

LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA ⁽¹⁾



LOIN de se démentir, l'activité apportée aux travaux dont j'entretiens les lecteurs depuis deux mois, n'a fait que redoubler en se divisant sur toutes les parties de ce chantier colossal.

De tous côtés les efforts se sont multipliés et se multiplient chaque jour davantage, avec un admirable entrain. Certainement le but qu'on s'est proposé sera atteint. Dans le courant du mois de janvier, les impatiences du public seront satisfaites. Chacun pourra de ses propres yeux contempler l'œuvre dont, le premier, j'ai eu le plaisir de donner une description sommaire.

(1) Voir les numéros des 15 septembre, 15 octobre et 1^{er} novembre.

Les travaux du

GRAND FOYER

bien que très avancés, ne sont pas près encore de leur achèvement. Aujourd'hui, si j'en parle, ce n'est qu'au point de vue du système d'éclairage employé. J'ai vu les ouvriers de la maison Lecoq, de la rue Saint-Denis, fixer au plafond les dix lustres qui projetteront leurs *mille* becs de flamme sur les richesses du promenoir étincelant de dorures. Chaque lustre porte cent becs de gaz, divisés en deux parties bien distinctes. Quarante-deux sont destinés à éclairer la partie inférieure et la partie moyenne du foyer. Les cinquante-huit autres becs, disposés sur un réflecteur, auront pour mission d'illuminer la partie supérieure, les statues, les corniches et les peintures du plafond.

Chaque lustre pèse *sept cents kilogrammes*. Par conséquent, la voûte supportera un poids de *sept mille kilog.*

LA SALLE

on le sait déjà, a été construite sur le modèle de l'ancienne salle de la rue Le Peletier. Ses proportions n'ont cependant pas été exactement respectées, car il y aura une plus-value de quelques centaines de places. Cet accroissement proviendrait aussi d'une disposition plus savante des places à bas prix.

Trois couleurs ont été employées dans la décoration de la nouvelle salle : l'or jaune, l'or vert, et le rouge. Les deux premiers éléments dominent et scintillent de toutes parts. Le rouge semble ne servir qu'à repousser les deux autres couleurs. Il remplit, du reste, à merveille la fonction qui lui est attribuée.

Chaque loge est délicieusement sculptée. Des attributs lyriques ou dramatiques, des masques comiques ou tragiques, des instruments de musique remontant aux temps les plus primitifs, sont semés à profusion. De longues branches de lauriers encadrent ces sujets divers. L'ensemble de cette décoration est, selon moi, d'un goût parfait. Les loges d'entre-colonnes sont particulièrement exquises. Les chapiteaux des colonnes entre lesquelles elles sont placées, sont supportés par deux cariatides, bronze et marbre, d'un style semblable à celui des cariatides qui soutiennent la porte monumentale du grand escalier.

Les appuis des loges, de même que la tapisserie des fauteuils, sont en velours rouge. Autant qu'il est possible de s'en rendre compte en l'absence des sièges, les places seront plus confortables qu'elles ne l'étaient jadis.

J'ai déjà dit que les couloirs entourant les loges et y donnant accès avaient d'énormes proportions. Débarrassés des matériaux divers qui les encombraient, on peut maintenant les mesurer exactement et comprendre que les spectateurs de la salle quadruplés et même quintuplés pourraient s'y promener à l'aise. Je ferai la même observation au sujet du grand escalier, sur lequel tout le public d'une représentation aura la faculté de circuler les coudées franches.

En vérité, à l'Opéra nouveau, les dégagements eux-mêmes ont un aspect grandiose.

LA SCÈNE

est absolument terminée et, quand il le voudra, le régisseur est libre désormais de crier : « Au rideau ! » Pour mémoire, je signalerai les dix loges qui ont été construites en arrière du manteau d'arlequin, cinq à droite et cinq à gauche. Un escalier en colimaçon y conduit.

La scène est divisée en dix plans, comprenant dix rues, comprenant elles-mêmes deux costières, une ferme et des trapillons. Il faudrait un volume pour raconter les multiples subdivisions du plancher d'une scène et l'usage surprenant que l'on en fait. Ces détails sortent du cadre que je me suis tracé. C'est à peine si je dois noter les châssis, les fermes, les praticables, les montants, qui facilitent sur la scène les plus étranges exercices.

Quoi qu'il en soit, je puis affirmer que les machinistes, la figuration, les artistes, auront un espace suffisant pour remplir les emplois qui leur seront donnés. Le plancher de la scène et les planchers qui en dépendent offrent une superficie de 10,000 mètres carrés. On peut juger par ce chiffre des dimensions des coulisses.

La longueur des cordages qui se balancent au-dessus atteint le chiffre prodigieux de 186,300 mètres, soit 186 kilomètres trois cents mètres, soit encore 46 lieues 500 mètres, sur lesquelles deux lieues et demie sont en fer.

Du reste, et afin que les détails de chiffres ne se perdent pas au milieu d'une description, j'ai pensé à établir un tableau dont l'intérêt est indiscutable. Il m'a coûté beaucoup de travail, mais je suis suffisamment rétribué de mes peines en fournissant une aussi curieuse

STATISTIQUE

SCÈNE

La surface du plancher de la scène est de.....	10,000 mètres carrés
La longueur des cordages atteint.....	186,300 mètres
Soit.....	186 kil. 300 mètres
Soit encore.....	46 lieues 500 mèr.
Dont.....	2 lieues 500 mèr.

tout en fer.

512 colonnes en fer supportent les planchers de la scène et des dessous.	
Superposées, elles donnent une hauteur de.....	3.460 mètres
La longueur des poutres en tôle des dessous de la scène est de.....	4.000 mètres
Le poids total du fer employé dans les dessous se chiffre par.....	833.000 kilog.
Le support du plancher de la scène en tige méplate, a une longueur de.....	3,800 mètres
Les contrepoids en plomb et en fonte pèsent.....	80,000 kilog.

TUYAUX

Longueur des tuyaux pour l'eau.....	7,000 mètres
Longueur des tuyaux pour l'eau (en caoutchouc)..	1,500 mètres
Longueur des tuyaux pour le gaz, environ.....	14,000 mètres
Soit une longueur totale de tuyaux de.....	22,500 mètres
Ou bien.....	22 kilomèt. 500
Ou bien encore..	5 lieues 2,500 m.

MOSAÏQUE

Il existe à l'Opéra.....	8.670 mètres carrés
de mosaïque. En admettant les petits cubes en marbre à une dimension de 0,01 cent. carré, on aurait.....	86 millions 707.200 petits cubes.
Le nombre des colonnes décoratives s'élève à....	302
Celui des portes à.....	1,433
Il y a.....	5,654 marches.

Il résulte de ceci, qu'en comptant 6 marches par mètre en moyenne, on arrive à une hauteur de 942 mètres et de 250 étages, en admettant 22 marches par étage.

DIMENSIONS GÉNÉRALES

La plus grande longueur du monument est de 172 mètres 70 cent.

Sa plus grande largeur est de..... 124 mètres 80 cent.

En supposant que ces deux termes puissent être soumis à un diamètre, on trouverait que les théâtres d'Argos et d'Éphèse, dont le diamètre a toujours été cité comme colossal, n'atteignaient que 137 mètres et 182 mètres, tandis que le nouvel Opéra arriverait à environ 198 mètres.

La hauteur maximum du sol du boulevard des Capucines au sommet de la lyre est de..... 66 mètres 52 cent.

La hauteur totale du fond de la cave au sommet de la lyre d'Apollon est de..... 79 mètres.

Enfin, dernier détail : la longueur des conduits de cheminée est de..... 3,500 mètres.

Je parlais tout à l'heure des dégagements et de l'éloquence de leurs dimensions. Les chiffres en ont encore une plus considérable. C'est pourquoi je me garderai de les commenter.

R. DE SAINT-ARROMAN.

Le nom de M. Charles Garnier ne restera pas seulement attaché éternellement au nouvel Opéra. Il aura la rare faveur de demeurer dans le cœur de tous ceux qui ont collaboré à l'œuvre. Le témoignage d'affection que les ouvriers de l'Opéra viennent de donner à leur chef en est un sûr garant. A l'occasion de la saint Charles, ils ont fait frapper à la Monnaie et offert à M. Charles Garnier une médaille commémorative.

Voici la lettre que M. Garnier leur a adressée pour les remercier de cette attention :

À Messieurs les Ouvriers du nouvel Opéra.

Messieurs,

Je suis profondément touché de la marque de sympathie que vous venez de me donner. Nul témoignage ne pouvait m'être plus sensible, et je vous assure que je conserve cette médaille qui me rappellera bien précieusement que je suis entouré de braves gens qui veulent bien m'honorer de leur amitié.

Merci donc à vous tous, Messieurs, pour votre affectueuse pensée. Je suis encore trop ému pour vous dire, comme je le voudrais, le plaisir que vous m'avez causé. Laissez-moi vous serrer la main et vous envoyer une cordiale amitié.

Et merci.

Charles Garnier.





DE LA

GYMNASTIQUE PULMONAIRE

CONTRE LA PHTHISIE ⁽¹⁾

CHAPITRE IV

JEU DES INSTRUMENTS A VENT

Preuves de son utilité fournies

(Suite)

B. — Par les facteurs d'instruments de musique : MM. Sax (Adolphe et Alphonse), Gautrot, Besson, Raoux, Courtois et Halary.



Les facteurs d'instruments à vent ont été unanimes pour déclarer bien fondée la thèse que nous soutenons. Après avoir donné la place qui lui revenait à l'opinion de M. Adolphe Sax, il n'est que justice d'y ajouter d'abord celle de son frère junior, M. Alphonse Sax, auquel sont dues les premières tentatives d'orchestres féminins, créés précisément en vue du but que nous nous proposons.

Dans une lettre publiée par *le Courrier médical*, M. Alphonse Sax dit :

« Je prétends combattre par les faits le préjugé que l'usage des instruments à vent, et particulièrement des instruments en cuivre, prédispose singulièrement à la phthisie pulmonaire. Fils de facteur d'instruments à vent, facteur moi-même et instrumentiste (M. Sax junior

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

passe pour un maître dans le jeu de la flûte), j'ai été, pendant tout le cours de mon existence, en rapport avec des milliers d'artistes jouant de ces instruments prétendus si pernicious à la santé, et cependant *trois seulement* de ces artistes sont, à ma connaissance, morts de la poitrine. Encore faut-il ajouter qu'il fut constaté que les malheureux ne furent point victimes de leur profession, mais bien des excès de toute nature auxquels ils s'étaient constamment adonnés.

« Les personnes qui se livrent à la pratique des instruments à vent se distinguent, en général — tout le monde a pu le remarquer — par une poitrine large et une carrure très arquée des épaules qui ne coexistent guère avec la phthisie. Le contraire s'observe chez les disciples de Paganini et les pianistes, témoins Liszt, Litolff, Haller et A. Dupont, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus célèbres. Deux de mes frères et moi qui, dès les premières années, avons soufflé dans un instrument à vent, sommes les seuls sur onze enfants qui ayons échappé à la phthisie. Indépendamment des qualités extérieures qui mettent en relief leur vigueur, les artistes qui jouent d'un instrument à vent se distinguent, en général, par un excellent appétit, par des digestions promptes et faciles. Pour que les instruments à vent produisent les bons effets qu'on est en droit, selon moi, d'en attendre, il importe que le professeur apprenne à ses élèves à bien respirer. Je suis si parfaitement convaincu des résultats heureux que peut amener pour la santé l'exercice des instruments à vent, que je voudrais voir même les femmes appelées à en user. »

M. Gautrot, dont la fabrication d'instruments de musique en cuivre a pris une extension tout à fait hors ligne (environ six cents ouvriers sont occupés tant dans ses ateliers de Paris que dans ceux qu'il a créés à Château-Thierry), M. Besson, M. Halary, M. Raoux, qui est en même temps cor à l'Opéra, les frères Courtois, etc., ont tous exprimé une même opinion favorable, quant à l'influence favorable du jeu des instruments qui nous occupe. L'un d'eux, M. Halary, qui est aussi un artiste des plus forts sur le piston, nous a transmis, par écrit, des réflexions dont voici quelques extraits :

« Je regarde le jeu des instruments à vent comme un exercice gymnastique très salubre aux poumons. La durée de l'étude doit être seulement proportionnée à la force physique individuelle, bien que plusieurs de mes collègues, attachés aux théâtres de l'Opéra, des Italiens et de l'Opéra-Comique, aient prouvé depuis longtemps que la fatigue,

souvent très grande de ces différents services, semble parfois supportée beaucoup mieux par ceux dont la constitution paraît relativement faible et chétive.

« L'émission du son est une chose excessivement sérieuse, mais trop souvent, — hélas ! — négligée par le professeur.

« Dans le jeu des instruments en cuivre avec embouchure, la lèvre représente l'anche du tuyau d'orgue : le gosier n'a pour mission que de la soutenir et de laisser passer plus ou moins d'air, selon l'acuité, la gravité ou l'intensité du son.

« L'instrumentiste doit éviter toujours avec soin de souffler au point de se fatiguer la poitrine. Lorsque la fatigue arrive, si c'est seulement parce que les muscles des joues ou des lèvres refusent leur service, c'est fort bien et signe que l'on aura bien étudié ; dans le cas où ce serait la poitrine qui se trouverait oppressée, signe contraire.

