



PRÉFACE A UNE HISTOIRE
DE
LA GUERRE DES BOUFFONS

I



La *Guerre des Bouffons* est certainement la dispute la plus chaude de toute l'histoire de la musique : elle en serait peut-être demeurée aussi la plus stérile, s'il n'en était sorti le premier ouvrage français qui corresponde avec ce que nous appelons aujourd'hui l'*opéra-comique*.

Guerre des Bouffons! Étrange expression qui fait rêver de prime-abord à quelque scène de haut grotesque échappée, en un jour d'invention satirique, au pinceau fantaisiste du vieux Breughel, ou bien au burin puissant de notre Calot! Mais point : il ne nous est pas permis de rattacher au domaine de l'imagination ce qui tient, au contraire, à la réalité pure, et d'ailleurs

4300
754
1.8

879418

l'esprit du lecteur, suffisamment prévenu sur le sens réel du mot, se refuserait à nous suivre au-delà. L'expression de *Guerre* ou *Querelle des bouffons*, désigne, comme chacun sait, la lutte littéraire qu'engendra la partition de la *Serva padrona*, et qui heurta l'une contre l'autre deux puissances lyriques à peu près réconciliées maintenant, la musique italienne et la musique française : petite guerre d'encre, il est vrai, mais reproduisant l'image de la guerre de sang, avec ses Achilles et ses Thersites, et qui a de commun avec celle de Troie de s'être terminée par la ruse.

L'arrivée des Bouffons en France sous la direction du signor Bambini, n'est pas la première tentative que les Italiens aient faite pour importer chez nous leur génie théâtral avec son cortège de personnages caractéristiques.

Néanmoins, si l'on remonte aux temps reculés où les premiers col-porteurs du comique italien plantèrent leur tente sur le sol français, on acquiert facilement la preuve qu'en aucune circonstance les comédiens d'outre-mont ne furent plus discutés que les bouffons du signor Bambini, apportant avec eux le signal de la réforme musicale cachée sous les mélodies de la *Serva padrona*.

Il ne sera peut-être pas sans intérêt de comparer l'accueil fait par le public français aux bouffons de Henri III, simples interprètes du comique italien, avec l'orageuse réception des bouffons de Louis XV, promoteurs d'une révolution musicale.

On se convaincra par l'examen sommaire de documents relatifs aux diverses incursions de nos voisins sur la scène française, que la *Guerre des bouffons* est la première opposition sérieuse et motivée qu'ait éprouvée auprès de nous le théâtre italien, et que, si les Français se sont appropriés rapidement les types de la comédie de mœurs et d'action, ils se sont montrés relativement rebelles à l'importation du style musical, et qu'enfin le travail d'assimilation a été beaucoup plus lent d'une part que de l'autre. Chose inouïe ! l'oreille s'est façonnée moins vite que l'esprit, l'organe moins vite que le sens.

C'est aux philosophes qu'il sied d'éclaircir ce point de critique historique, et nous serions reconnaissant à Jean-Jacques Rousseau d'y avoir touché, lui qui théorisa de si belle façon et trancha si fort du grand maître, à l'époque où il se fit l'apôtre exclusif de la musique italienne.

II

Vers quel temps les bouffons italiens commencent-ils à montrer chez

nous leur mine effrontée? D'après M. Charles Magnin, la première troupe qui traversa les Alpes serait celle des *Comici Confidenti*, environ l'an 1572. Encore qu'il n'y ait guère à glaner là où moissonne M. Charles Magnin, je serais bien surpris si, dans les longues caravanes de marchands vénitiens, milanais, lucquois et pisans qui gagnaient les foires de Lyon par la Provence, il ne s'était point glissé quelques pauvres hères de bateleurs traînant avec eux la voiture d'accessoires et la caisse d'oripeaux : mais cette hypothèse ne doit pas nous faire perdre de vue nos *Comici Confidenti*, que nous voyons fusionner en 1574 avec les *Gelosi* dont la concurrence devenait gênante. La Société née de ce rapprochement parcourt la province pendant deux ans sous le nom de *Comici Uniti*, se sépare à la fin de 1576, et chacune des deux fractions de cette importante compagnie reprend son nom et son répertoire primitifs. Ce sont les *Gelosi*, reconstitués à Venise par le célèbre impresario Flaminio Scala, qu'Henri III va rappeler et engager spécialement pour lui et sa cour, à l'occasion des États-Généraux de Blois, en 1577.

En 1574, Henri III, de passage à Venise, avait eu l'heur d'ouïr les comédiens les plus renommés de l'Italie : aussi rapporta-t-il en France un fort agréable souvenir de ces divertissements. Plus tard, quand approchèrent les États de Blois de 1577, le roi prit peur de la longueur des harangues, et ne convoqua ses jurisconsultes qu'après s'être prudemment assuré d'une bonne troupe de bouffons italiens, comptant par là chasser l'humeur mélancolique qu'excite en l'âme des souverains la perspective d'avoir à régler les affaires du pays.

C'est pour effacer cette légitime préoccupation du roi, que les *Gelosi* durent hâter leur voyage et se tenir prêts pour le mois de février 1577 : « En ce mois, la compagnie des comédiens italiens, surnommés I Gelosi, que le Roy avoit fait venir de Venise, exprès pour se donner du passe-temps, et desquels il avoit payé la rançon, aïans été pris et dévalisés par les huguenos, environ les festes de Noël précédent, commencèrent à jouer leurs comédies en la salle des Estats à Blois, et leur permit de prendre demi-teston de tous ceux qui les voudroient voir jouer. » Ainsi nous le présente le bon Pierre de Lestoile dans ce langage toujours pittoresque et toujours précis, qui tient à la fois du conte et de l'histoire, et qui sera le charme éternel de nos vieux annalistes français.

