



## LE BRINDISI DE LA TRAVIATA

— NOUVELLE —

### I



ISQUONS un œil, nous y risquerons bientôt une oreille — dans un salon bien modeste de la rue ... mettez ici le nom de la rue que vous voudrez, pourvu que ce ne soit ni l'aristocratique rue de la Paix, ni la trop vulgaire rue Quincampoix. Ce salon est celui de Carmen. Le mobilier en est élégant et coquet sans être riche ; un piano droit, mais parfait d'accord ; des fleurs, de la musique — naturellement puisqu'il y a un piano ; — des livres et un amour de petit épagneul pelotonné sur un crapaud : ravissante petite bête qui a surtout deux qualités précieuses ; celle de ne pas exiger qu'on fasse attention à elle, et de ne pas aboyer quand on frappe.

VII.

13

Quant à sa maîtresse, elle est jolie... parbleu ! puisqu'on en fait l'héroïne d'une nouvelle. Si c'était celle d'un roman, nous aurions dit qu'elle était éblouissante. — Elle est brune comme Adelina Patti, avec cette particularité qu'elle a les yeux bleus comme Christine Nilsson, et l'ambition de devenir aussi célèbre que ces deux reines du chant. Que voulez-vous, on n'est pas parfait ; et, à dix-huit ans, on fait de si étranges rêves ! Il en est qui n'ont pour dot que leur jeunesse et leur minois, et qui comptent devenir des duchesses ! — Carmen, elle, ne comptait que devenir prima-donna d'un théâtre italien.

Voilà pour le regard que nous avons risqué. Et voici ce que nous entendrions si, assez satisfaits de la vue, nous voulions écouter son monologue. Aussi pourquoi pense-t-elle tout haut... comme sur la scène ?

— C'est pourtant aujourd'hui que mon sort sera décidé, se dit-elle, — assise indolemment dans son fauteuil et balançant son pied pas plus grand qu'un biscuit à la cuiller. — Ou cantatrice à la Scala de Milan, ou Carmen comme devant. Et que faire alors ? L'Opéra... il ne faut pas y songer. Après mon coup de tête que le directeur ne me pardonnera jamais... et il a un peu raison ! — Les Italiens sont fermés, et avant que l'on retrouve la clef pour les ouvrir, les abonnés auront pris celle des champs. Je n'ai d'autre espoir que M. Corbellini... Il va venir — comme dans la *Juive* — et la comédie va recommencer. Pour être forte chanteuse, paraît-il, je dois jouer d'abord le rôle de grande coquette... Il croit que je l'aime !... le pauvre homme ! — C'est que s'il ne le croyait pas, adieu l'engagement !... Et ce cher Gontran qui s'avise d'en être jaloux ! — Etrange position que la mienne : j'aime Gontran et il croit que je ne l'aime pas ; je n'aime pas M. Corbellini et il croit que je l'aime. Et il m'est impossible de détromper l'un et l'autre, tant que l'engagement n'est pas signé. Hélas ! tout n'est pas rose dans la vie d'une artiste !...

Mais sur cet aphorisme aussi vieux que peu consolant, la belle Carmen se lève, pensant peut-être avec raison qu'il ne s'agit pas de soupirer, de rêvasser et de se débiter des vérités banales. Voici qu'elle se dirige vers le piano. Quant au petit épagneul, il ouvre ses yeux noirs, lourds de sommeil, regarde sa maîtresse avec une superbe indifférence et les referme.

— Voyons, se dit Carmen, il m'a déclaré — *il*, c'est M. Corbellini — il m'a déclaré que la façon dont je chanterai son grand morceau favori déciderait la question de l'engagement. Tâchons donc de nous mettre en voix.

Là-dessus, elle se met à solfier et à vocaliser des gammes chromatiques, des trilles, des notes piquées, tout un feu d'artifice de fusées mélodiques... Vous voyez que nous n'y avons pas perdu à risquer une oreille !

Mais nous ne sommes pas seuls à écouter aux portes, paraît-il. Voilà un jeune homme qui est entré sur la pointe du pied et qui s'est arrêté sur le seuil du salon. Carmen ne l'a pas aperçu par la raison assez probante que le piano tourne le dos à la porte. — Ce jeune homme est Gontran. Ah ! celui-là, nous ne prendrons pas la peine de donner son signalement comme sur un passeport. Nous avons dit qu'il est jeune ; ajoutons qu'il n'est ni beau ni laid, que l'on peut, à la rigueur, dire que c'est un joli garçon — ne fût-ce que pour faire plaisir à Carmen qui l'aime — et ne nous étonnons pas trop s'il applaudit comme un seul homme à la fin d'un point d'orgue étincelant et qu'il crie : « bravo ! bravo ! bravissimo ! »

Carmen a fait faire un brusque demi-tour à son tabouret de piano et s'est écriée : — Tiens ! vous étiez là ! — Phrase d'usage, assez absurde, puisqu'on la dit quand il est impossible de nier qu'on soit là.

En effet, Gontran n'a garde de le nier ; seulement il ajoute qu'il y est depuis le commencement des exercices.

Et nous qui ne l'avions pas aperçu !

— Vous avez eu tort, mon cher maître, lui dit Carmen avec une petite moue adorable. Je vous eusse prié de m'accompagner un morceau.

— Toujours de l'égoïsme, répond ce boudeur de Gontran.

— N'y en a-t-il pas un peu aussi de votre côté ?

— Dame ! si je ne m'occupais pas un peu de ce qui me fait le plus de plaisir... je n'ose pas dire de ce qui ferait mon bonheur, ce n'est certes pas la belle Carmen qui voudrait y songer.

— Vous n'êtes qu'un ingrat, mon bien cher.

— Je croyais que les ingrats avaient disparu de la terre, depuis qu'on avait supprimé les bienfaits.

— Vous le croyiez ?... Vous vous trompiez donc ?

— Soit ; il y a quelqu'un pour qui les bienfaits ne sont pas un mythe. Vous le connaissez. S'il est ingrat, celui-là !...

— Je ne sais pas ce que vous voulez dire.

— Vraiment !...

— Eh bien, oui ; je le sais, mais vous avez tort de penser ce que vous dites.

— Et surtout de dire ce que je pense.

Gontran, comme tous les amoureux, devient bête à force d'être injuste. Il se fait un moment de silence.

— *Il n'est pas encore là*, dit-il, en renchérissant sur son absurdité.

— Non ; mais il ne peut tarder, reprend Carmen avec indifférence (et elle a parfaitement raison).

— En ce cas, permettez.

Et Gontran esquisse ce qu'on appelle au théâtre une fausse sortie.

— Vous partez ? fait la jeune fille, qui au fond est une excellente créature et qui ne voudrait pas faire de la peine à ce brave garçon.

— Voudriez-vous m'imposer le rôle de témoin ?

— Décidément, dit-elle, en se levant et en allant à lui, vous devenez méchant.

— On le deviendrait à moins. Voilà trois mois que vous me faites languir, quand vous m'aviez fait espérer que vous accepteriez mon nom. Et depuis l'arrivée de ce M. Corbellini, que le diable confonde ! vous voilà distraite, rêveuse, préoccupée... Les jours qu'il vous vient voir, votre porte est condamnée.

— Voyez comme vous êtes injuste ; il va venir et... elle ne l'est pas.

— Oh ! parce que Justine n'était pas là. Je sortais pour déjeuner, de mon quatrième, comme elle montait à sa chambre, là-haut. J'ai trouvé votre porte entrebâillée, je suis entré.

— Voyez-vous cela ! Et si j'avais été avec M. Corbellini ?

— Je serais parti sans rien vous dire et vous ne m'auriez plus revu.

— Ta, ta ta !... Voilà la grosse colère qui arrive.

— Nullement. C'est une résolution que j'aurais prise avec le plus grand calme.

Naturellement Gontran a dit cela de façon à prouver le contraire.

— Elle me donne la mesure de votre amour, lui répond avec raison Carmen.

— Si je le mesurais au vôtre, je saurais à quoi m'en tenir.

Encore une grosse banalité d'amoureux jaloux !

— Vous êtes un enfant, mon ami. Je vous ai entendu pianoter toute la matinée là-haut. Parfois, quand le bruit des voitures se taisait, je surprenais des bribes de mélodie, une phrase par ci, des accords par là ; vous composiez, je parie.

— Pariez, vous gagnerez, dit Gontran d'un ton plus radouci. (Amour-propre d'auteur !)

— J'aime mieux gagner autre chose qu'une gageure.

— Parlez.

— La primeur de votre nouvelle composition.

— Elle vous revient de droit ; c'est à votre intention que je l'ai écrite. Voyez plutôt.

Et Gontran déroule un petit cahier de musique. Carmen y jette les yeux avec une curiosité enfantine, et elle y lit ce titre : « *LA VISION, romance* ; » et plus haut, comme dédicace : « *à mademoiselle Suzanne \*\*\*.* »

— N'est-ce pas votre petit nom, que vous avez préféré quitter pour celui de Carmen, un peu plus romanesque ? j'aime tant vous appeler Suzanne !

— Qui vous en empêche ?

— Tout le monde vous connaît sous celui de Carmen.

— A votre place, je ne voudrais pas faire comme tout le monde.

— Oui, si vous m'en donniez le droit, mais...

— Encore ! Voyons plutôt votre romance. C'est une romance, n'est-ce pas ?

— C'est tout ce que vous voudrez ; un *fait divers* si vous aimez mieux.

— Vous avez trouvé cela dans les journaux ; ils mentent assez souvent.

— J'ai trouvé cela dans mon cœur ; il ne ment jamais.

— Est-ce pour dire que le mien n'est pas aussi sincère.

— Je n'aurais garde. Mais on prétend que le cœur des femmes, comme certains bonbons, est enveloppé d'énigmes.

— Bon ! voilà que j'ai le cœur en papillotes. Voyons le mot de la vôtre. Voulez-vous que je déchiffre ? Je vois que c'est pour ténor ou soprano... Je vais vous massacrer votre mélodie.

— L'œuvre ne s'en plaindra pas plus que l'auteur.

— Vous aurais-je massacré, par hasard ?

— Massacré, non ; torturé, oui.

— Allons, allons ! ne posez pas pour les Werther ; mettez-vous plutôt au piano... Là ! y êtes-vous ?

Gontran exécute un petit prélude. Carmen, debout à côté de lui, se penche sur la musique et lui demande :

— Sont-elles de vous, les paroles ?

— Vous le saurez quand vous les aurez chantées.

— Non ! se dit Carmen, je comprends, c'est un reproche ; j'ai peur. Et elle attaque la romance. Elle chante :

#### VISION

*Sur un navire à la marche rapide  
Qui près du sien, tout près vient à passer,*

*Seul, un marin, par une nuit splendide,  
 Voit une femme à l'avant se dresser,  
 Pâle, debout, de crêpes noirs voilée,  
 Laissant tomber un long regard sur lui..  
 Non, non, jamais, sur la voûte étoilée,  
 Astre d'amour plus fulgurant n'a lui.  
 — Qui donc es-tu? dit-il. — Ta destinée.  
 Où te diriges-tu? — Vers l'avenir.  
 Puis elle fuit par le vent entraînée  
 En lui laissant un profond souvenir.  
 Depuis ce jour, en proie à la souffrance,  
 Vers cette femme en vain veut-il courir;  
 Pour le guider, il n'a que l'Espérance :  
 Première à naître et dernière à mourir.*

- Eh bien! c'est tout simplement adorable, votre mélodie!
- Croyez-vous que ce que disent ces paroles soit la réalité?
- Je crois plutôt que c'est un rêve... à l'espérance près.
- Ce n'est pas en tout cas celui que j'avais fait. J'avais rêvé quelque chose de plus caressant. Il me semblait, — dans mon rêve, bien entendu! — que moi artiste, moi musicien, je rencontrais une artiste, une musicienne, que le hasard avait faite ma voisine, et vers laquelle mon cœur m'attirait irrésistiblement; que nous confondions nos espérances et nos ambitions, nos projets d'avenir, nos craintes, nos études, tout; que nous nous soutenions mutuellement, nous tenant par la main; que là où l'amitié n'avait dressé qu'une tente, l'amour bâtissait un palais, et que nous vivions heureux, ayant pour nous reposer de l'ivresse du cœur l'ivresse du succès.
- Eh oui! murmura Carmen, rêveuse et un peu émue. C'eût été trop beau.
- Aussi, en m'éveillant de mon rêve, ai-je écrit la mélodie que vous venez de chanter...
- Et les paroles! C'est donc une séparation que vous me proposez?
- Je ne la propose pas, je la constate, je la subis.
- Vous avez tort, Gontran, je n'ai de relations avec M. Corbellini que pour nos affaires.
- Affaires dont vous me faites un secret... Je pourrais vous donner des conseils.
- Non, mon ami, je ne sais plus quel moraliste a dit que les affaires délicates ressemblent aux épingle; faute de les prendre par le bon bout, on risque de se piquer.

— Et, a-t-il ajouté qu'il faut la main non moins délicate d'une femme ?

— Précisément.

— Défaites, que tout cela ! dit Gontran impatienté.

Carmen fronce ses beaux sourcils ; elle va riposter. Par bonheur, le dialogue, au moment de tourner à l'aigu, est interrompu. Gontran jette un coup d'œil vers la porte.

— C'est ce monsieur, dit-il tout bas à Carmen, d'un ton vivement contrarié. Adieu, Carmen, je m'en vais.

— Restez, je vous en prie.

— A quoi bon ?

— Restez, pour me faire plaisir.

— Au fait, je puis vous être utile. S'il faut que vous chantiez, l'accompagnateur n'est pas de trop.

— Vous êtes dur, Gontran. En ce cas, je ne vous retiens pas.

— Soit, je reste.

Pendant ce petit à-parté rapide, il signor Corbellini s'est débarrassé dans l'antichambre de son pardessus, de son cache-nez, de ses gants fourrés et de son parapluie.

C'est un petit monsieur, entre deux âges, à la mise correcte, au regard fin et pénétrant et à la voix fausse ; signe particulier : il porte des lunettes d'or. Pour le dépeindre en deux mots : figurez-vous M. Thiers à cinquante ans.

— Bonjour ! belle diva ! dit-il en entrant et avec un accent italien très prononcé.— Bonjour, maestro.— Puis, prenant la main de Carmen pour la porter à ses lèvres, il lui glisse tout bas : — Vous m'aviez promis d'être seule.

— Il est là pour m'accompagner, lui répond Carmen à voix basse aussi.

— Eh bien ! et ces nerfs ? demande M. Corbellini.

— Toujours agacés ! fait Carmen avec un soupir. Et votre rhume ?

— Toujours agaçant !

— Avez-vous des nouvelles de Milan ? dit Carmen.

— Oui, et excellentes. Verdi me donne carte blanche.

— C'est-à-dire que mon sort est entre vos mains.

— Ou plutôt dans votre gosier. Voyons, êtes-vous en voix ?

— Hum ! hum ! Vous allez en juger.

— Ah ! il faut que vous me chantiez un morceau de maître. Verdi a toute confiance en moi : je ne voudrais pas qu'il eût à regretter de s'en

être rapporté à mon goût. Ainsi vous ne vous froisserez pas si je vous prie de chanter une page de son répertoire.

— Choisissez.

— C'est fier! Eh bien, je choisis l'air de la *Traviata*... avec le *brindisi*, bien entendu ! C'est mon morceau de prédilection.

Il faut dire aussi que je l'ai vu naître. J'étais là quand le maître l'a composé, lui qui aime à être seul lorsqu'il écrit... Mais, pour moi, c'est différent, il ne se gêne guère avec moi.

— Cela ne m'étonne nullement, se dit Gontran.

