

HISTOIRE
DE
L'IMPRESSION DE LA MUSIQUE
PRINCIPALEMENT EN FRANCE
JUSQU'AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE



VANT de parler des moyens de reproduction de la musique par l'impression ou la gravure, il est nécessaire de dire un mot sur les plus anciennes notations parvenues jusqu'à nous. Ce sujet ne sera qu'effleuré, quoiqu'il soit l'introduction naturelle et même indispensable de cette étude.

« Les peuples les plus anciens de l'Orient ont laissé des monuments qui constatent que la notation musicale était employée chez eux dès les temps les plus reculés.

lés de l'histoire. De temps immémorial aussi, les habitants de l'Inde et de la Chine ont écrit leurs chants avec des signes de notation pris dans l'alphabet ou dans les caractères radicaux de leur langue (1). »

Nous n'avons malheureusement pas de documents sur la notation de l'ancienne Égypte, quoiqu'il soit permis de croire que ses habitants possédaient des caractères pour exprimer les inflexions de la voix (2).

Les Grecs notaient la musique avec les caractères de leur alphabet ; selon Forkel, ils employaient pour cela plus de mille six cent vingt signes différents. D'après les recherches récentes de M. Westphal et d'autres savants, ce chiffre paraît être très exagéré.

De toute façon, les Romains ont été plus sobres que leurs modèles, et, d'après Boèce (cinquième siècle), l'ancienne notation latine ne se composait que des quinze premières lettres de l'alphabet.

Saint Grégoire se servit de ce système pour son *Antiphonaire* (comme avait fait *saint Ambroise*) ; il le simplifia en ce sens qu'il ne fit usage que des sept premières lettres, qu'on répétait en caractères minuscules pour désigner l'octave supérieure (3).

Cette notation par lettres fut suivie d'une autre appelée *neumes* : c'est une combinaison de virgules, de points et de petits traits diversement contournés, séparés ou liés entre eux (voyez pl. 1^{re}). D'après M. Danjou : « on appelait *neume*, *neuma* ou *neoma* un signe *simple* ou *composé* qui représentait, dans le premier cas, un son isolé ou la réunion de deux sons ; dans le second, trois, quatre, cinq et même six sons. Le principe même de la notation en neumes consistait dans de certaines règles ou formules pour grouper plusieurs sons et les figurer par un seul signe, et c'est ce principe qui a donné lieu plus tard à l'emploi des notes liées dans la notation de la musique mesurée. »

Quant à l'origine des neumes, M. de Coussemaker la fait dériver des *accents*, qui sont la modification de la voix dans le ton et la durée ; selon lui, l'honneur de cette invention revient aux Grecs, et il la fixe à une époque voisine de l'ère chrétienne.

Le plus ancien livre connu de *chant noté* paraît être l'*Antiphonaire de saint Gall* (fin du huitième siècle) ; on ne peut donc assigner qu'une époque approximative à la naissance des neumes.

Un fait, confirmé par les monuments, c'est que, même après l'appari-

(1) E. de Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 150.

(2) Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques employés chez les Égyptiens, etc., par Champollion jeune. Paris, Didot, 1822.

(3) Danjou, *Revue de la musique*, année 1847, p. 260.

tion du système de notation attribué, à tort ou à raison, au moine de Pompose *Guido d'Arezzo*, qui écrivait à la fin du dixième siècle, on continuait à noter en *neumes primitifs* durant les onzième et douzième siècles. Cela n'a rien d'étonnant : tout perfectionnement, quelque utile ou quelque réel qu'il soit, met souvent des siècles à remporter la victoire sur la routine. Il faut considérer également que, au temps de Guido, les livres de science ou les livres en général, n'existant qu'à l'état de manuscrits, ne pouvaient se répandre vivement et acquérir par là une popularité méritée.

Les *neumes primitifs* écrits sans lignes et sans clés, comme on en voit des exemples dans la pl. 1^{re}, subissent un perfectionnement au commencement du dixième siècle par l'addition d'une ligne horizontale (*voyez* pl. 2) qui, ayant une note fixe comme point de départ, assignait aux autres notes une hauteur déterminée (1). L'apparition de cette ligne unique, à laquelle Guido ajouta successivement trois autres lignes, peut être considérée comme l'origine de la *portée* qui sert actuellement à la notation musicale.

Guido fait aussi précéder l'une de ses lignes additionnelles de la lettre F, indiquant la clef de *fa*, et de la lettre C (clef d'*ut*), ce qui était sans contredit un grand perfectionnement.

A partir de l'époque de Guido d'Arezzo, les neumes subissent une transformation caractéristique, en se convertissant en notes carrées.

Toutes les notations dont il vient d'être question avaient probablement une valeur de durée en même temps qu'elles exprimaient des intonations ; mais les recherches des savants s'accordent bien moins là-dessus qu'en ce qui concerne l'intonation.

Francon de Cologne, qui vivait au onzième siècle, parle un des premiers, sinon le premier, d'un chant mesuré. A partir de là apparaît cette tête de Méduse : *la notation proportionnelle*, accumulation de systèmes plus bizarres les uns que les autres, qui ont mis à la torture l'esprit des savants.

Hâtons-nous de dire cependant que les publications érudites de MM. Fétis, Nisard, Danjou, de Coussemaker, Tesson, des abbés Cloet et Raillard, etc., ont répandu un grand jour relatif sur ces questions ardues. M. de Coussemaker a eu la patience de classer et de commenter ces systèmes avec un talent incontestable. Il faut citer également en ce lieu les travaux estimés du Père Lambillotte, savant jésuite.

(1) Je dois à la gracieuse obligeance de M. de Coussemaker ces deux planches de *neumes*, tirées de son *Histoire de l'harmonie au moyen âge*.

Dans le courant du seizième siècle, on simplifia la notation ; mais ce n'est que vers la fin de ce même siècle qu'on la débarrassa de ces combinaisons ridicules que les compositeurs y avaient introduites comme à plaisir.

Nous arrivons à la reproduction de la musique par l'impression, véritable objet de ce mémoire.

La gravure sur bois, quant aux images, avait précédé de longtemps l'impression des lettres isolées : on conserve même à la bibliothèque royale de Bruxelles une de ces gravures datée de 1418. Elle représente la Vierge et l'Enfant-Jésus.

Sur ces anciennes gravures se voient quelquefois des lettres ou même des phrases entières de texte ; mais ces lettres ou ces phrases sont gravées d'une pièce et non en caractères isolés. La *xylographie* a dû nécessairement amener l'imprimerie par l'analogie du procédé ; mais l'idée des caractères isolés était un trait de génie.

L'immense influence que l'invention de l'imprimerie exerça sur les progrès de la littérature, des sciences, et par suite sur la civilisation, s'étendit aussi à la musique, qui eut sa glorieuse part au soleil. On peut s'en rendre compte par la prodigieuse quantité d'ouvrages sur la musique, parus dans le courant du seizième siècle (1).

En 1765, Fournier le Jeune publia un *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*. Cet in-4° est le premier jalon posé en France sur cette question ; aussi a-t-il été largement utilisé (en ce qui concerne l'impression de la musique en France) par M. Anton Schmid dans son ouvrage intitulé : *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone der erste Erfinder des musiknotendrucken mit beweglichen metalltypen, etc.* C'est-à-dire : *Octavien Petrucci, le premier inventeur de l'impression des notes de musique avec des types mobiles en métal, etc.* Vienne, 1845.

Ce volume in-8° est le plus important qu'on ait publié jusqu'à ce jour touchant la musique imprimée ; il est fait avec autant de conscience que de patience et d'érudition.

(1) Forkel, dans son *Histoire de la musique*, t. II, p. 518, observe que l'ouvrage de Tinctorius, *Terminorum musicæ diffinitorium*, publié selon lui en 1483 (selon M. Fétis en 1476), est probablement le premier ouvrage imprimé sur la musique. C'est toujours le plus ancien dictionnaire de musique connu ; il ne renferme pas de notes de musique.

M. Schmid attribue à Petrucci seul, l'invention des caractères mobiles de la musique. Observons d'abord que cette invention n'était qu'une conséquence forcée de l'invention de l'imprimerie.

Il eût été bien étonnant que ces artistes de talent nommés *Guttemberg*, *Schoffer* et *Fust* n'eussent pas songé aux caractères de musique à une époque où les ouvrages théologiques étaient en si grande estime, ce que témoignent d'ailleurs les premières impressions sorties de la main de ces hommes de génie.

En effet, nous voyons apparaître dès 1457 un *Psautier* in-folio, imprimé sur vélin, en caractères gothiques. Il est dû à *Jean Fust* et *Pierre Schoffer* (1), ce que témoigne la souscription suivante, qui se trouve à la fin de l'ouvrage :

Presens spamorum (sic) codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque sufficienter distinctus, ad inventionem artificiosa imprimendi ac caracterizandi absque calami ulla exaratione six effigiatus et ad Eusebiam (3) dei industrie est consummatus, per Johannem Fust civem Maguntinum et Petrum Schoffer de Gernszheim, anno domini millesimo CCCCLVIJ in vigilia Assumptionis.

Le présent recueil (ou livre) de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules, et suffisamment rendu clair par des rubriques (2), a été ainsi exécuté selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, et parachevé industrieusement pour favoriser la piété envers Dieu, par Jean Fust, citoyen de Mayence, et Pierre Schoffer de Gernsheim (4), en l'an du Seigneur mille quatre cent cinquante-sept, la vigile de l'Assomption.

C'est le premier livre imprimé *avec date certaine*, et probablement l'un des premiers imprimés avec des caractères mobiles en fonte, les impressions antérieures s'étant faites avec des caractères en bois.

Dans ce *Psautier noté*, les portées ont cinq lignes généralement, quelquefois quatre; la notation ainsi que les portées sont à la main; on n'avait donc pas encore de caractères de musique pour la typographie;

(1) Ce nom se présente avec de nombreuses variantes d'orthographe; ainsi on trouve *Schœffer*, *Schoffer*, *Schaeffer*, *Schoiffer*, *Schoifher*. Dans les deux éditions en question, du *Psautier*, il est constamment écrit *Schoffer*.

(2) Parties imprimées en rouge.

(3) *Eusebian*, mot latin inusité, reproduction du grec *Eusebeia*.

(4) *Gernsheim*, petite ville du pays de Darmstadt. Schoffer était clerc du diocèse de Mayence.

car, en s'en servant, on eût considérablement abrégé le travail (voyez pl. 3, fig. *a*).

Dans le Psautier de 1490, qui est de Schoffer seul, la musique est imprimée d'un bout à l'autre de l'ouvrage (pl. 3, fig. *b*). Les portées, qui ont quatre lignes, sont imprimées en rouge, ce qui a nécessité une seconde opération pour l'impression des notes en noir. De temps en temps, on trouve de petites lignes verticales en rouge pour indiquer le repos des phrases ; ces lignes sont faites à la main.

Voici la suscription du dernier feuillet de ce Psautier :

Presens psalmor codex venustate capitalium decoratus rubricationibusque ac notis sufficienter distinctus (1) ad inventionem artificiosam imprimendi ac caracterizandi: absque ulla calami exaratione in nobili civitate Maguntina hujus artis inventrice elimatriceque (2) prima sic effigiatus et ad laudem Dei ac honorem sancti Benedicti per Petrum Schoffer de Gernsheim est consummatus anno domini M. CCCC. XC. ultima die mens augusti.

Le présent recueil de psaumes, décoré par la beauté de ses majuscules et suffisamment éclairci par des rubriques et des notes, a été ainsi exécuté, selon l'ingénieuse invention d'imprimer et de faire des caractères sans aucun travail à la plume, dans la ville de Mayence, qui a inventé et perfectionné la première cet art, et parachevé à la louange de Dieu et l'honneur de saint Benoît, par Pierre Schoffer de Gernsheim, l'année du Seigneur 1490, le dernier jour du mois d'août.

Non-seulement ce Psautier de 1490, mais bien des Missels antérieurs à 1500 que j'ai examinés à la Bibliothèque Richelieu, ont la notation imprimée en caractères mobiles.

A l'article *Petrucci*, de la *Bibliographie des musiciens*, M. Fétis cite le *missel de Würtzbourg*, 1484, dont la notation est imprimée. Dans cette même note, M. Fétis dit que le système d'impression à deux tirages imaginé par *Petrucci* fut le premier qu'on adopta. Ce fut le premier, en effet, mais ce n'est pas *Petrucci* qui l'imagina, car le Psautier de Schoffer (1490) est à deux tirages, et je pencherais volontiers à croire que le missel de Würtzbourg a été imprimé par le même procédé.

(1) *Distinctus* doit se traduire par *éclairci*, par opposition à *decoratus*, décoré. *Distinctus*, en latin ordinaire, se prend bien quelquefois pour orné ; mais, comme des notes ne servent pas à orner un livre à la façon des majuscules ornées, que les parties imprimées en rouge servaient à se retrouver dans la lecture, on ne peut avoir de doute sur l'interprétation de ce mot.

(2) *Elimatrix* n'est guère usité, on peut le traduire par *ayant perfectionné* ou *appliqué*.

Les caractères des notes du Psautier de 1490 ne sont pas en bois, mais bien en fonte. En s'initiant un tant soit peu aux procédés de la typographie, on acquiert bien vite la conviction que l'alliance des caractères en bois avec ceux en fonte (de même grandeur) eût présenté d'assez grandes difficultés, et surtout des inégalités sensibles. La netteté des notes de musique de ce Psautier et leur parfaite harmonie de forme ou de structure avec les caractères gothiques qui les entourent ne peuvent laisser le moindre doute sur l'identité du procédé employé.

Qui nous dit que ce ne fut pas le second fils de Schoffer qui fit ces caractères de musique; M. Schmid (1) le cite comme un très habile graveur de poinçons de musique. En 1512, il quitta Mayence (2), après avoir vendu la maison paternelle, et, emportant son outillage, il exerça successivement son état d'imprimeur à Worms en 1527, à Strasbourg en 1530, à Venise en 1541.

Schoffer fils, à partir de 1512, a publié beaucoup d'ouvrages de musique cités par M. Schmid, tous devenus rarissimes.

