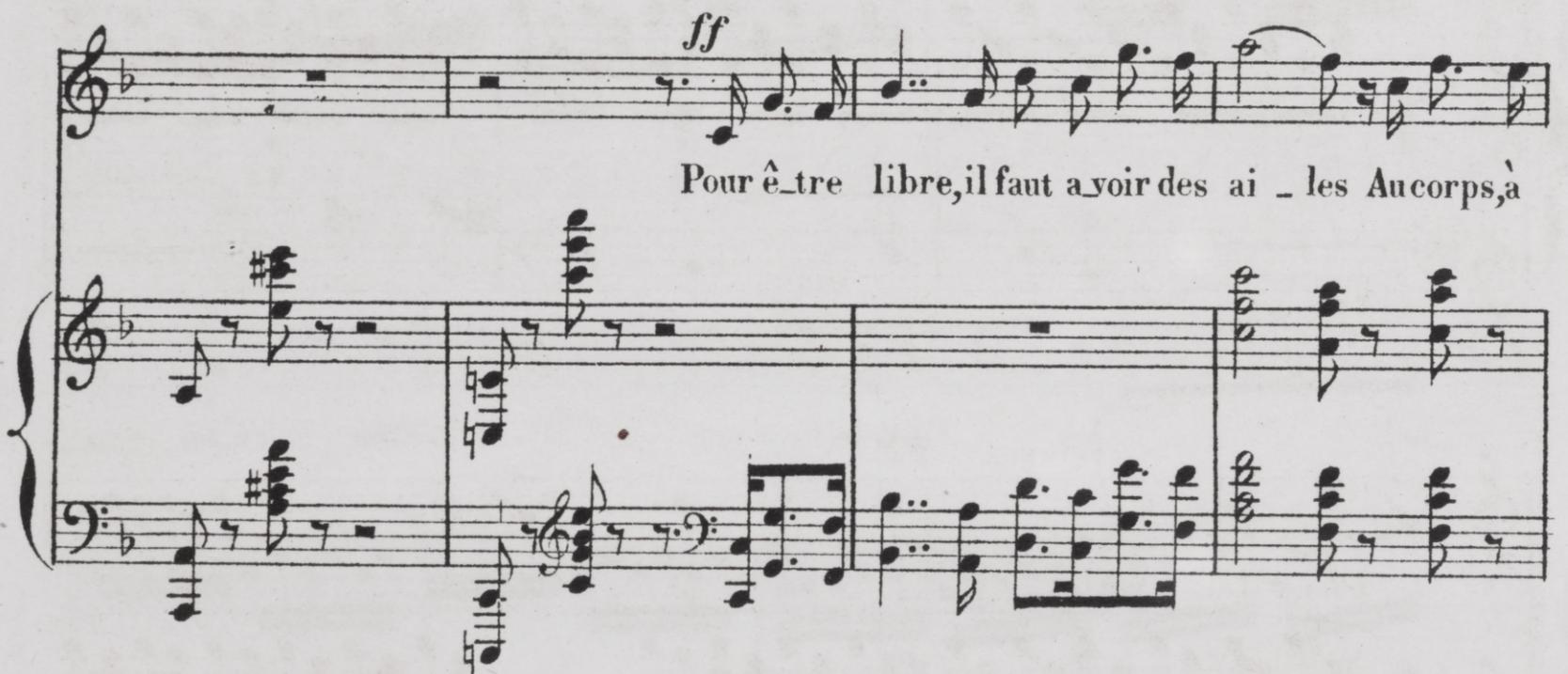
Anime vigourement

PIANO *ff*



ff

Pour être libre, il faut avoir des ai - les Au corps, à



l'âme, au front, sur - tout au cœur! Sous nos vieux toits les vi - ves hi - ron -

mf *p*



- del - - - les En vo - le - tant chan - tent leur joie en



chœur. Le con_dor plane aux vou - tes é - ter -



- nel - - - les Où dans la nue il s'enfon - ce en vain -



- queur; L'aigle au so - leil - - - allu - meses pru -



_nel _ les Sur les lau _ riers chan _ te l'oiseau mo_

_queur . La li _ ber _ té c'est l'é _ lé _ ment de

l'É _ tre Souffle di _ vin qui pas _ se et nous pé _ nè _ tre, Il nous sou_

rall dim en mesure *f*
lève et nous emporte aux cieux. C'est par l'es

suivez la voix en mesure
p dim *pp* *f*

-prit qu'on dompte la ma_tie - re: E - le - vons-nous à for - ce de lu -

The first system of the musical score features a vocal line in a single treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a 'v' marking under the bass line.

-mie - re, Hom - mes en bas, là -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a longer note followed by eighth notes. The piano accompaniment features a '3' marking in the bass line, indicating a triplet. Dynamics include 'f' and 'rf'.

haut so - yons - des - dieux!