— Va pour l'air de la *Traviata*, dit Carmen en allant au piano. Puis se tournant vers le jeune homme : — Monsieur Gontran, ajouta-t-elle, avec un regard d'une expression indicible, moitié aveu, moitié caresse, monsieur Gontran voudrait-il m'accompagner?

— Là, j'en étais sûr ! murmura Gontran. Et il reprit tout haut : je ne puis rien refuser à... mademoiselle Carmen. Il a soin de souligner ces deux derniers mots, dont l'intention n'échappe pas à M. Corbellini.

— C'est un coup de patte à moi, pense-t-il, mais je m'en moque.

Carmen profite du mouvement qu'elle fait en se penchant sur la partition pour dire à Gontran qui s'est assis au piano : « Vous avez une figure de conspirateur. » Et lui de répondre : « Si vous croyez que cela m'amuse. » Puis il attaque la ritournelle.

Carmen s'est rapproché de M. Corbellini.

— Et ce papier ? lui dit-il tout bas.

— Il est prêt...

— Et l'engagement ? fait-elle de même.

— Il dépend de la teneur du vôtre et de la façon aussi dont vous allez chanter.

— Eh bien ? s'écrie avec impatience Gontran, qui a achevé son pré-lude.

Tout à son jeu, il n'avait pas pu remarquer le petit dialogue en sourdine de Carmen et Corbellini.

— J'y suis, j'y suis ! dit Carmen, et elle chante.

Il faut se reporter aux plus beaux jours du Théâtre-Italien pour se faire une idée de la façon vraiment admirable dont la belle Carmen interprète cette belle page du répertoire moderne. L'*andante* est dit avec une pureté, une expression, un soin des nuances, saisissants. Mais c'est lorsqu'elle attaque cette ravissante strette du *brindisi* :

*Sempre ridere vogl'io  
Folleggiar di gioia in gioia,*

où le musicien a su mêler à la fausse joie de la pécheresse amoureuse tant de poignante amertume et tant de cruelles désespérances, que la voix de Carmen trouve des accents superbes. Elle termine cette belle mélodie par un point d'orgue à faire crouler la salle si elle l'avait chantée au théâtre devant un auditoire d'élite.

— Admirable! admirable! incomparable! s'écrie M. Corbellini dans l'enthousiasme.

— Qu'il aille au diable! se dit Gontran sur la même rime.

— Et maintenant, chère enfant, dit *il signor Corbellini* d'un ton plus sérieux, comme il faudra causer affaires, je vous demande deux minutes d'entretien.

— Accordé! dit Carmen en lançant à Gontran un regard qui prie et qui demande qu'on pardonne.

— Vous comprenez bien, mademoiselle, fait celui-ci un peu piqué, malgré le regard de Carmen, monsieur a besoin de rester seul avec vous. Je remonte chez moi.

— J'ai toujours admiré votre perspicacité, dit l'Italien d'un air si poli qu'il en est impertinent.

Gontran n'y tient plus; il quitte le salon en murmurant ces mots : « Vieux singe, va ! » mais pas assez bas pour que Corbellini ne crois les saisir : « Tiens, dit-il, monsieur Gontran se parle à lui-même. » Le jeune musicien lui lance un regard foudroyant et remonte chez lui, en se promettant de ne jamais plus remettre le pied chez Carmen. On sait ce que valent de pareils serments.

#### A. DE LAUZIÈRES-THÉMINES.

( La fin prochainement.)





## LA LEÇON DE MUSIQUE

---



OICI deux petites sœurs; l'une,  
L'aînée, ainsi qu'on peut le voir,  
Sait jouer Au clair de la lune,  
L'autre voudrait bien le savoir.

*Or, la cadette, blonde et gaie,  
Depuis une heure, toute en eau,  
De ses mains mignonnes essaie  
D'ouvrir l'énorme piano.*

— « *Viens, Thérèse, viens à mon aide!* »  
*Thérèse soulève, en tremblant,*  
*Le pesant couvercle, qui cède.*  
— « *Dieu! le beau clavier noir et blanc!* »

*Vois, la musique est en ivoire, »*  
*Dit Lili très émue au fond,*  
*Puis frappant une touche noire :*  
*« Ces musiciens, quel bruit ils font! »*



LA LEÇON DE MUSIQUE

A. LALANNE

— « *Silence!* » — « *Oh! méchante marraine!...* »

— « *Il faut, Lili, parler moins haut*  
*Si vous voulez qu'on vous apprenne*  
*La chanson de l'ami Pierrot.* »

— « *Lili sera sage, Thérèse.* »

— « *Écoute alors : Do, si, la, sol...*  
*Cette touche, c'est un dièse,*  
*Et puis, d'autres fois, un bémol.* »

— « *Quels beaux noms, il faut les écrire,*

*Dièze, bémol, reprend Lili,*

*La musique, cela fait rire,*

*La musique, c'est très joli.* »

*Thérèse qui veut rester grave,*

*De son index mieux assuré*

*Soigneusement parcourt l'octave :*

*Ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré.*

*Et Lili joyeuse l'imité :*

*Do, ré, ré, mi, mi, fa, sol, la...*

*Mais ses petits doigts vont trop vite :*

— « *Non, Lili, ce n'est pas cela!* »

— « *Notre chat, de ses pattes roses,*

*En trottant, parfois réussit*

*A jouer de très belles choses,*

*Il est donc musicien aussi?* »

*Puis elle rit, charmante et folle,*

*De voir ainsi, d'entre les doigts,*

*L'essaim des notes qui s'envole  
Comme un nid surpris dans un bois.*

*Jamais ses mains ne seront lasses,  
Lili jouera, toujours, toujours!...  
Quand soudain, deux notes très basses  
Vibrent avec de grands bruits sourds;*

*Et Lili se bouche une oreille,  
Lili n'est brave qu'à demi,  
Lili croit que sa sœur réveille  
Quelque vieux tonnerre endormi :*

— « *Le piano ne veut plus qu'on joue,  
Il se fâche... » Et terriblement,  
Devant Lili qui fait la moue,  
Le piano gronde un long moment.*

PAUL ARÈNE





## LES SPECTATEURS SUR LE THÉATRE

### CHAPITRE I.

**D**ès la scène de la Comédie-Française offrait aux regards, jusqu'au milieu du siècle dernier, un spectacle aussi brillant qu'il était contraire aux exigences de l'action et de la vérité dramatiques. De chaque côté du théâtre, et tenant près du tiers de la scène, étaient rangées des banquettes, places attitrées des gens du bel air, pour qui c'était la mode de se pavanner ainsi, de se donner en spectacle à la salle entière et d'étaler là leurs précieuses personnes.

Cet usage avait pris naissance dans les modestes locaux où notre théâtre avait commencé par s'abriter. Dans l'espace d'un siècle, la Comédie-Française avait trois fois demandé asile à des jeux de paume, où les spectateurs se plaçaient chacun selon sa convenance. L'affluence allant toujours grandissant, on imagina quelque jour de ranger des chaises sur la scène, pour les personnes qui n'avaient pu trouver place dans la salle ; mais bientôt les grands seigneurs, financiers et petits-maîtres, prétendirent occuper, à l'exclusion de tous autres, des places qui favorisaient leur coquetterie et le commerce galant qu'ils entretenaient avec les comédiennes. Ils les conquirent moyennant finances, et les gardèrent au grand avantage de la caisse du théâtre, si bien qu'au moment où la troupe du roi s'était transportée à sa nouvelle salle de la

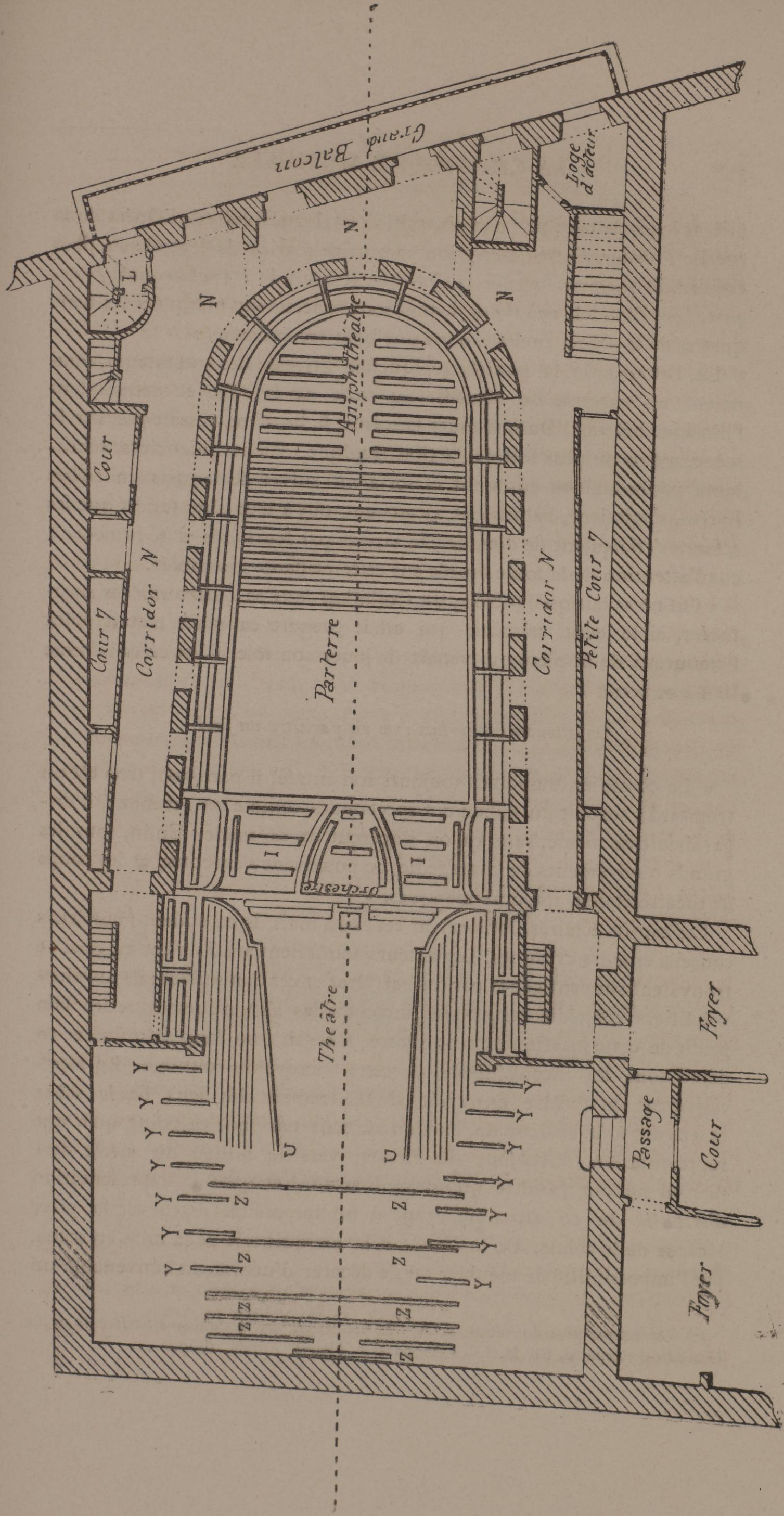
rue des Fossés-Saint-Germain, elle avait religieusement respecté cet usage si contraire aux intérêts de l'art, mais si profitable à ceux de la Compagnie (1).

C'était en 1687 que les comédiens français avaient reçu ordre du roi d'abandonner leur théâtre sis rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud, sur les réclamations du collège Mazarin qui se trouvait gêné par leur voisinage bruyant et profane. Après de longues hésitations, ils avaient acquis, en mai 1688, le jeu de paume de l'Etoile, rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, et deux maisons contiguës (2). Ils les firent abattre et confierent à François d'Orbay la construction d'une nouvelle salle, qui fut inaugurée, le lundi de la Quasimodo, 18 avril 1689, par *Phèdre* et *le Médecin malgré lui*.

Cette salle, où la Comédie devait rester pendant plus d'un siècle, avait la forme d'une demi-ellipse, dont le diamètre en largeur était de treize pieds et demi. Les bancs pour les spectateurs réduisaient la largeur de la scène à quinze pieds sur le devant et à onze dans le fond. Il y avait trois étages de loges. Chaque rang se prolongeait sur la scène en formant de chaque côté deux loges d'avant-scène, appelées *balcons*, parce qu'elles étaient situées au-dessus des bancs du théâtre et des *balcons* qui séparaient les acteurs des spectateurs (U). Il y avait dix-neuf loges à chaque étage, toutes de huit places, y compris celle du roi et celle de la reine, placées au premier étage, à gauche et à droite de l'acteur. L'escalier d'honneur s'arrêtait au premier étage. D'autres conduisaient aux loges de balcons et faisaient communiquer le théâtre avec l'orchestre ; un escalier conduisait aux secondes et troisièmes loges, et celui L servait de dégagement pour ces mêmes places, au moment de la sortie. Le grand corridor N faisait communiquer avec le théâtre et les foyers des comédiens toutes les premières places : balcons, orchestre, premières loges et amphithéâtre. Le rez-de-chaussée du théâtre comprenait l'*orchestre* (I), étroit et garni de bancs, entourant l'orchestre des musiciens ; le *parterre*, desservi par un escalier isolé, où l'on entrait avec cannes et épées et où l'on restait debout avec faculté d'aller se chauffer aux deux grands poêles placés à droite et à gauche ; et enfin l'*amphithéâtre*, qui allait montant jusqu'au rebord des pre-

(1) Les places d'orchestre, de balcon, d'amphithéâtre, les premières loges et les banquettes de la scène coûtèrent 3 livres jusqu'en 1699. A partir du 5 mars de cette année, jour où l'on commença à payer le sixième pour les pauvres, elles coûtèrent 3 livres 12 sols ; enfin, en février 1716, elles furent portées à 4 livres.

(2) L'arrêt par lequel le Roy permet aux comédiens d'acquérir le Jeu de paume de l'Etoile est du 1<sup>er</sup> mars 1688.



mières loges de face, par une disposition analogue à celle de l'Opéra de la rue Le Peletier. Cette description sommaire servira de légende au plan ci-joint du premier étage de la Comédie (extrait de *l'Architecture française*, de Blondel, 1752) sur lequel sont exactement marquées les banquettes de la scène, encloses dans une balustrade dorée (1).

Là, l'étourderie, la fatuité, quelquefois l'ivresse des spectateurs, donnaient un surcroît de comédie au reste de la salle et détruisaient l'illusion théâtrale. Durant toute la soirée, le bruit ne cessait pas sur la scène, même au plus fort de l'action tragique. Riches financiers, sémiliants petits-maîtres entraient et sortaient suivis de laquais en riches livrées, s'agitaient, babillaient, ricanaien tout à leur aise, tandis que les acteurs s'efforçaient de dominer le tapage par leurs cris et de ramener à eux l'attention de la foule égarée sur cette brillante assemblée.