Une étude attentive du Psautier de 1490 nous mène à la conclusion que M. Schmid se trompe en avançant qu'antérieurement à Petrucci on ne s'était pas servi de caractères en bois pour imprimer les notes de musique.

Les *fac simile* des Psautiers de 1457 et 1490 (pl. 3, fig. *a* et *b*) indiquent l'époque de la transformation du caractère de bois en caractère de fonte, quant aux notes de musique. On va voir que la forme nouvelle des notes n'est pas non plus une invention de Petrucci.

Un traité de *Gafori*, imprimé à Milan en 1496 par Jean-Pierre de Lomatius, pour le compte de Guillaume Signerre de Rouen, a pour titre *Practica musice Franchi Gafori Laudensis*. Cet ouvrage est abso-

(1) Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*, etc., p. 171.

(2) Dans cette même année 1512, ce fils Schoffer publia à Mayence un recueil de chansons dont voici le curieux titre : *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und Lauten, ein Theil mit zweien Stimmen zu zwicken, und die dritte darzu singen, etlich ohn Gesang mit dreien, von ARNOLT SCHLICKEN, Pfalsgravischem churfürstlichem Organisten tabulirt, und in den Truck in der ursprunglichen Stadt der Truckerei zu Meintz wie hie noch volgt verordnet.*

Après la page 82, il y a : *Get Stadtruckt zu Mentz durch Peter Schoffer uff sant Matheis abend anno M.D.XII*. L'avant-propos du compositeur est daté de 1511. Traduction : « Tabulatures de quelques cantiques et chansons pour l'orgue et le luth, « une partie pour être pincé à deux parties en chantant la troisième, quelques autres « sans chant à trois parties, mis en tablature par Arnold Schlick, organiste du « comte palatin et prince électeur. Imprimé, comme il est dit plus loin, dans la ville « de Mayence, berceau de l'imprimerie. Pierre Schoffer, le soir de la Saint-Mathieu, 1512.

lument le même que *Musice utriusque cantus practica excellentis Franchini Gafori Laudensis, Brescia, 1497.*

L'édition de Milan est bien plus belle que celle de Brescia, quoique antérieure (1).

Les caractères de musique de ces deux éditions sont en taille de bois *d'une seule pièce* et non en caractères de bois mobiles. Les Italiens, c'est-à-dire les compatriotes de Petrucci, se servaient donc encore des caractères de bois pour la musique à une époque où Schoffer imprimait depuis plusieurs années avec des caractères de fonte. Or, pour arriver à ces caractères de fonte, il fallut se servir du même procédé qu'employa infailliblement plus tard Perucci, savoir : faire des poinçons, frapper des matrices avec ces poinçons, puis se servir de ces matrices pour y couler les caractères nécessaires à l'impression.

Les notations dans Gafori sont en rondes, blanches, noires, croches ; le point existe pour la prolongation des notes ; bref, cette musique est facile à lire, puisqu'il ne lui manque que les barres de mesure pour ressembler à la nôtre (voir pl. 3, fig. c). Cette forme de notes, appelées *notes figurées*, existait donc avant Petrucci, comme il existait avant lui des poinçons de musique.

Que Petrucci fût un habile graveur, cela est certain ; ses notes et ses portées sont infiniment mieux formées que celles du Traité de Gafori (très imparfait sous ce rapport). On peut donc accorder sans restriction à l'artiste de Fossombrone l'exécution des plus beaux poinçons de notes de son époque.

Le privilège dans lequel Petrucci s'intitule lui-même *homme très ingénieux et inventeur d'un procédé nouveau*, ne doit influencer en rien sur une question de cette importance.

Petrucci, né le 18 juin 1466 à Fossombrone, petite ville des États de l'Église, fit ses études pratiques de graveur et de typographe à Venise, où l'on imprimait avec succès dès l'invention de cet art. Le privilège accordé à Petrucci est daté de 1498 ; le voici :

Serenissimo principe, et illustrissima signoria siando fama celebratissima vostra serenita cum sue concessionibus et privilegiis invitare, et excitare li inzegni ad excogitare ogni di nove inventioni qual habiano essere a

Prince sérénissime et très illustre seigneurie (sénat), comme il est universellement connu que votre Sérénité cherche, par des concessions et des privilèges, à inviter et à exciter les talents pour qu'ils produisent cha-

(1) Le premier ouvrage imprimé de Gafori s'appelle : *Clarissimi et præstantissimi musici Franchini Gafori Laudensis theoricum opus musicæ disciplinæ*. Naples, 1480. La Bibliothèque du Conservatoire de musique a acquis tout récemment ce précieux ouvrage.

comodita, et ornamento pubblico da questa invitado OCTAVIANO DE I PETRUCCI DA FOSOMBRONE habitator in questa inclyta cita homo ingeniosissimo cum molte sue spexe, et vigilantissima cura ha trovato quello che molti non solo in Italia, ma etiando de fuora de Italia za longamente indarno hanno investigato che e stampare commodissimamente canto figurado. Et per consequens molto piu facilmente canto fermo : cossa precipue a la religion christiana de grande ornamento et maxeme necessaria : pertanto el soprascripto supplicante recorre a li piedi de vostra illustrissima signoria, supplicando quella per solita sua clementia, et benignita le degne concederli de gratia special chome a primo inventore che niuno altro nel dominio de vostra signoria possi stampare canto figurado me intaboladure d'organo et de liuto per anni vinti ne anche possi portare ne far portar o vender dicte cosse in le terre et luogi de excelsa vostra signoria stampade fuora in qualunque altro luogo sotto pena de perdere dicte opere stampade per altri aver portade de fuora et de pagare ducati siete per chadavena opera laqual pena sia applicata per la mita a la franchation del monte novo et questo dimanda de gratia singular a vostra illustrissima signoria a la qual sempre ricomando. — 1498 Die xxv maij.

Quod suprascripto supplicanti conceditur prout petit.

Consilarij :

Ser Marinus Leono. — Ser Jeronimus Vendramens. — Ser Laurentius Venerio. — Ser Dominicus Bollani.

que jour de nouvelles inventions pour la commodité et l'ornement du public, invité par cette renommée, *Octavien des Petrucci*, de Fossombrone, demeurant en cette illustre cité (Venise), homme très ingénieux, a inventé, grâce à de grands travaux et de beaucoup de dépenses, ce que bien des personnes, tant en Italie que hors, ont cherché vainement à inventer, à savoir, l'art d'imprimer très aisément le chant figuré, et par conséquent encore plus aisément le plain-chant, chose d'un grand intérêt pour la religion chrétienne, d'un grand ornement pour elle, et même tout à fait nécessaire. C'est pourquoi le suppliant susnommé a recours à votre illustrissime Seigneurie, en priant qu'avec sa clémence et sa bénignité habituelles, elle veuille bien lui concéder la grâce spéciale, comme à un premier inventeur, afin que nul autre, dans les domaines de votre seigneurie, ne puisse imprimer du chant figuré ni tablature d'orgue et de luth pendant vingt ans, et ne puisse mettre ni faire mettre en vente lesdites choses dans les terres et lieux de l'illustrissime seigneurie, imprimées au dehors en quelque lieu que ce soit, sous peine de perdre lesdits ouvrages imprimés par d'autres ou importés du dehors, et à payer 10 ducats pour chaque ouvrage, laquelle amende sera appliquée moitié à l'affranchissement du nouveau mont (de piété?) Voilà ce qu'il implore de la grâce sans pareille de votre Seigneurie illustrissime à laquelle toujours il se recommande.

Ce jour 25 mai 1498.

On accorde au suppléant ce qu'il demande.

Les conseillers :

Ser Marino Leoni, ser Jérôme Vendramin, ser Laurent Venier, ser Dominique Bollani.

M. Schmid indique en première date, pour les impressions de Petrucci, un *Recueil de trente-trois mottets*, parus à Venise en 1502, puis vinrent des messes de *Josquin des Prés*, d'*Obrecht*, de *Brumel*, de *Ghiselin*, de *Pierre de la Rue*, d'*Agricola*, etc. A cela il faut joindre des Recueils de *frottole* (airs de vaudevilles ou chansons des rues), puis encore des recueils de mottets (1).

Dès 1505, un célèbre joueur de luth, du nom de *Marco da l'Aquila*, demandait également un privilège à la sérénissime République de Venise pour l'impression de tablatures de luth.

A cette époque également, sinon antérieurement, *Æglin de Reutlingen* imprimait à Augsbourg, avec des caractères de musique qu'il avait gravés en cuivre. Le premier ouvrage renfermant des notes de musique publié par cet artiste, a pour titre : *Melopoicæ sive harmoniæ Tetracenticæ super xxii genera carminum Heroicorum, Elegiacorum Lyricorum et Ecclesiasticorum Hymnorum, per Petrum Tritonium*, etc. Augsbourg, 1507, in-folio. Les portées de musique ont cinq lignes ; elles ont été imprimées avant les notes, c'est-à-dire que tout s'est fait en deux opérations (2).

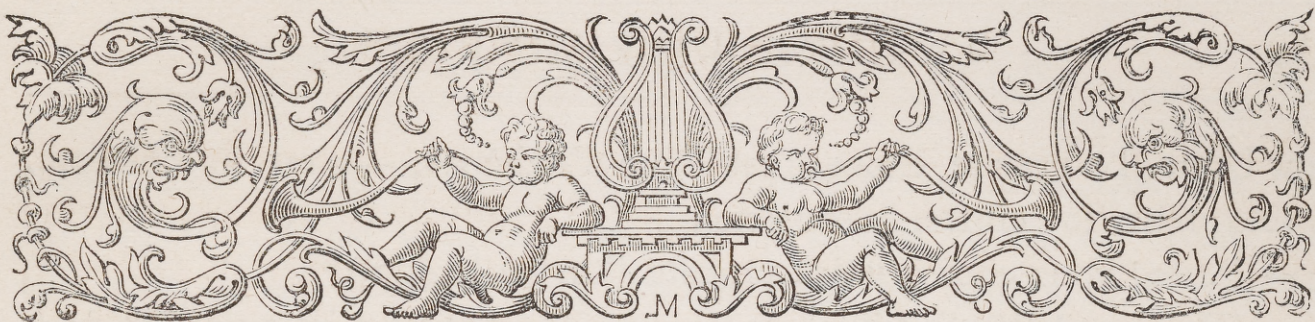
En 1526, les *Juntas*, dont le nom devint l'un des plus illustres parmi les imprimeurs du seizième siècle, firent paraître à Venise les messes de *Josquin des Prés*. Ce rare et précieux recueil a été acquis par la Bibliothèque Richelieu ; il provient de M. Adrien de la Fage. On peut croire avec quelque probabilité que cette édition importante des *Juntas* a été faite avec les caractères de Petrucci. Jusqu'en 1523, époque où s'arrêtent les productions de cet artiste, aucun graveur de types de musique ne s'est fait connaître en Italie, et l'on peut supposer avec vraisemblance qu'à la mort de Petrucci, peut-être même avant, les Juntas avaient acquis son outillage pour la musique, en entier ou en partie.

J.-B. WEKERLIN.

(La suite prochainement.)

(1) M. Fétis, à l'article *Petrucci*, dit dans sa note que Fournier le Jeune *n'entend rien au sujet qu'il traite*, à propos de son *Traité historique et critique sur les caractères de la musique*. Ce jugement est peut-être un peu sévère, car Fournier était graveur et typographe, et il a suffisamment prouvé, dans ses différents ouvrages sur l'imprimerie, qu'il connaissait son métier à fond. Il ignorait, en effet, l'existence et les mérites de Petrucci, car il n'en parle pas ; mais, quant à ce qui concerne les anciens graveurs de musique français, M. Fétis n'a pas trouvé l'auteur assez ignorant pour ne pas lui emprunter le fond de ses articles sur *Hautin*, *Guillaume Le Bé*, *N. Duchemin*, *R. Granjon*, *J. de Sanlecque*, les *Ballard*, etc. Lottin fait un grand éloge de Fournier le Jeune, qui créa à lui seul son établissement de fonderie en faisant ses poinçons, matrices, moules, etc.

(2) *Le Bibliophile illustré*, Londres, 1861, n° 2, p. 19 : *Les premières notes de musique fondues et imprimées par Ehrhard Æglin*.



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA ⁽¹⁾

J'EN étais là de mes décimètres, centimètres et millimètres; j'avais décrit l'Opéra à mes lecteurs par le procédé exact de la science et j'allais continuer, faisant le relevé de mes mesures en long et en large, de la couleur des marbres, du poids des piliers en fonte, des kilomètres de cordages, etc., lorsque l'on m'annonça la visite d'un personnage inconnu.

— Qu'il entre!

— Monsieur, j'ai lu vos chiffres sur l'Opéra.

Je fronçai les sourcils.

— Very interesting!...

Je saluai.

— C'est admirable, mais quand parlerez-vous de l'art?

En d'autres termes, j'avais un admirateur qui était émerveillé de la précision toute anglaise de mes chiffres et qui venait me dire naïvement :

Quand cela sera-t-il fini?

Il m'estimait presque autant que le célèbre académicien qui a dit la phrase immortelle : Le Parthénon a cinquante-trois parapluies de longueur.



Néanmoins, il m'intéressa vivement lorsqu'il me dit : on ne peut pas dessiner le corps plus exactement que vous ne l'avez fait; je voudrais

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

voir l'âme. La grande chose, c'est l'âme d'Athènes, — c'est l'architecte, le sculpteur, le peintre, le musicien.

— Peste ! vous voulez voir tout cela d'un seul coup ?

— Oh... yes ! s'écria-t-il, et, se frappant le front : un jour unique dans la vie d'un homme serait le jour où il verrait tout cela vivant, dans Paris brûlé !

Je n'eus pas de peine à reconnaître à l'accent de l'homme que rien n'était plus sérieux. Cet Anglais croyait à la France, à son génie, à son électricité ; il ne voulait pas mourir sans avoir vu, après 1870, dans la capitale violée par la guerre, ce qu'il appelait la *flamma rediviva*. Il est absurde de l'avouer, mais la foi en nous de ce voyageur me toucha vivement. Il parlait, il gesticulait, il nous aimait, il réclamait la France du beau, la France artiste ou, comme il disait : La France !.... Les larmes me vinrent aux yeux et je lui dis avec la brutalité de ces moments-là :

— Venez !