The third system shows the vocal line with a 'ff' dynamic marking. The piano accompaniment includes a '3' marking in the bass line and a 'ff' dynamic marking. There is an '8--1' marking above the piano part.

élargissez

The fourth system features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with multiple triplet markings ('3') in both hands. The word 'élargissez' is written above the piano part. The system ends with a double bar line.

Juillet 1873.

L'APOTHICAIRE

Monsieur, voici un petit remède, un petit remède qu'il vous faut prendre, s'il vous plaît, s'il vous plaît.

M. DE POURCEAUGNAC

Comment ! Je n'ai que faire de cela !

L'APOTHICAIRE

Il a été ordonné, monsieur, il a été ordonné.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah ! que de bruit !

L'APOTHICAIRE

Prenez-le, monsieur, prenez-le ; il ne vous fera pas de mal, il ne vous fera pas de mal.

M. DE POURCEAUGNAC

Ah !

L'APOTHICAIRE

C'est un petit clystère, un petit clystère, bénin, bénin ; il est bénin, bénin ; là, prenez, monsieur ; c'est pour déterger, pour déterger, déterger.

Vaillants chanteurs, superbes ténors, basses vénérables, graves contraltos, gracieux et agiles sopranos toujours prêts à enjoliver les belles choses par les ornements de votre cru que vous y glissez pour faire valoir vos bonnes notes ! chanteurs divins, amoureux des traits, courtisans des trilles, adorateurs perpétuels des gammes, défenseurs de tout ce bagage vieilli, froid, décoloré qui prête une allure vulgaire aux œuvres originales et supérieures ; chanteurs délirants dont la cassette tourne à la mine d'or ; rossignols bourrés de billets de banque, fauvettes couvertes de diamants, quand viendra-t-elle enfin, l'heure désirée où les maîtres ne vous lanceront plus sur les brisées de ce pauvre apothicaire ?

En Allemagne, Schubert fut un des premiers à réagir contre les rabâchages déplorables dont l'école italienne s'est montrée si prodigue. Sous ce rapport, il alla beaucoup plus loin que Mozart. Il s'identifia avec le poète ; il le respecta ; il en fit son ami et non son valet ; il l'aima, il s'appuya sur lui, il partagea le pouvoir.

N'oublions pas un point essentiel.

La musique instrumentale est libre, la musique vocale ne l'est pas. Schubert le sentit. Il comprit que la poésie est la base de la musique chantée ; il vit clairement à quoi le poète obligeait le musicien. Plein d'égards pour les collaborateurs qu'il s'était choisis, les Goethe, les Schiller, Mayrhofer, Schober, Ossian, il ne les arracha pas à leurs pié-

destaux ; il ne crut pas qu'il lui était permis de torturer leur pensée. Il voulut l'embellir, l'éclairer davantage, ajouter à son éclat, à sa profondeur, à sa verve, à sa mélancolie, à son charme ; alors, il sonda l'idée, il étudia le sujet, il rendit la phrase, il se soumit aux exigences du vers ; il obéit à la prosodie ; le mot, il le présenta sous son véritable aspect, il lui laissa sa vraie signification, il en augmenta l'énergie, l'esprit, la grâce par une adaptation merveilleuse du son à la parole. Aussi est-ce en allemand qu'il faut interpréter ou entendre les *Lieder* de Schubert. Traduits en français, ils ne conservent qu'une partie de leur mérite. Schubert se garde bien d'apporter le moindre changement à la forme choisie, adoptée par le poète ; il la suit dans tous ses mouvements, dans ses ondulations, dans ses mille caprices ; il y adhère comme la barque à l'onde, comme le nid à l'arbre ; il s'y incorpore, il la remplit ; il y ajoute sa sympathique individualité, il y joint les battements de son cœur, il la dilate dans une sorte de rayonnement où il semble qu'elle s'éthérise pour redevenir un pur esprit. De cette consciencieuse fidélité au poète naît, dans les étonnantes compositions de Schubert, la variété prodigieuse et logique des formes musicales et leur harmonie parfaite avec les formes poétiques.

On comprendra sans peine combien est sensée, nécessaire, intéressante cette union étroite entre le poète et le musicien, et les personnes même qui ne s'occupent pas spécialement de ces questions, devineront quelle force réside dans l'art de la composition ainsi pratiqué.

Mais, m'objectera le lecteur, par quel miracle évitera-t-on les répétitions dont vous vous plaignez, lorsqu'il s'agira d'ajuster un air à un sonnet ? Le sonnet est court ; il fournit difficilement matière à un morceau ; si les vers dont il se compose sont décasyllabiques, octosyllabiques ou même tétrasyllabiques, il deviendra impossible, musicalement parlant, d'en tirer parti.