« On ne savait quelquefois, dit Crébillon dans sa *Lettre sur les spectacles*, si le jeune seigneur qui allait prendre sa place n'était point l'amoureux de la pièce qui venait de jouer son rôle. C'est ce qui donna lieu à ce vers :

*On attendait Pyrrhus : on vit paraître un fat !*

« Le comédien manquait toujours son entrée, il paraissait trop tôt ou trop tard ; sortant du milieu des spectateurs comme un revenant, il disparaissait de même, sans qu'on s'aperçût de sa sortie. Enfin, tous les grands mouvements de la tragédie ne pouvaient s'exécuter, et les coups de théâtre étaient toujours manqués. »

Les esprits éclairés déploraient cet abus, mais ils en étaient pour leurs conseils et leurs critiques. Les acteurs souffraient aussi de cet usage et se trouvaient souvent gênés par ces barrières et ces banquettes : ils auraient volontiers congédié ces voisins incommodes s'ils n'eussent retiré bon profit de cette location extraordinaire. Il serait trop long d'énumérer en détail tous les inconvenients de cette incroyable coutume. Le rétrécissement du théâtre entravait singulièrement les jeux de la scène et nuisait à la chaleur de l'action. C'était parfois à ce point qu'à une représentation d'*Acajou*, de Favart, vers le milieu du siècle dernier, il ne put paraître qu'un seul acteur, et qu'à la représentation d'*Athalie* du 16 décembre 1739, il fut impossible d'achever la pièce à cause de la cohue. De là découlait la mesquinerie de la mise en scène, par l'impossibilité de meubler ou de décorer d'une façon convenable un

(1) Voir, pour plus de détail, la *Notice historique sur les anciens bâtiments de la Comédie-Française*, par M. Jules Bonnassies. (Paris, Aubry, 1867.)

endroit ainsi encombré de spectateurs ; de là encore, par suite, l'inexactitude des entrées, des sorties, des rencontres fortuites, etc.

Voltaire dit bien, dans son commentaire sur l'*Œdipe*, de Corneille : « ... Les magnifiques tableaux dont Sophocle a orné son *Œdipe* ferroient sans doute le même effet que les autres parties du poème firent dans Athènes ; mais, du temps de Corneille, nos jeux de paume étroits, dans lesquels on représentait ses pièces, les vêtements ridicules des acteurs, la décoration aussi mal entendue que ces vêtements, excluaient la magnificence d'un spectacle véritable et réduisaient la tragédie à de simples conversations, que Corneille *anima* quelquefois par le feu de son génie. »

Cet embarras perpétuel peut expliquer, en partie, cette sévère et inflexible unité de lieu de nos anciens ouvrages dramatiques. Il eût été fort difficile, dans de telles conditions, de changer en place publique, d'une scène à l'autre, le palais consacré à la Tragédie, la chambre ou la promenade publique attribuée à la Comédie. Pour les grandes pièces à machines, force était parfois d'enlever de la scène les banquettes qui auraient rendu tout changement à vue impraticable. Cela arriva le 17 mars 1675, dans la salle de la rue Guénégaud, à la première représentation de la *Circé*, de Th. Corneille, comme le prouve l'extrait suivant du *Registre de Lagrange* :

### CIRCÉ

— 17 mars 1675 —

#### RECETTE

	livres. sols.
Théâtre (néant). Le jeu des machines a empêché de délivrer des billets pour cette place.....	»   »
Loges : une à 6 louis et sept à 4.....	374   »
Amphithéâtre et loges basses : 226 places....	1,243   »
Loges hautes : 60 ( <i>sic</i> ) à 3 livres.....	195   »
Loges du troisième rang : 80 à 2 liv.....	160   »
Parterre : 419 places à 30 sols.....	628   10
Reçu en tout.....	2,600   10

Les anecdotes abondent qui démontrent les inconvénients de cet état de choses.

On reprochait à Baron de tourner parfois en scène le dos au public. Il ne le faisait que lorsqu'il y était contraint en quelque sorte par les spectateurs des banquettes, qu'il entendait rire ou causer tout haut derrière lui : il se retournait vers eux et imposait silence en leur adressant les vers de son rôle.

A une représentation de *Cinna*, le maréchal de la Feuillade, entendant le comédien qui jouait Auguste déclamer :

*Ma faveur fait ta gloire et ton pouvoir en vient ;  
Elle seule t'élève et seule te soutient, etc.,*

dit à mi-voix : « Ah ! tu me gâtes le : *Soyons amis, Cinna !* » L'acteur, troublé et croyant que cette apostrophe s'adressait à lui, faillit perdre la tête. Mais le maréchal lui dit après la pièce : « Ce n'est pas vous qui m'avez déplu, c'est Auguste qui dit à Cinna qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'est propre à rien, qu'il fait pitié, et qui lui dit ensuite : *Soyons amis.* Si le roi m'en disait autant, je le remercierais de son amitié. »

Un soir qu'on jouait *l'Opéra de village*, de Dancourt (1694), le marquis de Sablé arriva à moitié ivre sur le théâtre. L'acteur-auteur était en scène et chantait ces vers de sa pièce :

*En parterre, il boutra nos blés ;  
Nos prés, nos champs seront sablés.*

Le marquis, dont la raison était assez troublée, pensa que celui-ci l'insultait, et, se levant de sa place, il alla gravement souffleter le comédien, qui dut subir cet affront sans mot dire.

Mademoiselle Dumesnil jouait un jour Cléopâtre dans *Rodogune*. Elle venait de lancer ses imprécations et, prête à expirer de rage, s'écriait :

*Je maudirais les dieux, s'ils me rendaient le jour !*

quand elle se sentit frappée d'un grand coup de poing dans le dos par un vieux militaire qui se trouvait sur le théâtre, précisément derrière elle, et qui lui cria : « Va-t'en, chienne, à tous les diables ! » Ce trait de délire interrompit le spectacle, mais l'actrice remercia l'officier de son injure et de ses coups, comme de l'éloge le plus flatteur.

Un bon mot suggéré par la présence des banquettes faillit faire tomber, en 1736, le *Childéric* de Morand. Dans une scène des plus pathétiques, un acteur, chargé d'apporter une lettre, ne pouvait parvenir à fendre la foule et agitait son papier d'une façon désespérée. « *Place au facteur !* » cria un plaisant du parterre aux éclats de rire de toute la salle. A la soirée suivante, l'auteur bien avisé supprima la malencontreuse lettre.

Du reste, les deux parties de l'auditoire, celle qui s'étalait sur la scène et celle qui se tenait debout à l'autre extrémité de la salle, étaient presque toujours en hostilité ouverte. Témoin *le Grondeur*, de Brueys et Palaprat, qui fut sifflé par la première et vivement applaudi par la

seconde. Témoin encore le philosophe Plapisson, qui, se trouvant sur la scène, à la première représentation de *l'École des femmes*, haussait les épaules à chaque éclat de rire du parterre, le regardait en pitié et disait avec aigreur : « Ris donc, sot de parterre, ris donc ! »

Il y avait pareille affluence de spectateurs sur la scène de l'Opéra, où ils devaient singulièrement gêner le jeu des machines et entraver l'appareil des décors et le déploiement des masses chantantes ou dansantes. Ces exigences de la mise en scène firent que cet abus fut réprimé plus tôt à l'Académie de musique qu'à la Comédie-Française; toutefois, certain passage des *Amusements sérieux et comiques*, de Dufresny, prouve que les petits-maîtres s'étaient aussi emparés de notre scène lyrique. « Entrons vite à l'Opéra, dit l'auteur au Siamois qu'il promène à travers Paris, et plaçons-nous sur le théâtre. — Sur le théâtre, répartit mon Siamois, vous vous moquez ! Ce n'est pas nous qui devons nous donner en spectacle : nous venons pour le voir. — N'importe, luy dis-je, allons nous y étaler : on n'y voit rien, on y entend mal ; mais c'est la place la plus chère, et par conséquent la plus honorable. Cependant, comme vous n'avez point encore d'habitude à l'Opéra, vous n'auriez pas sur le théâtre cette sorte de plaisir qui dédommage de la perte du spectacle. Suivez-moy dans une loge; en attendant qu'on lève cette toile, je vais vous dire un mot des païs qu'elle nous cache (1). »

Molière combattit vivement cet usage ridicule, d'abord dans *les Fâcheux* par la bouche d'Eraste, puis dans *le Misanthrope* par celle d'Acaste; mais le poète était impuissant contre les seigneurs qui venaient là faire montre de leurs précieuses personnes. Il obtint seulement que les chaises fussent remplacées par des bancs immobiles. Déjà du moins, l'homme à grands canons des *Fâcheux* ne pouvait plus crier du fond de la scène : « Holà ! ho ! un siège promptement ! » ni traverser tout le théâtre.

*Mais l'homme pour s'asseoir a fait nouveau fracas,  
Et traversant encor le théâtre à grands pas,  
Bien que dans les côtés il pût être à son aise,  
Au milieu du devant, il a planté sa chaise,  
Et, de son large dos morguant les spectateurs,  
Aux trois quarts du parterre a caché les acteurs.*

(1) *Amusements sérieux et comiques*. A Paris, chez Claude Barbin, au Palais, sur le second perron de la Sainte-Chapelle (1699). — Amusement cinquième : *l'Opéra*. Voici encore un extrait de ce piquant opuscule :

« Les fées de l'Opéra enchantent comme les autres; mais leurs enchantemens sont plus naturels, au vermillon près... Celles-cy sont naturellement bienfaisantes. Cependant elles n'accordent point à ceux qu'elles aiment le don des richesses : elles le gardent pour elles. »

Molière eut personnellement à souffrir des inconvénients de cette coutume et des hostilités qui éclataient à chaque instant entre les spectateurs des banquettes et ceux du parterre. Un jour, entre autres, un grand seigneur en humeur de rire s'en va raccoler sur le Pont-Neuf tous les bossus qu'il trouve et leur remet à chacun un billet de théâtre pour le soir. Lorsque la toile se lève, tout le public éclate de rire en voyant rangés de droite et de gauche quantité de bossus plus contrefaits les uns que les autres.

Cela n'était encore qu'une plaisanterie assez drôle, mais voici qui prête moins à rire. En recueillant les matériaux d'un travail qu'il prépare sur les spectacles des foires et des boulevards de Paris, M. Campardon a eu la bonne fortune de trouver, à la section judiciaire des Archives de l'État, quatre pièces relatives à Molière, et il les a livrées au public (1). L'un de ces papiers est une *Information à la requête de M. le procureur du Roi, au sujet d'une insulte arrivée à la Comédie du Palais-Royal, par des gens de livrée* (le dimanche 9 octobre 1672). Le magistrat chargé de l'enquête était un nommé David, conseiller du roi, commissaire enquêteur et examinateur au Châtelet de Paris. Entre toutes ces dépositions, nous ne citerons que la plus courte, celle du sieur Mathieu Pélouard, bourgeois de Paris, y demeurant rue Saint-Honoré, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, âgé de vingt-sept ans environ. Elle suffira à bien faire connaître l'incident :

Dépose que dimanche dernier étant sur l'amphithéâtre de la Comédie du Palais-Royal, il vit jeter sur le théâtre une pierre ou quelque chose de semblable, pendant que quelques acteurs jouoient, entre autres ledit sieur de Molière; à la fin de la comédie, il vit plusieurs gens de livrée dans le parterre, croit que ce sont tous pages, partie de celle de M. de Grandmont, qui firent grand bruit et rumeur. Aperçut qu'un d'eux donna des coups de bâton, mais ne sait à qui. Et comme cela mit presque toutes les personnes qui y étoient en alarme, M. le procureur du Roi parut en robe sur ledit théâtre, lequel leur dit : « Pages, cela n'est pas honnête d'user de telles violences dans un lieu de respect comme est le Palais-Royal. Mettez vos bâtons bas ! » Nonobstant, ils ne laissèrent de remuer comme auparavant, n'eurent aucun respect pour mondit sieur le procureur du Roi, levoient les mains, comme se moquant de lui; et quelques personnes d'apparence, qui étoient sur ledit théâtre, leur ayant dit : « Messieurs, vous parlez à M. le procureur du Roi, qui est votre juge, » une voix répondit : « Nous n'avons pas de juges; nous nous moquons des juges. » Enfin lui parlèrent avec beaucoup de mépris. Et remarqua parmi lesdits pages un jeune homme couvert d'un justaucorps de velours noir, ayant l'épée au côté, et d'une plume blanche sur son chapeau,

(1) *Documents inédits sur J.-B. Poquelin Molière*, brochure in-18, chez Plon, 1871.

qui prenoit fort leur intérêt contre mondit sieur le procureur du Roi, lequel ne leur parla à tous qu'avec grande douceur et modération, quoiqu'ils causerent une grande rumeur, et de la manière qu'ils en usèrent, ils se rendirent maîtres du parterre. Est tout ce qu'il a dit savoir.

Signé : DAVID. — PÉLOUARD.

Ces graves désordres renaissant à tout propos, le roi rendit, le 12 janvier 1685, une *ordonnance qui défendait à toutes personnes de commettre aucun désordre à la Comédie.*

SA MAJESTÉ, estant informée que les défenses qu'elle a cy-devant faites à toutes personnes d'entrer aux Comédies, tant Françoises qu'Italiennes, sans payer, ne sont pas exactement observées ; et même que beaucoup de gens y estant entrez, interrompent par le bruit le divertissement public : Sa Majesté a de nouveau fait très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de sa maison, ses gardes, gendarmes, chevau-légers, mousquetaires, et tous autres, d'entrer auxdites Comédies sans payer ; comme aussi à tous ceux qui y seront entrez, d'y faire aucun désordre, ny interrompre les comédiens en quelque sorte et manière que ce soit. Enjoint au lieutenant-général de police de sa bonne ville de Paris, de tenir la main à l'exécution de la présente ordonnance. Fait à Versailles, le douzième jour du mois de janvier 1685.  
Signé : LOUIS. Et plus bas, COLBERT. Et scellé du sceau de Sa Majesté.

Ces défenses ne produisirent pas grand effet, si bien que le roi fut obligé de les réitérer dans ses ordonnances des 16 novembre 1691 et 19 janvier 1701. Enfin, le 10 avril 1720, le Régent les renouvelait en termes plus sévères :

SA MAJESTÉ, voulant que les défenses qui ont été faites de temps en temps, et qu'elle a renouvelées à l'exemple du feu roi, d'entrer à l'Opéra et à la Comédie sans payer, et d'en interrompre le spectacle, sous aucun prétexte, soient régulièrement observées ; et bien informée que quelques personnes se négligent sur leur observation, Sa Majesté, de l'avis de M. le duc d'Orléans, régent, a fait et fait très-expresses inhibitions et défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, même aux officiers de sa maison, gardes, gendarmes, chevau-légers, mousquetaires et autres, d'entrer à l'Opéra ni à la Comédie sans payer. Défend aussi à tous ceux qui assisteront à ces spectacles d'y commettre aucun désordre en entrant, ni en sortant, et d'interrompre les acteurs pendant les représentations et entr'actes, à peine de désobéissance. Fait pareilles défenses, et sous les mêmes peines, à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de s'arrêter dans les coulisses qui servent d'entrée au théâtre de la Comédie, et hors de l'enceinte des balustrades qui y sont posées pour tenir les spectateurs assis et séparés d'avec les acteurs, afin que ceux-ci puissent faire leurs représentations avec plus de décence et à la plus grande satisfaction du public. Défend aussi

à tous domestiques portant livrées, sans aucune réserve, exception ni distinction, d'entrer à l'Opéra ou à la Comédie, même en payant, de commettre aucunes violences, indécences ou autres désordres, aux entrées ni aux environs des salles et lieux où se font ces représentations, sous telles peines qu'il jugera convenable. Permet Sa Majesté, d'emprisonner les contrevenants, et enjoint au sieur d'Argenson, etc.

Autant d'ordonnances, autant en emportait le vent. Les édits, comme la raison, étaient impuissants à réprimer chez les seigneurs cette folle envie de se donner en spectacle et de chercher à attirer sur eux l'attention de la salle par leurs bruyantes façons d'agir. Un demi-siècle s'écoulera encore avant que ce fâcheux abus puisse être réprimé.

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





## ANDRÉ PHILIDOR<sup>(1)</sup>



NE jolie anecdote, qui donnera une nouvelle preuve de la supériorité de Philidor aux échecs, est celle-ci. Elle a été publiée dans le *Moniteur universel* du 6 octobre 1868.