L'été de cette même année 1577, nous retrouvons les *Gelosi* installés en l'Hôtel du Petit-Bourbon, alors situé au bord de la Seine, à l'angle de la rue des Poulies, et sur l'emplacement où s'élève aujourd'hui la façade du Louvre. « Le dimanche 19 may, dit Lestoile, les comédiens italiens surnommés I Gelosi commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en

la salle de l'hostel de Bourbon, à Paris. Ils prenaient de salaire quatre sols par teste de tous les François qui les vouloient aller voir jouer, où il y avoit tel concours et affluence de peuple, que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas trestous ensemble autant, quand ils preschoient. »

Le succès des Gelosi est complet, comme on le voit, et ne soulève de la part des Parisiens aucune protestation.

Ici se place la question de savoir par quels procédés fut faite la conquête du public. Quel genre de pièces exploitaient les Gelosi ? Bien que le chant et la musique soient d'essence tout italienne et dans le caractère de la nation, il n'est guères permis de supposer qu'ils en aient fait une application régulière. Il faut plutôt croire, et l'on peut en juger par les canevas de pièces conservés dans le *Teatro delle Favole rappresentative* de Flaminio Scala, que leurs représentations se composaient de dialogues extrêmement libres, improvisés et renouvelés selon les besoins de la cause, et assaisonnés en outre d'une mimique fortement accentuée. C'est l'opinion de M. Charles Magnin qui limite à deux genres distincts le répertoire des acteurs italiens de cette époque : « 1^o Des comédies à l'impromptu, jouées sur des canevas que l'on affichait dans la coulisse et que brodait la fantaisie des artistes : 2^o Des comédies, des pastorales, des tragédies et des tragi-comédies écrites. » Je ne nie point d'ailleurs qu'il ne s'y soit mêlé des sérénades et des chansons populaires de Venise ou de Naples, d'autant que certains gelosi étaient d'excellents musiciens, entre autres Francesco Andreini, qui jouait de presque tous les instruments ; mais le fond de leurs pièces reposait en principe sur des intrigues licencieuses et sans autre souci artistique.

Il advint même que ces pauvres diables, imbus du ruffianisme national, et du reste admirablement secondés par la corruption mondaine de la Cour, se livrèrent à une telle licence de gestes et de mots qu'ils éveillèrent les pudibondes susceptibilités des magistrats. On reprochait beaucoup de choses aux capitaines *Rinoceronte* et *Cocodrillo*. *Francatrippe* et *Fritellino* donnaient la réplique trop verte à ces joyeux compères : le *Dottore* s'armait d'engins trop professionnels. Bref, le Parlement intervint et prohiba leurs jeux.

C'est merveille d'entendre geindre le bon Lestoile sur les pornographies de nos *Gelosi*, et je demande place ici pour son piquant commentaire de l'arrêt du Parlement :

« Le mercredi 26 juing, la cour assemblée en mercuriale fist faire défense aux Gelosi comédiens italiens de plus jouer leurs comœdies, pour ce qu'en ladite assem-

blée, aucuns conseillers de la dite cour, mesmes les plus jeunes, remonstrèrent que toutes ces comédies n'enseignoient que paillardises et adultères, et ne servoient que eschole de débauche à la jeunesse de tout sexe de la ville de Paris. Et à la vérité, le desbord y estoit assés grand sans tels précepteurs, principalement entre les dames et damoiselles, lesquelles sembloient avoir appris la manière des soldats de ce temps, qui font parade de monstrier leurs poictrinals dorés et reluisants quand ils vont faire leurs monstres; en tout de mesme, elles faisoient monstres de leurs seins, et poictrines ouvertes et autres parties pectorales, qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisoient aller par compas ou mesure comme un orloge, ou pour mieux dire, comme les soufflets des mareschaux, lesquels allument le feu pour servir à leur forge.

Le trait n'est-il pas charmant?

Qui sait? La politique (on en met partout) dicta peut-être la sentence du Parlement. Les seigneurs italiens rangés autour de la reine-mère Catherine de Médicis envahissaient toutes les charges lucratives : la noblesse française les détestait. Il courait sur leur compte des quatrains comme celui-ci :

*Quand ces bougres poltrons en France sont venus,
Ils estoient élancés, maigres comme sardaines;
Mais par leurs gras impôts ils sont tous devenus
Enflés et bien refaits, aussi gros que balaines.*

Les Gelosi purent bien être enveloppés dans la proscription commune : la modicité de leur salaire eût dû pourtant les laver de la tache originelle.

Ils en appelèrent directement à la faveur royale qui leur concéda des lettres-patentes en règle : c'était un véritable échec au privilège des *Confrères de la Passion* dont les descendants exploitaient alors l'Hôtel de Bourgogne. Le Parlement se piqua d'amour-propre, maintint son arrêt et le motiva de nouveau dans les termes les plus sévères. Comme la défense, l'attaque vient de haut lieu. Quant aux Parisiens, ils se tiennent à l'écart de ces froissements d'autorité, et, si les *Gelosi* sont obligés de repasser les monts vers la fin de 1578, ils savent qu'ils rapportent à la comédie italienne ses grandes et petites lettres de naturalisation.

En 1584 et 1585, les *Confidenti* sont à Paris.

En 1588, autre troupe.

En 1600, les *Gelosi*, toujours sous la direction de Flaminio Scala, retrouvent à l'Hôtel de Bourgogne leurs beaux jours du Petit-Bourbon; ils alternent avec les comédiens français de la rue Mauconseil et font bon ménage entre eux. Ils se transportent à Lyon quatre ans plus tard : c'est là qu'ils perdent la plus célèbre de leurs actrices, Isabella Andreini,

dont l'histoire littéraire n'a point laissé tomber le nom. Mais la compagnie qui nous rendit les plus fréquentes visites est celle des *Comici fedeli* habilement conduite par J. B. Andreini, fils d'Isabella. Elle se maintint, de 1605 à 1652, près d'un demi-siècle, et se fit applaudir à Paris à reprises assez rapprochées.