Je répondrai à cela que si le compositeur trouve cette besogne malaisée ou ingrate, nul ne la lui impose et qu'il peut se dispenser de l'entreprendre.

Le sonnet étant redevenu à la mode depuis quelques années, plusieurs jeunes gens se sont appliqués à le *réchauffer des sons de leur musique*. Ont-ils réussi ? Oui et non. Parmi les heureux, je citerai MM. Massenet et Gouvy ; parmi les malheureux... Mais je me tairai sur le compte de ceux-ci.

Il y a sept ou huit ans, madame Marie Damoreau, une cantatrice qui chante juste et qui a du talent, me disait : Faites-moi donc un sonnet ? Là-dessus, elle partit pour Nice. Moi, je continuai mes voyages de Passy à Paris et de Paris à Passy où je demeurais alors. J'ai toujours

aimé la campagne. Pourtant, ma prédilection pour les bois et la solitude n'entraîna pour rien dans la résolution que j'avais prise de me fixer momentanément à Beauséjour : j'espérais que le grand air rendrait la santé à une pauvre malade que j'aurais voulu sauver au prix de ma vie. Un soir, la mort frappa à ma porte et m'enleva l'être cher... Je souffris, je pleurai, je me sentis entraîner vers le gouffre où nous tombons tous. Vivre m'était insupportable, mourir m'était indifférent. Un jour pourtant, mon cœur se reprit à aimer. La providence m'envoyait une consolation. Je me remariai. Je ne songeais plus à la demande de madame Damoreau, lorsque je rencontrai à Bruxelles Zacharie Astruc. Nous nous liâmes. Il me présenta ses *Quatorze stations au salon*, je les lus et j'y remarquai deux sonnets qui me plurent tellement que, les revêtir d'un chant, fut l'affaire d'un instant. Astruc applaudissait ma musique avec enthousiasme ; j'acclamais avec bonheur ses vers, sa sculpture, ses ravissantes aquarelles ; notre sympathie réciproque se développa rapidement, et un matin, j'adressai les rimes suivantes à l'auteur du magnifique Saint-François exposé maintenant au Palais de l'Industrie.

*Vous reçûtes le cœur et le front d'un poète,
Vous qui savez traduire en trois langues le beau,
Et vous êtes de ceux que jamais le tombeau
Nengloutit tout entiers quand la mort les lui jette.*

*Le chemin creux, le bois, la source, le corbeau,
Les blés jaunis, le flot poursuivant la mouette,
Tout vous est poésie ! Ainsi que l'alouette,
Dès l'aube vous chantez l'azur, les fleurs et l'eau.*

*La Muse, près de vous a replié ses ailes ;
La plume, le ciseau vous demeurent fidèles ;
La palette s'épuise et demande merci.*

*Triste ou joyeux, toujours plein d'ardeur et de sève,
Vous poursuivez sans fin le réel et le rêve :
L'art vous admire, et Dieu doit vous aimer ainsi.*

De retour à Paris, j'y retrouvai mon vieil ami et collaborateur François Barrillot. Il avait subi le siège, la commune ; il avait résisté au froid, aux privations, à la misère. La passion des sonnets l'avait aussi gagné. Il en avait griffonné des masses sous les obus versaillais. Absorbé dans son travail, il errait par les rues, il passait sous le feu des barricades au risque de se faire fusiller, puis il rapportait chez lui un hymne

à la patrie, une malédiction contre la guerre, un cri de liberté, une espérance pour l'âme immortelle avide de fraternité et d'absolu. Pendant ses dangereuses promenades, il se serait volontiers écrié comme Napoléon, je ne sais plus à quelle occasion : « Le boulet qui doit me tuer n'est pas encore fondu. »

Dans ses sonnets, Barrillot aborde tous les genres : on y rencontre l'idylle, cette favorite de Théocrite et de Moschus, l'ode, la complainte, la ballade, l'épigramme. On y aperçoit la religion, la philosophie, l'amour de la patrie et l'amour plus élevé de l'humanité; on y sent vibrer à chaque ligne une tendresse inexprimable pour le peuple, pour les petits, pour les déshérités; on y coudoie la haine de la tyrannie et de l'ignorance, ces deux colonnes du pouvoir tel que le passé l'a compris; on y lit maintes pages d'histoire; le présent soucieux y tourne vers l'avenir son visage plein de larmes; la terre s'y montre avec ses forêts, ses mers, ses plaines, ses monts à la blanche couronne de neige, et l'infini y apparaît par delà les cieux ruisselant d'étoiles.