« ... Quoi qu'aient pu dire bien des personnes qui croient que Philidor ferait aujourd'hui assez triste figure à côté des joueurs de la force de M. Morphy, nous pouvons dire ceci : Il a peut-être été égalé, il n'a certes pas été dépassé. Qu'on nous permette, pour prouver ce que nous avançons, de raconter une anecdote ancienne, mais peu connue.

« Les noms de Deschapelles et de Labourdonnais sont restés dans le souvenir de tous les amateurs. Deschapelles, qui avait le génie des échecs, était le plus fort des deux. Il était le premier joueur de l'Europe, mais Philidor avait cessé de vivre.

« Il y avait plus de vingt ans que Deschapelles ne jouait plus en public, lorsque Méry raconta avec sa verve toute méridionale qu'après une des plus célèbres batailles de l'Empire, Deschapelles, officier dans l'armée française, fut conduit au cercle des échecs d'une grande ville où l'armée était cantonnée, par un colonel du pays. Par politesse, on lui donna pour antagoniste le joueur le plus fort du cercle, qui, sûr de sa supériorité, offrit à Deschapelles de lui rendre une tour. Deschapelles reçut l'avantage et la partie commença; mais, au bout de quelques coups, il dit à son adversaire : « Monsieur, remettons les pièces en place, je vous prie, c'est moi qui vais vous rendre la tour, » et il gagna. Les journaux anglais traitèrent ce fait de gasconnade. Ils revenaient souvent et à plaisir sur l'outrecuidance du joueur français. Celui-ci, impatienté, et pour mettre fin à tous ces quolibets, envoya un défi à tous les joueurs de l'Angleterre, offrant non-seulement de rendre le pion et deux

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre, 1<sup>er</sup> novembre, 1<sup>er</sup> décembre 1874, 1<sup>er</sup> janvier et 1<sup>er</sup> février 1875.

traits à celui qui se présenterait, mais encore de jouer la somme qu'on voudrait. Le défi fut relevé, les paris s'engagèrent, et les Anglais allèrent chercher dans sa retraite M. Lewis, joueur émérite et auteur de nombreux ouvrages sur les échecs, pour être leur champion. M. Lewis accepta, mais avant de partir pour Paris, où le défi devait avoir lieu, il demanda qui était son adversaire. On le lui nomma. « Il est inutile que je parte, dit simplement « M. Lewis ; M. Deschapelles m'a toujours rendu pion et deux traits, il m'a « toujours battu. » Le défi en resta là, et une députation anglaise vint féliciter *le vieux lion*, comme l'appelèrent depuis cette époque les journaux anglais.

« Eh bien ! ce joueur qui offrait le pion et deux traits à toute l'Angleterre et qui ne trouvait pas d'adversaire, recevait ce même avantage de Philidor, et Philidor était vainqueur (1). »

Philidor ne trouvait pas plus de rivaux en Angleterre qu'en France, mais il trouvait, là comme ici, des joueurs fort habiles avec lesquels il se mesurait en leur faisant des avantages proportionnés à leur talent, et qu'il ne cessait de transporter d'admiration. Je pense qu'il resta encore à Londres un peu moins de deux années après la publication de la seconde édition de son *Analyse des Échecs*. En effet, on a vu que la dédicace de cette seconde édition porte la date de juin 1777; or, il devait être de retour en France dans les premiers mois de 1779, puisqu'il donnait, le

(1) J'ai dit plus haut que Philidor n'avait jamais été battu. A dix-huit ans, il fit avec l'abbé Chenard, au café de la Régence, sa première partie sans voir l'échiquier ; il la gagna. En 1747, à peine âgé de vingt ans, lors de son premier voyage hors de France, il défia Stamma, qui était alors considéré comme le plus fort joueur qui existât, et lui gagna huit parties sur dix. Il était élève d'un joueur fort habile, nommé Kermy. « Dans son *Analyse du Jeu des Échecs* (dit M. Jean Gay dans sa *Bibliographie anecdotique du Jeu des Échecs*), composée en Hollande en 1748, l'auteur se distingue par la marche savante de ses pions ; il est le premier qui établit en principe qu'on ne pouvait parvenir à être bon joueur sans savoir bien jouer les pions, qu'il appelle *l'âme des échecs*, et que de leur bon ou mauvais arrangement dépend toujours le gain ou la perte de la partie. A cette époque, l'auteur avait vingt-trois ans et était regardé comme le plus grand joueur de son temps. » Depuis lors, sa renommée n'a subi aucune atteinte ; on en a des preuves sans nombre. Il existait à Londres, en 1854 (je ne sais si elle existe encore), une revue spéciale qui avait pour titre : *the Philidorian*. On a fondé à Paris (M. Sanson), en 1868, une revue intitulée aussi *le Philidorien*. M. Georges Allen, joueur émérite, professeur à l'Université de Pensylvanie, a publié en 1858, à Philadelphie, une *Vie de Philidor (the Life of Philidor)*, qui avait paru d'abord, en 1857, dans un journal spécial de New-York, le *Chess Monthly*. Un des plus forts joueurs de la Russie, M. A. de Petroff, a reçu d'un de ses confrères et compatriotes, le major C.-F. de Jaenisch, le surnom de *Philidor de la Russie*; celui-ci, publiant son *Analyse nouvelle des ouvertures du Jeu des Échecs* (Saint-Pétersbourg et Leipzig, 1842-43, 2 vol. in-8), lui a en effet dédié ce livre en ces termes : « Au Philidor de la Russie, M. A. de Petroff. » On voit que la gloire de Philidor, au point de vue des échecs, n'est pas près de s'éteindre.

1<sup>er</sup> mai de cette annnée, sur un petit théâtre, un petit ouvrage dont aucun de ses biographes n'a eu connaissance, et dont il sera question plus loin : *le Puits d'amour*, ou *les Amours de Pierre le Long et de Blanche Bazu*; et, d'autre part, il ne doit pas être revenu plus tôt, puisqu'il faisait exécuter à Londres, le 26 février de cette même année 1779, une composition extrêmement importante, qu'il avait écrite en cette ville sur le *Carmen seculare* d'Horace.

L'œuvre que je viens de signaler est assurément l'une des plus oubliées, entre toutes celles qu'a laissées Philidor. Elle produisit pourtant, lors de son apparition, une impression profonde, et excita des transports d'enthousiasme à Londres, à Paris et à Saint-Pétersbourg. Fétis en touche à peine quelques mots, et dit seulement, à son sujet : « En 1779, Philidor mit en musique à Londres l'ode séculaire d'Horace, production qui a été beaucoup vantée, mais qui est inférieure à ses bons opéras. » Comme il s'agit d'un ouvrage extrêmement important, dont les biographes ont à peine attesté l'existence, on me permettra d'entrer dans quelques détails pour en retracer l'histoire.

C'est dans *le Mercure de France* (juillet 1779) que nous en trouvons la première trace. Suard consacra un article spécial à l'œuvre nouvelle de Philidor, dont on s'entretenait beaucoup en Angleterre, où elle avait obtenu un très grand succès. Après avoir constaté que chez nous l'art musical tournait en quelque sorte sur lui-même, et que l'ensemble de ses manifestations manquait de nouveauté, d'imprévu, de variété; après s'être étonné qu'en présence des progrès faits par l'opéra, les musiciens ne cherchassent point à frayer à leur art des routes nouvelles et inexplorées; après avoir regretté que la musique religieuse n'eût pas, en France comme en Italie, tenté les artistes et enfanté des chefs-d'œuvres, l'écrivain faisait connaître tous les détails relatifs à la naissance du dernier ouvrage de Philidor. Ces détails sont assez intéressants pour mériter d'être reproduits en entier :

«... Un homme de lettres italien, établi depuis longtemps à Londres (M. Baretti), s'étonnoit qu'aucun compositeur n'eût mis en musique les odes d'Horace, dont la poésie harmonieuse et variée doit être encore plus susceptible de beaux chants que le *Tantum ergo* et le *De profundis*.... M. Baretti communiqua son idée à M. Philidor, dont il connaît la célébrité, et lui inspira le dessein d'en tenter l'exécution sur le *Carmen seculare*, qui, par la solennité du sujet, par l'abondance des images, par la variété des mouvements, était bien digne en effet d'exercer les talens de l'auteur d'*Ernelinde* et de *Tom Jones*.

« M. Philidor se sentit enflammé à la lecture de ce poème d'Horace, mais

cette première ardeur se ralentit un peu lorsqu'il sentit la difficulté, non-seulement de conserver la prosodie latine, mais encore d'asservir le mètre saphique à la phrase musicale. C'est une loi que ne s'est imposée aucun des compositeurs qui ont mis en musique des paroles latines. La quantité des mots est scandaleusement outragée dans presque tous les motets, et Pergolèse lui-même n'y a eu aucun égard dans son immortel *Stabat*. On peut en juger par le couplet *cujus animam gementem*.

« M. Philidor ne se laissa pas rebuter par la difficulté. Il consulta sur son projet M. Diderot, un des hommes de lettres le plus en état de le guider par ses lumières, et de l'échauffer par son enthousiasme. Aidé de ses avis, de ceux de M. Baretti, et de ses propres réflexions, le musicien se mit à l'ouvrage, et en vint bientôt à bout. Nous allons donner une légère idée de son travail.

« On sait que les Romains, au renouvellement de chaque siècle, célébroient la fondation de la République par de grandes fêtes, au milieu desquelles on chantoit une espèce d'hymne en l'honneur d'Apollon et de Diane, divinités tutélaires de Rome, pour implorer la continuation de leurs faveurs. C'était dans un temple consacré à ces deux divinités, que l'hymne étoit chantée par vingt-sept garçons et autant de filles des familles les plus distinguées. Le renouvellement du siècle arriva sous le règne d'Auguste, qui fit élever un temple sur le Mont-Palatin pour célébrer cette fête, et chargea Horace de la composition de l'hymne séculaire.

» On ne s'accorde pas sur ce qui constitue le *Carmen seculare* d'Horace. Dans la plupart des éditions de ce poète, on ne donna ce nom qu'à une ode qui commence par ce vers :

*Phœbe sylvarumque potens Diana.*

« Quelques critiques ont prétendu que ce poème étoit plus étendu, et comprenoit d'autres morceaux qu'on croyoit appartenir à des odes particulières. D'après cette idée, le P. Sanadon a disposé plusieurs odes d'Horace de manière à en former un tout, auquel il a donné le titre de *Polymetrum Saturnium in Ludos seculares*, et qu'il croit être la véritable forme du *Carmen seculare*, qui fut chanté dans les trois jours que durèrent les jeux séculaires.

« Sans entrer dans la discussion de cette hypothèse, M. Baretti a adopté la leçon du P. Sanadon, et M. Philidor s'y est conformé, parce qu'il a trouvé que le poème, sous cette forme, présentoit de la magnificence, de la variété et des contrastes dans les tableaux, propres à déployer les richesses de la musique.

« Il se trouve disposé en quatre parties, précédées d'un prologue. La strophe *Odi profanum vulgus* forme le prologue, et donne lieu à une ouverture qui exprime la grandeur du sujet et l'enthousiasme du poète, qui s'annonce comme le prêtre des Muses, écartant de lui le profane vulgaire, et sollicitant l'attention de l'assemblée. Comme la plus grande partie est en vers saphiques, il a fait sentir ce mètre par le rythme qu'il a donné à un morceau de l'ouverture.

« La première partie est composée des quatre strophes qui commencent

par *Spiritum Phœbus mihi*, et par lesquelles le poète exhorte les garçons et les jeunes filles qui doivent chanter son poème, à bien observer la mesure, et à faire attention au signal de son pouce. M. Philidor a mis en récitatif les trois premières strophes jusqu'à ces mots de la quatrième, *Ego Dis amicum*, sur lesquels il a fait un bel air ; et il a pu se dire à lui-même en cet endroit :

*Reddidi carmen, docilis modorum  
Vatis Horatî.*

« La seconde partie est composée de sept strophes, qui commencent par :

*Dive, quem proles Niobœa magnœ, etc.*

« M. Philidor fait précéder cette invocation par une répétition de l'*Odi profanum vulgus*. Ces mots, *favete linguis*, sont suivis d'un long silence, après lequel la prière commence par un chœur exécuté *pianissimo*, mais où toutes les parties répètent alternativement et *fortissimo* le *magnœ vindicem linguœ*. La peinture d'Achille et celle des enfants livrés aux flammes, quoique cachés encore dans le sein de leurs mères, sont rendues par une musique pleine de force et d'expression.

« La troisième partie,

*Dianam tenerœ dicite Virgines, e:c.*

forme un duo dialogué entre un garçon et une fille, qui donne de la variété à cette composition.

« L'ode *Phœbe sylvarumque potens*, forme la quatrième partie. Elle commence par un chant simple et syllabique, où le musicien a cru devoir rappeler encore l'idée du mètre saphique : il a réuni dans les différents tableaux que présente cette ode les caractères les plus contrastés de la musique : le cantabile et la plus forte expression, le gai et le religieux, et il a fini par un chœur bruyant du plus grand effet.

« Lorsque M. Philidor eut achevé son ouvrage, il y eut bientôt une souscription ouverte à Londres pour le faire exécuter : c'est le pays du monde où les arts sont le moins en progrès, et où ils trouvent le plus d'encouragement. La signora Georgi, très-connue à Paris par la beauté et la singulière étendue de sa voix; deux soprani, il signor Manzuoletti et il signor Micheli, et M. Reynold, chantèrent les principales parties. L'orchestre étoit dirigé par M. Cramer, dont les talens sont connus. Cette composition hardie et singulière fut exécutée trois fois conséutivement, le 26 février, le 5 et le 13 mars de cette année, et toujours avec le plus grand succès. Leurs A. R. les ducs de Gloucester et de Cumberland, frères de Sa Majesté Britannique, les principaux personnages de l'un et l'autre sexe, les gens de lettres les plus distingués des trois royaumes assistèrent à ces représentations, et donnèrent à l'ouvrage les plus grands éloges. Plusieurs morceaux furent redemandés et applaudis avec transports. Il seroit à désirer que les amateurs de musique, qui se multiplient tous les jours à Paris, et qui se réunissent avec tant de zèle pour appeler à grands frais des virtuoses étrangers, se donnassent les mêmes soins pour nous faire jouir de l'ouvrage d'un compositeur françois, dont les talens justement célèbres méritent d'être encouragés par tous ceux qui s'intéressent véritablement aux progrès de la musique. »

Le ton de cet article, le journal dans lequel il était publié, indiquent suffisamment le cas que l'on faisait à Paris du talent de Philidor, et en quelle estime on le tenait. La manifestation de Suard nous est un sûr garant de la renommée dont jouissait l'artiste. D'autre part, nous voyons que Philidor tenait haut, à l'étranger, le drapeau de l'art français, et que son inspiration, cherchant des routes nouvelles, faisait de lui un véritable novateur. Au reste, le souhait exprimé par Suard fut bientôt exaucé. Lors du retour à Paris de Philidor, une souscription fut ouverte pour faciliter l'exécution du *Carmen seculare*, qu'il obtint la faveur de donner aux Tuileries, dans la salle du Concert spirituel. Nous allons voir Bachaumont passer, au sujet de cette œuvre d'un caractère si nouveau, du scepticisme le plus impertinent à l'admiration la plus complète :

« M. Philidor, dit-il d'abord, excite de son mieux le public, par lui, ou par des amis, à souscrire pour le spectacle qu'il se propose de donner aujourd'hui ; il s'est fait écrire une lettre par un de ses partisans, insérée au *Journal de Paris*, n° 17, où l'on renouvelle l'annonce du succès prodigieux qu'a eu dans la capitale d'Angleterre son *Carmen seculare*; il a réuni les suffrages des trois cabales qui divisent les amateurs.