« Chaque genre d'instrument cause une lassitude qui lui est propre. Les instruments du médium sont ceux qui occasionnent le moins de fatigue, parce qu'ils demandent moins de pression des lèvres, et moitié moins d'efforts du côté des poumons que les instruments aigus ou graves qui, en outre, impressionnent parfois très désagréablement le cerveau et tout le système nerveux. »

« Paris, 25 juillet 1857. »

C. — Par des médecins : MM. Linas, Marchal de Calvi, Trousseau et Chenu.

Un de nos confrères des plus distingués, collaborateur assidu de *la Gazette hebdomadaire de médecine et de chirurgie*, M. le docteur Linas, nous a fourni, comme résumé de sa propre pensée, l'observation qui suit :

« Un de mes très proches parents tombe au sort. Il arrive au régiment malingre et souffreteux, avec l'espoir très légitime d'une réforme prochaine ; mais comme la réformation se fait attendre, et que ses forces ou son courage lui font défaut pour affronter l'exercice et la corvée, il se souvient fort à propos qu'il sait lire dans un solfège, et demande à entrer dans le corps de musique. Sa demande est agréée : on en fait un joueur de saxophone et, en moins de deux années, sa santé avait pris l'aspect le plus florissant. »

M. le docteur Marchal de Calvi, dans son importante *Monographie sur les accidents diabétiques*, reconnaît avec M. Bouchardat que la

phthisie pulmonaire, qui est une des terminaisons du diabète, a pour cause l'élimination de la glycosurie, en proportions considérables et pendant un temps assez long. Mais, tandis que le savant professeur d'hygiène rapporte plus directement la phthisie à ce que les ressources de la calorification, et partant de l'organisme, sont bien près d'être épuisées par la glycosurie, le docteur Marchal accuse plus particulièrement de l'envahissement tuberculeux le défaut d'activité pulmonaire. « Le poumon se défend, dit-il, contre la phthisie par son activité propre, » et, en preuve, notre savant confrère et ami se plaît à citer longuement les résultats de nos recherches sur les chanteurs et sur les musiciens de l'armée.

Le professeur Trousseau admettait volontiers nos conclusions quant à l'efficacité d'une bonne gymnastique pulmonaire, dans la prophylaxie de la phthisie : parlant en 1862 de nos recherches dans une de ces leçons cliniques qui faisaient toujours foule à l'Hôtel-Dieu, nous l'avons entendu se demander si l'immunité phthisique dont jouissent les asthmatiques, ne tiendrait pas précisément à leurs efforts continuels pour respirer, à une sorte de gymnastique pulmonaire incessante en ce cas autrement efficace encore, bien que pathologique, que celle résultant du jeu momentané d'un instrument à vent. « Ces malades ne pourraient-ils point être considérés, disait spirituellement l'éminent professeur, comme soufflant constamment dans un trombone ? »

Enfin M. le docteur Chenu, dans ses publications sur l'armée d'Orient, dit : « J'envisage la question de l'influence du jeu des instruments à vent, quant à la phthisie, sous deux points de vue. De toutes mes recherches sur l'armée d'Orient, et de ce que j'ai pu voir dans ma carrière militaire, comme médecin, je puis tirer ces conclusions :

« Premièrement, tout phthisique qui fait usage d'un instrument à vent non-seulement ne perdra rien à cet exercice des poumons, et ne verra point sa maladie s'aggraver, mais son état pourra s'améliorer, et même l'usage de l'instrument, s'il est pratiqué avec mesure, pourra amener la guérison.

« Secondement, si l'instrument est au-dessus des forces de l'individu qui l'adopte, il pourra en résulter une affection aiguë de la poitrine, affection dont la phthisie peut résulter, mais ce résultat n'a rien de nécessaire, ni de certain. Il y aura ici, comme dans tout abus des forces organiques, un désordre *sui generis*, qui peut être amendé en faisant disparaître la cause.

« En résumé, je considère la gymnastique des poumons comme un moyen prophylactique de la phthisie, et je suis persuadé qu'il ne peut en être autrement que si l'exercice de l'organe est provoqué par un ins-

trument disproportionné avec les forces de l'individu. Dans le cas où l'instrument choisi sera en rapport avec ces forces, je suis convaincu qu'il devra en résulter un effet préventif, et même une amélioration du phthisique lui-même. Un cas de phthisie se produisant chez un musicien, on devra le considérer comme un effet de l'abus plutôt que de l'usage, et, dans tous les cas, un fait isolé, qui paraîtrait se produire en dehors de ces principes, ne prouverait rien contre leur application générale. »

CHAPITRE IV

ENQUÊTE

Sur la mortalité par phthisie pulmonaire chez les musiciens de la garnison de Paris et de Versailles pendant une période de vingt-six années, à partir de 1832.

Nous voici arrivé maintenant à la partie de l'enquête d'où pouvait naître la démonstration la plus péremptoire pour ou contre la thèse que nous soutenons. Qu'on ne s'étonne donc pas de l'étendue que nous avons cru devoir donner ici à notre travail.

Nous avons dit plus haut l'opinion de Benoiston de Châteauneuf concernant la plus grande mortalité par phthisie, qui serait afférente aux musiciens de l'armée, opinion que la plupart des orateurs ont acceptée et propagée bien à la légère, nous le prouverons bientôt, et nous disions tout à l'heure l'opinion contraire que le docteur Chenu a émise en conformité avec nos propres recherches.

De quel côté est la vérité ? C'est ce que nous allons chercher à établir.

Parlons d'abord de la statistique qui a servi de base aux assertions de Benoiston de Châteauneuf.

A la fin de l'année de 1820, dit cet auteur, l'armée présentait, d'après la collection des comptes du ministre de la guerre, l'effectif suivant :

Soldats de ligne.	106,700
<i>Dito</i> de la garde royale	13,924
	<hr/>
Total.	120,624

La mortalité, pour six années, de 1820 à 1826, a été la suivante :

Composition de l'armée		Décès
Soldats et infanterie de troupe . . .	90,998	2,036
Sous-officiers, sergents et caporaux. .	24,408	266
Ouvriers prévôts.	383	2
Tambours.	3,917	34
Musiciens	918	14
Total.		2,352

Mortalité générale : 1,94 sur 1,000.

Et plus loin nous lisons :

« Aujourd'hui, les décès de 6,000 musiciens ne jouant que des instruments à vent, *les seuls* qui, comme on le sait, composent la musique militaire, peuvent aider à résoudre la question de l'influence du jeu de ces instruments sur la santé.

« Sur ces 6,000 musiciens, on compte de 1820 à 1826, 102 morts, parmi lesquels il y a 17 phthisiques. En prenant ici la moyenne de sept années, huit cent cinquante-sept musiciens ont donné quinze décès par an, dont deux de la poitrine ou un sur sept. Cette proportion est double de celle du soldat, un sur quatorze : mais le soldat est *un homme de choix*, *le musicien ne l'est pas*. »

Les chiffres de Benoiston furent contestés. Mis en demeure par le docteur Boudin, de qui nous tenons le fait, de dire où il les avait pris, Benoiston refusa de répondre.

Ce que personne n'avait osé entreprendre, la vérification de ces chiffres, nous l'avons tentée à travers mille difficultés, et voici à quels résultats nous sommes arrivé.

L'effectif réel de l'armée française a été, d'après les comptes du Ministre de la guerre, pour les budgets de 1821 à 1826 inclusivement.

	Hommes		Musiciens	Trompettes
Années 1821	182,674	sur lesquels	1,171	913
— 1822	216,926	—	1,357	1,030
— 1823	301,222	—	1,238	1,188
— 1824	247,877	—	1,296	1,212
— 1825	225,021	—	1,283	1,221
— 1826	220,058	—	1,280	1,267
Total....	1.393,778		7,625	6,831
Moyenne...	230,629	—	1,271	1,139
Musiciens et trompettes			2,410	

Ainsi, d'une part, moyenne de l'effectif, 230,629 au lieu de 120, 624, et d'autre part, 7,625 musiciens pour six années, au lieu de 6,000 seulement accusés par Benoiston pour sept années, plus 6,831 trompettes ou clairons, dont il ne dit rien, ensemble 14,456 instrumentistes.

Benoiston a, il est vrai, défalqué de ses calculs l'armée des Pyrénées; mais cette armée aurait dû ne pas compter moins de 110,000 hommes, pour que le chiffre de 120,624 attribué par lui à l'effectif fût vrai. Mais que penser de ces 6,831 trompettes ou clairons passés complètement sous silence. Et comprend-on que notre auteur ait pu omettre un élément aussi capital dans la question qu'il s'était proposée de résoudre? Ici, en effet, outre l'importance du chiffre, pas de confusion possible sur la nature de l'instrument dont jouaient les décédés.

Admettons cependant, pour un instant, comme bien fondées, les bases de la statistique que nous incriminons, savoir : 6,000 musiciens ayant donné en 7 années 102 morts, dont 17 par phthisie. Admettons aussi que dans ce chiffre fatal de 17 décès (1) qui, depuis sa publication, a servi en France à soutenir cette opinion que le jeu des instruments à vent est funeste, il n'y en eût aucun dévolu aux hommes qui font partie de la batterie dans les corps de musique, et que mieux encore, Benoiston n'ait point confondu les décès afférents aux instrumentistes de toute sorte, c'est-à-dire aux trompettes ou clairons aussi bien qu'aux musiciens proprement dits, ce qui, en ce cas, diminuerait de moitié la totalité par phthisie attribuée à ces hommes; que signifie, nous le demandons, un chiffre aussi infime pour la solution d'une telle question?

Où Benoiston a-t-il pris ensuite que la mortalité par la phthisie n'avait été pour l'armée que de 1 sur 14? Et comment les auteurs qui l'ont copié à l'envi, ont-ils pu ne point s'apercevoir qu'il y avait là tout au moins une erreur flagrante!

Pour ne citer qu'un des documents les plus récents qui pouvaient éclairer ici nos confrères, nous trouvons dans un mémoire, publié en 1860 par notre savant confrère, M. le docteur Laverand, dans les *Annales d'hygiène et de médecine légale, sur les causes de la mortalité de l'armée servant à l'intérieur*, que la fréquence des maladies tuberculeuses dans les différentes garnisons serait exprimée par le tableau suivant, dressé d'après les décès de l'armée, pour une période de 28 années, soustraction faite de ceux qui ont eu lieu par le choléra ou par traumatisme à la suite des événements politiques.

(1) Nous avons tenté par toutes les voies et moyens de découvrir l'origine de ces deux chiffres : 102 et 17; il nous a été impossible d'y parvenir.

Garnisons	Mortalité générale	Mort par maladies tuberculeuses	Rapport sur 1,000
Paris	10,000	2,459	245
Strasbourg	3,662	658	179
Metz	1,648	428	259
Lille	403	144	356
Perpignan	798	85	107
Valenciennes	124	36	289
Calais	24	9	375
Bayonne	179	46	256
Dunkerque	143	49	342
Thionville	20	4	200
Maubeuge	83	11	132
Total,	17,084	3929	2740

2740 décès par affection tuberculeuse sur 1,000, c'est 1 sur 4,06, c'est-à-dire trois fois plus que ne le dit Benoiston.

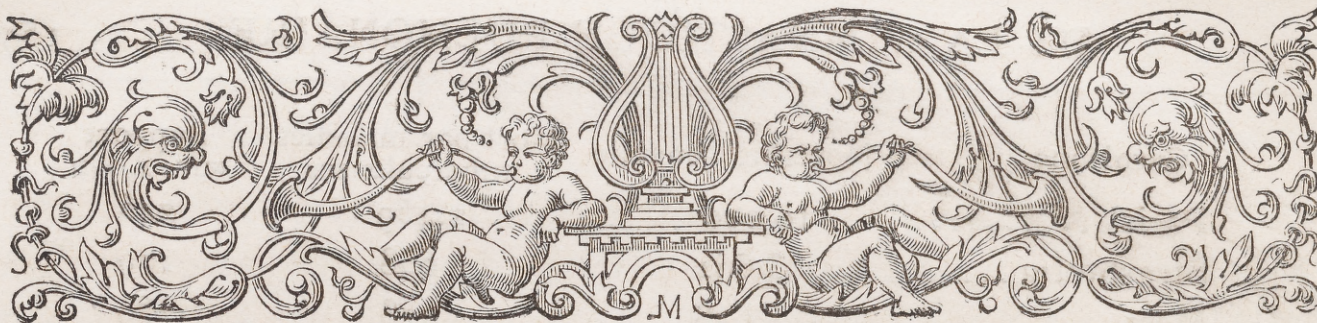
Suivant Marc d'Espine, la mortalité s'élèverait encore beaucoup plus haut, à tout près de 1 sur 2, en y ajoutant les décès par méningite tuberculeuse, péritonites et caries.

Donc, à supposer que la mortalité par phthisie des musiciens tout seuls soit réellement représentée par ce fameux chiffre de 17, correspondant à une période de 7 années, ayant compté 857 musiciens en moyenne, il y aurait encore avantage du côté du soldat-musicien, puisqu'il ne mourrait que comme 1 sur 7 $1/2$, et point 7 tout court comme le dit Benoiston, et sa statistique se trouverait déjà ruinée par le côté même qui semblait lui donner le plus raison.

Dr V. BURQ.

(1) La statistique des décès de l'armée, aussi bien que celle de la population civile, contient nombre de lacunes. Les tableaux nosographiques, dressés à grands frais par les différentes mairies de Paris, en sont particulièrement si pleins, que nous sommes à peu près le seul qui, dans un espace de trente années, ait eu le courage, une première fois en 1856 et une deuxième en 1867, d'aller les exhumer de la poussière des archives de la Ville, où ils seraient probablement encore à jamais enfouis, si les incendiaires de cette année néfaste de 1871 ne les avaient point détruits.





LA MUSIQUE

DANS

L'YMAGERIE DU MOYEN AGE⁽¹⁾

VI. — *Iconographie musicale au seizième siècle.*

CONCLUSION



VEC le seizième siècle, nous arrivons à la fin de cette étude. Le moyen-âge est fini, la renaissance commence. La vive croyance qui illuminait ces siècles de foi est ébranlée; les temps sont proches pour la révolution luthérienne; nous ne retrouvons plus ces chefs-d'œuvre d'un art naïf, devant lesquels plus d'une fois nous avons dû nous arrêter avec émotion; l'ère du doute s'ouvre pour les artistes comme pour les philosophes; l'inspiration religieuse a définitivement fait place à l'inspiration profane. L'architecture gothique n'est plus; de grands maîtres ont ramené la sculpture aux principes de l'antiquité; à la miniature va succéder le tableau de genre et de chevalet, dont nous avons vu bien des fois des essais dans les manuscrits illustrés, par Hemling et les frères Van Eyck; bien plus, l'art de la calligraphie même a disparu devant les progrès de l'imprimerie, et c'est à peine si quelques amateurs ont encore la fantaisie de faire enluminer les ouvrages qui sont en leur pos-

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

session. Un certain nombre de monuments restent encore qui semblent appartenir à la période précédente. Quoique portant la date du seizième siècle, ces œuvres paraissent inspirées par le génie des siècles passés. Aussi viennent-elles de droit prendre place dans ce tableau bien incomplet dans lequel j'ai tenté de grouper les représentations musicales les plus intéressantes du moyen-âge.