III

Il serait oiseux de suivre pas à pas l'histoire de la comédie italienne en France à travers le dix-septième siècle et la première moitié du dix-huitième : on connaît ses pérégrinations de l'Hôtel de Bourgogne au Petit-Bourbon, du Petit-Bourbon au Palais-Royal, son retour à l'hôtel de Bourgogne et ses échappées sur les terres des théâtres de la Foire. Ce déplacement, on le comprend, n'eut pas lieu sans secousses ni sans accrocs ; mais nos comédiens nationaux eux-mêmes n'en sont pas exempts. Cette colonisation dramatique ne se poursuit pas ainsi pendant près de deux siècles sans exciter autour d'elle des colères et des rancunes parmi les artistes indigènes : mais ces mouvements d'humeur sont vite étouffés. Ils ne se transforment jamais en polémiques de longue haleine et ne dégénèrent point en un de ces tournois où la critique, emportée au-delà du but, perd toute mesure dans les arguments et mêle à la question d'art l'outrageante et vaine discussion des personnes.

La Comédie-Française et la Comédie-Italienne marchent en paix côte à côte, et vivent de mutuels emprunts : de légers nuages marquent çà et là le grand voyage de ces deux génies latins à travers l'histoire ; ils en fixent les glorieuses étapes.

Rien ne fait prévoir les guerres intestines qui éclateront vers le milieu du dix-huitième siècle au sein de la communauté : et ces guerres, ces tempêtes, ces orages, c'est un rien qui les provoque ! un rien, en apparence, ou du moins presque rien, et ce presque rien est un coup de foudre..... Je veux parler de l'arrivée à Paris, en 1752, d'une brave troupe de chanteurs bouffes venue chez nous pour nous faire entendre quelques nouveautés agréables du pays de Naples.

Le début de la troupe du signor Bambini sur la scène de l'Opéra n'avait en soi rien de subversif. Mais à leur insu, sans doute, les Bouffons bouleversaient notre système de drame musical, innovaient chez nous une poésie libre et hardie, renvoyaient à leur solfège nos musiciens et nos chanteurs, rejetaient brusquement nos Aristarques sur les bancs de l'école, et ceci, en bonnes gens innocents du bruit qui se fait autour

d'eux, avec des airs réjouis, des façons candides, des mines inconscientes qui semblèrent le comble de l'insolence.

Ce simple passage de comédiens ambulants qui prend tout à coup les proportions d'une émeute, et force toute la critique du temps à descendre dans la rue, a subi mille commentaires. Mais qu'était-ce, en réalité, sinon la musique italienne, dans toute la fleur de sa robuste jeunesse, sautant par surprise à la gorge de la musique française, risquant les premiers bégaiements du berceau ? Dans la confusion qui suivit cette rencontre inattendue, l'intérêt et l'amour-propre également froissés parlaient trop haut pour qu'on en raisonnât froidement.

Le triomphe des Italiens sur les Français dans l'art de la musique, portait avec lui sa leçon dont il fallait profiter. Il avait, en dépit de sa forme légère, des racines profondes dans l'organisation politique des deux peuples ; on en disserta en contemporains passionnés, c'est-à-dire stérilement. L'abattement conseilla les uns, l'entêtement les autres, mais le remède ne fut indiqué par personne.

Le jour ne s'est pas encore levé très clair sur cette question. Des littérateurs, plus poètes que critiques, attribuent l'incontestable supériorité que la musique italienne a si longtemps gardée sur la nôtre, à l'influence du climat sous lequel elle est née : raison de droit divin, hommage mystique rendu à l'azur des cieux qui n'en peut mais. Attendons-nous, en vertu de cette théorie, à voir éclore sous les tropiques l'école suprême de toute musique. Quelques-uns, reprenant en sous œuvre la thèse chère à Jean-Jacques Rousseau, déclarent avoir trouvé dans les douceurs de la langue la source vive de la mélodie italienne. Loin d'accueillir à bras ouverts ces sophismes exclusifs, qui frapperaient d'impuissance les peuples qui n'ont pas la chance de vivre sous une chaleur moyenne de trente-cinq degrés et de parler l'idiôme flatteur du Cantarelli du *Pré aux Clercs*, nous ne croyons pas être démenti par l'histoire, en prétendant que la France peut revendiquer sur l'Italie la priorité des instincts musicaux.

Pour nous, les bonnes fortunes musicales de l'Italie tiennent, en dehors de toutes prédispositions naturelles, à trois grandes causes : la *décentralisation lyrique*, l'*émancipation du théâtre de la tutelle officielle*, le *grand nombre des Conservatoires*, et l'*excellence avérée du système pédagogique en vigueur*. Et cette décentralisation lyrique, cette liberté précoce du théâtre, cette profusion de corps enseignants se rattachent elles-mêmes à une origine commune : la *décentralisation politique*.

Qu'on se représente l'ardente rivalité de vingt villes voisines, maî-

tresses d'elles-mêmes, où la fièvre de la gloire est à l'état aigu ; où la guerre, le commerce et l'art sont bien moins des agents de civilisation que des engins de défense et de conservation ; où l'orgueil, constamment en jeu, exprime à chaque génération son suc de grands citoyens, de grands capitaines et de grands artistes. Qu'on imagine, ici, une municipalité républicaine dans laquelle le renouvellement des offices et le vote des charges publiques, accessibles à tous, ne laisse aucune trêve aux ambitions ; là, un prince qui n'a pas le loisir d'être complètement tyranique, qui pactise de force avec le bas peuple pour lutter contre la noblesse qui conspire, qui paie par des privilèges sa dette de reconnaissance, et n'a d'autre ressource que d'en partager les bénéfices avec la démocratie. O merveilleuse intensité de la vie civile ! Qu'on se rappelle Venise conquérant sa place au sein des grands conseils européens, et, toute débordante de vie, colonisant, par sa seule extension, des terres mille fois plus étendues que le sol qu'elle occupe ; Florence, où le commerce de l'argent crée aux Médicis qui la gouvernent des budgets inconnus ; Gênes qui couvre la mer de ses vaisseaux ; ailleurs, Pise avec ses cent mille habitants, qui tient Florence en échec ; Rome avec sa cour papale qui attire autour d'elle toutes les hautes têtes du monde chrétien. Qu'on replace à Milan les Sforce et les Visconti, les d'Este à Ferrare, les Scaliger à Vérone, les Malatesta à Ravenne. Qu'on rende à Bologne, à Modène, à Lucques, à Sienne, toutes villes d'aventures, leurs riches et entreprenantes communes, et l'on sera en pleine possession du secret de la Renaissance des arts en Italie. Et maintenant, que le génie s'éveille en quelque humble bourgade, l'artiste né d'hier peut s'élancer joyeusement sur le chemin de la ville où sa vocation l'attire. La traversée n'est pas dangereuse ; il n'y a pas loin de Chioggia à Venise, de Luino à Milan, de Fiesole à Florence. Qu'il ne soit point en peine, il aura sa place au lutrin, à l'atelier, à la table du maître ; puis il vivra de son talent. D'ailleurs ne l'attend-t-on pas ? Il y a pour lui quelque part une noble dame qui veut de nouveaux sonnets à chanter sur le luth ; une pieuse créature en ce moment fort irritée contre le monde, et qui réclame pour sa chapelle un prie-Dieu d'ivoire ; un abbé bien fervent, qui a besoin d'un enter bien affreux pour empêcher ses frères de rire sous leur capuchon dans le cloître ; un capitaine aux gardes qui se désire voir représenté de pied en cap, avec toutes les mailles de sa cotte et bien farouchement. Et tout ceci est le moins qui puisse lui échoir, car on a décidé la veille la construction d'une église cathédrale ou d'un palais seigneurial pour l'achèvement desquels il faudra plus de cent ans. C'est ainsi que l'Italie tenait