« La première est celle des *Antiquaires*, qui revient à la cabale des Lullistes à Paris : ils ne connaissent d'autre musique que celle de Haendel, regardé chez eux comme le fondateur de cet art. Auditeurs constans de ses oratorios et du concert antique, à peine se sont-ils permis quelques battemens à l'*Artaxerce* du docteur Arne.

« La seconde est la secte Auzonienne ; son cri est : *Italiam ! Italiam !* Pour réussir auprès d'elle, il faut à toute force être né au sein de l'Italie. Madame Todi, qui est Portugaise, l'a éprouvé malgré son talent supérieur : ce sont les Bouffonistes de chez nous. La troisième est celle des Allemands, qui est celle des Gluckistes ici.

« Malgré la difficulté de plaire à des goûts si opposés, les *Antiquaires*, en leur qualité de savants, ont applaudi M. Philidor d'avoir bien rendu le sens du poème latin ; les Italiens ont souri gracieusement à son chant et à l'esprit qui règne dans les détails ; les Allemands ont frappé des pieds, des mains et crié *bravo* à son harmonie ; les Anglois même ont oublié qu'il était François (1). »

C'est le 19 janvier 1780 que le *Carmen seculare* est exécuté solennellement dans la salle du Concert spirituel. Dès le 23, Bachaumont en constate en ces termes le succès :

«... Quoique cette composition musicale, renfermant trente-cinq strophes du poète latin, parût à tout le monde devoir être monotone et ennuyeuse,

(1) *Mémoires secrets, etc.*, 19 janvier 1780.

on s'est fait un honneur d'assister à un pareil spectacle; il est rare de voir une assemblée aussi nombreuse et aussi bien composée; une foule de cordons bleus, rouges et autres la décoroient; les loges étoient remplies des femmes les plus qualifiées, et pour la première fois peut-être les filles en ont été exclues.

« On a été trompé agréablement en remarquant que cet ouvrage, dont l'exécution a duré plus d'une heure et demie, même deux heures, à quelques endroits près un peu froids, a été accueilli avec une attention soutenue et souvent avec des accès d'enthousiasme. L'invocation au soleil, dans le genre sublime, et celle pour la prospérité des biens de la terre, dans le genre champêtre, gai et même dansant, ont surtout transporté l'auditoire, au point qu'on a crié *bis*, et qu'il a fallu le satisfaire en le recommençant (1) ».

Le succès fut tel qu'il fallut renouveler les auditions de l'ouvrage. Bachaumont nous l'apprend, en accentuant encore son enthousiasme :

« Le poème séculaire d'Horace a été donné tout récemment deux fois à la salle du Concert spirituel, et toujours avec le même succès. Vendredi dernier on fit encore répéter le chœur sublime *Alme sol* et le chant naïf de la strophe *Fertilis frugum*. Tout fut senti et apprécié. Les interlocuteurs ont mis ce jour-là, plus que précédemment, dans leur expression, la dignité, la grâce, l'énergie que les vers d'Horace exigent, et sans la mauvaise disposition des choristes, disposition qui tient au local, l'exécution de cette grande composition auroit été parfaite. Nous n'avons plus rien à envier aux autres écoles. Les musiciens françois pouvoient opposer à leur musique dramatique des productions non moins brillantes, à leur musique d'église des chants encore plus nobles et plus religieux : il étoit réservé à M. Philidor de les égaler dans l'oratorio; et son premier essai en ce genre peut être placé à côté des compositions admirables qui ont immortalisé les Haendel, les Hasse et les Jomelli (2) ».

Ici, l'écrivain passe la mesure, et son enthousiasme s'accuse un peu trop. Il n'en est pas moins vrai que l'œuvre de Philidor est fort remarquable, et par son style, et par sa couleur, et par la grandeur de sa conception. Elle méritait son succès, et elle le méritait d'autant plus que l'essai était hardi. L'accueil qui lui fut fait en Angleterre donne d'ailleurs une idée de sa valeur, puisqu'elle put supporter le souvenir des chefs-d'œuvre de Haendel. Peu de mois après l'exécution à Paris, Philidor recevait la lettre suivante, qui fut reproduite dans *le Mercure* du 26 août :

*Copie d'une Lettre de M. G... à M. PHILIDOR.*

Le succès, monsieur, que le *Polymetrum Saturnium* a eu à Londres et à

(1) *Mémoires secrets*, 23 janvier.

(2) *Mémoires secrets*, 22 mars 1780.

Paris, a fait désirer à l'Impératrice de Russie de connoître une composition dont la difficulté vaincue est le moindre mérite, quoique ce projet semblât présenter des obstacles insurmontables.

Cette grande princesse, sur laquelle tous les talents distingués et tous les ouvrages de génie, à quelque classe qu'ils appartiennent, ont des droits immédiats, ne se borne pas à vouloir entendre le vôtre en concert; elle a fait écrire à un des plus célèbres savans d'Italie pour lui demander un programme, afin de relever le charme de votre musique par la pompe du spectacle, et la représentation exacte des cérémonies religieuses qui vous ont inspiré.

Sa Majesté Impériale m'accorde, monsieur, une faveur des plus touchantes en m'honorant de ses ordres à cette occasion, et me chargeant de vous remettre une marque de sa bienveillance. Vous savez le cas que j'ai fait de tout temps de vos rares talents, et je vous prie de croire que ma satisfaction de les voir encourager par une Souveraine dont la bonté égale la gloire, est aussi sincère que l'attachement inviolable avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

G... (1)

A Paris, ce 13 juillet 1780.

On peut soupçonner Diderot, le constant ami et l'admirateur de Philidor, de n'avoir pas été tout à fait étranger, en cette circonstance, à la conduite de l'impératrice, sa protectrice personnelle. Quoi qu'il en soit, Philidor est le premier musicien français qui ait été l'objet d'un tel honneur. Il reconnut la bienveillance de la souveraine en lui dédiant la partition du *Carmen seculare*, qui fut gravée à Paris, chez Sieber, avec un frontispice sur lequel se voit le portrait de la czarine. Son œuvre fut d'ailleurs exécutée à la cour de Russie, avec toute la pompe, tout l'éclat, tout le luxe qu'elle comportait.

A Paris, le succès du *Carmen seculare* se prolongea. On l'exécutait encore dans l'hiver de 1783, et voici les vers qu'un amateur adressait à Philidor au sortir de cette exécution :

*Quelle variété sublime!  
Ici, je dois verser des pleurs;  
Là, c'est la gaîté qui m'anime  
Par ses diœsis (!) enchanteurs.  
Ces Romains qui vouloient prétendre  
Au sceptre de tous les talents,  
N'auroient pas consenti d'attendre  
Un intervalle de cent ans,  
Si Flaccus leur eût fait entendre  
Vos accords simples et touchans.*

(1) Cette lettre est de Grimm, chargé à Paris, comme on le sait, des commandements de l'impératrice Catherine.

*Moi vous chanter! quelle folie!  
Car pour célébrer les Concerts  
Que modula votre génie,  
Il faudroit mettre dans mes vers  
Autant de grâce et d'énergie  
Que vous en mettez dans vos airs (1).*

## ARTHUR POUGIN.

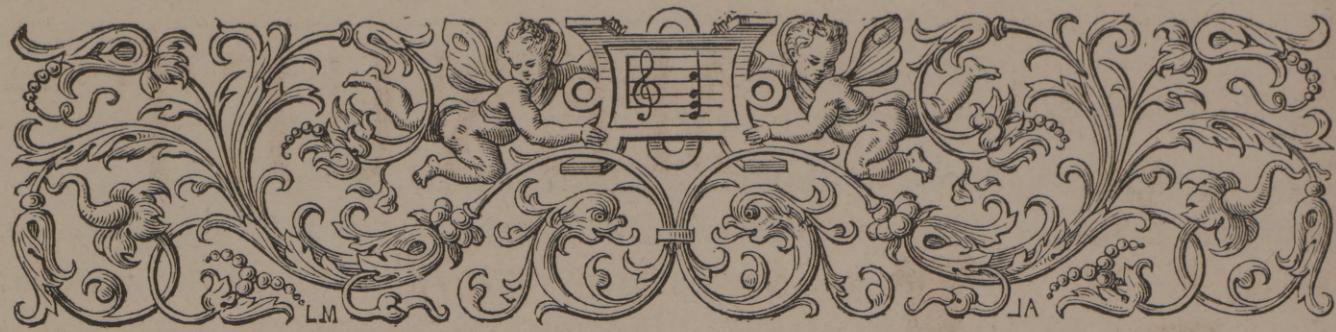
(La suite prochainement.)

(1) « Vers adressés à M. Philidor en sortant du *Carmen seculare*, par M. Duchosal, avocat en parlement. » (*Mercure de France* du 20 décembre 1783.)

Le même journal parlait ainsi de cette réapparition de l'œuvre de Philidor : « Le mercredi 3 décembre, on a exécuté, dans la salle du Concert spirituel, par extraordinaire, et pour une fois seulement, le *Carmen seculare* d'Horace, mis en musique par M. Philidor. L'assemblée a été très nombreuse, et le succès conforme à la haute opinion qu'on avoit déjà de cet ouvrage. L'auteur y a fait quelques changemens qui ont paru avantageux, et qui lui ont été dictés par l'exactitude d'expression à laquelle il s'est attaché. On a particulièrement distingué dans cet ouvrage la strophe : *Delice tutela dece*, dans laquelle l'auteur a fait sentir avec beaucoup d'adresse, et sur un très joli chant, la mesure du vers saphique. Le morceau pathétique : *Hœc bellum lacrimosum, l'alme sol*, morceau d'un superbe effet, et le *Fertilis frugum*, où l'auteur, par un chant villageois et gai, a donné une juste idée de ce qu'il avait à peindre. En général, ce poëme, quoique très long, est rendu avec la variété dont il est susceptible. Il est inutile d'en remarquer la facture ; les talens de M. Philidor à cet égard sont universellement reconnus. Il paroît en même tems un prospectus qui annonce cet ouvrage par souscription : nous ne doutons pas que les amateurs qui n'ont pas été à portée de l'entendre, ne s'empressent de se le procurer, et que ceux de Paris même ne le regardent comme un morceau de bibliothèque qui a mérité d'être au rang des ouvrages classiques, et qu'on ne peut se dispenser d'avoir. »

Ceux qui voudraient être renseignés plus longuement encore sur le *Carmen seculare*, pourront consulter la *Correspondance de Grimm*, à la date de février 1780, les *Mémoires secrets*, etc., aux dates suivantes : 4 novembre 1770, 9 et 20 janvier, et 31 juillet 1780, et enfin l'*Almanach musical* de 1781.





## REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *L'Arlésienne* de M. Bizet. — CONCERTS POPULAIRES : Première audition de la *Symphonie espagnole* de M. Lalo. *Concerto pour violoncelle* de M. F. Servais. — CONCERT DU CHATELET : *Adagio cantabile* de madame Farrenc. *Concert en ré mineur* de Rubinstein. — CONCERT DANBÉ (*Salle Taitbout*). CONCERT DE M. JACQUINOT.



ONCERTS DU CONSERVATOIRE.—Les programmes besogneux et mal combinés des quatre dernières séances ont produit un résultat rarement constaté au Conservatoire. Le public s'est visiblement ennuyé. Il ne sait pas pourquoi, car il croit en conscience que tout ce qui se fait à la Société des Concerts a droit à la seule admiration. Pourtant il commence à comprendre qu'on devrait mieux lui choisir et lui hacher moins menu les fragments qu'on lui offre; qu'on devrait aussi écarter les morceaux dont la place n'est pas au Conservatoire et se maintenir dans le cadre si bien précisé de ces séances consacrées à Beethoven et à sa famille symphonique : Sammartini, Haydn, Mozart, Boccherini, Gossec, Mendelssohn, et toute la parentèle aujourd'hui nombreuse en Scandinavie, en Allemagne, et surtout en France. Les scènes d'opéra moderne doivent rester au théâtre, les chœurs d'Haendel et ses oratorios doivent être confinés aux Cirques. Là tout est disposé pour les interpréter dignement; là ils produisent leur effet, qui rate au Conservatoire, même avec madame Patey, précisément parce que, dans cette mignonne et merveilleuse salle, madame Patey, avec son ampleur vocale, son style à longue portée, sa science des larges expressions et son habitude de communiquer avec les vastes foules au milieu des explosions chorales et des développements gigantesques de l'oratorio, se trouve privée de ses moyens dès qu'elle est réduite à chanter sans l'horizon magistral des chœurs, en dehors de la continuité solide d'une œuvre grandiose et dans une salle restreinte, peuplée d'un millier à peine d'élé-

MENUET  
DE  
**L'ARLESIENNE**

Extrait de la suite d'orchestre

Composée et Arrangée  
pour PIANO par

**GEORGES BIZET**

PR: 5<sup>f</sup>

Paris, CHoudens, Editeur,

Rue Saint-Honoré, 265, près l'Assomption.

*Propriété pour tous pays*

3. *Adagietto*  
4. *Carillon*

MENUET  
 de  
**L' ARLÉSIENNE**

extrait de la Suite d'Orchestre

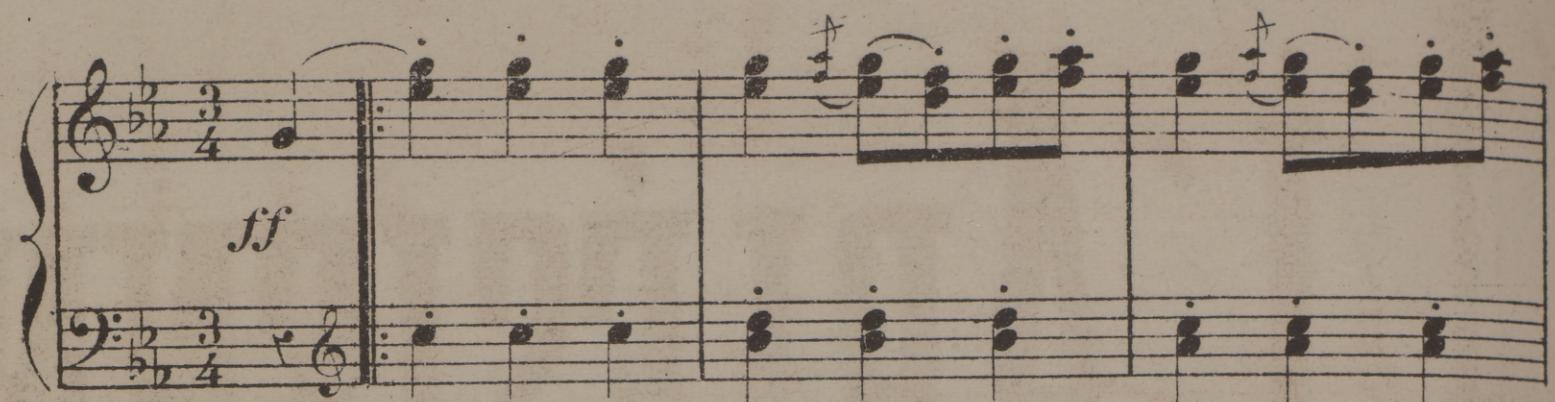
par

**GEORGES BIZET.**

(Arrangée pour Piano par l'AUTEUR)

(d=184)

**Allegro  
giocoso.**



Musical score page 1. The top system shows two staves. The treble staff has dynamic markings *ppp* and *ff*. The bass staff has dynamic markings *ff*. Measure 1a starts with a forte dynamic. Measure 2a starts with a piano dynamic.

Musical score page 2. The top system shows two staves. The treble staff has dynamic markings *pp* and *espress.*. The bass staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. Measure 1 ends with a fermata over the bass note. Measure 2 starts with a dynamic marking *Ped.* followed by a fermata over the bass note.