Au premier rang, il faut compter un des plus importants monuments qui nous soient restés de la fin du quinzième siècle et du commencement du seizième siècle. C'est une suite nombreuse de figures sculptées dans l'église de Saint-Jean, à Cirencester, dans le Gloucestershire. Aucun musicologue, du moins à ma connaissance, n'a encore tiré parti de ce précieux document. Ces bas-reliefs, pris séparément, ont tous un intérêt musical, et, dans leur ensemble, nous donnent des détails curieux sur une fête populaire fort en vogue en Angleterre. Les figures sont sculptées sur l'entablement du parapet de la nef, et se suivent en lignes coupées, de place en place, par des angles, sur les arêtes desquels quelques-uns des personnages sont placés. La nef de cette église paraît avoir été réparée entre 1504 et 1522, et c'est aussi à cette époque qu'il faut rapporter les sculptures qui nous occupent aujourd'hui. D'après une tradition, on prétend qu'elle représente une fête appelée *Whitson ale*.

Sur l'étymologie du mot *ale*, de nombreuses recherches ont été faites; l'opinion la plus répandue est que l'*ale*, tenant une grande place dans les fêtes populaires, certaines de ces cérémonies tirèrent leur nom de cette circonstance.

Le docteur Hickee dit que l'anglo saxon *Geole*, le danois-saxon *Jul*, l'islandais *Ol*, ont le même sens; aussi en vient-il à penser que le jour de Noël qui, chez les peuples du Nord de l'Angleterre s'appelle Yuleest, peut être ainsi désigné parce qu'il est la fête par excellence, celle dans laquelle se boit le plus de bière. Quoi qu'il en soit de cette étymologie pleine d'érudition, dont je suis, je l'avance, incapable de discuter l'authenticité, la fête de Whitson ale, qui se célébrait encore en Angleterre il y a peu d'années, était une frairie dans laquelle la musique jouait un rôle important (1).

Deux personnages étaient désignés pour être le roi et la reine de la journée; une vaste grange devait servir de palais à leurs majestés et leur suite, et là, les souverains populaires étaient reçus par l'intendant, le

(1) Voir les planches dont il s'agit ici dans l'ouvrage de Barter, que nous avons déjà cité pl. XVIII, page 19, et un texte développé sur le *Whithson ale*.

porte-bourse, le porte-épée et le porte-masse, chacun ayant les insignes de sa dignité. Pendant ce temps, les jeunes gens dansaient et offraient des rubans aux jeunes filles; et un plaisant, par ses lazzi, ne contribuait pas peu à amuser la société; tout ceci se faisait au son d'un orchestre champêtre.

On prétend que cette coutume fut instituée en commémoration de l'ancien Drunk Lean (Boit sec), une fête que les tenants et vassaux donnaient à leurs seigneurs, et que le peuple a conservée, dans laquelle ils apportaient au suzerain ou à son intendant l'ale qu'ils étaient tenus de fournir en redevance. De semblables fêtes existaient aussi dans l'église anglaise, sous le nom de Church-ale, qu'il ne faut pas confondre avec la fête de la dédicace de l'église, qui avait un caractère plus grave. Dans ce cas, il ne serait pas impossible que les sculptures de Cirencester représentassent plutôt une fête relative à l'église que le Whitson ale, malgré la tradition. Du reste, les frairies populaires étaient souvent représentées dans les églises; et dans un vitrail du seizième siècle, à Bar-sur-Aube, nous trouvons une sorte de cortège du Bœuf gras, accompagné par un bedon et une flûte traversière. Mais quelle que soit la cérémonie spéciale que rappelle cette procession de personnages sérieux, grotesques et même licencieux, il n'en est pas moins vrai que nous avons sous les yeux un des plus rares spécimens de la musique populaire au commencement du seizième siècle.

La marche s'ouvre par un monstre, aux yeux effarés, à la pose contournée; derrière lui vient le roi de la fête; il est en habit de chasse, un cor est suspendu à son côté; il porte à la main une grande banderolle, sur laquelle est écrite la devise du jour, *Be Merrye*, soyez gais; après lui vient un mendiant contrefait et hideux, il tient une vielle à quatre cordes et d'une forme rare, dont les touches sont placées sur les côtés de l'instrument, suivant la coutume du moyen-âge.

Pour ne pas perdre notre temps en détails inutiles, nous ne noterons, parmi les dix-huit figures de musiciens sculptées sur le bas-relief, que celles qui paraissent présenter des particularités intéressantes. Un des ménestrels joue d'une petite harpe à treize cordes, qui semble un souvenir des bardes gallois; un autre souffle dans une double flûte à large embouchure. Nous avons trouvé ce vaste bocal dans les flûtes de grandes dimensions; mais, dans le cas présent, en se rendant compte des procédés qui peuvent faire sonner l'instrument, on ne peut expliquer cette embouchure que par une inexactitude de l'artiste. Ensuite vient une belle figure semblable à une tête de Christ, dont je ne comprends pas le sens, puis un joueur de double flûte, puis une danseuse avec son

tambourin, puis un joyeux drille, qui élève triomphalement le pot d'ale dont il va s'abreuver. Enfin l'orchestre de la procession est composé d'un joueur de rebec, puis d'un homme déguisé en singe et tenant une corne-muse, puis d'un musicien avec une régale à dix tuyaux. Tout le reste de la troupe, à part un ménestrel qui s'époumone à souffler dans un cor, se compose de clowns, d'ours, de grimaciers, de moines, de têtes de mort, de bretteurs de rois, personnages qui n'intéressent que très médiocrement en musique; aussi, nous avons cru pouvoir nous arrêter aux dix-huit premières figures, malgré tout ce qu'il y a de pittoresque et même d'amusant dans cette procession, où tout marche pêle-mêle au son de la musique, où tout semble empressé d'obéir à la joyeuse devise du roi de la fête : soyez gais.

On ne peut traiter de l'iconographie musicale au seizième siècle sans citer l'excellent travail de M. Durieux sur les miniatures des manuscrits de Cambrai. M. Durieux a donné un assez grand nombre de figures, mais il a dans sa collection un manuscrit flamand, sur lequel nous devons nous arrêter quelques instants. N'ayant pas eu sous les yeux l'original, nous ne pouvons mieux faire que de citer la description de M. Durieux. « N° 124, *Recueil de chants religieux et de chants profanes*, in-4° papier, 4 vol. obl., avec musique. Manuscrit flamand. Croquis nombreux à la plume, très artistement faits, et rehaussés de couleurs légères. Scènes, comme en ont fait plus tard Callot et Téniers : lettres bouffonnes, grotesques, incongrues, fantastiques...., marchands ambulants avec leurs cris indiqués au-dessous. Quatre frontispices : premier vol., un joueur de harpe grotesque, monté sur un porc, qui tient dans sa gueule une banderolle avec ce mot : *Ténor* : deuxième vol., un aveugle jouant d'un instrument à vent; un oiseau est perché sur sa tête; *Superius*, 3^e vol., un homme monté sur des échasses, une chandelle sur la tête, joue du tambourin et de la flûte à bec : *Contra-tenor*; 4^e vol., un bossut monté sur un oiseau et jouant d'une espèce de trompe : *Bassus*. Deux grandes aquarelles, scène de charlatan; condamné qu'on mène au supplice. Nombreux instruments de musique : flûte, trompette, tambour, etc., etc. (1) » Ce manuscrit est de 1542, et un peu plus récent que l'époque dans laquelle nous avons circonscrit notre sujet; mais l'intérêt qu'il présente excuse cette petite digression.

Terminons le seizième siècle, en mentionnant deux manuscrits qui appartiennent à la Bibliothèque nationale. Le premier est le livre des « Eschez amoureux et des Echez d'amour. » Fonds français, n° 143. Il

(1) DURIEUX. — Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai. — Texte et planches, par A. Durieux. — Cambrai, 1861. In-8° et in-f°, p. 86,, pl. 18.

fut écrit et enluminé pour le jeune duc de Valois, plus tard François 1^{er}. Ce magnifique monument, un des plus curieux de notre collection, renferme un grand nombre de miniatures, dont plusieurs sont intéressantes pour les musiciens. Parmi ces dernières, il faut citer : au f° 36, (verso) un Apollon magnifique en costume du seizième siècle, ayant à la main une harpe ; au f° 65, la personnification de la musique, dont nous avons déjà donné une reproduction dans le numéro précédent ; au f° 130, un Neptune courant sur les flots, entouré par les sirènes et les tritons. Une des sirènes tient une gigue à trois cordes et une trompette, une autre joue du trombone. On peut voir ces deux figures dans les planches de l'ouvrage de G. Kastner sur les sirènes.

Par une singulière idée, dont nous trouvons plus d'un exemple au seizième siècle, les poissons qui nagent derrière Neptune tiennent des cromornes et des hautbois dans leurs bouches ; enfin le f° 136 représente un Pluton à l'air farouche ; à côté de lui est assise Proserpine, vieille et décrépète comme une mégère. Au pied des deux maîtres de l'enfer, on voit une femme jouant d'une vielle curieuse à quatre cordes et une autre agaçant des cordes d'une harpe. A gauche de la miniature, trois démons jouent aussi de la harpe ; cette profusion de harpes n'est pas sans avoir un sens allégorique, analogue à celui des représentations, que nous avons citées dans un précédent chapitre. Le second manuscrit a pour titre : *Proverbes et adages* ; il est du commencement du seizième siècle comme le précédent. Il faut y remarquer une suite de miniatures représentant les neuf muses ; sur ces neuf divinités, six jouent des instruments de musique. Ce sont Euterpe, Erato et Calliope, Thalie, Polymnie et Terpsichore. Les trois premières n'offrent pas grand intérêt, mais il n'en est pas de même des trois autres. Thalie tient à la main une superbe gigue à quatre cordes, très bien construite, très complète, Polymnie, un orgue magnifique avec soufflets, dont on trouve une reproduction dans Willemin. Terpsichore est entourée d'instruments, sans compter un luth à huit cordes dont elle joue ; on voit à ses pieds trois flûtes de diverses dimensions, une harpe, un tambourin, une sorte de virginal, un triangle avec anneaux.

Nous donnons, avec cette dernière partie, la reproduction d'une planche curieuse du commencement du seizième siècle, que nous avons cité dans les pages précédentes. Ce dessin est tiré de la *Margarita philosophica*, de Reisch, dont la première édition est de 1496 suivant les uns, de 1503 suivant les autres. C'est un manuel de philosophie, qui eut une

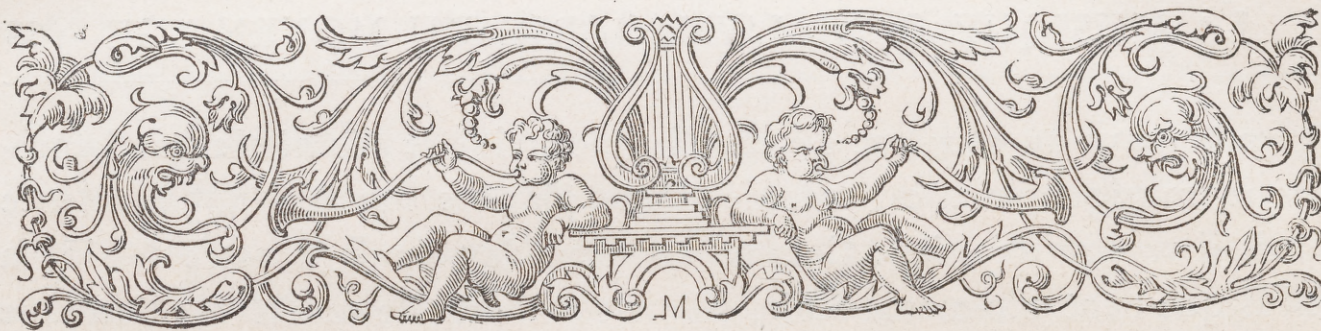
(1) KASTNER. — *Les Sirènes* — Paris. Brandus, 1858. 1 vol. in-4°, pl. V.

grande vogue au seizième siècle. Chaque traité de géométrie, mathématique, musique, etc., est précédé d'une planche représentant la science dont il va être question. Comme on peut le voir dans notre dessin, la Musique tient elle-même école. Elle est entourée de ses élèves; l'un joue de l'orgue, un autre pince de la harpe pendant que Pythagore, représentant la Musique pratique, pèse ses marteaux, et que Tubalcaïn, le père des facteurs d'instruments de cuivre, forge ses trompettes. Derrière la Musique se tient le poète, c'est-à-dire la Poésie sans laquelle notre art n'est qu'une partie des mathématiques.

Nous voici arrivé à la fin de ce travail; à partir de cette époque, la musique n'a presque plus besoin d'être expliquée par les monuments; c'est dans les œuvres des maîtres qu'il faudra chercher son histoire. Encore quelques années, et la musique, débarrassée des entraves qui la liait encore aux traditions de l'Eglise, va entrer dans la voie des progrès modernes. De toute part surgiront les œuvres, qui, chaque jour, ôteront de son importance à l'iconographie musicale; c'est à peine si, pour quelques détails, on aura besoin de consulter les monuments figurés. Avant de terminer ce travail, remercions les auteurs dans lesquels nous avons puisé de précieux renseignements : les Willemin, les du Sommerard, les Labarte, les Coussemaker. Remercions aussi les savants, chargés de conserver nos trésors de manuscrits, à la Bibliothèque nationale, et qui nous ont si généreusement prêté le secours de leur science et de leur érudition.

H. LAVOIX fils.





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES⁽¹⁾

IV

CATARINA GABRIELLI

I



Le prince Gabrielli, un grand seigneur de Rome, se promenait dans son jardin, vers 1744, lorsqu'il entendit un chant d'une rare perfection. Il demanda à son domestique quelle était cette harmonieuse étoile tombée dans ses domaines, et demeura fort surpris quand on lui dit que c'était la fille de son cuisinier qui s'exerçait ainsi, tout en travaillant, et qu'elle répétait un air de Galuppi, qu'elle avait entendu une fois seulement, la veille, au Théâtre Argentina, où son père la conduisait quelquefois, comme à la seule école dont il eût le moyen de payer les frais.