table ouverte à ses artistes : banquet immense dont les portes s'ouvriraient au mot d'ordre : Génie !

Cependant, le développement de l'art musical n'est point parallèle à la renaissance des arts plastiques. Comme l'a fait observer très justement un écrivain français (Valeri. *Curiosités italiennes*), « il y a plus loin du frère Guy d'Arezzo, bénédictin du onzième siècle, l'inventeur du solfège, à Pergolèse, que de Cimabue à Titien, à Corrège, à Raphaël. » A défaut d'originalité propre, l'architecture, la peinture, la sculpture, arts d'imitation, s'inspirent des modèles antiques : la musique, art d'imagination, marche devant elle sans boussole.

La période d'incubation est plus pénible en Italie qu'en Flandre et en France. Avant l'Italie, nous connaissons le naturel et le pathétique : alors que les ferments d'une mélodie naïve et sans prétention se dégagent de nos romans héroïques et des légendes wallones, le chant italien étouffe dans ses langes. Le savant Arteaga (*Revoluzioni del teatro musicale italiano*. T. I, cap. IV, p. 143 et suiv.) convient fort impartialement que, si la musique sacrée a son origine et son développement en Italie (point à moitié contestable), il n'en est pas de même du genre profane.

Il concède de bonne grâce aux Provençaux la gloire d'avoir les premiers accouplé la musique à la *langue vulgaire*, ainsi nommée par opposition à la langue latine sur laquelle on composait d'ordinaire. Il avoue que ce furent les ménestrels, venus à la suite de Charles d'Anjou, roi de Naples et de Sicile, qui donnèrent les premières leçons de chant à l'Italie, et que leurs essais de drame et de *ballo in azione* sont les anneaux primordiaux de la longue chaîne des représentations italiennes. Il constate que les maîtres flamands prirent une grande part à l'éducation musicale de l'Italie, et comme il est Espagnol, il ne cite pas moins de trente de ses compatriotes appelés, à diverses époques, à grossir le contingent des chanteurs et professeurs qui exercèrent à Bologne, à Rome, à Naples et autres villes. A la fin du quinzième siècle, l'émigration de nos musiciens français et flamands dure encore : les princes d'Italie entretiennent encore sur leur cassette privée, chanteurs et instrumentistes étrangers. L'histoire locale de l'Italie abonde en textes précis sur les réquisitions d'hommes qui sont faites à la France et aux Pays-Bas. Louis Guicciardini, le neveu du célèbre historien, dans sa *Description des Pays-Bas* (Anvers, 1567), ne nie point l'antériorité des écoles de ce pays sur celles de sa patrie, ni le succès qu'obtenaient leurs élèves dans les villes de la chrétienté qui les mandaient. Le Morigi, qui a écrit l'*Histoire de Milan*, parlant du duc Galeas Sforza Visconti, assassiné en 1476, raconte qu'il aimait beaucoup la musique et qu'il « tenait à gage une

trentaine de musiciens ultramontains auxquels il donnait de gros appointements. Un d'eux, nommé Cordiac, touchait du prince cent ducats par mois. » A propos de Leonello d'Este, duc de Ferrare, en 1441, Muratori dit qu'il fit venir des chanteurs de France, et que Girolamo della Casa d'Udina nous a conservé le recueil des plus beaux madrigaux de ces Français qu'il propose comme des modèles du genre. On rencontre, italianisés dans les chroniques, les noms de la plupart d'entre eux. Pourquoi nous montrer parfois si sévère à l'égard de nous-mêmes dans l'examen de nos rapports musicaux avec les autres nations? L'Italie chantait la *canzonetta alla francese* avant que la France chantât l'*ariette à l'italienne*.

Je pourrais multiplier les preuves de la bonne opinion qu'on avait de notre art au-delà des Alpes, et qui persista jusque dans les premières années du dix-septième siècle. Des écrivains italiens vont jusqu'à le préférer à celui de leur pays. Louis Zuccolo (*Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*. Venezia per Ginammi, 1623, in-4) s'exprime ainsi sur ce point : « La musique plus douce, plus délicate qu'elle ne souloit être parmi nous Italiens, passa ces dernières années de France en Italie. » Nous ne demandons pas tant de sacrifices à l'amour-propre italien. S'il est vrai que l'influence française se fit longtemps sentir dans leur musique, elle ne tarda pas à se dissiper devant l'art indigène dont l'aurore se levait au ciel avec des rayons éblouissants.