Musical score page 3. The top system shows two staves. The treble staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. The bass staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. Measure 1 ends with a fermata over the bass note. Measure 2 starts with a dynamic marking *Ped.* followed by a fermata over the bass note.

Musical score page 4. The top system shows two staves. The treble staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. The bass staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. Measure 1 ends with a fermata over the bass note. Measure 2 starts with a dynamic marking *Ped.* followed by a fermata over the bass note.

Musical score page 5. The top system shows two staves. The treble staff has dynamic markings *pp*. The bass staff has dynamic markings *Ped.* and *\**. Measure 1 ends with a fermata over the bass note. Measure 2 starts with a dynamic marking *Ped.* followed by a fermata over the bass note.

Musical score page 1. The top staff shows two hands playing eighth-note patterns. The bottom staff shows bass notes. Pedal points are marked with stars (\*). Measures 1-4.

Musical score page 2. The top staff continues eighth-note patterns. The bottom staff shows bass notes. Pedal points are marked with stars (\*). Measures 5-8. A dynamic instruction "cre scen" is written above the top staff.

Musical score page 3. The top staff shows eighth-note patterns. The bottom staff shows bass notes. Pedal points are marked with stars (\*). Measures 9-12. Vocal parts are labeled: "do mol to!" and "f dim. molto".

Musical score page 4. The top staff shows eighth-note patterns. The bottom staff shows bass notes. Pedal points are marked with stars (\*). Measures 13-16. Dynamics: pp, pp, legg.

Musical score page 5. The top staff shows eighth-note patterns. The bottom staff shows bass notes. Dynamics: p, mf, f, ff. Measures 17-20.



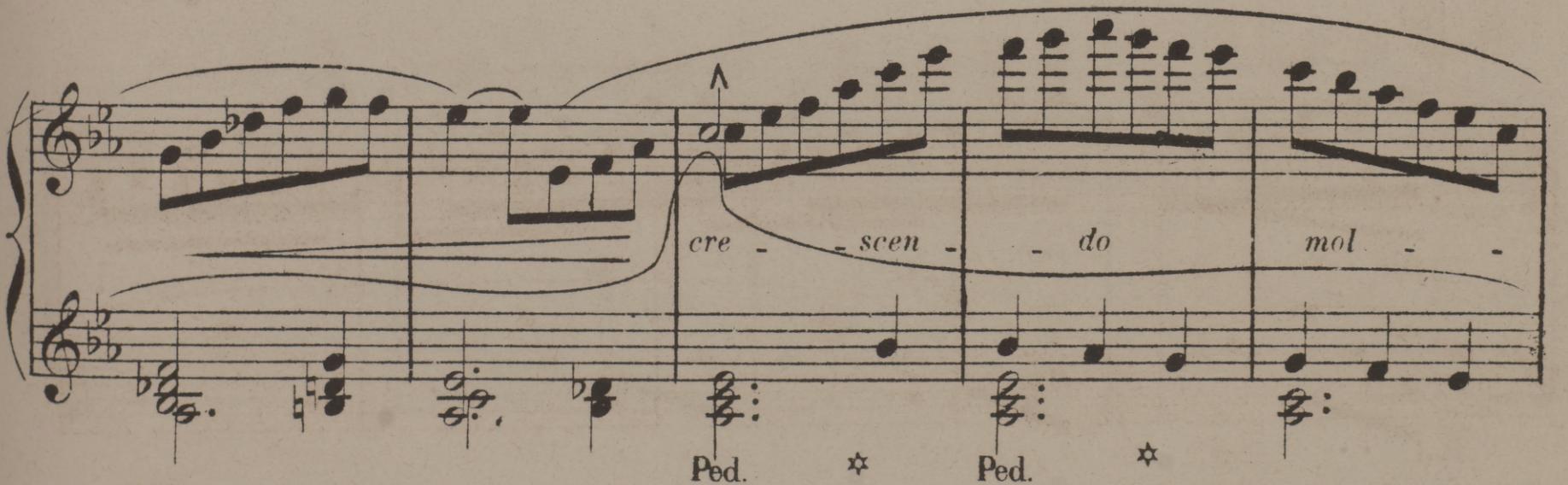
Musical score page 1. Treble and bass staves. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (pp). Bass staff has quarter notes. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (p). Bass staff has quarter notes.



Musical score page 2. Treble and bass staves. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (mf). Bass staff has quarter notes. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (f). Bass staff has quarter notes. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (ff). Bass staff has quarter notes. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (pp). Bass staff has quarter notes. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs (cresc.). Bass staff has quarter notes. Pedal (Ped.) is indicated at the end of measure 4, followed by a star (\*).



Musical score page 3. Treble and bass staves. Measures 1-8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Pedal (Ped.) is indicated at the beginning of each measure, followed by a star (\*).



Musical score page 4. Treble and bass staves. Measures 1-4: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Measures 5-8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Pedal (Ped.) is indicated at the beginning of each measure, followed by a star (\*). The vocal line includes lyrics: "cre - scen - do mol -".



Musical score page 5. Treble and bass staves. Measures 1-4: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Measures 5-8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has quarter notes. Pedal (Ped.) is indicated at the beginning of each measure, followed by a star (\*). The vocal line includes lyrics: "- to - - s f dim molto. pp sempre pp".

A musical score for organ, featuring two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The score consists of five measures. Measures 11 and 12 show a melodic line in the treble staff with various note heads and stems. Measures 13 through 15 show a melodic line in the bass staff with note heads and stems. Pedal points are indicated by the text "Ped." followed by a star symbol (\*) at the beginning of each measure. Measure 11 starts with a half note in the bass staff.

Musical score page 10, measures 11-13. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat major, and 2/4 time. It features a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef, E-flat major, and 2/4 time. It shows sustained notes with grace notes and slurs. Pedal points are marked with stars (\*). Measure 11 ends with a fermata over the bass note. Measure 12 begins with a fermata over the bass note. Measure 13 begins with a fermata over the bass note, followed by the instruction *sempre*.

A musical score page featuring a piano part and two vocal parts (soprano and basso continuo). The piano part is shown with eighth-note chords. The vocal parts enter at specific points with lyrics: 'smor - - -' (measures 1-2), 'zan - - -' (measures 2-3), and 'do - - -' (measures 3-4). The vocal parts are in soprano and basso continuo ranges. The score includes a treble clef, a bass clef, and a key signature of two flats.

A musical score for two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. It starts with a dynamic of *ppp*. The bottom staff is also in treble clef, B-flat key signature, and 2/4 time. Both staves feature eighth-note patterns throughout the measures.



Musical score page 2. Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: common time. Dynamics: *ppp*.

Musical score page 3. Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: common time.

Musical score page 4. Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: common time. Text: *smor* - - - *zan* - - -

Musical score page 5. Treble and bass staves. Key signature: one flat. Time signature: common time. Text: *do.* *ppp*

gants dilettantes. La Cantilène du *Messie*, « il garde ses ouailles, » si émouvante et pathétique au Cirque, passe inaperçue au Conservatoire. L'air d'Élie serait plus accessible; mais encore faudrait-il que ces morceaux n'arrivassent pas isolés; ils ont besoin de ce qui précède, de ce qui suit, de ce qui fait leur composition complémentaire. Sans quoi ils produisent l'effet de ces sucreries, de ces pastilles de chocolat, que les petites dames s'offrent gentiment, et qui n'ont pas même l'avantage de satisfaire l'appétit d'un gourmet. Encore les fragments d'Élie, du *Messie*, sont-ils beaux; mais que dire de ces fragments blasférés, insignifiants, curiosités d'un cerveau malade, et qui font ressembler quelques séances à une exhibition musicale de bric-à-brac ?

Par exemple, le public proteste par une froideur significative contre l'invasion des nouveaux compositeurs. Massenet a été accueilli avec réserve. Pour Bizet, il y a malveillance sensible. Comme nous n'admettons pas ces exclusions, nous en avons cherché le motif et nous l'avons trouvé. La Société des concerts donne un nombre très limité de séances. Si, dans chacune de ces séances on n'exécute pas une symphonie de Beethoven, avec son assortiment d'Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, on arrive au bout de la saison sans avoir entendu les maîtres pour lesquels la Société a mandat exécutif. La Société des concerts est la seule qui réalise Beethoven dans sa virtualité, de telle sorte qu'on peut dire que Beethoven est là présent quand on joue sa musique au Conservatoire. Si donc le comité ne s'enferme pas dans l'exclusivisme le plus sévère, s'il ouvre la porte à tous les essais, il devient la maison de tout le monde, et n'est plus la maison de Beethoven, et à un certain moment Beethoven disparaît des programmes des Concerts du Conservatoire, dont il est l'unique raison d'être.

L'accomodement est facile. Que tous les sots fragments qui encombrent les séances soient supprimés, et les nouveaux compositeurs, quand ils auront fait leur preuve, auront droit alors de figurer dans les programmes déblayés. A. Nibelle, Saint-Saëns, Massenet, Lalo, Bizet, ne sont point faits pour déshonorer les maîtres auprès desquels on jouera leurs musiques, préludes déjà fort louables de la grande école symphonique française, dont Gossec fut le premier maître, dont Berlioz et Félicien David furent les continuateurs et qui attend son Beethoven. Qu'on nous donne du Bach, qu'on nous le montre tout entier, ce maître de la fugue, ce génie fugué qui s'est incarné avec tant de puissance dans son œuvre scolaire. De même pour Haendel, qu'on nous le fasse tout connaître, ce grand faiseur d'absorption, ce boa constrictor qui s'est saturé des œuvres sacrées de l'École italienne, de l'École espagnole, de Lulli, de Henri Purcell, et qui a tout résorbé avec génie dans des oratorios incomparables.

Il faut que tous les maîtres du Nord, du Midi, de l'Orient, de l'Occident, soient exécutés, discutés, analysés, enseignés par le professeur, assimilés par le disciple, et qu'ils entrent dans le grand courant de la science et de la pédagogie. Mais leur œuvre est finie, elle n'est pas à refaire. Nous avons bien

d'autres travaux à accomplir. Dans cinquante ans, dans cent ans au plus, l'art sera tout entier réformé, n'en doutez pas, et tous ces chefs-d'œuvre, autour desquels nous bâtissons nos pédantes esthétiques, seront traités de compositions barbares. Place donc aux jeunes, aux travailleurs, à ceux qui cherchent le nouveau, qui provoquent l'avenir et déchirent les voiles de l'inconnu. S'ils se trompent, s'ils font des chutes, s'ils s'égarent, c'est en cherchant la bonne voie où nous nous engagerons quand eux ou d'autres l'auront découverte et dégagée de tout encombrement périlleux.

Observez Bizet! avec quelle vaillance il se pousse et pousse sa musique ! Aux deux dernières séances, on a joué quatre morceaux de son *Arlésienne*. Ces morceaux sont le prélude, le menuet, — que le lecteur trouvera ci-joint réduit au piano, — l'*adagietto*, et le carillon, une merveille de bijouterie orchestrale. Cette œuvre a été assez peu bien accueillie. Eh bien ! je vous dis que c'est une victoire. Vous verrez comme *Carmen* affirmera courageusement les témérités françaises qu'on dit pillées à l'Allemagne, comme si notre France n'avait pas ses virtualités de primesaut, ses spontanéités et ses géniales poésies. L'œuvre de tous ces nouveaux symphonistes est un miracle de volonté et de créatrice puissance. Lalo a pris les anciens rythmes espagnols et basques ; il les a développés en symphoniste magistral pour qui l'orchestre résume toute la pensée, le silence se faisant pour le spectateur dès que l'orchestre a clos sa partition. Bizet, que son instinct porte au théâtre, comme Massenet, a, au contraire, développé son chant autochtone, d'origine arlésienne, en symphoniste qui se préoccupe du théâtre et des ressources que la voix, la scène, les chœurs, le livret et le décor lui fournissent. Il accorde son orchestre avec l'assaisonnement particulier constitué à la musique toute en effet et en décoration, qui est indispensable au théâtre. On sent que la musique de Lalo s'exécute dans une salle de concert et ne sera pas à sa place transportée ailleurs, tandis que celle de Bizet, contrariée au concert, on sent qu'elle s'émet naturellement dans une salle de spectacle, qu'elle se requinque, se dresse et fait la belle devant la toile rouge, cette toile rouge qui va se lever et montrer des artistes, des chanteurs, des choristes tous ralliés et enrôlés dans une mise en scène spécialisée et appropriée pour que la musique s'y assortisse et en soit le décor sonore.

Tous ces jeunes compositeurs, on les accuse d'imiter Wagner et Verdi, de poursuivre le chic à outrance, de ne prétendre à rien qu'à épater le bourgeois, de se parnassiculer enfin... En vérité ? Eh ! bonnes gens, laissez leur des défauts qui ne les déparent pas pourvu qu'ils acquièrent la personnalité qui les illustre. Symphonistes ils sont jusqu'au bout des doigts, symphonistes ils seront quand on leur confiera des livrets de théâtre. Le théâtre y perdra-t-il ? Non, certes ! *Guillaume Tell*, *la Messe du Requiem*, *le Prophète* ont-ils perdu à être mosaïsés, ouvragés par des harmonistes et des orchestreurs experts ? Leur partition sera plus nourrie, plus corsée, plus solide ; elle sera au niveau des besoins artistiques contemporains ; elle dévoilera quelques-uns

de ces secrets qui inquiètent Wagner, Verdi, Helmhotz, Sax, Cornu, Georges Guérout, Félicien David, et tous ces disciples fervents de notre jeune école, fiévreux, maladifs, excessifs en tout, et aux efforts desquels il faut applaudir néanmoins, car, dans leur art, ils sont les représentants de la France qui se relève, de cette France qui veut de nouveau prendre sa place, et sa place glorieuse, dans le champ de manœuvre de la civilisation.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — M. Pasdeloup nous a donné au premier concert de la troisième série la première audition de la *Symphonie espagnole* pour orchestre et violon principal, de M. Lalo. Ainsi que je l'annonçais, en terminant mon dernier compte rendu, cette œuvre est des plus remarquables, et il nous reste maintenant à l'examiner avec quelque détail. La *Symphonie espagnole* se compose de cinq morceaux : *Allegro*, *Scherzando*, *Intermezzo*, *Andante*, *Rondo*.

L'*Allegro* débute par un exorde de quelques mesures, dans lequel l'orchestre et le violon principal préparent en dialoguant l'idée mélodique sans la présenter d'abord dans son entier; le violon s'empare presque aussitôt du thème fondamental, il commence par l'exposer simplement, puis il le cède à l'orchestre en continuant à broder sur le tissu mélodique au moyen de traits légers d'une rare élégance. L'idée de ce thème est bien caractérisée et le rythme en est vigoureusement accentué; le musicien l'a traitée avec beaucoup d'art et en a fait l'objet d'un développement très serré, dans lequel entre comme complément de l'idée principale une mélodie épisodique pleine de charme et de poésie.

Ce premier morceau m'a paru excellent sous tous les rapports : choix des idées, tenue du style, économie des proportions. Le *Scherzando* à 3/8 est bâti sur un rythme de boléro, dont M. Lalo a su corriger très heureusement la vulgarité, sans rien lui faire perdre de sa couleur originale. Ce morceau produirait beaucoup d'effet si l'idée mélodique était plus nettement dessinée et ne se perdait pas parfois à travers les méandres capricieux d'un long développement, qui manque un peu de mesure et de cohésion, et qui, selon moi, eût beaucoup gagné à être plus ramassé. Le thème de l'*Intermezzo* se compose d'une mélodie espagnole, soutenue par un rythme à deux temps, dont le premier est rempli par un triolet et le second par deux croches. L'*Andante* est une page magistrale, également forte de pensée et d'exécution : la forme symphonique s'y élargit, le style en est simple et sévère et l'inspiration élevée de la mélodie est encore rehaussée par l'heureux choix des accords qui l'accompagnent. Quant au *Rondo* final, il se déroule sur un dessin obstiné de l'orchestre, emprunté aux rythmes espagnols. Le développement de ce morceau m'a semblé un peu étiqué, et je crois qu'on aurait pu lui donner un peu plus d'ampleur et de variété en ramenant à propos

dans les reprises successives du motif principal le thème de la jolie Hava-naise qui s'y trouve encadrée, et dont l'auteur n'a pas tiré tout le parti qu'on pouvait en attendre.