Très grand amateur de musique lui-même, comme tous les princes italiens, le seigneur Gabrielli prit des informations au sujet de la jeune fille. Elle était spirituelle, jolie, et surtout très piquante : un léger égarment de l'œil droit donnait à la physionomie cette singularité attrayante, qui fait que l'on plaît tout autant et qu'on ne plaît pas de même que les autres. Dans ces conditions, il est difficile qu'une canta-

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février, 1^{er} mai, 1^{er} et 15 juin, 15 juillet et 1^{er} août.

trice de talent ne réussisse pas. Aussi le prince s'écria-t-il : « *S'e cosi, il mio cuoco deverra presto un asino d'oro.* » (S'il en est ainsi, mon cuisinier deviendra bientôt un âne d'or.) Il fit venir Catarina, et, après avoir fait mieux connaissance avec son répertoire, se chargea de l'éducation musicale de la petite cuisinière. La virtuose ôta son tablier, chanta dans des concerts donnés pour elle, et devint bientôt célèbre dans Rome.

Ses maîtres de musique furent Garcia (dit *lo Spagnoletto*), alors à Rome, et le « fameux » Porpora. Je dis fameux, parce que l'épithète se trouve dans toutes les biographies, échos de l'enthousiasme des contemporains, qui ne prévoyaient pas que l'auteur d'un opéra *d'Ariane*, applaudi sur toutes les scènes, le maître appelé le *Patriarche de l'harmonie*, serait un jour oublié. Il paraît toutefois que Porpora était en même temps qu'un compositeur de mérite, un homme d'esprit. Il disait, d'un organiste, plus pieux que musicien, et mieux avec le ciel qu'avec la mesure : « Cet homme accomplit à la lettre le précepte de l'Évangile, car sa main gauche ne sait pas ce que fait la droite. » Mais Porpora, et c'est là ce qui est intéressant pour notre sujet, avait la main heureuse en fait d'élèves. Rival victorieux de Hasse, en Allemagne, avant d'être vaincu par Haendel à Londres, il acheva de désespérer le premier, en rejetant sur le second plan Faustina, une chanteuse que Hasse avait épousée, grâce au succès d'une jeune Italienne, nommée Mengotti, que Porpora s'était plu à former, et qui, prima donna à Vienne plus tard, en même que la Gabrielli, lui disputa le premier rang, ainsi que nous le verrons.

Ce qui peut paraître bizarre, c'est qu'on n'a jamais donné à Catarina que le nom du généreux seigneur qui lui avait ouvert la voie du succès. On n'a même jamais su le nom du père de la cantatrice, bien que la date de sa naissance (12 novembre 1730) soit connue. Jusqu'à quel point Catarina a-t-elle eu le droit de porter ce nom de Gabrielli, qu'elle ne quitta plus ?

Les aventures de sa vie autorisent, il faut le dire, à ce sujet, des conjectures, qui auraient au moins autant de chances de rester dans les bornes de la médisance que de s'égarer dans la calomnie.

Son premier début à la scène fut à dix-sept ans, sur le théâtre de Lucques, dans *la Sofonisbe*, de Galuppi, autre grande célébrité musicale du siècle dernier, oubliée au nôtre, et qui fit fureur à Londres plus tard, en 1760, avec un opéra : *Il Filosofo di Campagna*, qu'interprétait la Paganini, encore une célébrité oubliée.

Le succès de la Gabrielli fut éclatant. Guadagni, un célèbre soprano, eut peine à soutenir sa réputation auprès d'elle. Loin d'en vouloir à la

débutante, il s'étudia à développer ses qualités. Quelques biographes assurent qu'il en fut récompensé, par la Gabrielli, de la façon la plus généreuse. Il fut, dit brutalement le dictionnaire Choron et Fayolle, « le héros de la Gabrielli au Théâtre et à la Chambre. » Guadagni était d'une figure séduisante, un des premiers ténors et le meilleur joueur de billard de l'Europe ; mais les écrivains qui prêtent cette fantaisie à la Gabrielli (il faut avouer que l'on ne prête qu'aux riches), oublièrent que Guadagni était un véritable soprano dans toute l'acception du mot. Le fait est attesté par tous les contemporains, et une Anglaise mélomane du temps, mistriss Sara Gondar, le dit avec une crudité de style des plus nettes.

La Gabrielli parcourut, en triomphatrice, plusieurs scènes de l'Italie. L'opéra de *Didone abbandonata* porta au comble sa gloire à Naples, en 1750. Métastase avait composé l'œuvre dans des conditions qui devaient porter bonheur aux interprètes. Il l'avait écrite en 1724 pour la Romanina, une chanteuse qu'il adora jusqu'à ce qu'elle mourût, léguant au poète, avec les souvenirs de son amour, toute sa fortune, une succession de vingt-cinq mille écus romains. Métastase renonça à cette fortune en faveur du pauvre Bulgarelli, le mari de la Romanina, et les biographes, à l'envi, célébrèrent le désintéressement de l'amant. Il semble pourtant que dans ce ménage à trois, il y avait eu déjà pour l'illustre poète suffisamment de bénéfice dans le partage.

L'influence du talent de Métastase avait été dans l'œuvre tellement prépondérante, que l'on ignore profondément aujourd'hui le nom du compositeur d'origine. Il s'appelait Sarri. Un autre compositeur, portant un nom mieux illustré dans la peinture, Leonardo Vinci, l'avait mise en musique dès 1726 pour Rome. Mais ce fut purement et simplement la *Didone* de Métastase, qui remplit l'Italie de son succès, que toutes les grandes villes de la Péninsule s'envièrent l'honneur de représenter, et que les populations des campagnes vinrent elles-mêmes applaudir avec enthousiasme. Cependant, c'est au compositeur en même temps qu'au poète, que la Gabrielli dut son triomphe, car ses biographies nous parlent de l'effet prodigieux que la cantatrice produisit en 1750, en chantant l'ariette : « *Sono regina e sono amante.* »

Mais ce compositeur n'était alors ni Sarri, ni Leonardo Vinci, mais Jomelli, qui avait à son tour traduit en langue musicale, pour Vienne, le poème de Métastase. Castil-Blaze a intercalé l'air gravé dans son *Histoire du Théâtre-Italien*.

Rappels, couronnes, sonnets, rien ne manqua au triomphe de la virtuose. En Italie, on le sait, la poésie est ce qui coûte le moins.

Cet éclat, jeté par l'interprète sur la *Didone*, devait non-seulement

attirer l'attention, mais conquérir les sympathies de Métastase, qui fit profiter à Vienne la Gabrielli des instincts, favorables à l'art, de François I^{er}, empereur médiocre, mais très bon musicien.

C'était de tradition chez ces souverains. En 1724, pour l'anniversaire du jour de naissance d'une archiduchesse, probablement Marie Thérèse, l'aînée des filles de l'empereur Charles VI et la future épouse de François I^{er}, née en 1717, un opéra nouveau avait été donné, avec le concours, comme exécutants, des plus grands seigneurs de l'Autriche, sur le théâtre de la cour. Sa Majesté Impériale elle-même, Charles VI, accompagnait les voix sur l'épinette, comme principal directeur de la musique. Les auteurs de l'ouvrage, Apostolo Zeno, appelé l'Eschyle du poème lyrique (Métastase devait en être le Sophocle et l'Euripide) et Caldara, qui fut depuis le compositeur attitré de ce même Métastase, tremblèrent d'être « exécutés » par d'aussi nobles talents. Il est difficile de croire pourtant que Marie-Thérèse elle-même, qui n'avait que sept ans, ait pu, comme le dit, en rapportant le fait, Burgh, dans ses *Anecdots of music*, y chanter un des principaux rôles. Mais, en définitive, poète et musicien n'eurent qu'à se féliciter, dit-on, d'avoir pris le personnel de leur interprétation dans l'almanach de la cour, plutôt que sur les registres de l'opéra de Vienne. Deux archiduchesses dansèrent dans l'opéra d'*Eurysthène*, sans compter celle qui y chantait.

L'empereur fut si heureux de ce succès auquel il avait pris part directement comme virtuose, qu'il organisa à la troisième représentation une loterie magnifique, où les acteurs aristocratiques gagnèrent des diamants, des montres d'or, des lots divers, de la valeur de mille ou deux mille florins. C'était plus facile et moins méritoire de la part d'un empereur que de jouer juste.

C'était sur ce terrain, si bien préparé pour ses succès, que la Gabrielli alla chercher les leçons de déclamation lyrique de Métastase. Les progrès qu'elle lui dut, le crédit que le *Poeta Cæsareo* mit à son service, la firent nommer chanteuse de la cour. François I^{er} n'allait au spectacle que lorsque la Gabrielli chantait; aussi, n'y a-t-il pas lieu de considérer comme sérieux ce trait de courage attribué à Duval, le bibliothécaire de l'empereur. « Où allez-vous? lui aurait dit François I^{er}. — Entendre chanter la Gabrielli, sire — Mais elle chante mal (?) — Je supplie votre Majesté de dire cela tout bas. — Et pourquoi ne le dirais-je pas tout haut? — C'est qu'il importe à Votre Majesté d'être crue de tout le monde, et qu'en disant cela, elle ne le serait de personne. »

On prétend que l'abbé de Marcy, présent à cette conversation, dit à Duval : « Savez-vous bien que vous avez dit là une grande vérité à

l'empereur ! » — « Tant mieux ! aurait répondu le bibliothécaire-philosophe, je souhaite qu'il en profite. » Les faits avérés réduisent à bien peu l'héroïsme de cette franchise. François I^{er} plaisantait évidemment ; il aimait trop l'art pour ne pas rendre justice à une grande artiste.

La Gabrielli fut une cantatrice plus dramatique encore dans sa vie privée que sur la scène. Adorée de hauts personnages, à qui ses gloires de cantatrice et ses charmes de femme la signalaient, elle les désolait de ses caprices, les laissait se morfondre au profit de quelque virtuose roturier, d'une haute-contre avec qui elle continuait, dans son boudoir, le duo d'amour chanté la veille sur la scène. C'est ainsi qu'on voyait la Banti, à Naples, avoir dans son antichambre autant de seigneurs que ceux-ci, dans la leur, avaient de domestiques.

La Gabrielli faillit payer cher son inconstance, mais dans une circonstance où, du moins, l'amant trahi ne put lui reprocher une mésalliance de ses fantaisies. Elle était aimée, à Vienne, de l'ambassadeur de France, qui se croyait seul accueilli, quand la diplomatie portugaise était admise au même degré de faveur.

Le Français fut averti ; il se conduisit, en cette circonstance, en véritable Italien. Il se cacha et put voir l'ambassadeur portugais accueilli de la chanteuse par trop cosmopolite. Il attendit le départ de son rival, sans doute pour ne pas faire une complication internationale d'un incident privé ; mais à peine le Portugais fut-il parti que la scène éclata ; il voulut percer tout de bon l'infidèle de son épée. Heureusement, la Gabrielli n'était pas seulement cuirassée contre lui qu'au moral : son juste-au-corps amortit le coup et l'actrice ne fut pas touchée.

L'ambassadeur comprit toute l'insanité d'une conduite aussi antipolitique et qui n'avait échappé à l'odieux qu'en tombant dans le ridicule. Pour obtenir son pardon, il lui fallut livrer son épée. On voit que c'était une capitulation complète. La Gabrielli voulut exposer chez elle l'épée, en écrivant au-dessous : « Épée de M. *** qui osa frapper la Gabrielli. » L'exposition menaçait de durer et les rieurs n'étaient pas du côté de l'ambassadeur ; le Français s'adressa à Métastase, le protecteur, le professeur, l'ami de Catarina. Métastase obtint que l'épée de l'ambassadeur lui fût rendue et que là se terminât pour la France ce Rosbach de chambre à coucher.

Cette histoire est racontée par tous les biographes de la Gabrielli, sans qu'ils donnent les noms des deux rivaux. Moins discret qu'eux, j'aurais voulu dissiper le mystère qui couvre le nom de ce haut personnage si dramatiquement amoureux ; mais l'on est, à ce sujet, réduit aux conjectures. En 1751, au moment où commençait à Vienne la faveur de la

chanteuse, la France était représentée à la cour de Marie-Thérèse par le marquis de Hautefort, ayant rang d'ambassadeur. En 1755, lui avait succédé un simple ministre plénipotentiaire, le marquis d'Aubeterre. Tous deux sont également inconnus. En 1756, le duc de Choiseul était envoyé à Vienne; mais ce ne serait qu'avec peu de vraisemblance que l'on pourrait rendre celui qui fut depuis le grave antagoniste de la Dubarry, solidaire de cette folle équipée. Toutes les vraisemblances, si l'histoire est exacte, sont donc pour que le marquis de Hautefort en ait été le triste héros.

Ce n'est que dans les lettres de Métastase que nous trouvons quelques détails sur le séjour de Catarina Gabrielli à Vienne. Elles nous permettent de voir dans le domaine de la réalité paisible cette héroïne d'une sorte de légende aventureuse, cette Frétillon aristocratique. Nous lisons, dans la correspondance du poète, qu'en février 1756, l'engagement de la Gabrielli avait encore deux ans à courir au théâtre impérial de Vienne; mais comme Marie-Thérèse, devenue impératrice, avait résolu de faire taire la musique théâtrale pendant le cours de la guerre, la souveraine avait eu la « clémence partielle » (*sic*) de faire savoir à la virtuose favorite qu'elle pouvait momentanément s'engager ailleurs, si elle ne voulait pas rester oisive. Métastase alors se trouva l'agent de négociations engagées pour faire paraître la Gabrielli, devant succéder à la Paganini, sur le Théâtre-Italien, que Farinelli (mieux Farinello), conseiller favori en même temps que directeur des plaisirs lyriques du roi d'Espagne Ferdinand VI, avait fait établir au Buen-Retiro. L'intervention de Métastase entre la cantatrice et Farinello était d'autant plus naturelle, que ce dernier avait commandé au premier des travaux pour le théâtre confié à ses soins.