Un quart d'heure après, nous entrions dans le chantier de l'Opéra.

— Vous voulez voir l'architecte ? lui dis-je.

— *Mens agitat molem*, me répondit-il.

— Eh bien ! je vous donne en cent de trouver l'*agitateur*.

— Monsieur Garnier ? dit-il... et il chercha.

Je pensais qu'il allait désigner un maestro correct, un homme comme il faut, c'est-à-dire un mortel habillé en quaker, comme Fox, William Penn ou Ellwood, habillé d'un étui de drap noir, pour les jambes, d'un second étui pour la taille et d'un troisième étui pour le chapeau, imposant d'ailleurs, l'œil capable et la moustache en croc.

Après un silence, il me dit : « Voilà ! » Le malheureux me désigna un homme négligé, rempli d'angles, portant un veston couvert de platras, un chapeau mou décoré de toiles d'araignées, des souliers réduits à l'état de galoches. Une canne à la main, cet homme, plus petit que grand, sec, nerveux, passant tour à tour du menuisier au sculpteur, du décorateur au machiniste, d'un corps de métier à un autre, donnant un ordre ici, faisant une observation là-bas, le tout doucement, sans en avoir l'air, avait simplement la tournure du plus humble des contre-maîtres. La poussière avait noirci le ruban rouge attaché négligemment à sa boutonnière.

Ce qu'il y a de révoltant, c'est que l'Anglais trouva juste... C'était Garnier.

Il est ainsi que je viens de le peindre, et c'est pour cela qu'il a bâti l'Opéra.

On dit qu'il s'est fait une tête, que ses cheveux sont hérissés, que son

caractère est pointu, que son front est sans cesse contracté, que son œil est hagard... C'est peut-être vrai, mais il faut avoir un front, un caractère, un œil et une vitalité farouches que les coiffeurs ne trouvent point et que la nature seule donne.

Je fus un peu honteux de penser que mon Anglais avait mis d'un seul coup le nom sur la figure et *déniché le rayon*, pour exprimer ici le mot que je prononçai mentalement.

A partir de ce moment, cher lecteur, j'ai oublié d'une manière absolue toutes les mesures, tous les détails, tous les faits, tous les chiffres, nos pierres et nos lambris, mes additions et mes précisions ; je n'ai plus vu que l'étrange fébrilité des artistes, qui est à Paris seulement et qui fait Paris, que cet Anglais était venu voir, qu'il réclamait et qu'il devinait..... chose unique et merveilleuse, que nous coudoyons, que nous ne regardons pas, et qui nous ferait mourir si elle nous manquait, parce qu'elle est notre air respirable.

« Venez encore ! » lui dis-je.

Je traversai les boulevards, la rue Royale, la place de la Concorde, etc., etc., et nous entrâmes par une petite porte (la porte n° 7) dans un coin perdu du Palais de l'Industrie. Il y avait là des hommes barbouillés et barbouillant, c'est-à-dire des gens qui exécutaient, à l'aide de brosses-balais, des peintures gigantesques.

On voyait par terre, dans la grande salle — trop étroite — qui forme l'angle sud du Palais, des arbres, des maisons, des bannières, etc., etc.

Les uns fixaient, sur une découpe cyclopéenne, une découpe microscopique, à l'aide d'un filet carré. Ils avaient l'air de grands enfants qui font des patiences. D'autres dessinaient, dans les nuances indéfinies de la sépia, une forêt vierge toute hérissée de végétaux souples et pointus. D'autres erraient au travers, en sifflotant comme le bourdon, sur les fleurs.

Mon Anglais prit l'air de ses compatriotes, mesura la longueur des feuilles découpées dans le bois, il compta les pas qu'il lui fallait faire pour mesurer un décor posé à plat, et, pour tout dire, il me parut prendre la mesure de son propre ennui, avec la conscience que les Anglais apportent dans cet exercice. De proche en proche, nous arrivâmes au pied d'un grand arbre... Je me trompe, c'est le grand arbre qui était à nos pieds.

Il s'étendait sur le parquet, avec ses branches feuillues, son tronc énergique et frappé violemment d'un trait de lumière ; d'ailleurs, il était original parce qu'il avait son atmosphère propre, c'est-à-dire un crépuscule fugitif et plein de poésie, qui circulait de rameaux en rameaux,

et qui devait évidemment envelopper de ses voiles transparents des personnages dramatiques ; en effet, il était réservé à couvrir de son ombre les destinées orageuses d'Ophélie et d'Hamlet.

A travers les hauteurs de l'arbre, nous aperçûmes deux pantoufles (oh ! la prose de la vie !) qui se promenaient, et une brosse à long manche. Mon Anglais n'y prenait pas garde ; il avait cessé de faire des calculs ; il était saisi et comme pétrifié par la vue de ce décor :

— C'est l'Angleterre de Shakespeare, me dit-il.



En ce moment les pantoufles et la brosse se mirent à descendre de l'arbre, et devant nous apparut le personnage qui portait les unes et maniait l'autre, c'est-à-dire M. Lavastre.

Mon compagnon le regarda d'un air scandalisé ; il vit dans les yeux du peintre une expression vague, celle de l'homme qu'on arrache d'un travail et qui s'en détache avec bonne volonté, par savoir-vivre, mais péniblement et sans secousse.

En effet, l'artiste était entièrement en lui-même, et un observateur aurait pu voir que l'homme du monde se dégageait du peintre préoccupé et remontait lentement à la surface.

Il me tendit la main sans affectation.

— Y a-t-il du nouveau, lui dis-je ?

— Rien, me répondit-il.

— Allons donc ! s'écria l'Anglais, l'arbre est *vrai* ?

Malgré l'enthousiasme violent de mon insulaire, la conversation fut languissante. Nous dérangions.

Mais peu à peu l'équilibre s'établit ; on se trouva de niveau ; on causa lentement de l'arbre, de la tonalité lumineuse, de la nécessité de la faire régner dans toutes les parties du décor..... La dispute, qui est la vie, commença : — Impossible, disions-nous, d'obtenir la même tonalité pour trente-sept pièces composant un seul décor. — Impossible ! répondait le peintre ; c'est pourquoi il faut y arriver et on y arrive..... L'œil se fatigue ou s'entraîne... On manque le but ou on le dépasse ; puis on veut, on y vient, et l'on s'y tient.

— Pardon ! mais c'est à peu près irréalisable, et la volonté même s'émousse à force de frapper le même point. Comment faites-vous pour arrêter, à la même nuance, au même degré, au même ton, le moment de lumière que vous avez choisi ?

Ici, Lavastre nous regarda avec une tranquillité qui est celle du chasseur quand il vise bien.

— J'y arrive, dit-il, et d'une manière certaine : quand je veux ressaisir le point de départ, je pense au drame et à la création.



Ainsi, une œuvre longue, diverse, multiple, subordonnée aux découpures du bois, aux effets de perspective, aux décolorations d'une lumière artificielle, tout cela était dominé et simplifié par la pensée de l'écrivain, prise comme règle unique par le peintre. Un mot, un seul, harmonisait les eaux et les feuillages, les arbres et le sol, le ciel et la terre : *Hamlet!* Il s'agit d'Hamlet.

Mon Anglais comprit d'un seul coup, serra la main à l'artiste et regarda avec effusion l'arbre du pays septentrional.

Dire ici comment, à cette heure, on parla du génie littéraire, de l'art décoratif, de leurs rapports mystérieux, puis de l'architecture, de l'air dans lequel elle élève ses chefs-d'œuvre, des créations du Midi et des créations du Nord, des conditions du beau et de son immortalité, tout cela au milieu des pots de couleur, des sifflements de l'ouvrier, des murmures qui couraient dans le reste du palais, c'est à peu près impossible; mais, ce qui l'est davantage, c'est de rendre l'expression qui trahissait sur le visage de mon Anglais la satisfaction pleine et entière du visiteur. Jamais tireur qui vient d'abattre son gibier n'eut sur la figure plus de modestie triomphante que notre homme d'outre-mer. Ce qu'il cherchait venait de déboucher devant lui. Il tenait l'être insaisissable qui est le génie de Paris ; il avait pris sur le fait deux fois en une heure la création, la volonté électrique, l'esprit du beau, la foi en soi-même, l'union sympathique de tous les arts, le besoin de traduire la nature sur une scène qui est pour cela même la première de l'Europe.

L'émotion arrivait et il faut l'éviter; je changeai de rail; j'essayai de parler à mon compagnon des œuvres qu'on monterait à l'Opéra, des tendances musicales de nos jeunes compositeurs, de l'époque d'incubation dans laquelle ils se trouvaient, des résultats probables qu'elle provoquerait après les tâtonnements fâcheux, mais obligatoires, dans un pareil état de choses, des merveilles qu'on nous promettait dans la mise en scène, que sais-je encore? — il ne voulut rien entendre. L'impression était trop vive pour l'arracher si vite. Je me résignai à le laisser planer tout là-haut, pensant, en somme, qu'il verrait de même que les lecteurs tout ce que j'aurais pu dire sur ces divers sujets, dans le courant de l'année qui s'avance vers nous, jeune et pleine d'espérance.

R. DE SAINT-ARROMAN.



LULLY



Le portrait de Lully que nous reproduisons dans le présent numéro de la *Chronique Musicale*, est l'un des mieux réussis qui existent. On sait qu'il en a été fait un grand nombre de ce personnage, que l'on considère à tort comme le créateur de l'opéra français, mais qui n'en a pas moins fait preuve de puissance et de génie. Si Lully a frustré Cambert dans ses espérances légitimes; s'il a fait enlever à l'abbé Perrin, le collaborateur de celui-ci, pour se le faire transmettre personnellement, le privilège de l'Académie royale de musique; s'il a obligé ce musicien, qui, le premier, avait posé, dans quatre ouvrages importants, les bases de notre opéra, à s'expatrier en Angleterre, et, s'il a extorqué à son profit la gloire que Cambert aurait pu récolter, on n'en doit pas moins convenir que Lully était un artiste singulièrement intelligent, doué d'un véritable tempérament, et qui était à la hauteur du rôle qu'il a prétendu jouer.

Nous ne possédons en France aucun travail, je ne dirai pas complet, mais seulement sérieux et un peu étendu sur Lully. Le tout se réduit à quelques articles insérés dans les *Biographies générales* (celui écrit par Benne-Baron pour la *Biographie Didot* a été tiré à part), à une notice publiée par J. T. Merle dans la *Revue de Paris* du 3 mars 1833, à un livre publié récemment par M. Ludovic Cellet, sous ce titre : *Molière et Lully*, et qui n'a rapport qu'à la collaboration de ces deux grands hommes, et enfin à un opéra comique en un acte intitulé *Lully et Quinault* ou le *Déjeuner impossible*, représenté en 1812, et qui avait



*Designé par C.N. Cochin d'après le Buste de Colignon, et gravé par Aug. de St. Aubin en 1770.
Se vend à Paris chez Joullain Quai de la Mégisserie et chez l'Auteur rue des Mathurins au Petit Hotel de Chagny.*

pour auteurs Gaugiran-Nanteuil pour les paroles, et Nicolo pour la musique.

Il est vrai que l'histoire de Lully ne serait rien moins que celle des commencements de notre opéra. Mais, pour être juste, elle devrait être précédée d'un travail sur les premiers essais de Cambert et de l'abbé Perrin, les véritables créateurs de l'opéra en France. Aussi est-ce sous ce titre : *Les Vrais Fondateurs de l'Opéra français*, que, pour ma part, je travaille depuis longtemps déjà à retracer, d'après les documents les plus authentiques et les plus complets, ce chapitre si important de notre histoire musicale.

Il est juste, en effet, de rendre à César, et, en laissant à Lully le bénéfice de son génie, de restituer à Cambert la gloire d'avoir écrit les premiers opéras conçus dans notre langue, et à Perrin celle d'avoir lui-même imaginé de doter la France de ce spectacle. En dépit de l'axiome légal qui constate que parfois possession vaut titre, ce ne doit pas être le cas en ce qui concerne Lully, et rien ne peut faire que la *Pastorale*, *Pomone*, *les Peines et les plaisirs de l'Amour*, premiers ouvrages dramatiques écrits par Cambert et représentés à Paris, n'aient précédé tous les opéras de Lully et n'aient ouvert la voie à ce compositeur singulièrement habile à profiter du travail et des efforts d'autrui et à s'en approprier les résultats.

Car, si Lully était un grand artiste, c'était, il faut l'avouer, un être misérable et un homme méprisable à tous les points de vue. Malgré sa juste admiration pour son génie, Fétis n'a pu garder le silence sur la bassesse et l'infamie de son caractère, et il s'exprime ainsi à ce sujet : — « ... Si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugements sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué à sa personne et à son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands, dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne négligeait rien pour l'écarter. Cambert et Bernier ont été persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air de ses ouvrages. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice

Rochois en arrêta les représentations. Dans sa colère, Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela?* lui crie-t-il. N'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés. A l'un des divertissements de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira...* Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de ses intérêts, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissements qu'il avait composés pour ses pièces, et en avait formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal, dont il s'empara pour son spectacle. Après avoir décidé par ses instances La Fontaine à écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en musique, et lui déclara qu'elle ne valait pas le diable... »

Tout ceci ne montre encore que certains côtés de l'ignoble caractère de Lully. On sait qu'il était non-seulement libertin, mais infâme dans ses mœurs; on connaît les détails de sa liaison avec la Certin, célèbre chanteuse et courtisane du temps; on peut retrouver, dans les documents contemporains, les renseignements relatifs à son procès avec le poète Guichard, qu'il accusa d'avoir voulu l'empoisonner, parce que celui-ci n'avait pas voulu se laisser berner par lui; enfin sa réputation était telle qu'on alla jusqu'à l'accuser d'avoir fait assassiner Cambert, pour se débarrasser d'un rival qu'il jugeait redoutable et qu'il avait spolié sans merci.