Dès la fin du quinzième siècle, les établissements d'enseignement musical surgissent de toutes parts : le premier de ce genre paraît avoir été fondé à Naples sous les auspices du roi Ferdinand, par Franchino Gaffurio de Lodi avec la collaboration de trois étrangers, Bernard Hy-cart, Jean Tinctor et Guillaume Garnier. Vers la même époque, Nicolas V crée à l'Université de Bologne une chaire de théorie musicale occupée par d'illustres professeurs, et quand le titulaire paraît insuffisant, on le mande du dehors, et l'on fait venir de Salamanque, en 1482, l'espagnol Ramos Pereira qui bat en brèche la méthode de Gui d'Arezzo.

Au commencement du seizième siècle on trouve à Sienne la Compagnie des *Rozzi*. Ses prétentions sont moins académiques, mais son système est plus expéditif : elle représente elle-même des intermèdes avec chant, embryons de la musique dramatique. A Vérone se forme l'importante Société des *Filarmonici*, uniquement affectée à l'amélioration de la musique : chaque membre y contribue dans sa spécialité. Ainsi, l'enseignement, loin de se confiner dans les sphères officielles, se généralise rapidement sous l'impulsion des écoles publiques émanant de l'initiative privée; au seizième siècle, on peut encore compter le nombre des écoles

ouvertes; vers la fin du dix-septième et dans le cours du dix-huitième, c'est pour l'*honnête homme* un objet de première nécessité, comme le lavoir et le marché pour la bonne ménagère. A étudier tout cela, on se croit débarqué, comme Pantagruel, en quelque nouvelle *Isle sonnante* dont les habitants avaient, au dire de Rabelais, ailes et plumes : « En ceste isle vous n'avez que caiges et oyseaulx. Ils ne labourent ne cultivent la terre. Toute leur occupation est gaudir, gazouiller et chanter. » Quelle nomenclature on ferait des cinq ou six générations de musiciens qui professèrent successivement à cette époque féconre!

Avec Corelli, la mélodie italienne s'émancipe de la tutelle où la tenait la férule du contrepoint; le chant reforme sa ligne pure, bannissant le régime des fugues tourmentées et des canons à la manière flamande où il était comme géométrisé. Ses disciples activent cette régénération : à Rome, c'est Melani; à Bologne, Colonna; à Venise, Segrenzi; à Ferrare, Bassani; à Gênes, Stradella. Puis viennent Greco, Caldara et Bononcini.

Avec Tartini, l'instrumentation révélait tous ses mystères : de son école sortaient non-seulement des virtuoses qui faisaient chanter le violon avec une force et une douceur inconnues, mais aussi des praticiens habiles à grouper les instruments, à classer les timbres à l'orchestre dans un ordre plus rationnel. Tels les Locatelli, les Nardini, les Geminiani, les Somis, auxquels la lutherie apportait chaque jour les produits d'une facture incomparable.

Quant à l'étude de la voix, elle ne fut bientôt plus considérée comme un accessoire, un détail d'exécution : l'art du chant eut son esthétique et prit rang parmi les enseignements spéciaux. Les professeurs les plus vantés furent Pistocchi, à Bologne; Brivio, à Milan; Lotti, à Venise; Peli, à Modène, et Redi à Florence; Gasparini, à Lucques; Mazzocchi, à Rome, et les maîtres fameux de Naples, Porpora, Leo, Scarlatti, Feo, et tant d'autres dont je ne veux pas charger cette liste. Ils apprenaient à respirer également, à prendre le son avec justesse, à l'enfler graduellement jusqu'à son maximum d'intensité pour le ramener ensuite à son point de départ, à maintenir un sage équilibre entre les cordes de poitrine et celles de tête. Les élèves qui avaient subi cette préparation physique passaient alors aux exercices des solfèges composés à l'usage des écoles par Leo, Durante, Hasse et Mazzoni qui y avaient réuni la fleur des élégances et des ornements propres à chaque genre : puis ils abordaient *gradatim* les difficultés les plus ardues de l'art vocal, épuisant les heures de la journée en ports de voix, appoggiatures, trilles subdivisés en huit espèces, mordants, cadences et agréments divers. Je laisse à penser quelle perfection ils devaient atteindre après huit ou dix années d'un

travail de bénédictins. On cite, non comme un exemple de bon goût mais comme un phénomène de puissance acquise, le chevalier Balthasar Ferri qui *montait et descendait, sans prendre vent et avec une admirable justesse, deux octaves sur un trille continu*. La plupart des compositeurs, instruits dans ces classes, chantaient aussi bien que leurs futurs interprètes et n'attendaient point pour juger de l'effet de leur œuvre l'effet de la scène : aussi avec quelle sûreté de main n'écrivaient-ils pas pour les voix !

A ce vaste système d'enseignement, s'adjoignait l'œuvre des théoriciens dévoilant, dans des traités spéciaux, tous les secrets de l'harmonie.

Les représentations dramatiques avaient cessé d'être le privilège de la Cour et des grands. Il n'était guères de cité qui n'eût son théâtre de comédie ou d'opéra. Et le dilettantisme y était si raffiné, qu'en certaines localités on en excluait les enrhumés ! Le dialogue des *libretti* s'était épuré, le naturel des caractères n'était plus outré, comme au temps des farces mises en musique par Logroscino. Apostolo Zeno et Métastase avaient suffi pour opérer cette heureuse réforme et rajeunir l'éternel poème des maris jaloux et bafoués, des pères aveugles et despotes.