D'après ces lettres, la Gabrielli base ses prétentions sur celles qu'avait eues, dans les mêmes circonstances, la Mengotti, dont j'ai parlé plus haut, et à qui, dit Métastase, « elle est certainement supérieure comme agilité de voix, comme figure et autres qualités théâtrales. » On stipule pour la Gabrielli le premier emploi et Métastase engage Farinello à se hâter de traiter avec elle, afin de prévenir les tentations qu'elle pourrait avoir de s'engager ailleurs.

Dans une lettre suivante, Métastase fait connaître les conditions auxquelles la cantatrice s'engagerait. A ce titre de *prima donna* seraient attachés, pour elle, des émoluments de 1,200 piastres d'or (le traitement déjà accordé à la Mengotti), pour se tenir à la disposition (*servizio*) des éléments souverains d'Espagne, jusqu'à la Pâques de 1759. La Gabrielli espère encore de la munificence des Majestés Catholiques 300 piastres

d'or pour ses frais de voyage, ainsi que cela a été concédé également à la Mengotti. Elle demande de plus le titre exprès de virtuose de chambre, ou de virtuose au service de Leurs Majestés Catholiques. Ces conditions furent acceptées à Madrid, et l'engagement de la cantatrice envoyé en juillet 1757 par Metastase à Farinello.

C'est également dans ces mêmes lettres que nous trouvons quelques indications sur les triomphes scéniques de la Gabrielli à Vienne. Dans les fêtes données pour la naissance de l'archiduc Maximilien, elle dut créer, à la fin de 1756, le principal rôle de : *le Roi pasteur*, poème de Métastase, musique de Gluck... Le poète césarien parle de ce génie immortel en ces singuliers termes : « Un maître de chapelle bohême, à qui la vivacité, le bruit, l'extravagance ont servi de mérite sur plus d'un théâtre d'Europe, au sort duquel je compatis, heureux que le nombre des vivants — dont heureusement il n'y a pas encore pénurie — n'en ait pas été diminué. »

La façon dont un homme tel que Métastase parle de Gluck est d'autant plus singulière que le premier n'eut, pour ses beaux poèmes, à leur origine du moins, que des compositeurs tombés aujourd'hui dans l'oubli : Sarri, Vinci, Caldara, dont il reconnaît lui-même, dans ses lettres, l'insuffisance, — et que sa poésie lyrique ne s'est maintenue à la scène que reprise plus tard en sous-œuvre au point de vue musical par de véritables maîtres.

« La Gabrielli, ajoute Métastase à l'occasion du même opéra *le Roi pasteur*, n'a point d'égale pour l'excellence de la voix, le goût, l'action. » Métastase s'arrête au milieu de cet éloge enthousiaste pour déclarer — peut-être y en avait-il besoin — qu'il n'est point amoureux de la jeune cantatrice. Métastase, on le sait, était l'un des plus beaux hommes de son temps. Si l'on songe aux fantaisies qui accidentèrent la vie de Gabrielli, en peut croire que le poète césarien put être pour elle infidèle à la mémoire de la Romanina.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)





LA DISETTE ET LES ACCAPAREURS



N ces temps troublés, où la disette d'artistes dramatiques et surtout de chanteurs se fait si cruellement sentir, il n'est peut-être pas inutile de s'occuper de ce fâcheux état de choses, qui ralentit le développement de l'art musical et cause de nombreux tourments à nos directeurs de théâtre.

Nous traversons en ce moment une période de transition, période d'épuisement, comme toutes celles qui suivent les époques qui ont beaucoup produit. Tous les arts se ressentent de cette fatigue et de cette langueur ; la musique surtout a souffert de cet état de délabrement. Le temps des grands musiciens est déjà loin de nous. Où sont nos maîtres immortels ? Où sont nos prodigieux virtuoses qui avaient nom Duprez, Nourrit, Levasseur, Rubini, Lablache, Mario, Pasta, Malibran, Alboni, Frezzolini, Falcon, Stolz et tant d'autres ?

Veut-on dresser la liste des chanteurs qui jouissent actuellement d'une haute réputation ? Quand j'aurai cité mesdames Carvalho, Patti, Nilsson, Krauss, Sass, Gueymard, Albani et MM. Faure, Nicolini, Tamberlick, Capoul, je crois que la liste sera à peu près complète, et encore, parmi les noms qui figurent dans cette trop courte nomenclature, combien peu soutiendraient le parallèle avec ceux que j'ai énumérés plus haut !

Il y a donc là une décadence bien manifeste et une disette de chanteurs que nous ressentons d'autant plus vivement que, parmi les artistes que je viens de nommer, nous ne pouvons guère revendiquer comme nôtres que mesdames Carvalho, Gueymard et M. Faure.

Madame Carvalho, une des meilleures chanteuses de notre temps, nous appartient absolument : son merveilleux talent est toujours resté l'un des plus beaux

ornements de notre scène française, et ce n'est que bien rarement qu'elle a consenti à nous quitter pour aller faire les délices de l'étranger. Madame Gueymard est demeurée fidèle à notre Opéra. M. Faure ne nous consacre plus que quelques mois par an, mais enfin il se partage encore à peu près également entre la scène française et les scènes étrangères. Quant aux autres, ce sont des exilés volontaires, et nous ne les connaissons plus guère que de réputation. Madame Patti nous a abandonnés sans esprit de retour ; madame Nilsson qui nous a quitté après sa création d'*Hamlet*, s'est décidée à grand'peine à venir inaugurer le nouvel Opéra. Restera-t-elle longtemps parmi nous ? J'en doute, car je regarde comme fort improbable que ces deux aimables virtuoses se décident jamais à quitter les pays où fleurissent les roubles et les dollars pour venir chanter dans une ville où l'enthousiasme n'est pas coté à la Bourse et où les diamants ne pleuvent guère sur la scène.

M. Capoul a été élevé dans nos conservatoires : il a débuté à l'Opéra-Comique ; c'est nous qui avons créé et quelque peu exagéré sa réputation. Nous l'avons choyé, applaudi, nous en avons fait notre idole, en un mot, nous n'avons rien épargné pour nous l'attacher ; peines perdues ; les succès de l'Opéra-Comique ne suffisaient pas à l'ambition du jeune artiste, et il n'a rien eu de plus pressé que de se lancer à corps perdu dans la carrière italienne. Le *charmant ténor* qui roucoulait jadis le *Premier Jour de bonheur* et *Rêve d'amour*, s'essouffle maintenant à crier le répertoire de M. Verdi.

Nous voilà donc réduits à un petit nombre d'artistes que je vous laisse le soin de nommer, artistes de talent sans doute, mais parmi lesquels je trouve bien peu de ces sujets d'élite dont le concours ajoute tant d'éclat à la représentation des chefs-d'œuvre lyriques.

Pourquoi sommes-nous si pauvres en chanteurs, pauvres à ce point que M. Mermet n'a pu réussir qu'à demi à découvrir la *Jeanne d'Arc* de ses rêves, et que M. Gounod garde son *Polyeucte* en portefeuille faute de ténor ? Quelles sont donc les raisons de cette disette et quel remède y apporter ? Les causes premières sont multiples.

D'abord faut-il admettre que, de notre temps, les belles voix soient plus rares qu'au temps passé ? Non, sans aucun doute ; il y a certainement bon nombre de sujets doués de ces précieuses qualités : seulement ils ignorent le plus souvent qu'ils ont une fortune dans le gosier et ne se révèlent guère d'eux-mêmes à l'admiration du public, le tout est de savoir les découvrir et point n'est besoin d'ajouter que les recherches de ce genre sont aussi difficiles que peu fécondes.

Doit-on s'en prendre, comme le veulent beaucoup de gens, à l'éducation vicieuse que reçoivent nos chanteurs ? Les grandes écoles de chant ont disparu et leurs traditions sont bien près de se perdre. L'enseignement du Conservatoire a donné lieu à de vives critiques, dans l'examen desquelles il ne m'appartient pas d'entrer ; je constate seulement, qu'aux yeux de beaucoup de personnes, cet enseignement, destiné à former les voix, n'arrive le plus

souvent qu'à les déformer et que, selon elles, il doit être compté en première ligne au nombre des causes auxquelles il convient d'attribuer la décadence de l'art du chant. Les professeurs particuliers, il y en a de très célèbres, qui se chargent de l'éducation des rares sujets chez qui ils ont su découvrir des dispositions extraordinaires, ne sont pas exempts de défauts et leurs différentes méthodes ne sont pas plus à l'abri de la critique que la méthode officielle professée au Conservatoire.

On leur reproche, et non sans quelque raison, de trop exiger de l'organe vocal si fragile de sa nature et surtout d'être trop pressés d'arriver au but et de lancer dans la carrière des chanteurs incomplets, qui ne tardent pas à briser complètement leur voix mal assise et déjà fatiguée outre mesure par les études précipitées et peu judicieuses auxquelles ils ont été soumis. Les voix les mieux constituées durent bien peu aujourd'hui, et cette extrême fragilité n'est pas seulement imputable aux chanteurs et aux professeurs ; les compositeurs, eux aussi, y sont bien pour quelque chose, et personne ne contestera la justesse des réflexions suivantes inspirées à Scudo par des tendances déjà marquées de son temps, et qui s'accroissent chaque jour de plus en plus : « Séduits par les effets nouveaux et variés de l'orchestre, par l'étendue de son échelle, excités par les mœurs de la société nouvelle à reproduire au théâtre le délire des passions extrêmes à l'aide d'une sonorité puissante, quelques compositeurs ont exigé de la voix humaine des efforts qui en ont altéré la fraîcheur et la flexibilité. On a méconnu les sages limites fixées par la nature, aussi bien à la capacité de l'oreille qu'à l'étendue de notre organe vocal ; on a écrit des opéras comme des symphonies ; on a confondu et mêlé tous les genres, et l'art de chanter n'a plus été que l'art de pousser des cris et de lutter à pleins poumons contre le bruit de plus en plus envahissant de l'orchestre. Plus de nuances, plus de vocalisation, plus de phrases limpides et saillantes, où le chanteur ait le temps de déployer sa voix et puisse pénétrer chaque note du souffle de son âme. La masse instrumentale, les combinaisons harmoniques et les gros effets d'ensemble ont étouffé la mélodie vocale. » Ce défaut, déjà sensible chez Meyerbeer et Halévy, a été fortement exagéré depuis par les maîtres contemporains. Il est regrettable qu'on ne donne plus tous ses soins à écrire spécialement pour les voix, comme le faisaient jadis avec tant d'art et de perfection les maîtres de l'école italienne et les compositeurs français ; et l'un des reproches les plus mérités qu'on puisse adresser à la jeune école, c'est de subordonner par trop les voix à l'orchestre et de les traiter souvent comme un simple instrument, de telle façon que je pourrais citer, dans le répertoire moderne, plus d'un morceau de chant qui semble avoir été écrit pour violon, violoncelle ou flûte et qui ferait certainement plus d'effet sur l'un de ces instruments que dans la bouche d'un chanteur.

Sans doute, ce sans-façon avec lequel on traite les voix et cette énorme dépense de forces qu'on exige du chanteur abrègent singulièrement sa carrière et contribuent, dans une certaine mesure, à l'appauvrissement dont nous

nous plaignons. Et pourtant ce n'est pas là encore qu'il faut rechercher les véritables causes de la disette d'artistes à laquelle nous nous trouvons réduits. Les deux grandes causes, ce sont : d'un côté l'accroissement considérable du nombre des théâtres lyriques, surtout en Amérique, et de l'autre, l'accaparement des artistes par ces entrepreneurs que nous voyons courir aux quatre coins du monde pour enrôler des troupes nomades et exploiter tour à tour les théâtres des deux hémisphères. De nos jours, on chante l'opéra, l'opéra italien surtout, dans toutes les grandes villes du monde. De là une énorme consommation de chanteurs. Dans la plupart de ces villes (excepté, bien entendu, en France, en Allemagne, en Italie), les théâtres ne jouent que pendant une saison de l'année, ils ne donnent pas une série régulière de représentations et n'ont pas une troupe fixe et à demeure comme notre Opéra. Quelques mois avant l'ouverture de la saison, le directeur se met en quête d'une troupe. Quant à son répertoire il n'a pas à s'en inquiéter, il se composera invariablement des œuvres de l'école italienne moderne et de quelques opéras français. La grande question, c'est d'avoir une troupe : or, dans beaucoup de pays, il n'y a pas de conservatoire où l'on puisse s'adresser et, d'ailleurs, il faut des artistes tout formés et possédant déjà un répertoire. Mais, direz-vous, le directeur n'a qu'à rappeler à lui la troupe qu'il dirigeait l'année précédente ? Cette troupe, elle n'existe plus, du moins dans son ensemble ; à peine la saison terminée, tous les éléments qui la composaient se sont désagrégés, chaque artiste a tiré de son côté pour aller remplir d'autres engagements qui l'appelaient souvent à huit cents lieues de là. Il faudrait donc aller quérir le ténor à Cuba, le baryton à Moscou et la prima donna à New-York. De là, une source de difficultés énormes et de tribulations interminables pour le malheureux directeur, qui se voit sans troupe à la veille de commencer une nouvelle campagne. Que faire ? le temps presse ; il faut, coûte que coûte, arriver à une solution. « To be or not to be. » C'est alors que le directeur, à bout d'expédients, s'adresse à un entrepreneur, à un de ces conducteurs de troupes nomades qui courent sans cesse d'un bout à l'autre du monde. Un bon traité est signé et, moyennant un forfait bien en règle, ledit entrepreneur se charge de fournir une troupe complète toute organisée et toute prête à entrer en campagne. Cette troupe, ce sera presque toujours une collection de sujets ayant tous un nom plus ou moins connu ; à leur tête brillera quelquefois une étoile de première grandeur, dont le nom est un attrait certain et un élément de recettes assuré. S'il y a seulement deux ou trois étoiles dans la troupe, c'est une troupe *di primo cartello*, et sa valeur est inestimable. Car, dans beaucoup de villes, en Angleterre et en Amérique surtout, le grand, je dirais volontiers le seul talent de l'impresario, consiste à savoir grouper habilement sur son affiche les noms célèbres et à mettre en jeu les plus savantes combinaisons de la réclame et du puffisme.