Dans un pamphlet publié un an après la mort de Lully, Sénecé, qui, comme tant d'autres, avait eu à s'en plaindre, voulut, tout en constatant le génie du grand artiste, faire justice de ses actes et de sa conduite. Ce pamphlet anonyme était ainsi intitulé : *Lettre de Clément Marot à Monsieur de S..., touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lulli aux Champs-Élysées.*

Il en faisait tout d'abord un portrait physique, qui n'était rien moins que flatteur : — « Sur une espèce de brancard, composé grossièrement de plusieurs branches de laurier, parut, porté par douze satyres, un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge, qu'on voyait à peine, et qui avaient peine à voir, brilloient en lui d'un feu sombre, qui marquoit tout ensemble beau-

coup d'esprit et beaucoup de malignité; un caractère de plaisanterie étoit répandu sur son visage, et certain air d'inquiétude régnoit dans toute sa personne. » Sénecé rappelle ensuite la bassesse et les vices de Lully, le juge avec une sévérité qui n'est que trop justifiée, et le représente enfin comme un homme de mœurs infâmes, d'une âme noire et d'une sordide avarice.

Ces mœurs étaient tellement connues qu'on ne craignit point, lorsque fut reproduit par la gravure le mausolée somptueux qui lui avait été élevé dans l'église des Petits-Pères, d'accompagner l'estampe des vers suivants :

*Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin, indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau;
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir réduit en cendre.*

Lully, on peut le dire, était méprisé de tous les honnêtes gens. On se rappelle ces vers de Boileau, qui le prenait pour objectif :

*En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux :
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre;
Prenez-le tête-à-tête, ôtez-lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux :
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.*

La Fontaine, qui avait été berné par Lully, voulut s'en venger par une satire, qu'il intitula *le Florentin*.

*Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.
J'en étais averti, l'on me dit : Prenez garde,
Quiconque s'associe avec lui se hasarde.
.....
Malgré tous ces avis il me fit travailler.
Le paillard s'en vint réveiller
Un enfant des Neuf Sœurs, enfant à barbe grise,
Qui ne devoit en nulle guise*

*Être dupe. Il le fut et le sera toujours.
Je me sens né pour être en butte aux méchants tours,
Viens encore un trompeur, je ne tarderai guère.*

*. Il me persuada,
A tort, à droit me demanda
Du doux, du tendre, et semblables sornettes,
Petits mots, jargons d'amourettes
Confits au miel; bref il m'enquinauda.*

.

La vengeance était douce. D'ailleurs, La Fontaine était incapable d'une longue rancune. Mais si nous voulions consulter tous les écrivains du temps, nous aurions de cruelles preuves de la mésestime en laquelle on tenait Lully et du mépris qu'on ressentait pour ce personnage. Ce n'est pas là le but que nous voulons poursuivre aujourd'hui, et d'ailleurs cela nous mènerait trop loin. En publiant le portrait de cet artiste célèbre, nous avons voulu, tout en rappelant sa gloire, flétrir sa conduite comme elle le mérite, et saisir cette occasion, sans faire tort au génie de Florentin, de réclamer en faveur de notre Cambert le titre qui lui appartient de fondateur de l'Opéra français. Si Cambert, grâce à Lully, n'a pas eu le temps d'accomplir sa tâche, il lui reste du moins l'honneur de l'avoir entreprise, et l'on ne doit en aucun cas oublier que le Florentin n'est venu qu'après lui.

ARTHUR POUGIN.





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES⁽¹⁾

IV

CATARINA GABRIELLI

II



LUS tard, s'adressant toujours à Farinello, Métastase trace un croquis de notre héroïne : « Elles sont justifiées, dit-il en 1757, les gracieusetés que l'on écrit d'Italie sur notre signora Gabrielli. Elle est jeune, Italienne, favorisée par la nature d'un art transcendant en musique; d'où vient qu'il n'y a point d'étranger qui ne se ressente des caprices de notre sirène. (Il semble qu'il y ait là une allusion à l'aventure semi-tragique dont il a été question plus haut.) Mais, en vos mains, j'espère qu'elle sera beaucoup plus maniable. Elle est parfaitement persuadée de son mérite et cependant elle est *extrêmement timide*. Pour modérer les élans que pourrait lui inspirer ce mérite, il convient que vous lui imprimiez dans l'âme un grand respect et une crainte positive du souverain et de la cour; mais pour que vous ne l'affaiblissiez pas dans l'exécution, il est nécessaire que vous lui communiquiez le courage avec votre approbation et les applaudissements de vos

(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, 1^{er} août et 15 novembre 1874.

amis. D'ailleurs, vous êtes un pilote plus expert que moi, et je ne doute pas que vous ne fassiez le meilleur usage de votre autorité. A Vienne, à Milan et à Lucques, où la jeune cantatrice a été ménagée avec la dextérité nécessaire, elle a enchanté tous les vivants ; mais à Padoue, où l'on a voulu user avec elle plus du mors que de l'éperon, ç'a été une campagne tout à fait infructueuse. »

A part ce trait de la timidité que nous ne retrouvons guère dans la physionomie historique de la Gabrielli, on voit que ce portrait d'après nature, tiré par Métastase, s'accorde assez avec la légende de la fantasque Catarina. Les lettres du poète césaréen ne nous fixent pas, du reste, sur ce point : si l'engagement débattu par lui et souscrit de façon si positive par la Gabrielli, a été réellement rempli. Aucun des biographes de la cantatrice ne parle d'un séjour qu'elle aurait fait en Espagne, et comme ses excursions d'artiste paraissent avoir été toutes, ou presque toutes, soigneusement notées, il y a lieu de conclure que le projet ne s'est point effectué. Dans tous les cas, Farinello, de même que Guadagni, eût été à peu près le seul des adorateurs de la Gabrielli, avec qui ses relations ne devaient pas être calomniées.

Il est à supposer que Catarina aura été retenue par Marie-Thérèse ; elle dut quitter, riche, la capitale de l'Autriche, et si l'on songe que c'était surtout alors à la munificence des souverains que les artistes étaient redevables de leur fortune et que François I^{er} était avare, on peut se rendre compte de l'influence qu'elle avait exercée à la fois sur le public de Vienne et sur l'empereur. Lorsque le départ de Catarina fut annoncé, une députation des jeunes gens les plus distingués de la ville chercha en vain à lui faire prolonger à Vienne son séjour qui aurait pris fin, d'après les biographes, vers 1765, mais qui a dû se terminer, peut-être assez brusquement, deux ou trois ans avant cette date. Il y a tout lieu de croire, d'après le témoignage très sûr et très précieux d'un contemporain auquel nous allons plus longuement recourir, que ses caprices, que les querelles, que son esprit intrigant, plus encore que sa beauté, avaient excitées, durent y abréger ses succès. Brydone, l'écrivain-voyageur qui va tout à l'heure nous servir de guide, dit même en propres termes « qu'elle avait été chassée de Vienne comme elle l'avait été de presque toutes les villes d'Italie. » Le terme employé peut manquer de ménagement, mais il est bien difficile de croire que, au fond, il n'y ait pas là quelque chose d'exact, et c'est là aussi ce qui peut servir à expliquer que les engagements positivement pris avec Farinello n'aient pu être tenus.

Les biographes de la Gabrielli, qui tous se sont copiés sans remonter

aux sources, l'envoient aussitôt après son départ de Vienne à Palerme. Nous savons, de façon positive, par ces mêmes lettres de Brydone, que la Gabrielli était en 1770, et depuis peu, à Palerme. En revanche, les mêmes biographes l'envoient, en 1767, à la cour de l'infant Don Philippe, duc de Parme, mort deux ans auparavant.

Ce qui ne peut être révoqué en doute, c'est que la Gabrielli était à Naples en 1764. Elle avait donc quitté Vienne et peut-être déjà séjourné à la cour du duc de Parme, à moins que, ce qui peut être considéré comme plus probable, elle ne s'y soit rendue immédiatement après ses nouveaux succès de Naples. Voici ce que dit l'abbé Coyer, auteur d'un voyage en Italie, dans une lettre de Naples, du 11 février 1764 :

« *La Didon abandonnée*, de Métastase (on ne parle toujours que de Métastase!) est la pièce du jour; on y voit, d'un côté, Enée avec les Troyens et la flotte, et de l'autre, Iarbe, avec les Africains et les éléphants. C'est la fameuse Gabrielli qui fait le rôle de Didon; il faut que le pieux Enée ait bien de la dévotion pour résister aux charmes de sa voix et de sa figure. »

La pièce était montée avec un grand luxe. Il y avait des marches, des batailles, des triomphes, et l'on employait les chevaux des écuries du roi. Le célèbre chanteur Cafarelli, alors âgé de soixante ans, tâchait d'y soutenir, auprès de la Gabrielli, l'honneur de sa réputation.

Sara Goudar, que j'ai déjà citée, qui écrivait de 1772 à 1774 des lettres sur les théâtres, tout en faisant un grand éloge de la cantatrice, rappelle que la Gabrielli avait brouillé deux ministres, et que le brillant de sa gloire consistait surtout à avoir été insultée par l'ambassadeur du plus grand roi du monde. Jusque-là, rien qui ne puisse s'appliquer à l'aventure de Vienne. Mais, il est ajouté dans une note du même ouvrage, à propos de la même chanteuse : « On sait son aventure *de Naples*, où elle reçut des coups d'un ministre. »

Ou quelque scandale nouveau aura été produit par la Gabrielli à Naples, ou, ce qui est plus que probable, il y a confusion avec l'aventure, dont tous les récits et quelques indices concluants ont placé le théâtre dans la capitale de l'Autriche.

Si la Gabrielli fut appelée à Parme par l'infant Don Philippe, ce qui semble positif, et ce qui demeure d'autant plus vraisemblable, qu'à l'exemple de Louis XIV, son aïeul, et de Philippe V, son père, l'infant avait fondé une Académie des Arts; si donc la liaison romanesque qu'on lui attribue avec la cantatrice est exacte, comme peuvent l'indiquer les particularités précises sur lesquelles tous les biographes s'accordent, le séjour de la Gabrielli à Parme dut précéder de plus de cinq ans celui

qu'elle fit à Palerme. L'Infant don Philippe qui avait pris possession des duchés de Parme et de Plaisance, cédés par son frère don Carlos, en vertu du traité d'Aix-la-Chapelle (1748), et qui était arrivé à Parme le 7 mars 1749, mourut à Alexandrie le 17 juillet 1765, et ce n'est pas à son fils et à son successeur qu'on peut attribuer ce goût passionné à la fois pour le chant et la cantatrice, car ce dernier s'appelait Ferdinand, et toutes les versions s'accordent à nommer don Philippe.

Ce prince, dont tous les historiens font l'éloge, dont l'administration a été paisible et heureuse, bienfaisant, lettré, paraît avoir subi, plus ou autant que ce soit, l'influence de l'irrésistible enchanteresse. Disons à son excuse qu'il était veuf de la duchesse de Parme (Louise Élisabeth de France, fille de Louis XV) morte en 1759 à Versailles de la petite vérole, la maladie à laquelle succombait six ans plus tard l'Infant lui-même. Philippe était jaloux à la fureur de sa maîtresse, et tantôt la Gabrielli prenait plaisir à surexciter ses soupçons, tantôt elle irritait les blessures du cœur de son amant par des sarcasmes qui n'épargnaient pas le malheureux prince jusque dans les défauts corporels dont il était victime et non coupable. Elle l'appelait *Gobbo maledetto* (maudit bossu) !

Un jour, il prit fantaisie — c'était assez fréquent — à la Gabrielli de ne pas vouloir chanter. A ce moment le petit-fils de Louis XIV soupçonnait la cantatrice de complaisance pour un riche Anglais, qui lui avait fait de brillantes propositions. Don Philippe saisit l'occasion de punir la maîtresse infidèle dans la prima donna réfractaire, et ordonna de conduire la Gabrielli en prison. Mais là où la colère l'avait jetée, l'amour l'attendait encore. Cette prison était un domaine magnifique où la Gabrielli était servie et obéie en reine. La rancune de l'irascible coquette ne s'en apaisa guère moins difficilement. L'Infant vint pleurer à ses pieds ; mais ce n'est qu'avec peine même qu'il put obtenir qu'elle quittât cette riche prison, cet Eden un moment imposé.

La Gabrielli voulut échapper à cette idolâtrie tyrannique ; peut-être aussi la mort de don Philippe la fit-elle libre ; et elle se rendit en Russie, selon les uns en 1768, selon le *Dictionnaire des musiciens* en 1765, et je crois plutôt à cette dernière date. Catherine II alors inaugurait la splendeur de ce règne moitié tartare, moitié français, où Pierre III et le jeune Ivan disparaissaient assassinés, où le sanglant Bas-Bleu échangeait des gracieusetés rimées avec Voltaire et les Encyclopédistes. On ne sait de ce séjour en Russie qu'une réponse gaiement audacieuse de la cantatrice à l'Impératrice, réponse dont l'esprit fit tolérer la gaillarde insolence. Catarina demanda cinq mille ducats d'appointements pour deux mois :

— Cinq mille ducats ! s'écria Catherine ; je ne paie sur ce pied-là aucun de mes felds-maréchaux.

— Eh bien, alors, reprit la chanteuse, votre majesté n'a qu'à faire chanter ses felds-maréchaux.

Le mot était sans réplique. La Sémiramis du Nord rit et paya. C'est Chamfort qui nous a conservé ce trait. Ce contemporain devait être bien informé en assurant que la Gabrielli n'était engagé en Russie que pour deux mois. Elle y passa trois ans plus tard. Elle n'en revint pas moins, après ce premier séjour à Saint-Pétersbourg, couverte de diamants, et en état de se faire un contrat de rente de quatre mille écus romains, (20,000 francs). Elle devait avoir hâte de retrouver le doux climat de la patrie, et des latitudes glacées où elle dut se sentir exilée, elle alla chercher la température presque africaine de Palerme. *La Biographie universelle* qui partage sur certains points les erreurs des autres biographies, nous dit que la Gabrielli passa deux ans à Palerme. Elle y était, le fait est certain, en 1770, car de cette année sont datées les lettres de Brydone. C'est maintenant à l'auteur d'un voyage intéressant et spirituellement conté, à ce témoin oculaire des triomphes et des frasques de la Gabrielli, que nous allons demander des impressions prises sur le vif.