Telle est, dans son ensemble, cette œuvre originale et d'un beau style. Elle renferme deux pages tout à fait remarquables, l'*Allegro* et l'*Andante*, que M. Lalo a tirées de son propre fonds, et qui peuvent être considérées comme des fragments symphoniques d'un ordre très relevé. Les autres parties sont des adaptations ingénieuses et souvent fort intéressantes de mélodies populaires et de rythmes espagnols. Malgré son titre, la *Symphonie espagnole* n'est pas une vraie symphonie dans le sens que nous attachons à cette expression. L'*Allegro*, l'*Andante* et le *Scherzando*, remaniés et débarrassés de la partie de violon principal, pourraient parfaitement rentrer dans le cadre d'une symphonie; ils affectent les formes classiques de ce genre de composition. Mais l'*Intermezzo* et le *Rondo* ne sont pas de style. En outre, je ne crois pas qu'il soit possible de faire une symphonie avec un instrument principal, car, à mon sens, l'un des principaux caractères de la symphonie, c'est précisément de grouper plusieurs éléments d'espèces différentes en un tout homogène et indivisible, et de tirer de cet ensemble certains effets que ne produirait aucun des éléments dont nous parlons, pris isolément ou réuni aux autres éléments de même espèce. Tout effet symphonique est un effet complexe et qui ne saurait être décomposé; il résulte du concours de plusieurs facteurs élémentaires, qui par eux-mêmes n'ont aucune existence propre, aucune individualité et ne valent que comme parties intégrantes d'un même tout indivisible. Du moment que vous pouvez détacher de l'ensemble un de ces éléments et retrouver dans cet élément isolé l'idée complète avec tous ses corollaires, il n'y a plus symphonie. Une symphonie avec un instrument principal n'est et ne peut être autre chose que ce que nous appelons un *Concerto*, dans le sens le plus relevé et le plus classique de cette expression. Or, le Concerto peut confiner à la symphonie d'aussi près que possible, il en différera toujours par la forme des développements, les quantités symétriques, et les procédés d'instrumentation.

La *Symphonie espagnole* doit donc être considérée comme un concerto de violon, conçu et développé à la manière des concertos de Beethoven et de Mendelssohn et marquant un acheminement très intéressant vers la forme symphonique pure, que M. Lalo se propose du reste de réaliser complètement dans une prochaine tentative.

J'ai déjà constaté le succès obtenu par cette belle composition; une part de ce succès doit être attribuée à M. Sarasate, qui l'a exécutée avec un excellent style et une virtuosité peu commune.

Il y a loin de la *Symphonie espagnole* de M. Lalo au *Concerto pour violoncelle* de M. F. Servais, joué par M. Servais fils au troisième concert. Ce concerto inédit appartient à ce genre de compositions qui n'ont d'autre but que de mettre en lumière le talent d'un virtuose et d'autre mérite que d'être

bouffées de traits brillants et de difficultés insurmontables. Tout, sauf l'art et la science, y est réglé sur un plan qui est toujours le même et dans des formes dont nous sommes rassasiés par l'abus qu'on en a fait. Le concerto de Servais n'est qu'une suite de mélodies, contemporaines de *Zelmira* et de *Matilde di Shabran*, et qui ont subi largement du temps l'irréparable outrage. Tout cela pouvait plaire au temps jadis ; malheureusement aujourd'hui nous avons le défaut de croire que le théâtre n'est pas fait pour y gazouiller des mélodies à l'italienne, ni le concert pour y exhiber des tours de force de virtuose. Le concerto de Servais est sans doute fort difficile et je comprends qu'un virtuose soit fier d'y déployer toute son habileté, mais le moindre morceau de musique réelle ferait bien mieux notre affaire ; or, s'il y a beaucoup de *mélodies* dans le concerto en question, en revanche je n'ai pu réussir à y découvrir ni l'ombre d'une idée, ni l'apparence d'un développement symphonique. C'est du *Souvenir de Spa* à la quatrième puissance. M. Servais, qui l'a exécuté avec une conviction inébranlable, est professeur au Conservatoire de Bruxelles ; il possède un talent des plus remarquables.

L'entr'acte de la *Colombe* est fort agréable à entendre à l'Opéra-Comique, mais il fait triste figure entre l'*Egmont*, de Beethoven, et la *Symphonie en si bémol*, de Schumann. On n'en a pas moins fait bisser cette aimable bluette, qui me rappelle volontiers l'andante de l'ouverture des *Diamants de la Couronne*, accommodé au goût du jour par M. Gounod, au moyen de quelques formules d'un effet certain sur le public (comme toutes les formules).

Les *Scènes dramatiques*, de M. Massenet, récemment exécutées avec succès au Conservatoire, ont été jouées avec le même succès au deuxième concert de la troisième série. Je n'ai pas à revenir sur cette nouvelle composition de l'auteur de *Marie Magdeleine*, le lecteur en trouvera le compte rendu très complet dans l'un des précédents numéros de la *Chronique musicale*.

H. Marcelllo.

CONCERT DU CHATELET. — Au cinquième Concert de la deuxième série, M. Colonne a donné la première audition d'un « Adagio cantabile » de madame Farrenc. Madame Farrenc et madame de Grandval sont incontestablement les deux dames qui, aujourd'hui, s'entendent le mieux en science d'instrumentation et en combinaisons d'orchestre. Madame Farrenc est plus classique et madame de Grandval plus romantique. Celle-ci risque davantage et arrive peut-être à des effets plus neufs et plus colorés. Celle-là conserve mieux les traditions de l'ancienne et grande école, et jamais on n'a lieu de craindre avec elle de ne point arriver à un résultat heureux. L'*adagio* de madame Farrenc se distingue par une grande pureté de style et par des motifs très chantants, développés avec beaucoup d'art. Les timbales, qui s'y font entendre presque constamment, sont ménagées avec une grande habileté, depuis le *pianissimo* jusqu'au *forte*. Enfin, l'*adagio* de madame Farrenc est un morceau remarquable de tout point.

M. Sarasate a obtenu un grand succès dans la *Symphonie espagnole* de M. Lalo. M. H. Marcello ayant annoncé dans le dernier numéro de *la Chronique* qu'il en parlerait dans celui-ci, je n'ai rien de plus à en dire.

Le Concert suivant n'ayant point donné de nouveauté, je me bornerai à constater le grand effet que M. Diemer a produit dans le concerto en ré mineur de Rubinstein. Malgré le peu de sympathie que j'avoue éprouver pour les compositions de M. Rubinstein, dans lesquelles je ne trouve ni grâce, ni mélodie, ni sentiment, il m'est impossible de nier que le motif qui termine le finale ne soit splendide et véritablement grandiose. Un fragment de la symphonie fantastique de Berlioz, intitulé *le Bal*, a ravi le public par sa fraîcheur et son charme, et l'*esquisse symphonique*, de madame de Grandval, a reçu de justes applaudissements.

*Henry Cohen.*

CONCERT DANBÉ (*Salle Tailbout*). — Le 151<sup>e</sup> concert, dans lequel, entre autres morceaux intéressants, on a entendu le concerto pour violon, de Mendelssohn, exécuté par M. Hollander, jeune artiste d'un grand talent et d'un avenir plus grand encore, s'est terminé par « *Les idées de M. Pampelune*, » opéra comique en un acte de M. Marcellus Muller, qui en donnait la *première et seule édition (sic)*. Il ne faut pas juger trop sévèrement la musique d'un amateur, qui d'ailleurs possède des qualités très réelles. Ainsi, à part de trop nombreuses réminiscences, qui se font surtout remarquer dans une valse hérisée de difficultés, mais parfaitement chantée par mademoiselle Gabrielle Darcier, et certains accompagnements trop chargés, le trio du rire est très bien fait et très gai, et les couplets du commencement sont lestement tournés. M. L. Fugère, qui remplissait le rôle de M. Pampelune, les a interprétés avec une voix de basse jeune, fraîche et sympathique, et avec une bonne méthode. Le public, fort nombreux, s'est retiré très satisfait de sa soirée.

L'événement saillant du concert suivant a été la *Fiancée du Timbalier*, de Victor Hugo, que mademoiselle Marie Dumas a récitée avec un accompagnement symphonique, composé expressément pour cette circonstance par M. Louis Lacombe. Je n'aime pas, pour ma part, ce mélange de musique et de déclamation parlée; mais M. Lacombe, qui excelle dans ce genre spécial, a trouvé des effets superbes au moment où le poète raconte le défilé des troupes — notamment des timbaliers — et a rendu avec une grande vérité les angoisses de la jeune fiancée, si bien exprimées d'ailleurs par mademoiselle Dumas et accompagnées par l'orchestre avec tant d'intelligence. Néanmoins, je me rappelle le mot de Talma en admirant le jeu de madame Pasta au théâtre italien. « Quel dommage que ça chante. » De même je dirai : Quel dommage que la poésie de Victor Hugo n'ait pas été mise en musique par M. Lacombe.

Mademoiselle Jane Hulman a exécuté avec un mécanisme parfait le *Cappuccio* pour piano et orchestre, de Mendelssohn, et M. Stiehlé a joué avec

beaucoup d'expression et un style magistral le bel andante et l'exécrable rondo du concerto pour violon de Beethoven.

H. C.

CONCERT DE M. JACQUINOT. — Ce concert, qui avait également lieu dans la salle Taitbout et qui était fort long, a commencé juste une heure après celle qui était annoncée, en sorte que peu de personnes sont restées jusqu'à la fin. M. Claude Jacquinot, dont c'était la première audition à Paris, est un violoniste d'un talent gracieux, sans grande force et qui n'a guère joué que de la musique classique. La musique d'un genre léger lui conviendrait peut-être mieux. *Las Montagnos*, duo languedocien, de M. E. Rey, l'auteur des fables de La Fontaine et de Florian mises en musique, est très original et très entraînant. Chaleureusement chanté par l'auteur et M. Bonnehée, il a eu les honneurs du *bis*. M. Roger a été vivement applaudi dans l'air de *Joseph* et dans la romance, *Oiseaux légers*. Mademoiselle Thekla, très jolie personne, possède une voix de soprano élevé et bien timbré. La manière dont elle a chanté la valse du *Pardon de Floërmel* donne de grandes espérances. Du talent de madame Béguier-Salomon et de M. Taffanel il n'y a rien à dire qu'à louer.

H. C.





## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1875

### JANVIER

26 Janvier. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *Ménage à quatre*, opérette en un acte, paroles de MM. Paul Coq et César Wartel, musique de M. Paul Bertrie. — THÉATRE DES FAMILLES. Première représentation : *Grain-de-Beauté*, opérette en un acte, paroles de M. Léon Laroche, musique de M. F. Wachs. — CONCERT DANBÉ. Premières auditions : Menuet, de M. A. de Bertha; trois pièces pour violoncelle, de M. C.-M. Widor.

27. — FOLIES-DRAMATIQUES. Première représentation : *la Blanchisseuse de Berg-op-zoom*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Chivot et Duru, musique de M. Léon Vasseur.

31. — CONCERTS POPULAIRES. Exécution des *Saisons*, oratorio en quatre parties, de J. Haydn (paroles françaises de M. G. Roger) (1).

(1) A Londres, dans Saint-James's Hall, le 18 janvier, M. Arthur Chappell donne la 500<sup>e</sup> séance des Concerts populaires du lundi (Monday Popular concerts), fondés par lui le 14 février 1859. A Tournai, le même jour, première représentation : *Un Mariage espagnol*, opéra comique en un acte, paroles et musique de M. Vau-campt. A Saint-Pétersbourg, le 25, première représentation : *le Démon*, opéra en trois actes, paroles de M....., musique de M. Antoine Rubinstein. A Berlin, le 25, première représentation : *A-ing-fo-hi*, opéra comique, paroles de M. Wichert, musique de M. Richard Würst. Enfin, pour les derniers jours de ce mois de janvier, si particulièrement fécond, on signale encore les premières représentations suivantes : à Dessau (Thaliatheater), *Dans la Montagne*, opérette, paroles de M....., musique de M. C. Kuntze; à Lille (Grand-Théâtre), *Jeanne Maillotte*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Faure, musique de M. Reynaud, chef de musique au 74<sup>e</sup> de ligne; à Toulon, *Gheisa*, grand opéra en quatre actes, paroles de M....., musique de M. Paul Aubé; à Monaco (Théâtre Monte-Carlo), *Suivez-moi, Tricoche*, opérette en un acte, paroles de M. Gaston Jollivet, musique de M. Armand Gouzien; à Philadelphie (Académie de musique), *Ostrolenka*, opéra, paroles de M....., musique de M. Henri Bonewitz; à Naples (Politeama), *Elena in Troja*, opéra bouffe, paroles de M....., musique de M. d'Alessio; à Rouen (Théâtre-Français), *la Cure merveilleuse*, opéra bouffe, paroles de M. Dessolins, musique de M. Ch.-L. Hesse.

## FÉVRIER

4 Février. — SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE. Exécution de *Gallia*, « lamentation » de M. Charles Gounod.

5. — CAEN. (Grande salle de l'Hôtel-de-Ville). Première représentation : *le Bocage*, opéra comique en deux actes, paroles de M. Jules Ruelle, musique de M. Marcellus Muller.

6. — ATHÉNÉE. Réouverture, par la première représentation de *la Belle Lina*, opérette bouffe en trois actes, paroles de MM. Paul Mahalin et Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans.

7. — CONCERTS POPULAIRES. Première exécution : *Symphonie espagnole* pour violon principal et orchestre, de M. Edouard Lalo, exécutée par M. Sarasate. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première audition : *Pièces symphoniques* (Prélude et choral — Scherzo), de M. Charles Lefebvre. — MILAN (théâtre de la Scala). — Première représentation : *Gustavo Wasa*, opéra seria en quatre actes, paroles de M..., musique de M. Filippo Marchetti.

11. — SALLE PLEYEL. Soirée musicale dans laquelle M. Eugène Sauzay fait exécuter pour la première fois la musique écrite par lui pour les intermèdes du *Silicien ou l'Amour peintre*, de Molière — SALLE TAITBOUT. Concert de la Société chorale d'amateurs, dans lequel on exécute une scène avec chœurs extraite des *Contes d'Hoffmann*, opéra inédit, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Hector Salomon. — SAINT-QUENTIN. Première représentation : *la Fête interrompue*, opéra comique en un acte, paroles de M. Edmond Delière, musique de M. Amédée Marié.

12. — Fermeture du théâtre de l'Athénée.

13. — SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. Premières auditions : *Suite* pour piano, violon et alto, de M. A. Boisseau; *Tu es Petrus*, chœur et solo avec accompagnement d'orgue, harpe, violoncelle et contrebasse, de M. Théodore Dubois; romance pour cor, et chœur de M. Charles Lefebvre. — GAND (Concert de la Société royale des Mélomanes). Première audition : *De Zegen der Wapens*, cantate de fête, paroles de M. Eugène Van Oye, musique de M. Waelput.

14. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première audition d'un *Adagio cantabile*, de madame Louise Farrenc.