Voilà, en quelques traits, le système tel qu'il se pratique en Angleterre, en Espagne, en Russie et en Amérique. Est-il besoin de faire ressortir combien ce système est déplorable et funeste aux véritables intérêts de l'art qu'il

menace de faire tomber des hauteurs de l'idéal dans le domaine vulgaire des spéculations commerciales. La représentation d'un opéra dans ces conditions n'est plus que l'exhibition d'une étoile, autour de laquelle viennent se grouper une foule de médiocrités le plus souvent insupportables; l'œuvre d'art disparaît et tout l'intérêt du spectacle se résume en mademoiselle X., chantant son rôle favori. Ajoutons que ce système pratiqué chez nos voisins, au grand détriment de l'art pris *in abstracto*, ne laisse pas que de porter une grave atteinte aux intérêts de l'art français en particulier, en ce sens que dès qu'un artiste de valeur a réussi à se poser au premier rang et à acquérir quelque renommée, il nous est enlevé aussitôt par un accapareur.

Celui-ci arrive, propose un engagement à forfait et répand l'or à pleines mains pour s'assurer le concours de l'étoile en question. En général, l'étoile se montre fort exigeante; quoi de plus juste? on vient la chercher, on lui fait des avances, elle saura exploiter tous les avantages de la situation, car il est piquant de remarquer que l'étoile sait toujours marier, avec un art infini, la finesse du commerçant le plus expérimenté au talent du virtuose le plus accompli. Elle commencera donc par exiger une somme bien ronde; il ne faudrait pas s'étonner, par exemple, de lui voir demander un million pour deux ans de représentations; le fait s'est présenté il n'y pas bien longtemps. Oui, mais l'entrepreneur s'est fort récrié sans doute? Lui, nullement; il a conclu le marché séance tenante, trop heureux d'avoir fait une si bonne affaire. Avec une pareille étoile dans sa troupe, le succès et la recette sont assurés d'avance, mais il lui faut l'étoile, et pour acheter son concours, il ne reculera devant aucun sacrifice. L'étoile demande un million, il donnera un million; mais, ce n'est pas tout, il paiera en outre tous les frais de voyage, une voiture, des chevaux, des laquais, une demoiselle de compagnie, ou la compagnie d'un mari, cela s'est vu, plus encore un secrétaire, si l'artiste est un si grand personnage qu'elle ne puisse décemment se passer d'un secrétaire. Joignez à cela les énormes dépenses qu'il lui faudra faire pour mettre en pratique sur une large échelle les principes de puffisme et de réclame créés et légués à la postérité par l'immortel Barnum. Et à ce sujet, je vous engage vivement à lire un délicieux passage de Berlioz, sur Barnum et le voyage de Jenny Lind en Amérique (1), ainsi que les extraits de *The Life of Phineas Taylor Barnum*, traduits et publiés par M. Paul Merruau. Vous y verrez, entre autres curiosités, comment il en coûta 750,000 francs à Barnum pour être certain du concours, dans cent cinquante concerts, du rossignol que trois industriels se disputaient. Barnum n'avait pas les fonds, il les réalisa au moyen de la vente de ses propriétés et d'un emprunt de 25,000 francs. Le paquebot qui portait Barnum et sa fortune arrive en vue des côtes d'Amérique, une émeute d'admiration et d'amour éclate aussitôt. Une foule immense accourt au lieu du débarquement et conduit processionnellement la virtuose à son hôtel. Plus de trente mille personnes passent la

(1) *Soirées de l'Orchestre*, 8^e soirée.

nuît sous ses fenêtres et demandent à cris redoublés mademoiselle Jenny Lind. Elle paraît au balcon, étonnée, émue de l'explosion de ces sentiments affectueux, dont pourtant Barnum est seul en mesure de connaître le prix. A minuit, une sérénade fut organisée par deux cents musiciens, escortés par trois cents porteurs de torches. Les poètes se mirent à l'œuvre dès le lendemain; Barnum offrit un prix de 200 dollars à l'auteur de la meilleure pièce de vers en l'honneur de *la plus grande merveille vocale connue*. Tant d'efforts obtinrent un succès complet et légitime; les recettes atteignirent à un chiffre fabuleux. Il avait été convenu que la recette du premier concert serait distribuée généreusement aux pauvres: « La charité, dit Barnum, est la meilleure politique. » A la fin du concert, Barnum se présenta devant l'auditoire avec une liste des hôpitaux de New-York portant en regard les sommes qu'il attribuait à chacun de ces établissements sur la recette du jour. « Cet ange, s'écria l'entrepreneur avec une émotion difficilement contenue, cet ange, car je ne puis lui donner un autre nom, ne veut pas recevoir un penny en récompense de l'admirable talent qu'il vient de déployer. » Puis, avec des larmes dans les yeux, incapable de dire un mot de plus, il tendit la liste préparée d'avance. Le résultat fut tel qu'il l'avait prévu; ce ne fut plus de l'enthousiasme, ce fut de l'extase qu'éprouva le public! Nous nous arrêterons ici, toute description serait impuissante à faire comprendre les mille ressources au moyen desquelles Barnum triompha dans la lutte qu'il avait entreprise. Non-seulement il fit honneur aux engagements contractés avec le rossignol, mais il gagna lui-même des sommes considérables (1).

Décidément, Barnum était un grand homme, et je comprends que nombre de gens ait brûlé de la noble ambition de marcher sur ses traces, tandis que les triomphes de Jenny Lind tournaient la tête à bien des artistes qui pourtant n'étaient pas, tant s'en faut, *la plus grande merveille vocale connue*. Mais, voyez-vous maintenant la position de nos malheureux directeurs d'opéra. Ils ont à la tête de leur troupe un artiste de talent, ou, ce qui revient au même (pour le directeur s'entend), un nom qui fait recette. Ils ont déjà payé fort cher pour l'engager; ils font d'énormes sacrifices pour le retenir et pour se l'attacher, mais il arrive un moment où il leur devient impossible de satisfaire aux énormes prétentions émises par l'artiste, à qui l'accapareur est venu faire des propositions californiennes pour l'entraîner à l'étranger. Le directeur se voit contraint de céder, l'artiste part, et le public....., ah dame! le public se contentera de ceux qui restent, si mieux il n'aime se passer d'opéra!

Cette situation, véritablement inquiétante pour les intérêts de l'art français, préoccupe depuis longtemps tous ceux qui suivent le mouvement artistique et qui s'intéressent aux choses de la musique. Sans parler des direc-

(1) Extrait de *The Life of Phineas Taylor Barnum*, traduction de M. Paul Merruau.



Victor Masson, del. et sc.

Imp. A. Cadart, Paris.

LA MUSIQUE

d'après la *Margarita Philosophica* de Greg. Reisch

(Commencement du XVI^e Siècle)

teurs de nos grandes scènes lyriques, les critiques musicaux se sont souvent occupés de cette question. Les hommes les plus compétents en cette matière ont été unanimes à déplorer ce triste état de choses et à reconnaître qu'il fallait y apporter un prompt remède. Voilà bien en effet le véritable nœud de la question : il faut un remède, mais quel remède? Où trouver une solution pratique?

Entre autres combinaisons plus ou moins réalisables qui ont été successivement étudiées, je n'en citerai qu'une seule, mais elle suffit pour nous mener à une conclusion. On a proposé de faire signer aux élèves, avant leur entrée au Conservatoire, un engagement formel, en vertu duquel ils seraient tenus de chanter pendant un certain temps, dix ou quinze ans par exemple, sur une scène française; autrement dit, on ferait souscrire aux élèves du Conservatoire un engagement analogue à celui par lequel les élèves de l'École normale contractent l'obligation de se consacrer à l'enseignement pendant un temps déterminé. Voilà un moyen; voyons maintenant s'il est pratique et susceptible de produire des résultats. D'abord vous obligez les élèves du Conservatoire à chanter sur une scène française pendant une période de dix ans, je suppose, à partir de leur sortie de l'école. Mais, à ce compte-là, nous n'aurons jamais que des débutants. Les artistes, encore mal aguerris, viendront faire leurs premières armes sur nos scènes, ils s'y essaieront, ils y apprendront leur métier, ils arriveront peut-être au bout de peu de temps, s'ils sont bien doués, à acquérir un véritable talent et une grande réputation; mais, ne l'oubliez pas, pendant toute cette période de formation, le temps a marché, le délai de dix ans touche peut-être à sa fin, l'artiste va se trouver libre d'engagement, et alors., alors n'allez pas croire qu'il signera un nouveau traité avec son directeur. En même temps que son talent grandissait, ses prétentions se sont singulièrement accrues, d'autant plus que les prétentions croissent toujours plus vite que le talent, et si le directeur refuse de souscrire à ses exigences, il fera ce que font nos artistes d'aujourd'hui, il courra se jeter dans les bras du premier Barnum venu, qui lui aura promis des sommes fabuleuses pour une tournée en Amérique. Et nous, public, qui avons formé l'artiste, qui avons été pleins d'indulgence pour ses premières faiblesses, nous nous trouverons Gros-Jean comme devant. Le rossignol se sera envolé, et il ne nous restera pour toute consolation que la perspective d'élever de nouveaux sujets.... toujours pour la même destination.

Mais, à ce compte-là, pour employer une image vulgaire, nous passerions notre vie à essuyer les plâtres et à assainir la maison pour qu'un autre vienne s'y loger à notre place; serviteur! votre système est impossible. Et d'ailleurs, songez donc bien que si vous imposez des conditions trop onéreuses aux élèves qui se destinent au Conservatoire, rien de plus simple, ils n'y entreront pas, ils préféreront se mettre entre les mains d'un professeur particulier. Viendrez-vous encore faire un nouveau règlement à l'usage des professeurs particuliers? Non, tout cela est impraticable, la situation est mauvaise, elle exigerait un remède énergique, mais quelque savantes

que soient vos combinaisons, quelque ingénieux que puissent paraître vos systèmes, vous vous trouverez toujours en face de cette loi fondamentale de l'offre et de la demande qui régit toutes les transactions commerciales... S'il y a grande consommation de chanteurs et peu de sujets, le prix des chanteurs sera très élevé, et un directeur d'opéra ne pourra jamais empêcher un autre directeur, son voisin, de lui faire concurrence et d'offrir 200,000 fr. au ténor qu'il ne paie que 60,000 fr.

Conclusion : Il y a là un état de choses extrêmement fâcheux, extrêmement nuisible au progrès de l'art pur et dégagé de tout esprit de spéculation commerciale, mais auquel, malheureusement, nous ne pouvons apporter aucun remède. Quoi qu'il en soit, la question est intéressante et mérite qu'on s'en occupe; je n'ai pas la prétention de l'avoir coulée à fond, j'ai voulu seulement l'esquisser en quelques traits afin d'appeler sur ce sujet l'attention des amis de la musique et d'inviter les intéressés à chercher un système de répression que j'avoue n'avoir pu découvrir. Si quelqu'un de nos lecteurs, après avoir réfléchi sur la question, se trouvait en mesure de proposer une solution pratique, je lui serais reconnaissant de me la communiquer.

H. MARCELLO.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS-POPULAIRES. — Observations à propos du *Schiller-Marsch*, de Meyerbeer. — *Air de ballet*, de M. Th. Dubois (première audition). — *Sonate pour violon*, de Leclair (1720). — *Concertos* de Mendelssohn. — Madame Jaëll et M. Sarasate. — *Phaëton*, de M. Saint-Saëns. — Fragments de *la Damnation de Faust*, de Berlioz.



LE *Schiller-Marsch*, de Meyerbeer, qui ouvrait le troisième Concert de la première série, me paraît assez mal placé en tête d'un programme. L'orchestration de ce morceau, pleine de relief et d'éclat, jette une ombre défavorable sur l'œuvre qui lui succède immédiatement, même quand cette œuvre est la *Symphonie en ré majeur*, de Beethoven, de telle sorte que l'auditeur éprouve une sensation analogue à celle de ce peintre, à qui on montrerait un tableau d'Ingres, après avoir ébloui ses yeux par un Rubens étincelant de couleur et de lumière. Ce n'est là qu'un détail, mais un détail qui a bien son importance, car il nous rappelle à l'observation de cette grande loi de la progression des effets, qui demande à être strictement suivie, aussi bien dans l'agencement des différentes parties d'une œuvre dramatique, que dans la succession des morceaux d'un concert.

Je n'ai pas grand'chose à dire de l'*Air de ballet*, de M. Dubois, qu'on a exécuté après la *Symphonie en ré*. La première phrase, en mouvement de gavotte, ne manque pas d'agrément ; ce qui suit n'est pas toujours en parfaite harmonie avec l'idée première et le morceau complet forme un tout sans homogénéité, qui n'appartient ni au style ancien, ni au style moderne. Au demeurant, l'*Air de ballet*, de M. Dubois, est une page finement écrite ; seulement, je me demande si c'était bien la peine de déranger un orchestre tout entier pour lui faire exécuter d'aussi petite musique ?

Était-il bien nécessaire aussi de transporter à l'orchestre la jolie sonate de Leclair, composée en 1720 pour violon seul avec la basse continue ? Je ne le crois pas. Ces sortes d'arrangements ne m'ont jamais paru très heureux et je les regarde comme des contre-sens musicaux qu'il importe d'éviter avec le plus grand soin. Une de ces transformations a paru réussir, c'est celle du *Septuor*, de Beethoven ; et encore l'exécution de ce chef-d'œuvre par sept instruments, est-elle demeurée infiniment supérieure à l'exécution par l'orchestre tout entier ; j'en appelle à ceux qui ont entendu le *Septuor* dans les concerts de musique de chambre. En tout cas, cette tentative eût-elle absolument réussi, qu'elle ne suffirait pas pour autoriser en principe des transformations, dont le moindre défaut est de changer, de fond en comble, le caractère d'une œuvre et par suite d'en dénaturer le sens et l'expression. Le compositeur a mis son morceau *au point* où il doit être mis ; il était plus capable que personne de savoir sous quelle forme son idée devait être présentée ; ne refaisons donc point ce que nous étions incapables de faire.