La Gabrielli, dit-il, est la première actrice du monde. Pacchiarotti, depuis un célèbre chanteur, alors tout à fait à l'aurore de sa carrière, en entendant la Gabrielli exécuter son air d'entrée avec une crânerie magistrale, s'enfuit dans la coulisse en s'écriant : *Povero me, Povero me, questo è un portento !* Je suis perdu ; c'est un prodige ! On eut beaucoup de peine à le déterminer à reparaître, et alors il chanta à la Gabrielli un air de tendresse avec toute la sensibilité où il excellait, et qui émut la cantatrice elle-même et toute la salle.

Selon les mêmes biographes dont je parlais plus haut, cette aventure caractéristique se serait passée à Venise en 1777. Brydone la met à la date de 1770, l'ayant recueillie à sa source ; en 1777, d'ailleurs, Pacchiarotti était à Gènes et à Milan, et il n'est pas certain que la Gabrielli fût alors elle-même à Venise. Cet excès d'émotion s'explique d'ailleurs beaucoup mieux chez un débutant, et l'année 1770 était en effet la première des débuts de Pacchiarotti.

L'enthousiasme pour la Gabrielli avait été tel à Palerme, qu'on avait été obligé d'employer un nouveau terme pour caractériser la merveilleuse exécution et la volubilité musicale de la voix de la virtuose. Si en chantant, elle se fût proposé autant de plaire que d'étonner, elle pouvait presque opérer les prodiges qu'on a attribués à Orphée ou à Timothée,

dit Brydone. Heureusement peut-être pour le repos du genre humain son caractère était devenu un préservatif suffisant contre les charmes de sa voix et de sa personne. Brydone croit qu'avec un esprit modeste et aimable elle aurait fait de plus terribles ravages dans le monde. C'est peu connaître le cœur humain, que les vices séduisent, que les caprices retiennent; toutefois en la déclarant la plus dangereuse sirène des temps modernes, « celle qui a fait le plus de conquêtes, » Brydone avoue que la Gabrielli n'a point l'âme mercenaire, et qu'elle a donné, au contraire, des preuves éclatantes de générosité et de désintéressement. Quoiqu'elle eût plus de trente ans, ajoute-t-il (elle en avait quarante), elle ne paraît pas en avoir dix-huit sur le théâtre. Lorsqu'elle est de bonne humeur, et qu'elle veut bien faire usage de sa voix, il n'y a rien qu'on puisse comparer à son chant. Elle excelle à un degré égal dans l'action. Quelques paroles de son récitatif, avec un simple accompagnement, excitaient une émotion qu'aucun autre chanteuse n'a inspirée; mais elle est si opiniâtre et si décidée dans le caprice, que l'intérêt, la flatterie, les menaces ne font pas la moindre impression sur elle. Lorsqu'on veut les combattre, on ne fait que les augmenter, soit qu'on la traite avec respect ou avec mépris, et elle semble éprouver un malin plaisir — aussi ennemie d'elle-même que de son public — à démentir l'opinion que la salle s'est formée de son talent.

Pour la déterminer à contenter les spectateurs, quand elle n'y était pas disposée, le meilleur moyen était de recourir à son amant. Elle en avait toujours un, et sous ce rapport sa conduite était de la régularité la plus parfaite. (A Naples, en 1750, à ses débuts, on la vit se parer d'un nœud de diamants avec un chiffre qui attestait toute l'ardeur et la spontanéité de ses sentiments pour le favori qui régnait alors.)

On priait donc le préféré du moment de se placer au centre du parterre ou dans la loge vis-à-vis de la scène. Si le couple était parfaitement d'accord, ce qui n'arrivait pas toujours, c'était à son amant que la Gabrielli semblait adresser toutes les tendresses de ses airs d'amour, et, pour lui, elle déployait tous les charmes de sa voix. Son favori de Palerme avait promis à Brydone, qui avait pris plus d'une fois sa part des déceptions que la chanteuse aimait à produire, d'exercer son pouvoir en faveur du voyageur et de ses amis. Il s'était en conséquence placé à l'endroit convenable, mais l'opiniâtre actrice éventa l'expédient, et, soupçonnant sans doute l'intelligence d'un amant présomptueux avec des mélomanes exigeants, ne daigna même pas faire attention au premier.

La Gabrielli donnait cependant quelques excuses de ces intermittences

de son talent, ou plutôt de sa volonté. Elle affirmait que ce n'était pas toujours les dispositions de son esprit, mais certaines causes physiques, qui la rendaient de temps en temps incapable de chanter. Brydone était très porté à admettre, dans une certaine mesure, cette excuse; car il lui semble que cette flexibilité prodigieuse de la voix de la Gabrielli, qui parcourt si rapidement et avec tant de netteté les tons les plus variés et produit presque dans un instant un si grand nombre de modulations, dépend à coup sûr d'une disposition des fibres, très sujettes à des variations. Brydone entre là-dessus dans quelques détails semi-médicaux, et croit que dans le climat nébuleux de l'Angleterre, les fibres seraient en danger de perdre cette incroyable sensibilité; mais il ajoute que ces influences accidentelles ne peuvent avoir lieu que sur une voix aussi exceptionnellement flexible que celle de la Gabrielli.

PAUL FOUCHER.

(La fin au prochain numéro.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS-POPULAIRES : *Elie*, oratorio de Mendelssohn. — CONCERT NATIONAL : *Symphonie pastorale*, de Beethoven. *Air de ballet*, de M. Guiraud. *Ouverture de Struensee*. — SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS : *Air de la Fête d'Alexandre*, de Haendel. *Ouverture* de M. Louis Lacombe. — SALLE TAITBOUT (CONCERT DANBÉ). — SALLE HERZ (CONCERT DE LA SOCIÉTÉ PHILOTECHNIQUE).



CONCERTS POPULAIRES. — Le huitième Concert de la première série a été consacré tout entier à l'exécution d'un grand oratorio de Mendelssohn, *Élie*. Ce n'est pas la première fois que cette œuvre importante est exécutée en France. Elle fut donnée d'abord au Congrès musical de l'Ouest, en 1856, sous la direction de M. de Beaulieu. L'année suivante, le 6 décembre 1857, M. Padeloup en fit entendre la première partie seulement, dans un grand festival qu'il avait organisé au Cirque des Champs-Élysées; l'exécution, assez bonne de la part de l'orchestre et des chœurs, avait laissé beaucoup à désirer quant aux chanteurs chargés des principaux rôles : madame Bockholtz-Falconi, MM. Jourdan et Stockhausen. L'œuvre parut généralement monotone et ne produisit pas grand effet sur le public; les esprits n'étaient pas encore préparés. Cinq ans plus tard, M. Padeloup fit exécuter de nouveau *Élie*, aux Concerts populaires qu'il venait de fonder, dans deux séances, le 6 et le 13 avril 1862. Les solis étaient confiés à madame Viardot et à MM. Michot et Cazeaux de l'Opéra, et, grâce à une exécution très soignée, l'œuvre parut assez appréciée du public.

Depuis 1862, d'immenses progrès ont été accomplis, les institutions de Concerts populaires se sont multipliées, le goût du public s'est déve-

loppé, son intelligence musicale s'est élevée peu à peu à la hauteur des grandes œuvres du répertoire classique; bref, l'oratorio est devenu à la mode. L'empressement avec lequel la population parisienne se rend aujourd'hui aux séances données par M. Ch. Lamoureux pour l'audition des oratorios de Bach et de Haendel, a donné à M. Pasdeloup l'idée de consacrer le huitième Concert de chaque série à l'exécution d'une grande œuvre chorale; son choix s'est encore porté sur *Élie*, mais, cette fois, il nous a fait entendre l'œuvre complète en une seule séance, le dimanche 6 décembre dernier.

Le répertoire vocal de Mendelssohn est assez restreint. Ce maître est avant tout un compositeur symphonique, la partie la plus importante de son œuvre est circonscrite presque exclusivement dans le domaine de la symphonie et de la musique de chambre. Or, une observation fort curieuse, c'est que, tout en se consacrant à la musique instrumentale, Mendelssohn fut tourmenté toute sa vie du désir de composer des opéras et qu'il ne put jamais atteindre à la réalisation de son vœu le plus cher.

Il avait écrit, à l'âge de seize ans, un opéra, les *Noces de Gamache*, qui n'eut aucun succès. Cet essai malheureux ne l'avait pas découragé. « Tu veux que je compose des opéras, et tu prétends que j'ai tort de ne l'avoir pas fait depuis longtemps, écrivait-il en 1831 à Edouard Devrient; à cela je réponds : mets-moi entre les mains un texte convenable et en quelques mois je me charge de le composer, car *écrire un opéra, c'est mon désir de tous les jours*. Je suis sûr que je produirais quelque chose de frais, de gracieux, si je trouvais des paroles, mais c'est précisément cela qui me manque. Si tu connais un homme capable de me faire un libretto, indique-le-moi pour l'amour de Dieu, *je ne cherche pas autre chose*. Mais, en attendant que je trouve un texte d'opéra, vaut-il donc mieux, à supposer que cela me soit possible, ne rien faire du tout. Si j'ai écrit plusieurs morceaux de musique religieuse, c'est que c'était un besoin pour moi, de même qu'on a parfois envie de lire un certain livre, la Bible, par exemple, ou tout autre et que ce livre-là seul vous satisfait. »

Et dans une autre lettre de la même année, il écrivait à Guillaume Taubert : « N'avez-vous donc fait jusqu'ici aucune grande composition, un opéra ou quelque chose de ce genre. *Pour ma part, j'ai en ce moment une envie irrésistible de composer un opéra* et cette pensée ne me laisse pas même le calme nécessaire pour commencer quelque chose *de moins important*. Je crois que si j'avais le livret aujourd'hui, l'opéra serait fait demain, *tant est grand mon désir* ! Autrefois, la seule pensée

d'une symphonie était pour moi si entraînante que je ne pouvais songer à autre chose, quand j'en avais une en tête, car le son des instruments a aussi en soi quelque chose de solennel et de sublime; et cependant, voilà déjà longtemps que j'ai abandonné une symphonie commencée, pour composer une cantate de Goethe, uniquement parce que j'avais là des voix et des chœurs. Je vais maintenant terminer aussi la symphonie, mais *je ne désire rien tant que de composer un vrai opéra*. Seulement, *d'où me viendra le livret?* » Trouver un poète qui lui fît un drame à sa convenance, voilà donc la grande difficulté qui arrêta constamment Mendelssohn. Ce poète, il crut un moment l'avoir découvert. Il avait demandé à Immermann de lui tailler un livret dans la *Tempête* de Shakespeare, qu'il tenait beaucoup à mettre en opéra. Immermann était un excellent poète et Mendelssohn avait tout lieu d'attendre de lui un excellent texte; son attente fut déçue. Immermann produisit une œuvre qui n'était dénuée ni d'intérêt dramatique, ni de mérite théâtral; néanmoins Mendelssohn jugea qu'il était impossible de rendre ce livret musical, et le projet fut abandonné.

« Je ne composerai jamais, écrit-il dans une de ses lettres datées de Paris, sur un texte que je ne trouverais pas bon et qui ne m'inspirerait pas. » Et plus loin, à propos de *Robert-le-Diable* et de *Fra Diavolo*, qui étaient alors dans toute la nouveauté de leur succès et dont il critique vertement les livrets : « Tout cela fait de l'effet, dit-il, mais je n'ai pas de musique pour de pareilles choses, car cela est vulgaire et, si notre époque veut absolument des effets de ce genre, eh bien, *j'écirai de la musique religieuse!* »

Cette dernière boutade n'a rien de surprenant pour qui connaît le caractère sévère et l'esprit élevé et un peu mystique de Mendelssohn. Il s'était forgé en imagination l'idéal d'un drame lyrique plein d'élévation dans les idées, de grandeur dans l'expression, de sévérité dans la forme. Cet idéal, il reconnut, après de longues et infructueuses recherches, que les hommes n'arriveraient jamais à lui donner une forme assez parfaite, il en chercha la réalisation dans le Livre de Dieu; il ouvrit la Bible et il composa sur la prose même du livre sacré. De même que Bach avait écrit la *Passion* sur le texte scrupuleusement observé de l'Évangile de Saint-Mathieu, il écrivit sur le texte des livres saints *Elie*, *Paulus*, ainsi que les psaumes 42, 65, 98 et 114.

Outre ces grandes œuvres de musique religieuse et quelques chœurs d'Eglise, il composa pour le service de la cour de Prusse, à laquelle il était attaché, la musique intercalée dans *Antigone*, *Œdipe roi*, *Athalie* et le *Songe d'une nuit d'été*. Enfin, quand nous aurons encore mentionné un

petit opéra en un acte, *le Retour de voyage à l'étranger*, écrit pour sa famille et publié après sa mort, ainsi que l'opéra inachevé de *Loreley*, nous aurons la liste à peu près complète des grandes œuvres vocales de Mendelssohn. Parmi ces œuvres, *Paulus et Elie* doivent être placées au premier rang, en considération, non-seulement de leur importance, mais aussi de leur valeur musicale.

Elie fut exécuté pour la première fois au festival de Birmingham en 1846. Le sujet de cet oratorio est tiré du 1^{er} livre des Rois; il est des plus simples. Le courroux de Dieu s'est appesanti sur Israël. Elie annonce au roi Achab que son royaume va être désolé par une sécheresse terrible; puis, redoutant la colère du roi, il se retire à Sarepta, où il ressuscite le fils d'une veuve qui lui avait donné l'hospitalité. Plus tard, il revient vers Achab, il lui reproche son impiété et lui offre de prouver, en présence des prêtres de Baal, qu'il n'y a qu'un seul Dieu : Jéhovah. Les faux prophètes s'assemblent sur le mont Carmel, les sacrifices sont préparés, la victoire restera au parti dont le feu du ciel aura dévoré l'holocauste. Elie invoque le Seigneur, la foudre frappe le bûcher qu'il avait dressé et au même instant une pluie abondante vient rafraîchir la terre embrasée. Mais la reine Jézabel, protectrice des faux prophètes, excite contre Élie la foule des idolâtres; le prophète s'enfuit sur le mont Horeb et il fait dévorer par le feu du ciel les hommes envoyés pour le mettre à mort. Sa mission étant accomplie, il se rend sur les bords du Jourdain avec Élisée et bientôt il s'élève au ciel dans un tourbillon. Tel est le cadre que s'est tracé Mendelssohn; les personnages principaux de cette action biblique sont Elie, le néophyte Abdias, la veuve de Sarepta, les anges, le peuple et les prêtres de Baal. La partie d'Elie est écrite pour voix de basse, celle d'Abdias pour ténor, la veuve est un soprano et les anges se partagent les trois registres de la voix de femme.