Il s'est formé dans l'état une couche sociale à part, une *gens musicalis*, remuante, intrigante et forte de son homogénéité. La gent musicale absorbe toutes les faveurs princières ; elle relègue la peinture à l'antichambre. Les mœurs faciles des compositeurs et maîtres de chant, les loisirs que leur font les caisses publiques et les cassettes privées, soulèvent les colères de Salvator Rosa. Dans sa *satire sur la musique*, le peintre-poète les apostrophe avec toute la crudité de sa verve bourrue. « C'est à vous, maîtres indignes, que j'adresse tous mes reproches, à vous qui avez appris au monde à se prostituer sans craindre le courroux céleste..... Ma chère musique, je ne sais si les marteaux auxquels tu dois ta naissance furent aussi incommodes que le sont aujourd'hui tes professeurs..... Cependant c'est à ceux-là seuls qu'on fait honneur..... A cette race intéressée se donnent les premières charges et les offices, tant la vanité est aujourd'hui estimée !..... Ainsi, devenus tout à coup ronds et gras, oublieux de leur naissance et de leur origine, ils tranchent du Sacripant et du Gradasse. Un excrément animé, un vil esclave habitué à la portière et au cellier prétend traiter en égal Marius et Scipion..... Oh ! combien on peut dire aujourd'hui avec vérité que les ânes ne craignent point de se couvrir de la peau du lion ! Ils se gonflent, se vantent, s'enorgueillissent, et l'on se fatigue et l'on sue pour les faire chanter ; mais si une fois ils commencent, jamais ils ne finissent. Canaille qui n'est jamais ni rassasiée ni contente : plus on lui donne,

plus on lui prodigue, plus elle devient scélérate et pire. Populace qui n'a d'autres pensées, d'autres discours que de passer les heures dans la boisson et les bâillements, et de vivre au pis comme des coquins. En ce temps, changerait d'avis l'abeille qui dit un jour à la puce qu'elle ne voulait point apprendre la musique à son fils. Car on n'estime, on n'écoute que les chanteurs ou les joueurs d'instruments, et cette race seule est bien vue et bien accueillie. »

IV

En 1750, l'Italie ne comptait pas moins de vingt scènes d'opéra. Rome en avait deux, Venise trois : *San Benetto*, *San Mose*, *San Angelo*; Naples avait son *San Carlo*. Les petites villes s'étaient piquées au jeu : Lodi, Rimini, Pesaro, Reggio rivalisaient avec Florence et Milan, Gènes et Turin. Et cependant plus de vingt troupes chantantes parcouraient l'Europe, fatiguant tous les échos des cris de leurs castrats. Chaque *Hopital* recélait un *Conservatoire*; Naples en avait trois; Venise quatre.

Nous aurons le courage d'opposer à cette statistique abrégée des ressources artistiques de l'Italie le relevé complet des nôtres à la même date. La comptabilité musicale ne devait pas être embrouillée chez nous en 1750.

En attendant, on recrute les acteurs de l'Opéra dans l'ombre des maîtrises des cathédrales, et par lettres de cachet, s'il vous plaît! De par le roi, messieurs du lutrin, rendez vos surplis! vous n'êtes plus au service de Dieu! Ceux-là mêmes qui chantaient le *kyrie* la veille à la paroisse, sont ceux qui chanteront l'*Armide* à l'Opéra le lendemain.

En 1672, Lulli dirigeait à l'Académie de Musique un cours préparatoire de chant, après lequel on lançait le débutant sur la scène. Un physique avenant et des poumons d'airain, voilà tout ce qu'on réclamait du novice. En 1678, mademoiselle le Rochois ouvre une autre école. Mais il faut attendre jusqu'en 1795 l'inauguration du premier Conservatoire national. En l'an de grâce 1875 où nous vivons, la moitié du dix-neuvième siècle passée, il n'y a guères que cinq Conservatoires en France; moins qu'en Italie au commencement du dix-septième!

En 1750, nous n'avons pour tout bien que l'Opéra de Paris. Tel est le bon plaisir du roi Louis XIV qui ne veut pas qu'il en soit autrement. Le privilège du mois de juin 1669 concède à l'abbé Perrin le droit exclusif d'établir tant en la bonne ville de Paris qu'en autres bonnes villes de France des *Académies de musique*. Remarquez ce pluriel. Mais les lettres-patentes du 29 mars 1672 délivrées à Lulli, ne l'autorisent plus

qu'à établir *une Académie royale de Musique* à Paris. Oyez ce « singulier » ! C'est appuyé sur ce « singulier » arraché à la volonté royale que Lulli et ses successeurs vont enrayer tous ceux qui feront mine de concurrence. Une année s'est à peine écoulée que déjà Lulli a invoqué ce « singulier » qui fait sa fortune, et signifié à la Comédie-Française l'ordonnance du 30 avril 1673 ainsi conçue :

« Sa Majesté ayant été informée que la permission qu'elle avoit donnée aux Comédiens de se servir dans leurs représentations de Musiciens jusqu'au nombre de six et de Violons ou Joueurs d'instruments jusqu'au nombre de douze, pouvoit apporter un préjudice considérable à l'exécution des ouvrages de musique pour le théâtre du sieur Baptiste Lully, surintendant de la musique de la Chambre de Sa Majesté, dont le public a déjà reçu beaucoup de satisfaction. Et voulant qu'elle ait toute la perfection qu'elle en doit espérer, Sa Majesté a révoqué la permission qu'elle avoit donnée auxdits Comédiens, de se servir sur leur théâtre de six Musiciens et de douze Violons ou Joueurs d'instruments; et leur permet seulement d'avoir *deux* voix et *six* Violons ou Joueurs d'instruments. Fait Sa Majesté très expresses défenses à toutes les Troupes de Comédiens français et étrangers établis ou qui s'établiraient ci-après dans sa bonne ville de Paris, de se servir d'aucuns Musiciens externes et de plus grand nombre de Violons pour les entr'actes, même d'avoir aucun Orchestre, ni pareillement de se servir d'aucuns Danseurs; le tout à peine de désobéissance. Veut Sa Majesté que la présente Ordonnance soit signifiée aux Chefs desdites Troupes, à la diligence dudit Lully, etc..... Signé *Louis*, et plus bas *Colbert*. Et scellé. »

Voilà qui est clair. Hormis Lulli et l'Académie royale, point d'orchestre et point de danse : à la Comédie-Française, *deux* voix et *six* instrumentistes laissés là par tolérance.

Lulli veille sur ses confrères d'un œil jaloux et fait sa police lui-même : Cambert le gêne, il le chasse; deux ordonnances consécutives, l'une de 1675, l'autre de 1682, rappellent au respect de la parole royale les Comédiens français et italiens qui avaient cherché à l'éluder.