Je comprends parfaitement dans quelle intention M. Pasdeloup a fait exécuter la sonate de Leclair ; il a vu là un moyen de renouveler un peu ses programmes, en y faisant entrer une œuvre peu connue et d'ailleurs assez intéressante. L'idée est des plus louables, mais je crois que M. Pasdeloup aurait pu en tirer un meilleur parti, en nous faisant entendre quelque symphonie de Gossec, d'Onslow, de M. Reber, ou de M. Félicien David. Je ne m'abuse pas sur la valeur de ces productions de l'École française ; je sais qu'elles paraîtraient bien effacées à côté des chefs-d'œuvre de l'École classique ; mais enfin Gossec a composé vingt-neuf symphonies à grand orchestre, qui sont absolument ignorées du public et qui mériteraient d'être étudiées par les artistes, curieux de connaître les commencements d'un art, dont la symphonie en *ut mineur* est demeurée la plus parfaite expression.

Nous avons entendu dans cette dernière quinzaine deux concertos de Mendelssohn : le concerto en *sol mineur*, pour piano, joué par madame Jaëll avec une grande perfection de mécanisme, et le concerto pour violon, exécuté par M. Sarasate, avec un admirable talent. M. Sarasate n'est pas seulement un virtuose de premier ordre, c'est surtout un grand artiste, qui joint à une bravoure qu'aucune difficulté n'arrête, un beau style toujours soutenu et un profond sentiment des œuvres dont il se fait l'interprète. Il a obtenu un immense succès.

Parmi les autres morceaux qui ont été exécutés dans ces deux concerts, je signalerai encore l'ouverture du *Tannhauser*, la *Suite d'or-*

chestre en ré majeur, de J. S. Bach, et le *Phaëton*, de M. Saint-Saëns, dont nous avons rendu compte l'année dernière. A propos de ce dernier morceau, qui a la prétention de représenter une scène mythologique, je ferai remarquer à M. Pasdeloup qu'un mot d'explication sur ses programmes serait indispensable pour éclairer le public sur la pensée du musicien. Parmi les quatre mille personnes qui assistent à ses concerts du dimanche, il en est bien quelques-unes qui ignorent absolument le nom et l'aventure de Phaëton, et qui ne devineront jamais, si on ne leur vient en aide par quelques mots d'explication, que la musique de Saint-Saëns a pour but de nous peindre la course affolée du char du soleil, confié aux mains inhabiles du fils d'Apollon et de Climène. Le mieux serait sans doute de ne nous offrir que de la musique qui puisse être comprise sans explication ; mais, si vous nous donnez de la musique à programme, donnez-nous au moins le programme.

Le quatrième concert s'est terminé par des FRAGMENTS de la *Damnation de Faust*, de Berlioz. Quand nous sera-t-il donc donné d'entendre une œuvre complète de ce grand musicien français ? Depuis que Berlioz est mort, sa musique doit avoir acquis de la valeur, et il me semble qu'en sa qualité de compositeur *non vivant*, il devrait avoir droit à quelques égards, et notamment à l'exécution intégrale de ses œuvres !

H. MARCELLO.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *Les Huguenots*. M. Mierswinski. — THÉÂTRE-VENTADOUR : *Otello*. M. Fernando. — OPÉRA-COMIQUE : *Mireille*. — RENAISSANCE : *Giroflée-Girofla*. — BOUFFES-PARISIENS : *Madame l'Archiduc*. — FOLIES-DRAMATIQUES : *La Fiancée du roi de Garbe*.



Voici placé dans la situation d'un commandant de place, qui aurait crié famine pendant un long investissement, et qui se trouverait tout à coup obligé de prononcer devant sa garnison l'allocution suivante : « Fidèles compagnons d'infortune, hier nos magasins d'approvisionnement étaient tristes et désolés. La nature y avait horreur du vide. Nous avons dû pour nous sustenter, arracher la vie aux animaux de la plus basse extraction. Aujourd'hui, par un hasard providentiel, que je ne puis mieux comparer qu'à la manne hébraïque, les vivres abondent dans nos greniers; les planchers crient sous le poids des substances les plus nourrissantes. L'accumulation des viandes y est telle que l'édifice menace ruine. Soldats de la garnison, je vous donne formellement l'ordre de ne vous nourrir à l'avenir que des aiguillettes les plus délicates, de n'user plus que des filets les plus réjouissants à l'œil, et cela à l'exclusion de toute autre pièce charnue. Je déclare que cette mesure est prise dans le but d'éviter un encombrement de vic-

tuailles qui porterait préjudice à l'équilibre de vos fonctions digestives. » Je vous laisse à penser la stupéfaction de la garnison.

Et cependant, c'est un cas semblable qui se présente ici. L'affluence des nouveautés va me forcer, moi aussi, de jeter du lest.

Les théâtres lyriques n'ont pas donné ou repris moins de vingt actes, depuis une quinzaine. Comptez bien : *La Fiancée du roi de Garbe*, trois actes, *Madame l'Archiduc*, trois actes, *Otello*, trois actes, représentés alors que le dernier numéro de la *Chronique musicale* était sous presse. Et depuis, *Giroflée-Girofla*, *Mireille*, *les Parias* ; j'allais oublier les *Huguenots*, pour le début du ténor Ladislas. Entassez tout ce qu'un critique de la bonne école pourrait écrire sur ces beaux sujets médullaires ; compilez tout ce qu'il en pourrait dire d'éloquent, de goguenard, de malicieux, de fantaisiste, de spirituel, de pédant et de supercoquantieux ; c'est la matière d'un in-folio, dans le format in-folio, et à Dieu ne plaise que j'expose le lecteur à un in-folio.

Tâchons plutôt d'être bref.

Commençons par le début de M. Ladislas Mierswinski, dans les *Huguenots*, puisque c'est l'Opéra qui remplit, dans l'ordre hiérarchique de nos scènes lyriques, le rôle de plus en plus difficile de Jupiter. *Ab Jove principium*. Et à ce proverbe latin, ajoutons un passage de la Genèse, dont nous ferons application à M. Ladislas : *In principio erat verbum* : Au commencement était le verbe. » Au théâtre, le verbe consiste à se faire comprendre dans la langue que l'on veut parler, et c'est ce qui manque à M. Ladislas, dont le verbe est de nationalité polonaise. Or, Raoul est sire de Nangis, fief qui n'est point en Pologne, comme l'accent de M. Ladislas Mierswinski le fait croire. Ce vice de prononciation est la plus forte prévention que j'aie contre le nouveau ténor de M. Halanzier. Sa voix est assez belle, mais inculte : on s'est trop hâté de nous la faire entendre. Son éducation musicale n'est pas moins primitive. La morale de cette tentative est que, pour chanter français, il faut parler français.

A ce début, qu'on eût pu retarder, je préfère celui de M. Fernando, qu'on eût pu avancer. M. Fernando chante le rôle d'*Otello*, qui s'étend sur une échelle vocale extrêmement étendue, sans aucune défaillance.

Il y met une chaleur, une bravoure, une fougue réellement étonnantes. Dans le récitatif, sa voix tinte avec une intensité de son toute métallique. A travers le réseau de vocalises dont Rossini a enveloppé tous ses airs, elle se fraye passage à plein gosier, sans artifices de mauvais aloi. Dans

M. Fernando, c'est le musicien qui n'est pas toujours bien en selle : il attaque franchement, mais il rythme avec impatience. Que M. Fernando veille à la mesure : c'est la racine carrée de la musique, comme la justesse est la racine carrée du chant.

L'Opéra-Comique a repris la *Mireille*, de Gounod, jadis jouée et quasi-tombée au Théâtre-Lyrique. M. du Locle pille M. Carvalho. Singulier problème réalisé déjà ! M. du Locle se taille des manteaux dans les vestes de M. Carvalho. C'est madame Carvalho qui gère cette garde-robe fantastique. N'a-t-on pas vu *Roméo et Juliette* se relever place Boïeldieu du coup reçu place du Châtelet ? Cette fois, pourtant, la témérité déborde, et je doute que *Mireille* tienne l'affiche au-delà des représentations prescrites par le bon sens. *Mireille* est une œuvre évidemment incomplète, inégale, dont les trous sont des précipices. Le premier acte est plein de couleur. Dans les suivants, quelques morceaux bien venus s'enlèvent en relief sur un fond de mélopées longues et tristes. La Provence, que Mistral illumine d'un chaud soleil d'été, Gounod l'éclaire d'un pâle soleil d'hiver. Le côté maladif de son talent s'y trahit trop souvent. M. du Locle, qui a des idées d'amphithéâtre, des goûts de carabin facétieux, a rétabli la scène morbide du Rhône, qui avait été prudemment coupée dans la version du Théâtre-Lyrique ; cette charge d'hôpital nous paraît un peu crue.

Madame Carvalho anime toute cette pastorale tragique de son souffle poétique. Le chevrottement aigu du ténor Duchesne semble en voie de guérison. Le chant de Gounod a des hypocrisies qui siéent mal au franc et magnifique organe de Melchissédec. Ismaël engage avec la note une lutte dont il ne sort pas toujours vainqueur. C'est à madame Galli-Marié qu'est dévolu le rôle de Taven : pour l'appréciation, cherchez la rime d'Agésilas.

Giroflée-Girofla se joue à la Renaissance ; cela se sait déjà partout.

Le libretto de MM. Leterrier et Vanloo nous initie aux mystères de la belle-mère. Il n'y a ni bonnes ni mauvaises belles-mères, il n'y a que des belles-mères. Et bien que l'action se passe au pays de la féerie, c'est l'enseignement qui se dégage de *Giroflée-Girofla*, tant il est vrai qu'il y a des maximes absolues, même dans la féerie.

Madame Aurore, épouse de Boléro, deux fois mère, devient deux fois belle-mère. Giroflée et Girofla sont ses filles ; Marasquin et Moursouk sont ses gendres, ou plutôt ils sont *son gendre*, car, au moment où chacun d'eux réclame sa fiancée, dame Aurore n'a plus à leur disposition

que Giroflée. — Girofla a été enlevée par les pirates ! Toute l'intrigue est là : une belle-mère est assiégée par deux gendres, auxquels elle n'a qu'une fille à donner : situation délicate pour la belle-mère, épineuse pour la fille, insupportable pour les gendres ! Le dénouement satisfait à la fois les passions et les mœurs. Girofla, reconquise par l'amiral Matamoros, rentre à temps au bercail. Sur ce canevas un peu tendu, MM. Leterrier et Vanloo ont brodé certaines scènes risquées, d'où la franche gaillardise chasse heureusement le sous-entendu graveleux. Je n'excepte de ce jugement que la scène qui ouvre le troisième acte entre Giroflée et Marasquin, et qui constitue une monographie trop complaisante de la nuit des noces.

La musique de *Giroflée-Girofla* est, à mon sens, la meilleure que M. Charles Lecocq ait jamais faite. Elle me paraît supérieure à *Fleur de Thé*, aux *Cent vierges*, à *la Fille de madame Angot*, et pourtant elle est appelée à un succès moins grand que cette dernière, parce qu'elle se relève d'une pointe de style assez sensible et qui pourra nuire à sa popularité. Qu'on ne m'accuse pas de prodiguer l'encens aux faux dieux de l'opérette : je ne suis point suspect de sacrifices au veau d'or. Mais j'estime particulièrement le talent de M. Lecocq, qui me paraît beaucoup plus sainement trempé que celui de M. Offenbach, par exemple. J'aime Lecocq parce que je ne vois pas percer, dans la carrière de ce compositeur, cet esprit d'intrigue personnelle qui conquiert la scène par une sorte de Calvaire d'antichambre. J'aime Lecocq parce qu'il est Français, bien Français, et plus encore parce que sa muse est française, parce qu'elle a certaines faiblesses de la muse française ; j'entends par là cette facilité native qui se laisse trop aller à elle-même, quoiqu'elle ait en soi la force de se corriger. J'aime Lecocq, parce qu'il n'est point l'esclave de son genre, et qu'au contraire il en est le maître, car il se ferait écouter jusque sur le terrain de l'opéra-comique. Ses couplets, toujours enclos dans une ri:ournelle typique, sont de la belle humeur du petit vin d'Anjou. Ses chœurs, n'étant un abus d'unisson qui les dépare, ont de l'allure et de la sonorité. Ses morceaux d'ensemble sont bien dialogués. Son orchestration a de la verve, de la clarté : elle est semée de jolis dessins d'instruments qui visent et atteignent souvent au pittoresque. De tous les compositeurs d'opérette, M. Lecocq est, avec M. Cœdès, le plus apte à traiter le genre de l'opéra-comique. A l'appui de cette opinion, je citerai tout le second acte de *Giroflée-Girofla*, sauf la chanson de la jarretière dont l'archaïsme est commun ; au premier acte, le chœur des pirates, le sextuor et le finale ponctué par les cloches ; au troisième, les deux duos d'amour entre Giroflée et Marasquin, Moursouk et Girofla.

Giroflée-Girofla, c'est mademoiselle Granier, qui joue et chante avec les grâces les plus piquantes. Dame Aurore, c'est Alphonsine, qui ressemble singulièrement à un portrait de madame de Maintenon par un mauvais peintre, et qui s'est forgée une voix bien extraordinaire. M. Puget (Marasquin) est un agréable ténorino, mais il joue avec des afféteries enfantines. Vauthier (Moursouk), l'ancien baryton de l'Athénée, perd en justesse et en goût ce qu'il gagne en force et en éclat. Un débutant, venu de Bruxelles, M. Joly, est une assez bonne ganache prématurée.

Madame l'Archiduc et la Fiancée du roi de Garbe sont bien loin de nous déjà pour que nous y insistions.

Madame l'Archiduc est de M. Albert Millaud pour les paroles et de M. Jacques Offenbach pour la musique. J'ai tout dit en nommant les auteurs : M. Albert Millaud trousse avec esprit l'article de journal et la poésie badine ; mais le théâtre est plus rétif. Quant à M. Offenbach, tout le monde sait qu'il est immortel. Il est même difficile de l'être plus.

La Fiancée du roi de Garbe a pour musicien M. Litolff, qui a tous les talents, hormis celui d'être bouffe. Symphoniste émérite, virtuose et chef d'orchestre de premier ordre, M. Litolff est incapable de faire un bon couplet d'opérette. C'est trop et trop peu pour lui.