La place me manque pour entrer dans le détail de cette partition considérable, qui ne comprend pas moins de quarante-quatre morceaux et qui a été exécutée intégralement, sauf quatre morceaux que M. Pasdeloup a cru devoir retrancher : le double quatuor des anges, dans la première partie et dans la seconde, deux chœurs et l'arioso d'Elie : « les montagnes chancelleront ». Il faut donc nous borner à citer en bloc les morceaux les plus remarquables. Ce sont, dans la première partie : l'introduction, le duo avec chœur : « Sion lève les mains vers toi, » d'une simplicité et d'une grâce mélodiques adorables; l'air d'Abdias, la belle scène où Elie ressuscite le fils de la veuve, le chœur : « Heureux qui toujours l'aime, » l'allegro à trois temps du chœur des prêtres, l'air d'Elie : « O Dieu d'Israel, » et le choral à quatre parties,

d'un bel accent religieux et d'une facture remarquable, la grande scène entre Elie, son disciple, Abdias et le peuple, et le chœur final : « Gloire au Seigneur ». Dans la deuxième partie : l'air admirable d'Elie en *fa dièze mineur* : « Ah ! c'en est fait, Seigneur, retire-moi du monde ! » qui est, à mon sens, la plus belle page de la partition ; le récitatif d'Abdias : « Voyez, il dort, » le trio sans accompagnement, des anges, qui a été bissé, le récitatif et le chœur des anges « Sanctus, sanctus, » l'air de ténor : « une auréole de lumière », le quatuor : « venez, vous qui cherchez, » et enfin la fugue finale.

Les deux personnages les mieux caractérisés par le musicien sont ceux d'Elie et de la veuve ; le premier surtout est d'un grand et beau caractère.

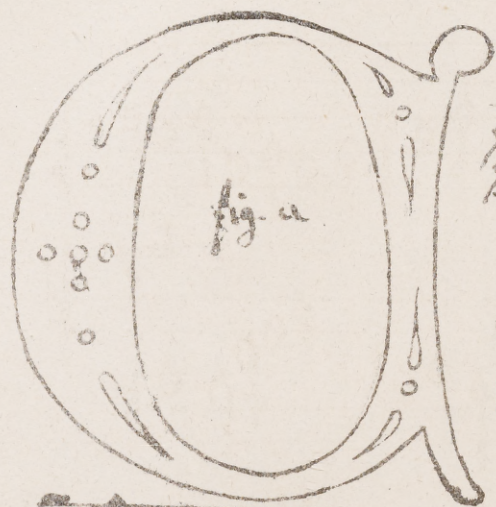
En résumé, *Elie* est une composition d'un style élevé et soutenu, qui renferme de grandes beautés et qui est remplie de détails intéressants. Mais il faut bien reconnaître qu'on n'y retrouve ni la force de conception de Bach, ni la solennité des idées et le souffle sublime d'Haendel. L'intérêt ne suit pas une progression régulière ; la pensée n'est pas toujours nette et elle se perd souvent dans des enchevêtrements interminables de phrases incidentes et dans des développements surabondants qui font paraître l'ensemble de l'œuvre, long, monotone et parfois languissant. L'orchestre est sourd, les chœurs manquent de puissance et de fermeté ; ils sont loin d'égaler les chœurs d'Haendel, ces merveilles de facture et d'inspiration.

L'exécution a été généralement molle et a laissé beaucoup à désirer sous le double rapport de la précision et de la délicatesse des nuances. M. Petit s'est montré très inégal dans le personnage d'Elie, M. Bosquin et madame Fursch-Madier ont bien rendu les parties d'Abdias et de la veuve de Sarepta.

H. Marcello..

CONCERT NATIONAL. — *Théâtre du Châtelet*. « Du haut du ciel, ta demeure dernière, es-tu content, mon Beethoven ? » Le quatrième concert a duré un peu moins de deux heures ; et, à part dix minutes accordées à M. Guiraud, dix à Meyerbeer, et trois ou quatre à Haendel, c'est Beethoven qui a fait tous les frais de la séance. Certes, la symphonie pastorale est une œuvre admirable. Certes, M. Sarasate a un talent hors ligne et une réputation européenne. Mais ne serait-il pas permis de trouver un peu bien long le concerto pour violon de Beethoven qu'il a exécuté ? Et si un compositeur vivant, jeune ou d'un âge

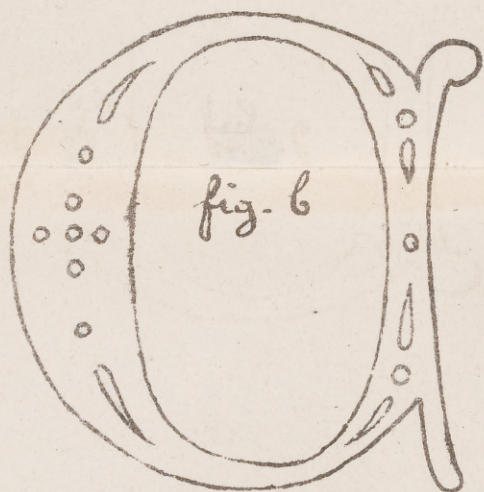
Pl. III.



In aduentu dñi
Qnditor alme fyder ad vespasymus
eterna lux credentiū cristeredemptor

omniū exaudi p̄ces supplicū,

Psautier de 1457.



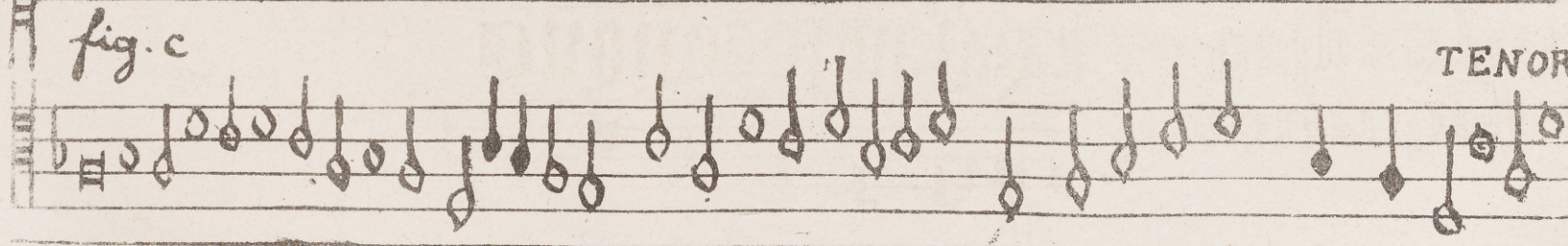
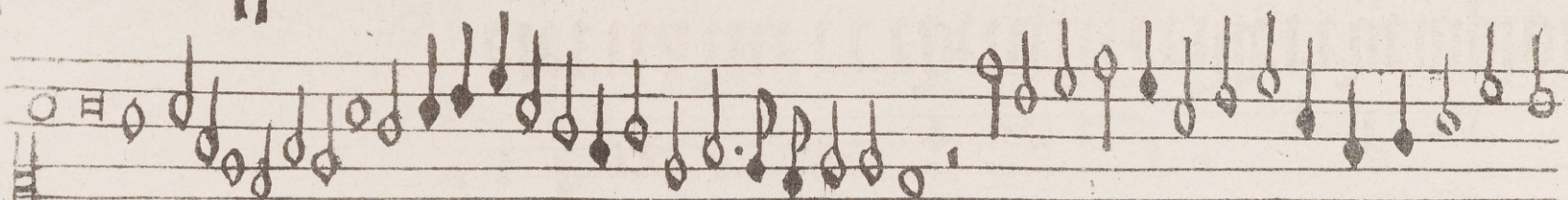
In aduentu dñi ad vespasymus

Qnditor alme siderū eterna lux cre
dentiū: cristeredēptor omniū exaudi

p̄ces supplicū.

Psautier de 1490.

CANTUS



TENOR

Practica Musice Franchini Gasperi laudensis 1496.

mûr, voire même vieux, écrivait un rondo sur un motif pareil à celui du susdit concerto, ne serait-il pas permis de dire que ce motif est d'un commun qui frise la platitude et le public l'eût-il aussi bien accueilli?

Autant Beethoven est grand dans une bonne partie de ses symphonies et de ses sonates, et dans son *Fidelio*, autant le fétichisme qui s'attache à son nom est déplorable. Car, sans parler de nos contemporains, Viotti et Kreutzer n'ont-ils pas aussi composé de magnifiques concertos pour le violon? J'irai plus loin. Les grandes sociétés symphoniques ne pourraient-elles pas de temps à autre, pour faire diversion, exécuter quelque symphonie de Gossec, quand ce ne serait que comme point de comparaison, et des ouvertures telles que celle de *Henri IV*, de Martini, de la *Caravane du Caire*, de Grétry, de la *Chasse du jeune Henri*, de Méhul, du *Calife de Bagdad*, de Boieldieu? De ce que M. Sarasate eût pu mieux choisir une œuvre qui fît valoir sa brillante exécution, je ne lui fais aucun reproche ni à l'habile directeur des Concerts du Châtelet, M. Colonne, non plus. Ils ont suivi le torrent, voilà tout.

L'air de ballet de M. Guiraud est charmant : il est court, bien rythmé et d'une instrumentation fine et brillante en même temps. Le largo du concerto de Haendel, dont on sait que le hautbois était l'instrument favori, a été très bien exécuté, mais M. Gillet a eu tort de ne pas se placer sur le devant de l'estrade; il aurait eu bien plus de succès.

La magnifique ouverture de *Struensée* a terminé le concert d'une manière très heureuse.

Henry Cohen.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS. — En rendant compte du premier concert de la saison, je glisserai rapidement sur la symphonie en ré de Beethoven, exécutée comme l'orchestre de M. Colonne sait exécuter les symphonies, sur l'air de la *Fête d'Alexandre*, de Haendel, chanté par mademoiselle Ketty Lorens, qui a fait peu d'effet, isolé de son bel entourage, et sur une ballade baroque de Schumann, interprétée par la belle voix de la même artiste. La partie vocale dans cette ballade fait l'effet d'une partie d'alto dans un quatuor ou un orchestre.

Le solo de violoncelle de M. Adolphe Blanc réunit toutes les qualités qui distinguent ce jeune et éminent compositeur. Sa musique est toujours bien rythmée. Son instrumentation est claire, brillante et bien variée quant aux timbres. M. Delsart a exécuté ce morceau avec sentiment, expression et une très belle qualité de son.

M. Louis Lacombe a fait entendre une superbe ouverture, dont la

vraie place eût été au milieu du concert, et non à la fin. Après un andante imposant et d'une riche instrumentation, éclate un allegro passionné, dans le mode mineur, qui rappelle la fougue de l'ouverture du *Freyschutz*. Bientôt on entend les sons lointains des cors qui entonnent une espèce de fanfare, en *ré* majeur, qui se rapproche, grandit et finit par s'éteindre progressivement. Un beau motif large, confié aux violons, lui succède, après lequel le mineur reprend, et puis le motif solennel du commencement, où les cuivres se mélangent très heureusement avec un accompagnement bien marqué des basses. La fanfare revient, et une brillante péroration termine l'ouverture.

M. Louis Lacombe est un compositeur d'une très grande valeur, et sa réputation, quoique bien établie, n'est pas à la hauteur de son talent. Sa nouvelle ouverture, en même temps savante et à la portée de tout le monde, a sa place marquée parmi les plus belles compositions des grands maîtres.

H. C.

CONCERTS DANBÉ. — Salle Taitbout. — Une nouvelle salle vient de surgir au cœur de la chaussée d'Antin, sous la direction de M. de Lorbac, pimpante, élégante, éclairée par un beau lustre entouré de quatre lustres plus petits, bien chauffée, dans d'excellentes conditions acoustiques, et disposée de façon à pouvoir recevoir de huit cents à mille spectateurs admirablement bien assis. La salle Taitbout est un théâtre à deux rangs de loges, avec un spacieux emplacement pour les fauteuils d'orchestre. Décoré de tous côtés de grandes glaces, les dames y sont placées de façon à ne perdre aucun de leurs avantages, comme beauté et richesse de toilette. Ajoutez à cela des toyers charmants, ornés de magnifiques tableaux, parmi lesquels une tête de vieillard de Rembrandt, d'un effet splendide, et d'autres curiosités, dont un prodigieux ornement d'église, en chêne sculpté, appartenant à M. Roger, de l'Opéra, et vous pourrez juger combien de chances de succès sont réservées à cette charmante construction. Malheureusement, un temps épouvantable, comme il ne s'en voit pas tous les cinq ou six ans, a beaucoup nui à son inauguration, qui a eu lieu le 8 de ce mois. Malgré cela, les excellents artistes que M. Danbé a transportés de la salle Herz à la salle Taitbout, y ont obtenu un véritable succès. Chaleureusement applaudis, les honneurs de la soirée ont toutefois été pour M. Danbé lui-même, qui, outre son talent reconnu comme chef d'orchestre, a exécuté avec une pureté et une verve indicibles la polonaise en *mi* de Mayseder. M. Turban a été aussi beaucoup applaudi dans les variations du quin-

tette de Mozart. Le quatuor vocal a bien chanté la « Nuit de printemps, » de Schubert. J'ai moins aimé la célèbre romance de Jean-Jacques Rousseau : « Je l'ai planté, je l'ai vu naître, » arrangée ou plutôt dérangée pour quatre voix. Rousseau est de ceux qu'il faut savoir respecter et dont il ne faut pas vouloir corriger les intentions.

Le quatuor vocal enfantin de la famille Rehm, composé de trois jeunes filles et d'un tout petit garçon, qui ne compteraient pas plus de trente-six à quarante printemps à eux quatre, ont chanté avec un ensemble parfait. L'opéra de M. Magnus, *la Tolédane*, accompagné par l'auteur au piano — ce n'est pas suffisant pour cette salle — a eu le tort de commencer à près de minuit. Il est rempli de jolis motifs, mais qui ne sont peut-être pas toujours assez neufs. Mademoiselle Cécile Denault, luttant contre un rhume assez prononcé, a cependant trouvé le moyen de s'y faire applaudir.