On comprend qu'une telle législation devait porter une atteinte aussi grave au progrès du grand Opéra lui-même qu'au développement d'un genre plus familier sur les scènes voisines. L'Académie de Musique n'était, à vraiment parler, qu'une succursale des plaisirs de la Cour : la froide étiquette, le cérémonial précieux d'en haut, descendaient à l'heure dite sur la scène du Palais-Royal, paralysant de leur étreinte glacée l'élan des grandes passions dont vit le drame lyrique. « Je ne sçay pas, disait Labruyère, comment l'Opéra avec une musique si parfaite et une

dépense toute royale a pu réussir à m'ennuyer. » Nous savons aujourd'hui pourquoi.

Ainsi donc le monopole de l'Opéra refrénait autour de lui toute tentative d'émancipation lyrique : la chanson, la pauvre chanson qui, en France pourtant, est bien le patrimoine de tout le monde, avait trouvé asile sur le théâtre de la Foire : on lui mit le baillon et les menottes. Puis la sévérité de ses farouches gardiens se relâcha : on la laissa faire. Elle se fit *vaudeville*, enfin *opéra-comique*. Sous cette forme, elle prit sur la route un tel ascendant qu'elle fut une puissance redoutable. Le bruit des gros sous tombant dans sa sébille faisait retourner de temps en temps l'Opéra et la Comédie-Française : alors on la casematait comme vagabonde ; quelquefois, pour sauvegarder la morale, on obtenait du lieutenant de police qu'il détachât de son service une escouade d'agents qui fondaient sur la loge de la pauvrete et dispersait les chalands. Et quand ces vexations ne la rebutaient point, la Comédie-Française et l'Opéra fourbissaient contre elle quelque vieille arme de procédure ; un matin, elle se réveilla entre les faces blêmes de deux procureurs signifiant, l'un au nom de la Comédie-Française, l'autre au nom de l'Académie royale, à dame chanson, dite *farce*, dite *vaudeville* et dite encore *opéra-comique*, d'avoir à s'abstenir désormais de toute musique et de toute intrigue parlée.

Et tandis que les édits royaux posaient des sourdines à tous les violons de France et décrétaient l'embargo sur tout établissement qui n'était pas l'Opéra, la musique italienne nous jetait à la tête Pergolèse et la *Servante Maîtresse*, à titre d'échantillon, avec prière de vouloir bien y comparer nos parades de la Foire!

La lutte était inégale, et pour avoir été disputé pied à pied par des volontaires levés à la hâte, le terrain n'en fut pas moins perdu.

La musique italienne se ruait sur nous avec une vitesse acquise de trois siècles.

La nôtre n'en demande pas tant pour prendre sa revanche.

Elle a emprunté à l'Italie ses maîtres d'armes, il n'y a de cela qu'un siècle. Lequel d'entre eux dédaignerait de croiser le fer avec les nôtres : Monsigny, Philidor, Grétry, Dalayrac, Boiëldieu, Auber, Hérold, Halévy, Gounod et Félicien David ?

ARTHUR HEULHARD.





ANDRÉ PHILIDOR ⁽¹⁾

X



J'ai dit que Philidor avait dû revenir à Paris dès les premiers mois de 1779, c'est-à-dire aussitôt après l'exécution à Londres, de son *carmen seculare*, qui eut lieu, comme on l'a vu, au mois de février. Ce qui me le fait croire, c'est qu'il donna le 1^{er} mai, sur un petit théâtre, un ouvrage nouveau, moins important sans doute que ceux qu'il fournissait à la comédie italienne, mais pour lequel, néanmoins, sa présence était évidemment nécessaire.

Bachaumont est le seul écrivain dans lequel j'aie trouvé trace de ce petit ouvrage, que tous les biographes de Philidor, sans exception, ont passé sous silence. Voici ce qu'il en dit, à la date du 2 mai 1779 : — « Le petit spectacle du bois de Boulogne, dont on a parlé l'année dernière, continue : il s'est ouvert hier par un drame nouveau, intitulé le *Puits d'amour* ou *les amours de Pierre le Long et de Blanche Bazu*. » Et à la date du 4 : — « La pièce intitulée le *Puits d'amour* ou *les Amours de Pierre le Long et de Blanche Bazu*, drame nouveau en langue romane, est imitée du roman de M. de Sauvigny : l'auteur est M. Landris. Elle a été exécutée par les petits comédiens du bois de Boulogne, le 1^{er} mai, et fort goûtée, dit-on, ainsi que la musique du sieur Philidor. Mais comme ce sont des enfants qui jouent, que ce spectacle est une espèce de spectacle de société, il faut être en garde contre ces applaudissements outrés. »

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} novembre 1^{er} décembre 1874, 1^{er} janvier, 1^{er} février et 1^{er} mars 1875.

En 1765, avait été publié à Paris (sous la rubrique : « Londres ») un petit livre imprimé avec un luxe et un bon goût exquis, et ainsi intitulé : *Histoire amoureuse de Pierre le Long et de sa très honorée dame Blanche Bazu*, écrite par iceluy, par M. de Sauvigny, la musique de MM. Philidor et Albanèze. C'était un petit roman du genre naïf, dans lequel Billardon de Sauvigny, ancien officier de cavalerie devenu censeur royal, avait, non sans quelque charme et quelque talent, quoique avec un peu de précieux, essayé d'imiter la grâce adorable dont jadis Amyot avait empreint sa traduction de la pastorale de Longus. C'était bien en effet une imitation, non trop maladroite, de *Daphnis et Chloé*. Le récit était entremêlé, comme les Nouvelles de Florian, de complaintes, de chansons et de romances, au nombre de sept. Six de ces chansons avaient été mises en musique par Philidor; la septième par Albanese, et cette musique, gravée avec beaucoup de soin, se trouvait à la fin du volume (1).

J'ignore quel était le gendelettres obscur qui, sous le nom de Landris, tira une pièce du roman de Sauvigny; qui sait si ce n'est pas Sauvigny qui, dans cette circonstance, trouva bon de se couvrir d'un pseudonyme? En tous cas, je crois bien que ni la pièce, ni la partition du *Puits d'Amour* n'a été publiée, et là s'arrêtent les renseignements qu'il est possible de réunir sur cet ouvrage, d'ailleurs peu important.