16. — SALLE TAITBOUT. Première représentation : *les Idées de M. Pamphilune*, opéra comique en un acte, paroles de M. ...., musique de M. Marcellus Muller. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE. Première audition d'un Octuor de M. E. Chaîne, pour flûte, clarinette, cor, basson, violon, alto, violoncelle et

contrebasse. — MARSEILLE (Cercle artistique). Première audition : *Gloria victis*, grande ballade pour soli, chœurs et orchestre, poème de M. Eugène Rostand, musique de M. Alexis Rostand ; premier temps d'une symphonie inédite, en ré majeur, de M. Auguste Morel; *Invocation à l'Océan*, air extrait d'un grand opéra inédit de M. Ernest Guiraud.

20. — SOCIÉTÉ NATIONALE DE MUSIQUE. Premières auditions : Sonate pour orgue, de M. Alexandre Guilmant ; trois pièces pour orgue, du même ; fragment de la deuxième partie de *la Nativité*, oratorio, paroles de M. Emile Cicile, musique de M. Henri Maréchal.

23. — CONCERT DANBÉ. Premières auditions : Entr'acte inédit de M. Eugène Diaz ; *la Fiancée du Timbalier*, ballade de Victor Hugo, musique de M. Louis Lacombe.

25. — GAITÉ. Première représentation : *Geneviève de Brabant*, opéra bouffe en trois actes (troisième édition revue, corrigée et augmentée), paroles de MM. Ad. Jaime et Tréfeu, musique de M. Jacques Offenbach (1).

A. P.

(1) Au commencement de février, le théâtre d'Alger donne la première représentation de *la Marguerite*, opéra comique, paroles de M. Aurès, musique de M. Dermineur.





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

### FAITS DIVERS



AR décision du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sur la proposition de M. Ambroise Thomas, M. Eugène Jancourt, membre du comité d'examen, vient d'être nommé professeur à la classe de basson au Conservatoire, en remplacement de M. Cokken, décédé.

— M. Potier ayant été nommé professeur de chant en remplacement de M. Laget, M. Croharé a été nommé à la place de M. Potier. D'un autre côté, M. Émile Descombes succède à M. Croharé, et M. Antonin Marmontel prend la place de M. Descombes comme professeur de solfège.

— Nous lisons dans l'*Entr'acte* :

« Un opéra de Destouches (1712), joué comme à la cour du grand roi, avec chœurs, costumes et décors, voilà certainement le spectacle le plus rare et le plus inattendu. Et lorsque nous aurons ajouté que l'œuvre du vieux maître français est une merveille de grâce et de jeunesse, l'intérêt de nos lecteurs en sera plus vivement excité. Tel est le spectacle, à coup sûr unique dans son genre, que nous réserve M. Danbé pour son concert de mardi prochain au théâtre de la Salle Taitbout. L'attention des érudits était éveillée déjà sur ce point par la belle découverte que M. Vaucorbeil a faite à la Sorbonne, de la bibliothèque du marquis de Lasalle, où figure une collection complète de notre vieille école française, si intéressante et si inconnue. M. Lacome, auteur d'un remarquable travail sur ce sujet, publié dans la *Chronique musicale* (1), a rétabli la partition d'après les indications originales. Le ministère des Beaux-Arts a généreusement appuyé la tentative vraiment nationale du jeune et intelligent chef d'orchestre, et voilà comment, de tous ces travaux et de tous ces bons vouloirs réunis résultera, pour le mardi 2 mars, un spectacle d'autant plus unique que *Callirhoé* (c'est le titre de l'œuvre) n'aura qu'une seule représentation.

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> juillet, 1<sup>er</sup> août, 1<sup>er</sup> septembre et 1<sup>er</sup> décembre.

— *La Société de l'Harmonie sacrée*, fondée et dirigée par M. Charles Lamoureux, donnera le 18 mars une nouvelle œuvre de M. J. Massenet : *Ève, mystère en trois parties*. Dans la même séance on entendra *la Fête d'Alexandre*, de Haendel.

— La Société des compositeurs de musique a renouvelé son bureau pour l'année 1875. Ont été nommés : président, M. Vaucorbeil ; vice-présidents, MM. Membrée et Joncières ; secrétaires, MM. Samuel David, Limagne et Sainbris ; trésorier, M. Adolphe Blanc ; bibliothécaire, M. Wekerlin. Ont été élus membres du comité : MM. Barbereau, F. Clément, Deffès, Th. Dubois, Gastinel, de Groot, d'Ingrande, de Lajarte, Lalo, Nibelle, Ortolan, E. Pessard, Pougin, Verrimst, Widor.

— En attendant que les représentations puissent être reprises au Théâtre-Ventadour, M. Bagier a l'intention de louer la salle pour des concerts ou des auditions musicales quelconques. Elle sera prochainement utilisée, assure-t-on, pour l'exécution de l'oratorio de Rubinstein, *la Tour de Babel*, sous la direction de M. J. Danbé.

— La municipalité de Rouen va célébrer, par une grande fête, le 13 et 14 juin prochain, le centenaire de Boieldieu. M. Ambroise Thomas composera la cantate qui sera exécutée à cette solennité.

Le théâtre de Rouen donnera à l'occasion du centenaire un opéra de M. Adrien Boieldieu, fils de l'auteur de *la Dame blanche*. C'est un ouvrage en deux actes, dont le poème a été écrit par M. Charles Nuitter.

— M. Cœdès, ne pouvant suivre les répétitions de son opéra bouffe, *Clair de lune*, aux Folies-Dramatiques, et remplir en même temps ses fonctions de souffleur à l'Opéra, a été forcé de donner sa démission. Cette importante fonction, qui demande un musicien accompli, a été confiée à M. Clamens.

— Notre collaborateur et ami Arthur Pougin vient de faire paraître à la librairie Baur une importante *Notice sur Rode*, violoniste français, couronnée il y a deux ans par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. Nous rendrons compte prochainement de cette brochure intéressante. De plus, M. Pougin va publier incessamment deux nouveaux volumes, qui viendront augmenter encore la série déjà si nombreuse de ses écrits sur la musique. L'un est intitulé : *BOIELDIEU, sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance*, et son apparition coïncidera d'une façon heureuse avec les fêtes du centenaire de Boieldieu, qui se préparent en ce moment à Rouen. Le second a pour titre : *Figures d'opéra comique*, et contiendra une suite de notices, accompagnées de jolis portraits à l'eau-forte, sur madame Dugazon, Elleviou, et M. et madame Gavaudan.

Enfin, nous pouvons annoncer que M. Pougin vient d'être chargé, par la librairie Firmin Didot, de la rédaction d'un neuvième volume (complément et supplément) à la *Biographie universelle des musiciens*, l'ouvrage célèbre de Fétis.

— La première chambre du Tribunal civil de la Seine, présidée par M. Glandaz, vient de juger un procès intéressant.

M. Debrousse était abonné à l'Opéra de la rue Le Peletier. Il avait une belle avant-scène contenant six places. Après le sinistre qui a détruit ce théâtre, il a maintenu son abonnement lors de la translation de l'Opéra à la salle Ventadour, à la condition toutefois que M. Halanzier lui donnerait dans la salle du nouvel Opéra une loge semblable à celle qu'il possédait dans le théâtre de la rue Le Peletier. A l'ouverture du nouvel Opéra, M. Debrousse prit possession d'une grande avant-scène, mais elle comportait huit places.

M. Halanzier réclama, comme prix de cette loge, la somme de 16,800 fr. par an. M. Debrousse a trouvé que ce prix, basé sur les huit places, ne devait pas lui être demandé, parce qu'il devait avoir une loge semblable à l'ancienne, qui ne contenait que six places. Il fit des offres réelles de la somme demandée par le directeur de l'Opéra, sous la réserve de tous ses droits.

Il demande au tribunal de n'être tenu de payer sa loge que dans la proportion de six places.

M. Halanzier soutient, au contraire, qu'il a rempli son engagement en mettant à la disposition de M. Debrousse une avant-scène remplaçant avantageusement l'ancienne, et que, si elle contient huit places au lieu de six, cela ne provient pas de sa volonté, mais des dispositions architecturales du monument. Il insiste sur ce fait que c'est l'État qui a indiqué le nombre de places du théâtre, et qui a fait installer les huit fauteuils dans l'avant-scène dont il s'agit. Il ne peut perdre le prix des deux places dont M. Debrousse n'a pas besoin, mais il est tout prêt à lui rendre la liberté et à lui reprendre sa loge.

M<sup>e</sup> Templier a plaidé pour M. Debrousse, et M<sup>e</sup> Allou pour M. Halanzier. M. le substitut Ribot a conclu à l'admission de la demande de M. Debrousse. Contrairement à ces conclusions, le tribunal a débouté M. Debrousse de sa demande, et l'a condamné à payer à M. Halanzier les huit places de la loge qu'il loue.

— La Société des auteurs et compositeurs dramatiques vient de prendre une mesure importante. Désormais les pièces en un acte dites *lever de rideau* n'auront plus droit comme autrefois à une part proportionnelle de 4 pour cent sur les recettes, cette part est réduite à 2 pour cent. La moyenne des droits d'auteurs pour une soirée étant de 12 pour cent, l'auteur du lever de rideau recevait pour ainsi dire autant que les auteurs de la pièce qui attirait le public. Cette sage décision permettra plus facilement la production de pièces en un acte d'auteurs nouveaux ; car jusqu'ici les auteurs de la pièce à succès imposaient presque toujours le lever de rideau.

— Un certain nombre d'auteurs dramatiques et compositeurs de musique belges, vient d'adresser à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de Paris, une lettre que le défaut d'espace nous empêche de reproduire. Jusqu'ici les droits que touchaient en Belgique nos compatriotes, droits réglés par la convention du 22 août 1852, étaient minimes ; ils s'élevaient à 18 francs pour un opéra en cinq actes. Les auteurs belges, au contraire, ont

à Paris les mêmes conditions que la Société des auteurs français. La lettre dont il s'agit annonce que les auteurs belges adressent au ministre de l'intérieur de Belgique une pétition à l'effet d'obtenir pour leurs confrères français le régime de réciprocité. Nous souhaitons que cet acte de bonne confraternité obtienne le résultat qu'en attendent les intéressés.

— Il se fait de grands préparatifs à Bergame pour transférer les restes mortels de Donizetti du cimetière à la cathédrale, où ils seront déposés dans le monument érigé à sa mémoire.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra*. — Madame Miolan-Carvalho quitte l'*Opéra-Comique* pour rentrer à l'*Opéra*. Elle débutera vers le 15 mars dans *Hamlet*. Puis elle reprendra son rôle de Marguerite, de *Faust*, aussitôt que les décors de cet opéra seront prêts.

— M. Halanzier vient d'engager une jeune artiste, mademoiselle Beau, qui est douée d'une jolie voix de soprano, mais dont les études ne sont pas encore terminées.

C'est à l'*Opéra*, et sous la direction de professeurs spéciaux, que la nouvelle pensionnaire de M. Halanzier complétera son éducation. Ses débuts auront lieu prochainement.

— Un autre début est annoncé pour le mois de juin prochain ; c'est celui de mademoiselle Deruki, une jeune Polonaise qui chante en ce moment à Venise, et dont on dit beaucoup de bien.

— Les ténors, MM. Villaret, Salomon, Bosquin, Léon Achard, Vergnet, sont grippés. Il ne reste plus à M. Halanzier que Sylva, qui chante ce soir *la Juive* ; s'il tombe malade à son tour, l'*Opéra* fera relâche, faute de ténors. Il reste bien M. Mierwinski, mais *les Huguenots* ne sont pas prêts.

— La reprise de *Guillaume Tell*, retardée par une indisposition de deux ténors, Villaret et Salomon, a eu lieu le vendredi 26 février. Nous avons reçu, à ce sujet, la lettre suivante, dont nous ne connaissons aucun précédent dans les annales administratives de l'*Opéra*.

*Paris, le 24 février 1875.*

MONSIEUR,

J'avais espéré pouvoir donner la reprise de *Guillaume Tell* dans le cours de la troisième semaine de ce mois ou, dans tous les cas, comme limite extrême, le lundi 22 février courant.

J'avais fait, en conséquence, réservé les places destinées au service de la presse, jusqu'à cette dernière date. Mais, d'une part, le bal au profit des

pauvres, de l'autre, l'indisposition simultanée de MM. Villaret et Salomon ont déjoué tous les calculs et renversé les dispositions prises.

Je me vois contraint, aujourd'hui, d'ajourner à vendredi cette reprise de *Guillaume Tell*; et n'ayant plus à ma disposition les places nécessaires, je viens vous prier de prendre note qu'une représentation extraordinaire de cet opéra aura lieu dimanche 28 février, représentation pour laquelle j'aurai l'honneur de vous faire parvenir votre service habituel.

J'espère que vous voudrez bien prendre en considération l'embarras où me place ce concours de circonstances imprévues et accepter cette substitution toute accidentelle.

Agréez, je vous prie, Monsieur, avec mes regrets pour ce fâcheux contretemps, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

*Le Directeur de l'Opéra,*  
HALANZIER.

A la représentation du 26, M. Salomon, qui chantait le rôle d'Arnold, subi-  
ment enrhumé, a fait réclamer l'indulgence du public après le premier acte.  
La nouvelle lettre, que nous publions ci-après, sans commentaires, dira à  
nos lecteurs pour quelle cause *la Chronique musicale* ne rend pas compte  
dans ce numéro de la reprise si importante de *Guillaume Tell*.

Paris, le 27 février 1875.  
MONSIEUR,

Une nouvelle indisposition de M. Salomon me met dans l'impos-  
sibilité de donner *Guillaume Tell* demain dimanche.

Je m'empresse de vous envoyer, néanmoins, le service que je  
vous ai annoncé; j'aurai l'honneur de vous faire parvenir un second  
service pour la reprise de *Guillaume Tell*, dès que les circonstances  
me permettront de le faire.

Veuillez agréer, monsieur, l'expression de mes sentiments les plus  
distingués.

*Le directeur de l'Opéra,*  
HALANZIER,

— *Robert le Diable*, avec le ténor Sylva, sera repris la semaine prochaine.

— M. Giraudet, basse de l'ex- Théâtre-Italien, vient d'être engagé par  
M. Du Locle.

— Après un relâche pour la dernière répétition de *Carmen*, la première  
représentation est fixée au mercredi 3 mars.

*Folies-Dramatiques.* — Voici la distribution de *Clair-de-Lune*, l'opérette de  
M. Coëdès.

Le roi Misère  
Clair-de-Lune

MM. Milher  
Emmanuel

Alfarin	Luco
Champ-d'Azur	Haymé
Sparadrap	Hamburger
Pied-de-Fer	Clavandier
Nestor	Gatinais
Vulcain	Speck
Quasimodo	Heuzey
Bélisaire	Legrain
Sirène	M <sup>mes</sup> Rose Marie
Clorinde	Bode
Corysandre	Toudouze

*Gaîté.* — La première représentation de l'opérette-féerie a eu lieu jeudi dernier. Grand succès de décors et de mise en scène.

*Salle Erard.* — A la prochaine séance de la Société classique, le mardi 2 mars, MM. Armingaud, Jacquard, Mas, de Bailly, Taffanel, Lalliet, Grisez, Dupont, Espagnet, exécuteront un sextuor, de M. Gastinel (première audition.) Un trio de Schubert, le treizième quatuor de Beethoven et l'otetto de Mendelssohn, compléteront le programme de cette intéressante soirée, à laquelle le pianiste Fissot prétera son concours.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : **CARTHUR HEULHARD.**

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



C. N. Cocher del.

Aug. de S<sup>t</sup>. Aubin Sculp. 1765.