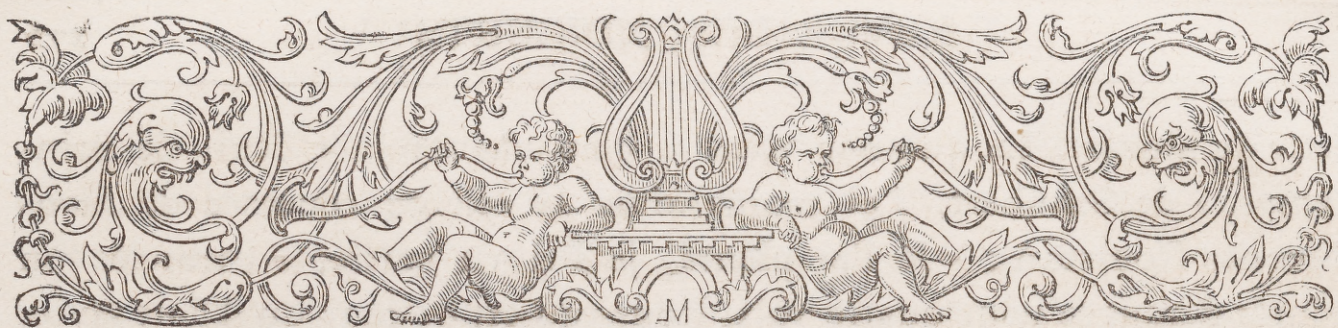
SOCIÉTÉ PHILOTECHNIQUE. — Les séances publiques de la Société philotechnique sont toujours, comme on le sait, mi-parti littéraire et musicales. N'ayant à rendre compte dans *la Chronique musicale* que de ce qui a rapport à la musique, j'aurais complètement passé sous silence la partie littéraire de la séance du 6 décembre, sans un incident malheureux, dont le public du reste n'a point eu connaissance, cet incident ayant eu lieu dans le foyer des artistes. M. Michaux, âgé de quatre-vingt-sept ans, dont la pièce de vers avait été très applaudie, est mort subitement, sans doute par suite de l'émotion que lui avait causé son succès.

Le concert qui a suivi la séance littéraire a été des plus brillants.

Madame Tassoni qui, malgré un talent sur le piano des plus remarquables et des plus appréciés en Angleterre et en Italie, ne s'est décidée que tout nouvellement à sortir de la classe des amateurs pour venir affronter le véritable public, a vu sa détermination couronnée du plus vif succès. Sa grâce et sa figure sympathique ont tout d'abord bien disposé l'auditoire en sa faveur, et la manière dont elle a exécuté avec M. Toby et M. Lemaître un trio sur les motifs de la *Traviata*, l'ont parfaitement justifiée. Mais c'est surtout après « les Courriers », de Ritter, et la « Chanson du printemps, » de Mendelssohn, que les applaudissements du public ont éclaté; ce dernier morceau a été bissé à l'unanimité.

Madame Pauline Boutin, dont j'ai si souvent eu l'occasion l'hiver dernier d'apprécier la belle voix et le brillant talent, a obtenu un très grand succès dans l'air des « Dragons de Villars. »

H. C.



REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *Faust*. Débuts de madame Fursch-Madier, MM. Vergnet et Manoury. —
OPÉRA-COMIQUE : *Beppo* opéra-comique en un acte, paroles de M. Louis Gallet, mu-
sique de M. Jean Conte. — THÉÂTRE-VENTADOUR : Débuts de madame Sbolgi dans
il Trovatore, de madame Morio dans *Otello*.



. Gounod débuta magistralement au théâtre par une œuvre poétique, grandiose et charmante, *Sapho*. Voilà donc enfin un compositeur, un maître, s'écriait-on de toutes parts après un premier acte dont le finale avait soulevé des tonnerres d'applaudissements. Auber, adossé contre une colonne des couloirs, paraissait chagrin. Le triomphe de Gounod était complet. Auber s'ennuyait. Le voyant délaissé, je m'approchai de lui. — Eh bien, maître, lui dis-je, comment trouvez-vous cela? — Ça manque d'air, me répondit-il sèchement. — Oui, d'airs comme les tiens, pensai-je. Et je m'éloignai.

Depuis longtemps, le public n'entendait plus parler d'un ouvrage nouveau qu'avec une sorte de terreur superstitieuse; la mise à l'étude d'une partition lui donnait des spasmes avant la représentation et des nausées après. Il se rappelait les malheurs du *Drapier*, des *Treize* et du *Comte de Carmagnole*, les pauvretés du *Vaisseau fantôme* dont le poème, cédé par M. Richard Wagner à la direction de l'Opéra moyennant une somme ronde de cinq cents francs, fournit à Dietsch l'occasion d'écrire de mauvaise musique. Toutes ces choses, d'autres encore, sans compter la *Corbeille d'oranges* et maints ballets oubliés, avaient fini par convaincre les habitués de la rue Le Peletier qu'ils étaient à tout jamais voués aux *Huguenots*, à *Robert le Diable*, à *Guillaume Tell* et aux mièvreries de *la Favorite*.

Malgré son succès très réel, très considérable, très légitime au point de vue musical, *Sapho* ne faisait pas recette. Elle disparut de l'affiche après la septième ou la huitième représentation. Gounod payait son tribut aux détracteurs.

A *Sapho* succédèrent les ravissants chœurs d'*Ulysse* qui furent, à ce que m'affirma M. Ampère, la ruine du Théâtre-Français.

Quant à la *Nonne sanglante*, ouvrage superbe diversement traité par les fins connaisseurs

Qui se creusent un antre au bas des grands journaux,

elle tomba fièrement.

Jusque-là le musicien était un glorieux vaincu. Mais on se lasse de tout, même des chutes imméritées. M. Gounod crut pouvoir descendre un peu et sans danger des hauteurs où la nature et le travail l'avaient placé. Il écrivit le *Médecin malgré lui*. Un demi-succès, ou peut-être un tiers de succès le dédommagea de son infidélité à la Muse sévère et sublime. Bientôt il retourna à l'Opéra, puis il revint au Théâtre-Lyrique où *Faust* lui valut enfin un triomphe productif. Nouvelle Danaé, la direction de ce théâtre tendit sa jupe au dieu qui la visitait sous la forme chérie, et elle vit tomber chez elle l'or qui semble être devenu la seule clef de voûte de l'édifice social moderne. La seule? Non; je me trompe : il y a l'argent.

« A partir de la *Nonne sanglante*, M. Gounod abandonne les grands effets scéniques pour entrer résolument dans la voie anti-dramatique où l'on sacrifie la majesté de l'art aux applaudissements qui naissent et meurent dans les réunions mondaines. Choyé, adulé par les siens, grisé d'éloges par la presse et par le public, l'illustre auteur de *Sapho* quitte sa lyre pour une guitare. Il confinait à Gluck, à Mozart, à Meyerbeer; il s'éloigne de ces compositeurs immortels pour frayer avec la foule bariolée des salons, si amoureuse des mélodies mesquines et banales. Dans l'espoir de réussir plus sûrement, il rogne ses ailes. Ce sacrifice suffit-il? Non! elles ont encore trop d'envergure pour se mouvoir sous les plafonds dorés où se glissent des succès fragiles. Allons, maître, coupe-les entièrement, ces ailes qui t'emportaient vers les régions sacrées; ne plane plus dans les espaces incommensurables où tu rayonnais; si tu tiens aux bravos de ces amateurs riches et blasés et à l'aisance que leur enthousiasme superficiel procure, humanise-toi. Déjà la fortune te prépare des lingots d'or; écris *Philémon et Baucis*, écris la *Colombe*; oui! pourvu que tu descendes dans l'arène armé d'inspirations faciles, frivoles, précieuses, élégantes, l'aveugle déesse va t'ouvrir ses coffrets

pleins de perles fines et ruisselants de pierreries. Et maintenant tu mets la main sur ces trésors ; tu les saisis, tu les tiens... Soudain, une réflexion assombrit ton front radieux naguère ; tu pâlis, tu frissonnes ; qu'as-tu donc ? Tu songes au paradis perdu et tu te demandes si tes ailes repousseront. Oh ! cher grand artiste, remonte le cours du fleuve où ta barque glisse à la dérive ; prends pied sur le rivage d'où les richesses matérielles sont exclues, où croissent les fleurs enivrantes de la prairie, les arbres à l'ombrage séculaire ; reviens dans la contrée où les oiseaux chantent en liberté, où le soleil, le jour couvre les champs, les monts et les bois de ses rayons ; où brille, la nuit, la légion des étoiles ; je t'en conjure, reprends le chemin de la montagne ! Ta place est vide, là-haut : efforce-toi de l'occuper de nouveau ; le sommet déserté t'attend : c'est en contemplant l'immensité que tu rentreras dans ta gloire ! » (1).

Si j'avais à parler de *Faust*, je redirais ce que j'en ai dit lors de son apparition, en 1859 (2). Aujourd'hui il s'agit uniquement de trois débutants : madame Fursch-Madier, MM. Vergnet et Manoury. Je quitte donc le compositeur pour ses interprètes.

Je ne connaissais pas madame Fursch-Madier avant son apparition sur la scène de l'Opéra-Populaire où elle ne fit que passer. Son succès fut tel, dans les *Parias*, que M. Halanzier ne tarda pas à se l'attacher en qualité de *prima donna*. Elle voulut débiter dans *Faust*. Cette hardiesse lui porta bonheur. Ce n'est pas qu'il soit facile ou même possible d'effacer de la mémoire le souvenir de l'excellente cantatrice qui créa le rôle de Marguerite à Paris ; mais on pouvait comprendre ce rôle autrement que madame Carvalho, lui donner une physionomie particulière et conserver son caractère à la pensée de Gounod, tout en la traduisant d'une manière originale. C'est ce qu'a eu à faire madame Madier. Madame Madier possède le secret des vrais artistes : elle n'imité personne et elle trouve moyen de rester fidèle à l'esprit du texte.

Dans sa première rencontre avec *Faust*, elle est vraiment belle de chasteté. Pudique sans affectation, elle répond avec un tact parfait à Faust qui l'aborde, et elle dit à ravir la charmante phrase placée en cet endroit.

Elle ne chante pas avec la placidité rêveuse qu'y mettait madame Carvalho, le fameux passage :

Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme.

(1) Fragment d'une conférence faite l'hiver dernier dans la salle du boulevard des Capucines.

(2) *Revue germanique* du 31 mai.

Elle le déclame et lui prête ainsi une importance en quelque sorte extérieure, qui nuit peut-être au calme apparent de certaine note répercutée sous laquelle on entend si bien gronder la passion. En revanche, elle met beaucoup de délicatesse dans l'interprétation de la ballade :

Il était un roi de Thulé

et de finesse dans l'*allegro* suivant, dont les roulades m'ont toujours semblé grimaçantes et déplacées. Cet air est une fâcheuse concession faite à la chanteuse. Mozart aussi écrivait de pareils morceaux pour satisfaire aux exigences vocales des rossignols de son époque. Fallait-il imiter Mozart en cela? Assurément non.

Le beau début du duo (scène du jardin) exige une expression chaleureuse, intime, profonde, et l'explosion de passion qui termine l'acte, veut absolument l'élan du cœur, le délire des sens, l'éclat de la voix. Là, madame Carvalho était vraiment incomparable.

La musique de *Faust* me paraît un peu tendue pour madame Madier, cependant son vigoureux *mezzo-soprano* fait merveille dans le trio final qu'elle rend supérieurement, et dans lequel, grâce à son puissant organe et à son intelligente diction, elle a électrisé la salle.

Et maintenant, que madame Fursch-Madier me permette une observation, son organe très plein dans le grave et surtout à l'aigu à partir du *fa* naturel, comprend quatre sons dans le médium qui manquent d'homogénéité; le passage dangereux du *la* au *ré* paraît s'effectuer avec quelque difficulté, et le *si* naturel, par exemple, attaqué parfois en dessous, a de la peine à se fixer. Madame Madier a trop de talent, et le sentiment artistique est trop développé chez elle pour qu'elle ne vise pas à la perfection et pour qu'il soit nécessaire que j'insiste sur une remarque dont elle reconnaîtra certainement l'importance.

Je voudrais à M. Vergnet non une meilleure voix, mais un sentiment plus net de la situation, une tendresse communicative, une allure moins froide. *Faust* ne ressemble pas à *Rimbaud*; la bonne mine ne saurait lui convenir; il est pâle, rêveur, ardent, poétique; son regard plonge dans l'infini de l'amour comme il a plongé dans l'infini de la science; après s'être haussée jusqu'à Dieu, son âme se concentre sur une femme; l'incommensurable est son élément; après ce sphinx : la nature, il lui faut cet autre sphinx : une vierge.

Avide d'inconnu, il aspire sans cesse à l'au-delà. Il marche sur la nue et se désespère de ne pas entrevoir l'Éternel; il revient sur la terre et il tombe dans les filets de la passion. Méphistophélès lui rend la jeunesse, mais le mauvais principe n'engendre rien de bon; Faust, tourmenté par

le désir des jouissances terrestres, mu par l'égoïsme, se heurte à toutes les misères de la vie et trébuche à chaque pas sans rencontrer ce passant, le bonheur qui n'habite que les consciences satisfaites et sereines.

Quoique assez bien timbrée, assez agréable, la voix de M. Manoury ne m'a pourtant pas paru exempte de sécheresse. Si cet artiste réussit à augmenter l'ampleur de sa voix, à respirer plus longuement et à se débarrasser d'un commencement de chevrottement (le chevrottement est la maladie de presque tous nos chanteurs), il obtiendra sans doute de véritables succès.

Je ne puis me résoudre à signer un article sans avoir dit un mot de M. Gailhard, qui est un Méphistophélès de premier ordre.