La poésie moderne, la poésie contemporaine surtout, ne nous initie pas souvent aux saines pensées, aux sentiments généreux. Elle se traîne ordinairement dans une phraséologie vide et nauséabonde. Elle prend le faux pour le vrai, le laid pour le beau, le mal pour le bien. Le charlatanisme lui va. Semblable au ballon qui s'enfle et crève, il ne reste d'elle qu'une enveloppe détendue, inutile, sans valeur. C'est donc une jouissance singulièrement intense de lire un ouvrage qui touche aux plus hautes questions sociales, qui remue la tête et les entrailles, qui est vivant humain, spirituel, grandiose. Cette jouissance, je l'éprouvai en parcourant les sonnets de Barrillot et je voulus associer ma musique à ses vers. A mon tour je chantai. Voilà comment la *Chronique musicale* publie dans le présent numéro et a publié le 15 août dernier, outre *Aspiration*, quatre fragments d'une œuvre inédite.

Peut-être essaierai-je bientôt d'apprécier ailleurs la tâche redoutable que j'ai entreprise. Maintenant, j'abandonne les amateurs à leurs impressions. Y aura-t-il des oreilles qui se tendront vers Barrillot, vers moi? Pourquoi pas? Dans les ténèbres où nous marchons, passent çà et là des penseurs qui croient aux aurores successives appelées civilisations, aux revanches du droit contre la force, à la délivrance des masses, à la science, à l'art, à la victoire remportée par la vertu sur le vice, à l'écrasement possible des bourreaux, à la résurrection, à la récompense des victimes, s'élevant dans plus de lumière à chaque nouvelle réincarnation. Ces penseurs perdus dans la nuit regardent blanchir l'horizon, et ils sentent grandir l'espoir en eux, en écoutant ce cri suprême :

*Sur e peuple asservi le despotisme règne ;
Le progrès creuse en vain son éternel sillon ;
A toute vérité l'on essaye un bâillon ;
La force dit au droit : « Crois-tu que je te craigne? »*

*L'hypocrisie étend comme la musaraigne
Ses ailes dans la nuit ; la pourpre, ce haillon,
Demande l'eau bénite à l'humble goupillon,
Et tous les deux, d'accord, éternisent leur règne.*

*Les peuples accablés par le poids des impôts
Travaillent sans relâche ; ils trouvent le repos
Quand la mort en passant raidit leur face hâve.*

*L'Évangile, expliqué par des hommes sans foi,
N'est plus que l'oppresseur de la raison esclave...
— Fille du Dieu vivant, Liberté, Lève-toi!*

LOUIS LACOMBE.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *Robert-le-Diable*. — *La Favorite*. — Débuts.

Robert-le-Diable. Débuts de mademoiselle Belval et de M. Vergnet.



ROBERT a sa place irrévocablement marquée au répertoire courant.

Il a été traduit en allemand, en italien, en anglais, en russe, en danois, en polonais, et bien qu'il en manque toujours une bonne traduction française, c'est l'opéra le plus populaire de Meyerbeer. Toutefois, ce n'est pas le meilleur. D'abord, il est kilométrique, et, sans les bottes de sept lieues de l'ogre, il est malaisé d'aller jusqu'au bout.

Ensuite, le prince de Grenade et la princesse de Sicile font sonner, pendant tout le trajet, des fanfares exorbitantes. Malgré tout, la partition de *Robert* a gagné une bataille décisive dans l'histoire de l'art. Elle fut le boulevard du romantisme lyrique : elle est la clef de la trilogie dramatique de Meyerbeer. C'est une date, et qui restera.

Robert n'avait point été représenté à Paris depuis l'incendie de l'ancienne salle. Mais l'intérêt de la reprise portait principalement sur les débuts de mademoiselle Marie Belval dans le rôle d'Isabelle et de M. Vergnet, dans celui de Raimbaud.

C'est la première fois que j'entends mademoiselle Belval dans l'opéra français. Je ne l'ai point vue dans les *Huguenots*, mais je me rappelle la

chanteuse italienne de *Don Pasquale* et de *Semiramide*. Ses progrès sont incontestables : seulement, ils ne s'exercent pas concurremment sur toutes les parties de son art et ne présentent pas, dans leur marche, un front régulier.

Mademoiselle Belval traverse, en ce moment, sa période de transition, la plus délicate qui puisse se présenter dans sa carrière. Au début de cette période, la situation est aussi compliquée pour l'artiste que pour le critique. L'artiste qui possède alors une somme à peu près égale de qualités et de défauts, se dissimule généralement ses défauts pour s'exagérer ses qualités ; et le critique, lui, se trouve en face d'une consultation grave dont la bienveillance et la vérité doivent se partager les frais : conciliation toujours difficile !