ARTHUR HEULHARD.

P. S. Nous renvoyons au prochain numéro notre appréciation sur *les Parias*.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



Le théâtre de la Porte Saint-Martin vient d'inaugurer un nouveau genre de spectacle que l'on pourrait appeler la *féerie-scientifique*. Un Anglais, deux fois millionnaire, parie la moitié de sa fortune, avec les membres de son cercle, qu'il fera *le Tour du Monde en 80 jours*. Après un voyage rempli de péripéties dramatiques, il gagne son pari. Cette donnée permet aux auteurs, MM. Jules Verne et Dennery, de faire passer sous les yeux des spectateurs une suite de tableaux représentant les différentes parties du monde.

La mise en scène est bien faite ; plusieurs décors sont très beaux ; on y voit un éléphant vivant ; un train de chemin de fer avec une vraie locomotive ; enfin un steamer, dont la machine éclate, sombre en pleine mer. Le décor de l'île de Bornéo, nous montre un brillant ballet dansé par des Malaisiennes ; il est réglé avec beaucoup d'art par M. Gredelue, l'habile maître de ballet de la Porte-Saint-Martin. Nous y avons admiré madame Dorina Mérante, sa femme, danseuse de haut style, dont la place est marquée à l'Opéra. Le talent de madame Mérante n'est pas moins apprécié en Angleterre qu'en France, et les plus brillantes propositions lui sont faites, ainsi qu'à son mari, pour la saison d'hiver.

— Notre excellent collaborateur et confrère du *Monde illustré*, M. Albert de Lasalle, met en ce moment la dernière main à un nouveau livre intitulé : *les Treize Salles de l'Opéra*, qui paraîtra chez l'éditeur Sartorius. Nous savons déjà que cet ouvrage, commandé par l'actualité, sera plein de documents curieux, rassemblés à grand renfort de minutieuses recherches.

— Mademoiselle Angèle Blot a rouvert le 3 novembre son cours gratuit de harpe pour les jeunes personnes. S'inscrire chez le professeur, tous les jours avant midi, 147, faubourg Poissonnière.

— Le magnifique lustre qui éclairera la salle du nouvel Opéra pèse 6,250 kilogrammes et mesure huit mètres de haut. Il sera installé dans la salle d'ici à huit jours. La scène est complètement terminée ; on est en train d'y poser le rideau de fer et le manteau d'arlequin. Les *herse*s sont installées au cintre, ainsi que les *tambours* qui servent à équiper les rideaux. La rampe, qui ne comportera pas moins de soixante becs, va être posée. Les dorures sont également terminées ; les tapissiers s'occupent de la décoration des loges. Les peintures de M. Baudry sont en place ; le grand escalier d'honneur est tout prêt. Tout le bâtiment administratif est achevé.

— La question d'acoustique, au nouvel Opéra, préoccupe toujours les musiciens.

Il paraîtrait que, pour agrandir l'orchestre, M. Halanzier aurait eu l'idée d'empiéter sur le *ventre* de la scène. Or, plus la scène avance, plus la salle est sonore. C'est ainsi qu'à la Scala et dans les principaux théâtres lyriques d'Italie, il y a une grande distance entre la toile et le trou du souffleur. Quand le rideau se lève, il y a comme une sorte d'appel d'air qui repousse la voix du chanteur au fond du théâtre. A l'Opéra-Comique, par exemple, ainsi qu'aux Italiens, deux salles mal construites, l'artiste est mieux entendu au fond de la scène que sur le devant de la salle. Tandis qu'au contraire, si on donne au chanteur la facilité d'*avancer* sur son public, non-seulement il se fatigue moins, mais encore aucun spectateur ne perd une note.

Règle générale : il doit y avoir proportion mathématique entre la longueur et la hauteur de la scène, et la distance de la toile au trou du souffleur. C'est cette proportion qui va être atteinte par la nouvelle mesure prise par M. le directeur de l'Opéra.

— Nous extrayons du *Guide musical* de Bruxelles la note suivante, qui a trait à un compositeur belge trop oublié, Cyprien de Rore :

« CYPRIEN DE RORE. — Le célèbre compositeur belge, Cyprien de Rore auquel la ville de Malines, où il vit le jour en 1516, éleva, il y a quelques années, un monument en bronze, n'a pour toute biographie qu'une humble et concise épitaphe, commentée en sens bien divers, d'après le système ou le caprice des auteurs, et réellement insuffisante pour la constatation d'une gloire artistique aussi grande, aussi incontestable.

« Plusieurs documents, découverts récemment dans les dépôts d'archives d'Italie, par M. E. Van der Straeten, élucident admirablement les points obscurs de cette noble carrière, outre qu'ils fournissent sur la position précaire du maître des renseignements aussi intéressants que neufs.

« Voici, entre autres, une lettre autographe du fameux musicien, retiré, en 1559, à Anvers, chez ses parents, qu'une série de désastres avaient réduits à la misère.

« Cyprien de Rore avait quitté volontairement, par scrupule de religion peut-être, le poste de maître de chapelle d'Hercule II, duc de Ferrare, qui, comme on sait, accorda un asile aux réformateurs Calvin et Marot et se déclara pour leur doctrine.

« Il apprend à Anvers la mort de son ancien protecteur. Devenu en

quelque sorte à charge à sa famille, il s'empresse d'écrire à Alphonse II, qui venait de succéder à son père, pour lui offrir ses services, en l'assurant que, de toutes les présentations qui lui arrivent de diverses contrées, celle que le nouveau duc de Ferrare pourrait lui faire lui sera la plus agréable.

« Il ne réussit point dans ses démarches, et, peu après, il se résigna d'accepter, en vue de venir en aide à son vieux compatriote et maître, Adrien Willaert, la place de vice-directeur de la musique à la basilique de Saint-Marc, à Venise.

« Voici la lettre de Cyprien de Rore, traduite aussi littéralement que possible :

D'Anvers, le 12 novembre 1559.

« Illustrissime et excellentissime seigneur,

« Si j'avais connu d'abord votre résidence fixe, je vous aurais fait mes compliments de condoléance sur la mort du très illustre et très excellent seigneur votre père, que Dieu protège!

« C'est avec sa bonne permission, comme Votre Excellence doit savoir, que j'ai récemment, bien malgré moi, quitté mon service, pour passer le reste de mes jours avec mes parents, me résignant à mon sort, bien que ma pauvreté s'accommodât mieux d'un emploi auprès de Son Excellence.

« Mais, en arrivant ici, j'ai trouvé mes parents totalement ruinés, à la suite de plusieurs malheurs qu'ils ont éprouvés, et, malgré ma résolution de vivre avec eux en liberté et en repos, je me vois obligé de reprendre un nouveau joug.

« Recherché, tant en Italie qu'ici et ailleurs, par divers personnages, avec l'offre de bons émoluments, je n'ai cru devoir prendre aucun engagement sans avertir au préalable Votre Excellence, car j'ai toujours été, comme je le suis encore présentement, très dévoué à son illustre maison souveraine.

« Si Votre Excellence m'agrée, eu égard à mes services passés, je quitterai toutes choses pour elle, afin qu'elle connaisse parfaitement ma bonne affection. Dans le cas contraire, elle voudra bien, pour ma gouverne future, me prévenir de sa résolution.

« Je n'en resterai pas moins tout dévoué à sa très illustre famille, et pour venir dans cette bonne disposition, je baise humblement les mains de Votre Excellence, en priant Dieu de la conserver et rendre heureuse dans l'état de son choix.

« Son humble serviteur,

« CIPRIANO DE RORE. »

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier vient de traiter avec M. Bourboursque, basse profonde, qui chantait précédemment au Théâtre de Marseille.

Mademoiselle Daram débutera dans le rôle du page des *Huguenots*.

— Les travaux d'aménagement du Nouvel Opéra sont poussés avec activité, et on pense pouvoir l'inaugurer à la date fixée : le 18 janvier prochain.

Théâtre Ventadour (Italiens). — Mardi prochain, première représentation de *Crispino e la Comare*.

— Nous avons déjà annoncé la réception, par M. Bagier, de la *Clé d'or*, opéra de M. Octave Feuillet pour les paroles, et de M. Eugène Gautier pour la musique. La *Clé d'or* commencera en janvier les représentations françaises du Théâtre Ventadour. On continuera avec une pièce nouvelle : *Un Caprice de Ninon*, de MM. François Oswald et Arnold Mortier, musique de M. Samuel David. Puis viendront deux reprises importantes, *la Perle du Brésil*, de Félicien David, et *la Statue*, de Ernest Reyer.

Opéra-Comique. — Voici la distribution de *Carmen*, le nouvel opéra-comique de MM. Meilhac et Halévy, et Georges Bizet :

Don José	MM. Lhérie
Escamille	Bouhy
Le Dancaïre	Potel
Le Remendado	Barnolt
Zuniga	Dufriche
Moralès	Duvernoy
Carmen	M ^{mes} Galli-Marié.
Micaëla	Chapuy
Frasquita	Ducas
Mercedès	Chevalier

Opéra Populaire (Châtelet). — Damain, première représentation (reprise) de : *les Amours du diable*, opéra-féerie. Cette pièce alternera avec *les Parias*, de M. Membrée.

Variétés. — Hier, première représentation des *Prés Saint-Gervais*, de V. Sardou, musique de Ch. Lecocq. La pièce est jouée par :

Larose	MM. Dupuis
Narcisse	Berthelier
Harpin	Christian
Nicole	Baron
Grégoire	Cooper
Conti	M ^{mes} Peschard
Friquette	Paola-Marié
M ^{me} Nicole	A. Duval
Toinon	B. Legrand

La partition des *Prés Saint-Gervais* vient d'être vendue cinquante-cinq mille francs à M. Spiers, directeur du grand Criterium de Londres.

Folies-Dramatiques. — *La Fiancée du roi de Garbe* aura peu vécu, elle va céder l'affiche à *Héloïse et Abeilard*. Mademoiselle Desclauzas prend le rôle d'Héloïse, créé par mademoiselle Coralie Geoffroy, et Mademoiselle Vanghell jouera celui d'Odette, créé par mademoiselle Paola Marié.

— Hervé va terminer une grande opérette, *Blanche de Nevers*, qui passera à la fin de l'hiver, après *Don Juan XIV*, de M. Lecocq.

Il serait question aussi d'une prochaine reprise de la *Belle Bourbonnaise*, de M. Coedès.

Athénée. — M. Wilfrid, ancien artiste, prend la direction de l'Athénée, dont il va refaire un théâtre d'opérette. On ouvrirait avec *Fleur de Thé*, de M. Lecocq.

Concerts du Châtelet. — L'association artistique, dirigée par M. Colonne, donne aujourd'hui son premier concert, avec le programme suivant :

Symphonie romaine.....	MENDELSSOHN.
Allegro vivace. — Andante con moto. — Minuetto. — Saltarello.	
Scherzo d'un quatuor.....	CHERUBINI.
Par tous les instruments à cordes.	
Le Rouet d'Omphale.....	C. SAINT-SAENS.
Poème symphonique.	
Concerto en sol, pour piano.....	BEETHOVEN.
Scènes pittoresques (4 ^e suite d'orchestre).....	J. MASSENET.
N ^o 1. — Marche.	
N ^o 2. — Air de Ballet.	
N ^o 3. — Angelus.	
N ^o 4. — Fête bohême.	

Concerts Danbé. — L'ancien orchestre du Grand-Hôtel va reprendre ses concerts le 1^{er} décembre, sous la direction de M. Danbé, dans un nouveau local que l'on construit actuellement, 57, rue Taitbout, et qui sera merveilleux. L'ouverture se fera avec le nouvel oratorio, de M. Rubenstein, *la Tour de Babel*; il sera interprété avec le concours de la Société des chœurs de M. Chevé.

Concerts d'Harmonie sacrée (Cirque des Champs-Élysées). — Le jeudi, 19 novembre, aura lieu la première audition de l'oratorio, en trois actes, *Judas Macchabée*, de Haendel. Trois cents exécutants, dirigés par M. Charles Lamoureux, prendront part à cette solennité.

Les soli seront interprétés : Judas Machabée et Simon, MM. Vergnet et Gailhard, de l'Opéra, obligeamment autorisés par M. Halanzier; un jeune israélite : madame Brunet-Lafleur; une israélite : mademoiselle Jenny Howe, cantatrice italienne. L'orgue sera tenu par M. Henri Fissot.

La deuxième et la troisième audition du *Judas Macchabée* auront lieu les deux jeudis suivants, toujours au Cirque des Champs-Élysées, mais à trois heures de l'après-midi.

Gaîté. — Dimanche 6 décembre, réouverture des *Matinées littéraires et musicales* du théâtre de la Gaîté. Voici le programme très intéressant de la partie musicale de ces matinées, pour l'année 1874-1875 :

Monsigny : *le Déserteur*, opéra-comique en trois actes, de Sedaine (1769).
Méhul : *Une Folie*, opéra-comique en deux actes, de Bouilly (1802).
Grétry : *les Deux Avars*, opéra-comique en un acte, de Falbaire (1770).
L'Épreuve villageoise, opéra-comique en un acte, de Deforges (1784).

Boieldieu : *le Calife de Bagdad*, opéra-comique en un acte, de Saint-Just (1801).

Ma Tante Aurore, opéra-comique en un acte, de Longchamps (1803).

Hérold : *les Troqueurs*, opéra-comique en un acte, de Vadé (1819).

Della Maria : *le Prisonnier*, opéra-comique en un acte, d'Alexandre Duval (1798).

Dalayrac : *Maison à vendre*, opéra-comique en un acte, d'Alexandre Duval (1800).

Nicolo : *les Rendez-vous bourgeois*, opéra-comique en un acte, de Hoffmann, etc., etc.

Premières représentations des *Trois Fileuses*, ballet inédit en trois tableaux.

Le Christ, oratorio de Mendelssohn, exécuté à grand orchestre, avec chœurs, soli, etc.

Eve, mystère en deux parties, œuvre inédite de J. Massenet, l'auteur de *Marie-Magdeleine*.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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