Doué d'une voix mordante, incisive, forte, facile et bien exercée, M. Gailhard, qui lance les trilles et les gammes comme un soprano, entre d'abord dans le ton de son rôle. Il trouve la note juste. Pas d'hésitation, pas d'effets hasardés, par d'erreurs de diction. M. Gailhard me rappelle un des plus célèbres chanteurs autrichiens, lequel était fort estimé à Vienne. Il s'appelait Standigel, et j'admiraïs sans réserve son talent. Je n'ajouterai rien à cet éloge et je me bornerai, dans l'intérêt de l'art, des compositeurs et du public, à souhaiter une longue carrière dramatique à M. Gailhard.

LOUIS LACOMBE.

On sait que lord Byron a écrit un poème intitulé *Beppo*. J'ignore, je l'avoue, si ce poème a été, comme tant d'autres dus au même écrivain, l'objet d'une *adaptation* scénique, ou si M. Gallet est le premier qui s'en soit emparé pour cet objet. En tout cas, il faut constater ou que l'idée n'est pas heureuse, ou qu'elle a été bien fâcheusement mise à exécution, car le livret du *Beppo* de l'Opéra-Comique, à la fois dénué de mouvement, d'intérêt et d'action, était un texte navrant à jeter en pâture à l'inspiration d'un musicien. Je ne m'attarderai pas à analyser ce livret, préférant donner quelques renseignements sur l'auteur de la musique de *Beppo*, dont l'œuvre, il faut bien le dire, n'est pas beaucoup meilleure que celle de son collaborateur.

M. Jean Conte, ancien élève de la classe de Carafa au Conservatoire, est une des innombrables victimes du prix de Rome. Né à Toulouse, le 12 mai 1830, violoniste assez distingué, il était attaché à l'orchestre de la Porte-Saint-Martin, lorsque, âgé de vingt-cinq ans, il concourut à l'Institut et remporta le premier grand prix en 1855, tandis que le second était décerné à M. Victor Chéri, frère de mesdames Rose et

Anna Chéri. Comme tous ses confrères, M. Conte alla passer plusieurs années à Rome, après quoi, de retour à Paris, il chercha obstinément à se faire jouer. Je n'ai pas besoin de dire que ce fut en vain, puisque tel est le sort ordinaire de tous nos grands prix de l'Institut. Après s'être adressé inutilement à Nestor Roqueplan, qui était alors directeur de l'Opéra-Comique, M. Conte renouvela ses tentatives auprès de M. de Beaumont, lorsque celui-ci eut pris en mains les destinées de ce théâtre, mais ne fut pas plus heureux auprès de ce dernier. Le jeune compositeur, qui avait repris la vie si rebutante de musicien d'orchestre, qui était entré comme alto à l'Opéra, puis à la Société des Concerts, se mit alors à travailler pour les éditeurs; il publia une Méthode de violon, que l'on dit fort bien faite, plusieurs livres de duos pour deux violons, et un nombre assez considérable de petit morceaux de genre pour piano et violon. Enfin, un jour, M. Camille du Locle, devenu directeur de l'Opéra-Comique, voulut bien se souvenir qu'il avait été le collaborateur de M. Conte, et qu'il avait écrit naguère les paroles de la cantate *Acis et Galathée*. C'était il y a quelques mois. M. du Locle avait évidemment dans ses cartons le livret de *Beppo*, dont sans doute il ne savait trop que faire. Il l'offrit à M. Conte, qui eut le tort de l'accepter, et qui s'empressa de le mettre en musique. Malheureusement, il n'y avait pas grand chose à en tirer, et, en dépit de ses efforts, le musicien ne parvint qu'à créer une œuvre débile, sans couleur comme sans imagination.

Dans cette partition de *Beppo*, qui ne manque point de talent, mais bien d'inspiration, je ne vois guère que deux morceaux à citer : l'ouverture, qui est bien traitée et surtout bien instrumentée, et un trio en style concertant dont l'entrée est charmante, mais qui s'est allongé un peu trop sous la plume du compositeur. L'interprétation de *Beppo* n'est pas de nature à gagner l'indulgence de l'auditeur pour les défauts de l'ouvrage, car elle est bien faible et bien médiocre. Mesdemoiselles Franck et Nadaud, MM. Charelli et Laurens sont d'une insignifiance absolue comme chanteurs et d'une nullité complète comme comédiens. M. Neveu mérite seul d'être tiré de pair pour ses efforts intelligents, d'autant qu'il porte d'une façon superbe un magnifique costume oriental. — En résumé, il est bien à craindre que *Beppo* ne puisse tenir longtemps l'affiche de l'Opéra-Comique.

Au Théâtre-Ventadour, deux débuts féminins se sont effectués dans le cours de cette semaine. Madame Sbolgi, qui s'est produite pour la première fois dans le rôle d'Azucena, du *Trovatore*, est une italienne...

du Faubourg Saint-Antoine, femme d'un important négociant de ce quartier, qui n'avait encore jamais paru sur la scène. Agée de trente à trente-deux ans, brune comme une Napolitaine, douée d'une taille avantageuse, d'une physionomie expressive et sympathique, possédant, avec de rares qualités extérieures, une voix de contralto pure et corsée, madame Sbolgi a fait preuve, à cette première apparition, d'une intelligence véritable et de facultés heureuses. On ne peut la juger d'une façon absolue sur cet unique essai ; mais, par la façon dont elle s'est acquittée de sa tâche, on peut bien augurer de l'avenir artistique de madame Sbolgi.

Madame Morio, qui s'est montrée pour la première fois dans *Otello*, est, au contraire, une Italienne pur sang, et qui depuis longtemps — un peu trop longtemps peut-être — a abordé la carrière. Madame Morio, qui a obtenu naguère de grands succès en Italie, et qui, me dit-on, a fait presque fanatisme à Lyon il y a quelques années, n'est plus de la première jeunesse. Elle a eu du talent et n'en est point encore dépourvue, mais ce talent n'offre aucun caractère particulier, personnel, original, si ce n'est une certaine violence de tempérament qui n'est pas beaucoup en rapport avec le goût et les habitudes du public français. A tout prendre cependant, madame Morio est une artiste estimable, et il serait injuste de la traiter comme la première venue. L'interprétation générale d'*Otello* est du reste bien inégale, et — de quelques réserves qu'on puisse entourer l'œuvre de Rossini, bien inégale aussi — ne nous semble pas à la hauteur de cette œuvre, si puissante et si grandiose en quelques-unes de ses parties.

ARTHUR POUGIN.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



Nous avons assisté, il y a quelques jours, à la première répétition des chœurs et de l'orchestre dans la salle du nouvel Opéra. L'exécution du *Chœur des soldats*, de *Faust*, et de la *Bénédiction des poignards*, des *Huguenots*, ne laissait rien à désirer. Tout le monde a pu se convaincre de la bonne sonorité de la salle. Le public choisi qui remplissait la salle a fait une véritable ovation à l'architecte Garnier, que l'on apercevait dans une loge.

Cependant l'épreuve faite par l'orchestre seul, avec l'ouverture de *la Muette*, nous a moins satisfait; les sons étaient comme sourds et voilés. Cette différence dans la sonorité provient probablement : de ce que le plancher de l'orchestre est placé trop en contre-bas du plancher de la salle; on va l'exhausser. Il y aura prochainement un second essai public d'acoustique, où l'on pourra apprécier l'effet des modifications dont la dernière épreuve a démontré la nécessité. Cette fois, les tentures, les draperies, les fauteuils d'orchestre, le manteau d'arlequin seront en place, ce qui permettra d'avoir une idée définitive des conditions de la sonorité dans ce vaste hémicycle.

— Nos lecteurs savent que l'assistance publique exigeait de la Société des concerts du Conservatoire le huitième de la recette pour le droit des pauvres, au lieu de l'abonnement que l'on avait perçu jusqu'ici. Devant cette prétention les membres de la Société, réunis en assemblée générale, avaient décidé qu'on suspendrait les séances.

Nous apprenons avec plaisir que tout conflit a cessé, l'assistance publique se contentera de recevoir le montant de l'abonnement comme autrefois.

— M. A. Elwart qui a obtenu de nombreux succès au boulevard des Capucines, à la salle-spectacle des Conférences, va donner de nouvelles séances

28, boulevard des Italiens. La première Causerie-Concert aura lieu aujourd'hui à huit heures du soir : La vie et l'œuvre de Haendel, le lion musical du jour, formeront le sujet de la première causerie de notre collaborateur. L'école lyrique d'Ernest Vois et mademoiselle Marie Deschamps, l'organiste, ainsi que mademoiselle Angèle Blot, la harpiste, prêteront leur concours à M. A. Elwart.

— Il est question de célébrer, l'année prochaine, à Rouen, le centenaire de Boïeldieu. Une commission, composée de compositeurs et d'artistes, rédige en ce moment, à Paris, le programme de cette fête, qui durerait huit jours environ et à laquelle seraient conviées un grand nombre de sociétés chorales et instrumentales de France.

— La commission des théâtres a nommé pour examiner les questions relatives à l'Opéra une sous-commission de trois membres : M. Lambert Sainte-Croix, membre de l'Assemblée nationale ; M. Ambroise Thomas, de l'Institut, et M. Hérold, du conseil municipal de Paris.

M. Halanzier a demandé au ministre l'autorisation d'élever le prix des places au nouvel Opéra, et, quoi qu'on en ait dit, il n'a pas encore été pris de décision à cet égard.

— La publication de *la Chanson française* est interrompue par suite de la maladie de son rédacteur en chef, M. Charles Coligny.

— L'orchestre des Dames viennoises, de retour à Paris, a débuté salle Taitbout, où il donnera trois concerts par semaine, le mercredi, le vendredi et le dimanche. Nous avons déjà apprécié le mérite de cette petite phalange instrumentale, dirigée par madame Amann-Weinlich ; nous n'y reviendrons donc pas. Disons seulement que le chant a maintenant sa part dans les programmes, et qu'un *soprano sfogato*, madame Warner, s'est fait entendre le premier soir avec succès.

— Rien n'est nouveau sous le soleil, pas même la réclame et l'annonce ; « le meilleur chocolat » aurait été aussi bien mentionné, au dix-huitième siècle, dans les feuilles du temps, que « la maison qui n'est pas au coin du quai ». Pour n'en fournir qu'un seul exemple, prenons, au hasard, l'année 1775 de l'*Année littéraire*. Nous y trouvons le sieur Peronard, fabricant de piano-forte, qui vante sa marchandise et son bon marché « comparativement aux forte-piano d'Angleterre. » Il ne les vend que dix-huit louis (432 livres) ; c'est pour rien !

De plus, « il se charge de réparer gratis pendant une année *entière*, tous les dérangements qui pourraient subvenir. On en trouvera toujours chez lui de tout faits. Le même artiste travaille actuellement sur la harpe et s'étudie à perfectionner ce bel instrument. Il compte sous peu de temps être en état d'instruire le public des *changements heureux* qu'il aura faits. Sa demeure est près de la porte Saint-Martin, rue Meslée, au *Concert des Trois Frères*. »

Peut-être était-ce un café-concert? Mon Dieu, c'est fort possible.

Dans tous les cas, le dit sieur Peronard n'a pas dû réussir dans ses changements, car son nom n'est point parvenu jusqu'à nous et il a laissé au vieil Érard la gloire de perfectionner et la harpe et le piano. — Nous serions pourtant bien désireux de savoir combien M. Fréron faisait payer la ligne de réclame au sieur Peronard. Malheureusement, le tarif des annonces ne figure pas en tête du volume. Les directeurs de nos journaux sont plus honnêtes, convenons-en.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — Mademoiselle Mauduit jouera très prochainement le rôle de Marguerite, *des Huguenots*.

Mademoiselle Daram chantera, pour son deuxième début, le rôle d'Eudoxie, de *la Juive*.

— L'inauguration du Nouvel Opéra devait se faire avec *Hamlet* et mademoiselle Nilsson; puis on a préféré un spectacle coupé, dont nous avons donné le programme. Mais aujourd'hui mademoiselle Nilsson télégraphie de Russie, à M. Halanzier, qu'elle résilie son engagement, parce qu'elle ne veut pas paraître dans un spectacle coupé.

Cela prouve qu'il est bien difficile de contenter tout le monde.

Théâtre Ventadour (Italiens). — Prochainement, début à ce théâtre de madame Maria Destin, et de mademoiselle Sebel, qui est enfin remise de son indisposition.

Le ténor Nicolini, qui vient d'arriver à Paris, doit donner pour la dernière quinzaine de ce mois une série de représentations.

— Nous avons annoncé dans un numéro précédent la réception d'un opéra comique en un acte : *Un Caprice de Ninon*, de MM. François Oswald et Arnold Mortier, musique de M. Samuel David.

Voici la distribution de cet ouvrage, qui accompagnera *la Clé d'or*, de M. Gautier.

Ninon
Mariette
Le chevalier
Le président
Le marquis

M^{mes} Godefroy
Marietti
MM. Contini
Lepers
Rinaldi

Opéra-Comique. — On répète activement *Carmen*, de M. Bizet.

M. du Locle prépare plusieurs reprises : *Le Caïd*, dont mademoiselle Dalti et M. Neveu joueront les principaux rôles, puis *la Flûte enchantée*, pour madame Carvalho; enfin *Joconde*, dans laquelle M. Barré reprendrait le rôle de M. Bouhy, que son état de maladie empêche de chanter actuellement.

Opéra Populaire (Châtelet). — Les représentations lyriques sont terminées depuis hier. Ce théâtre est revenu à son ancien genre : la féerie. Nous regrettons que l'essai que l'on a tenté ait eu un aussi mauvais succès.

Variétés. — *La Boulangère a des écus!* tel est le titre d'un opéra-bouffe que MM. Offenbach, Meilhac et Halévy, feront représenter aux Variétés après la revue de fin d'année.

Folies-Dramatiques. — Après *Héloïse et Abeillard*, il est question de reprendre l'éternelle *Fille de Mme Angot*, avec mademoiselle Van-Ghell dans le rôle de Clairette.

Cirque d'Été (Concerts d'Harmonie Sacrée). — M. Prunet, qui jouait, il n'y a pas un mois encore, dans *les Parias*, de l'Opéra-Populaire, vient d'être engagé par M. Lamoureux pour chanter la partie de ténor dans les oratorios d'Hændel.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.