La jeune cantatrice possède une voix de soprano que j'ai autrefois classée dans la famille des grimpeurs. Ce soprano est étendu, vivace, homogène, particulièrement juste, même dans ses pointes les plus audacieuses, et d'un métal résistant, toutes conditions indispensables à l'emploi des Dorus ; mais il baigne dans un filet de vinaigre d'où il faut absolument l'extraire. Je dirai donc à mademoiselle Belval : Tempérez l'émission du son, si votre souffle est trop abondant, sans quoi vous n'obtiendrez jamais le charme et la douceur, et vous éraillerez constamment la corde vocale.

Surveillez également, et de très près, votre prononciation, qui est lâche, et votre accentuation, qui est molle, si vous voulez restituer au récitatif sa couleur magistrale. Vous avez contracté, dans votre excursion sur les domaines du chant italien, l'habitude d'ouvrir démesurément les voyelles, et vous l'étendez jusqu'à l'*e muet*, de sorte que vous prolongez les mots au delà de leurs limites : n'engagez pas votre langue aussi avant entre vos dents pour lancer l's, sinon vous tombez dans le *canto saponato*, qui donne un air d'indifférence à tout ce qu'on chante. Vous avez l'aplomb d'une excellente musicienne : les surprises de la mesure ne vous déroutent pas, et vous avez un instinct très vif des mouvements et des rythmes. Vous réussissez presque tous vos traits, ce qui prouve que vous pourriez attaquer la note simple du chant avec plus de décision et de chaleur. Une phrase musicale doit être arrêtée solidement dans ses lignes : c'est une corde d'arc. Si vous ne la tendez pas, comment lancerez-vous vos flèches ? La nature vous a donné l'instrument : que l'art vous apprenne maintenant à le faire vibrer.

Voilà l'avis du docteur Tant pis. Le public a joué le rôle du docteur Tant mieux en applaudissant chaleureusement la débutante après son bel air de : *Grâce*, qu'elle a dit avec infiniment d'intelligence.

Aux côtés de mademoiselle Belval, débutait, dans le petit rôle du troubadour normand, le ténor Vergnet. Nous sommes convaincu que le talent déjà formé de ce jeune artiste réclamait un rôle plus important, et mieux approprié à ses moyens. M. Vergnet s'est fait déjà apprécier de la critique, qui rêve pour lui des destinées beaucoup plus relevées que celles d'un ténor léger. Son mérite a surgi tant aux différents concerts dans lesquels il s'est produit qu'aux concours du Conservatoire d'où il est sorti, il n'y a qu'un mois, pliant sous le faix des couronnes. Sa voix est du timbre le plus franc et le plus naturel qui se puisse entendre. Il a dit avec beaucoup de goût sa ballade du premier acte, et a été rappelé après son duo avec Bertram, duo que les programmes du Conservatoire qualifient de *bouffe*, dénomination contre laquelle je m'insurgerai jusqu'à la mort, dussé-je soulever les pavés de la rue Bergère. Nous attendrons le début qui convient réellement à M. Vergnet pour nous exprimer en liberté sur son compte.

M. Halanzier a accommodé de son mieux la scène du Théâtre-Italien aux exigences décoratives de *Robert le Diable*, et, de ce côté, il n'y a aucun reproche à lui faire. Mais l'orchestre et les chœurs ne paraissent pas bien remis des émotions de la chasse à l'auroch, qui fut si fatale à *l'Esclave*.

La Favorite. — Début de M. Manoury.

J'ai eu la curiosité de lire *le Comte de Comminges ou les Amants malheureux*, un vieux drame du sieur Baculard d'Arnaud, qui passe pour être l'embryon du livret de *la Favorite*. MM. Royer, Vaëz et Scribe se seraient inspirés de Baculard, ils auraient dévalisé Baculard, pillé le bagage littéraire de Baculard. Mais Baculard déclare lui-même qu'il a pris le sujet de sa pièce dans une nouvelle de madame de Tencin, qui porte à peu près le même titre. Madame de Tencin, de son côté, a laissé dire que son neveu Pont-de-Vesle n'était pas étranger à la rédaction des *Mémoires de Comminges*. Enfin, il n'est pas certain que l'intrigue de ce roman soit de l'invention de Pont-de-Vesle.

L'histoire de *la Favorite* est celle de tout le théâtre, et les plus grands dramaturges ne sont que des perroquets de génie.

Pas plus que Poinciset tant mystifié, Baculard tant ridiculisé n'était un sot. Il avait plus d'une idée saine sur l'art, rêvait des réformes quasi

romantiques dans la coupe théâtrale, se révoltait contre l'immuable et morbide procédé de la tragédie, mutilait la mythologie absorbante des classiques, et décapitait l'Olympe à sa façon. Il appelait la pantomime « l'éloquence du corps, » et la classait parmi les agents spécifiques du drame. Il est un des rares esprits du dix-huitième siècle qui aient compris Shakespeare, et, dans son *Comte de Comminges*, il y a comme un reflet lointain d'*Hamlet* que je place bien au-dessus des traductions académiques de Ducis. Il entendait sourdre au loin la préface de *Cromwell*, mais le nerf et la phraséologie révolutionnaires lui manquaient également. Il fut à peine prophète.

Dans *le Comte de Comminges*, le pauvre Baculard a voulu peindre sur le vif la lutte des passions humaines et de la loi monastique. Si l'on retranche de *la Favorite* le second tableau du premier acte, ainsi que le second et le troisième actes en entier, cet opéra offre une analogie très frappante avec la sombre élucubration de Baculard. Enlevez à *la Favorite* sa vaste échappée sur la cour de Castille au temps d'Alphonse le Onzième, jetez par-dessus la rampe toute cette partie héroïque et galante, et vous retrouvez *le Comte de Comminges*, en ce que ses situations ont d'essentiel.

Dans Baculard, la scène se passe à l'abbaye de Rancé, chez les Trappistes. Là, Balthazar chante les basses sous la robe du Père abbé : Ferdinand, comte de Zamora, soupire ses romances de ténor, et s'appelle Comminges, en religion, frère Arsène. On souffre qu'Alphonse de Castille erre à l'ombre des sycomores, à condition qu'il réponde au nom du généreux d'Orsigni. Léonore de Guzman y gémit sans obstacle, en travesti, et joue le rôle d'Adelaïde, en religion frère Euthime. Le reste des personnages est à l'avenant.

Baculard descendait paisiblement le cours oléagineux du Léthé, à l'abri du souvenir importun des générations, lorsqu'il fut rencontré par MM. Royer, Vaëz et Scribe, bien déterminés à le traîner jusqu'au fond de la Castille. Et comment résister à MM. Scribe, Vaëz et Royer ? Celui qui met un frein à la fureur des flots, sait-il du librettiste arrêter les complots ? Évidemment non. Avec de tels cicerones, l'infortuné Baculard eût pu aller échouer à la Terre de Feu !

Mais abandonnons Baculard, qui ne peut plus être sauvé, et tendons la main à M. Manoury, un jeune artiste qui vient d'entrer, toutes voiles dehors, à l'Opéra, où il a débuté par le rôle d'Alphonse, de *la Favorite*. Je suis assidûment les concours du Conservatoire, et surtout ceux de chant, d'opéra et d'opéra comique. J'y ai vu défiler, depuis trois

ans, nombre d'élèves distingués, et je n'hésite pas à dire, après avoir scrupuleusement fouillé ma mémoire, que de tous ceux-là, c'est M. Manoury que je préfère. Et cela, parce qu'il est en possession non seulement de rares qualités naturelles, mais aussi de moyens pratiques extrêmement propres à leur développement. Sa méthode ne le trahira jamais. Voilà le point que je considère chez tout lauréat de notre École de musique : je ne demande pas qu'il me paye comptant et sur table ; j'aime mieux cent fois lui faire crédit, si je le sais solvable à un moment donné. C'est à moi de m'en assurer.

J'ai entendu M. Manoury dans des morceaux d'un style très différent et d'une couleur tonale assez variée, l'air du *Caïd*, celui de *Zaïre*, la romance d'Hoël dans *le Pardon de Ploërmel*, diverses scènes d'*Hamlet* et de *la Reine de Chypre*.

C'est un baryton dont le timbre me rappelle beaucoup celui de Maurel, que l'Opéra de Paris n'a pas su garder et qui est devenu l'un des meilleurs chanteurs de l'Italie. Il parcourt avec aisance son échelle normale. La voix sonne avec égalité dans tout le registre, et avec un éclat plein de franchise dans les notes élevées telles que le *fa*, le *fa dièze*, voire même le *sol* au-dessus de la portée. L'émission du son est des plus pures ; c'est le fruit d'une respiration correcte et qui fait un heureux contraste avec ces horribles respirations claviculaires dont sont affectés la plupart des élèves du Conservatoire. La prononciation et l'articulation vont de pair, toujours nettes, toujours ouvertes, sans emphase comme sans faiblesse.

En outre, M. Manoury chante juste et sait ce qu'il chante. Il a de l'expression et du charme, voile le son avec beaucoup d'adresse dans les passages qu'il veut nuancer, et sait trouver dans ce jeu difficile ces oppositions de timbre si flatteuses en honneur dans la méthode italienne. De plus, il vocalise habilement, ce qui lui permettrait, au besoin, d'aborder les rôles écrits en style fleuri par Rossini, Mercadante et autres, et qu'il a fallu abandonner devant la pénurie des virtuoses.

Comme comédien, M. Manoury est un peu novice, et la majesté royale semble lui peser lourd sur les épaules. L'habitude de la scène viendra corriger ses défauts, qui tiennent surtout au manque d'usage, car le jeune artiste est intelligent, bien campé et doué d'un physique avantageux. Il était, à n'en pas douter, sous l'empire d'une réelle émotion, qui se traduisait par des intonations entachées de fausseté, et des défaillances vocales qui ne survivront pas à cette soirée de début. Il a parfaitement posé la fameuse phrase : *Jardins de l'Alcazar*, et enlevé avec vigueur l'*allegro* de son grand air. Dans son duo avec Léonore, il

s'est engagé résolûment dans la demi-teinte, mariant très adroitement sa voix à celle de sa partenaire, qui est parfois intempérante et qu'il faut suivre presque à tâtons. Il a faibli dans sa romance : *Pour tant d'amour*, et ne s'est vraiment relevé qu'au finale du troisième acte.

On a fait fête à M. Manoury, qui saura répondre à ces sympathiques avances, en affirmant de nouveau son talent.

Bosquin est applaudi à outrance dans le rôle de Fernand qu'il tient avec l'autorité d'un artiste. Rosine Bloch, qui lui donne la réplique passionnée de Léonore, se meut déjà aussi difficilement qu'elle s'émeut.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



OUS avons annoncé dans notre précédent numéro que les Italiens allaient rouvrir sous la direction de M. Bagier. Le nouveau directeur change le titre de *Théâtre-Italien*. Le *Théâtre Ventadour* sera ouvert pendant toute l'année, sauf les mois de juillet et d'août. Les représentations d'abonnement des lundis, mercredis, vendredis et dimanches, seront consacrées aux ouvrages lyriques français, — des jeudis, aux représentations en italien, des ouvrages lyriques traduits du français, — enfin, des mardis et samedis aux représentations, en italien, des opéras français-italiens, allemands, etc.

Il sera donné, chaque année, cinq opéras nouveaux, ainsi que la reprise d'un grand nombre d'œuvres. La plus grande activité règne à ce théâtre, dont la partie musicale est placée sous la direction de l'éminent chef d'orchestre Vianesi; l'ouverture aura lieu le 1^{er} janvier 1875. Cependant, pour l'automne prochain, en octobre, novembre et décembre, les représentations du Théâtre-Ventadour auront lieu, comme par le passé, les mardis, jeudis et samedis.

Les leçons et les cours de l'Académie lyrique dramatique et chorégraphique seront confiés à des maîtres des plus célèbres.

Les artistes et les élèves qui seront admis, après auditions et examens, à cette académie, contracteront un engagement dont la durée et les conditions seront réglées par la direction.

Pendant leurs études, les élèves les moins avancés seront appelés, pour s'habituer promptement à la scène et au public :

- 1^o A figurer et à faire les emplois de pages;
- 2^o A faire leur partie dans les chœurs et les ensembles;
- 3^o A doubler ensuite les troisièmes, deuxièmes et même les premiers rôles, quand ils auront été jugés capables après les examens.

Des cachets fixés par un tarif suivant les différents emplois, leur seront alloués chaque fois qu'ils seront appelés à faire un service; ce qui leur per-

mettra, tout en faisant leurs études gratuitement, de recevoir quelques rémunérations.

L'objet de cette institution étant de contribuer, avec quelques-uns des principaux professeurs de Paris, au développement et au perfectionnement de l'art lyrique, dramatique et chorégraphique, ceux-ci pourront présenter leurs élèves à l'admission de cette académie et continuer à faire leur instruction aux cours, leçons et ensembles organisés au Théâtre Ventadour, tout en continuant leurs leçons particulières chez eux.

— Une messe en musique, au profit des pauvres, a été chantée dimanche, 6 septembre, à Port-Marly, par MM. Caillot, Soto, Froment, et mesdames Caillot et Kleym. L'orgue était tenu par madame Marie Deschamps, qui a accompagné avec M. Gillette, harpiste, et le docteur M..., violoniste, l'*Ave Maria*, de Gounod.

Nous n'avons pas à faire l'éloge de ces artistes bien connus; disons seulement qu'on a beaucoup remarqué la belle voix et l'excellente méthode de M. Soto, l'ancienne basse chantante du Théâtre-Lyrique.

— M. L. Escudier et M. C. du Locle viennent d'être faits officiers de deux ordres italiens : le premier, de la Couronne d'Italie; le deuxième, des Saints-Maurice et Lazare.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier est parti pour Milan, où il doit engager mesdames Stolz et Waldmann, les célèbres cantatrices qui ont interprété, cet été, la *Messe de Requiem* de Verdi, à l'Opéra-Comique.

— M. Jules Cohen vient d'être nommé chef du chant à l'Académie de musique.

Opéra-Comique. — Madame Carvalho a fait sa rentrée avec son succès habituel dans *Roméo et Juliette*.

— Voici la distribution de *Mireille*, qui passera dans les premiers jours d'octobre :

Vincent	MM. Duchesne
M ^e Ramon	Neveu
Ourias	Ismaël
M ^e Ambroise	Dufriche
Mireille	Mmes Carvalho
Taven	Lina Bell
Vincenette	Nadaud

— *La Fée*, opéra comique en un acte, serait en préparation. Le livret est de M. Octave Feuillet, qui l'a tiré de son roman, portant le même titre. M. Hémerly, organiste à Saint-Malo, en a fait la musique.

Châtelet (Opéra-populaire). — Voici, quant à présent, la liste complète des ouvrages reçus à l'*Opéra populaire*, et qui seront donnés dans le cours de l'année théâtrale 1874-1875. — Le premier spectacle se composera de :

Les Parias, poème de MM. Hippolyte Lucas et Leroy, musique de M. Edmond Membreé, avec un prologue en vers de M. Georges Duval,

La Muse populaire, musique de M. Ehrhart. Ce prologue reparaitra dans le second spectacle, avec

Les Amours du Diable, de Grisar. Viendront ensuite :

La Halte du Roi, opéra comique, paroles de notre collaborateur M. Nutter, musique de M. Boieldieu,

Les Filles de Feu, ballet en deux actes, scénario de M. Louis Gallet, musique de M. J. Massenet; puis la reprise de

La Statue, de M. Ernest Reyer, transformée en grand opéra, avec récitatifs remplaçant le dialogue.

Enfin, deux grands ouvrages, dus à deux jeunes prix de Rome, termineront probablement la saison, et passeront dans les premiers mois de l'année prochaine :

Le Capitaine Fracasse, opéra comique en trois actes, paroles de M. Catulle Mendès, musique de M. Emile Pessard, et

Amphytrion, opéra en trois actes, imité de Molière, par M. Saunois, musique de M. Théodore Dubois.

On voit que la nouvelle direction du *Châtelet* ne perd pas son temps, et qu'elle promet de nous donner, non-seulement un opéra populaire, mais un opéra véritablement national.

Folies-Dramatiques. — Voici la distribution exacte de *la Fiancée du roi de Garbe*, l'opéra comique de MM. Dennery et Chabrillat, musique de Litolf, que les Folies donneront le mois prochain :

Mamolin	MM. Milher
Zaïr	Luco
Hispal	Mario-Widmer
Grifonio	Emmanuel
Omar	Hamburger
L'Alcade	Haymé
Sidi-Boul	Mousseau
Don Rapallo	Vavasseur
Juanito	Speck
Le colonel	Heuzey

Alaciel
Pepita
Balkis

M^{mes} Bogdani
Desclauzas
Toudouze

— Le grand opéra comique de M. Lecocq, qui passera à la fin de l'hiver à ce théâtre, a pour titre : *Don Juan*.

Le rôle de Don Juan sera créé par M. Widmer.

Renaissance. — Jeudi, 10 septembre, première représentation de *la Famille Trouillat*, opérette en trois actes de MM. Blum et Crémieux, musique de M. Vasseur. La distribution de la pièce est ainsi faite :

Joseph Trouillat	MM. Paulin Ménier
Eloi	Vauthier
Cactus	Lacombe
Ducerceaux	Julien
Camusard	Guillot
la Mariotte	M ^{mes} Thérésa
Bobinet	Noémie
Pervanche	Miroir

Thérésa a obtenu, pour sa part, un grand succès.

Gaîté. — M. Sardou remanie sa pièce de *Don Quichotte*, en vue du théâtre de la Gaîté. Il y sera ajouté une partie musicale, composée principalement de chœurs.

Bouffes-Parisiens. — M. Millaud a lu aux artistes : *Madame l'Archiduc*, opérette en trois actes, musique de J. Offenbach, et qui viendra après *la Jolie Parfumeuse* qui a servi de pièce de réouverture.

Voici la distribution telle qu'elle a été arrêtée *définitivement* par le directeur :

Marietta	M ^{mes} Judic
Fortunato	Grivot
La comtesse	Raymonde
Giacometta	Nelly
L'archiduc Ernest	MM. Daubray
Giletti	Habays
L'Hôte	Homerville
Le comte	Fugère
Scœvola	Grivot
Coclès	Jean-Paul

Folies-Bergère. — La salle, remise complètement à neuf, rouvrira ses portes au public, ce soir, 15 septembre. On annonce, entre autres curiosités, un orchestre complet de Tziganes hongrois, dans leur costume pittoresque.

A V I S

Nos lecteurs devront chercher à la fin du SIXIÈME VOLUME DE *LA CHRONIQUE MUSICALE* la TABLE ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE DU CINQUIÈME VOLUME *qui finit avec ce numéro.*

Les Tables de la Chronique Musicale paraîtront désormais semestriellement.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : *ARTHUR HEULHARD.*

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