Mais Philidor s'occupa bientôt d'un ouvrage beaucoup plus considérable. Il était alors de mode de refaire les livrets de Quinault qui avaient inspiré Lully, pour les faire remettre en musique par de nouveaux compositeurs, et Marmontel semblait s'être créé en ce genre une espèce de spécialité. Cela lui attirait de toutes parts des quolibets, des brocards et des épigrammes, qui paraissaient du reste, il faut bien le dire, ne l'affecter que médiocrement. Après plusieurs essais, il venait de *marmon-téliser* ainsi *Persée*, et avait chargé Philidor d'écrire sur ce poème remanié une partition nouvelle. L'ouvrage réduit en trois actes, chanté par Legros, Larrivée, Lâiné, mesdemoiselles Levasseur et Durancy, fut représenté à l'Opéra le 27 octobre 1780.

(1) Albanese était un chanteur italien, né en 1729, qui vint de bonne heure en France, chanta pendant plusieurs années avec succès au Concert spirituel, et acquit surtout une grande renommée par une foule de petits airs et de romances qu'il publiait en recueils, et qui se faisaient remarquer par leur grâce aimable, leur tour naïf et leur tendresse ingénue. Pendant longtemps ces romances jouirent d'une véritable vogue, justifiée par de réelles qualités. Un de ces airs, *Que ne suis-je la fougère.....?* est resté populaire jusqu'à nos jours, et a été très souvent employé par Béranger dans ses chansons. Il est dans la *Clé du Caveau*. Selon Fétis, Albanese est mort en 1800.

Cette fois encore Marmontel n'en fut pas quitte à bon compte. On l'avait surnommé « le savetier de l'Opéra » en raison de la besogne à laquelle il se livrait, et comme il avait eu le malheur de dire que s'il y avait de mauvais vers dans *Persée*, c'était ceux qu'il avait conservés de Quinault, on commença par lui décocher l'épigramme un peu lourde que voici :

*Quinault, par la douceur de ses aimables vers
Suspendoit le tourment des ombres malheureuses :
Cherchons, pour l'en punir, des peines rigoureuses,
S'écria le Dieu des Enfers!
Il invente aussitôt le mal le plus horrible
Dont au Tartare même on se fût avisé;
Je veux faire, dit-il, un exemple terrible,
J'ordonne que Quinault soit Marmontélisé!*

L'abbé Arnaud, qui avait la main plus lestée et le trait plus léger, et qui en voulait à Marmontel pour l'avoir trouvé dans le camp des Piccinistes tandis que lui-même était au nombre des plus ardents défenseurs de Gluck, lui envoya en pleine poitrine ce petit sixain bien affilé :

*De l'ordure des vieux poètes
Virgile a tiré perles nettes ;
De Marmontel, ce gros lourdaud,
Bien différente est l'aventure,
Car sur les perles de Quinault
Le vilain a fait ses ordures.*

Est-ce, en réalité, à Marmontel qu'il faut attribuer l'insuccès de *Persée*? Je ne sais. Toujours est-il que *Persée* était joué d'une façon remarquable, et que la musique de Philidor reproduisait les nobles qualités qu'on était habitué de trouver chez son auteur. Il est vrai qu'un événement déplorable vint rapidement arrêter les représentations de cet opéra, et que le double succès du *Seigneur bienfaisant* de Floquet et d'*Iphigénie en Tauride* de Piccinni, vint sans doute empêcher qu'on ne le remît à la scène; qui sait si, dans d'autres circonstances, *Persée* ne se fût pas grandement relevé, comme avaient fait jadis *Tom Jones* et *Ernelinde*?

L'événement dont je veux parler est la mort de mademoiselle Durancy chargée du rôle de Méduse, qu'elle jouait, paraît-il, d'une façon

admirable, comme auparavant elle avait joué celui d'Ernelinde (1). Mademoiselle Durancy, qui fut une des plus grandes artistes de son temps, relevait à peine d'une maladie grave lorsque les auteurs de *Persée* lui confièrent dans leur ouvrage le rôle important de Méduse. Elle ne se ménagea pas pendant les études, et, une fois en présence du public, se livra si complètement et laissa tellement déborder sa passion, que de pareils efforts lui furent fatals. Bientôt elle n'eut plus la force de lutter contre un tempérament artistique qui l'emportait outre mesure. Elle retomba malade, et cette fois si gravement, qu'elle mourut le 28 décembre, deux mois après avoir fait cette dernière création.

La partition de *Persée* contenait des morceaux superbes, que certains critiques n'ont pas reculé à placer en regard des plus belles inspirations de Gluck. L'air admirable de Méduse : *J'ai perdu la beauté qui me rendait si vaine*, que mademoiselle Durancy disait d'une façon si magnifique, a toujours été considéré comme un chef-d'œuvre; les chœurs étaient dignes de ceux d'*Ernelinde* et du mâle génie de Philidor, et l'on a constamment cité celui qui termine le second acte, ainsi que ceux des Ethiopiens et des Tritons; enfin le duo de la tempête compte au nombre des meilleures pages de Philidor.

Après *Persée*, cinq années se succèdent sans entendre parler de Philidor au point de vue musical. Je pense qu'il passa une grande partie de ce temps à Londres, où il avait pris l'habitude de se rendre au moins une fois l'an. Cette fois il est à croire que les échecs l'accaparèrent tout entier.

Enfin, en 1785, nous le retrouvons à Paris, où Desforges, l'auteur du

(1) Fille de comédiens de province, cette artiste incomparable avait débuté à la Comédie-Française, le 19 juillet 1759, avant même d'avoir accompli sa treizième année, par le rôle de Dorine, du *Tartuffe*. Trois ans après, le 19 juin 1762, elle faisait une première apparition à l'Opéra, qu'elle quittait pour rentrer, le 13 octobre 1766, à la Comédie-Française; enfin, le 23 octobre de l'année suivante, elle faisait retour à l'Opéra, où elle resta jusqu'à sa mort. « Cette excellente actrice, dit l'*Almanach musical* de 1781, se distinguoit dans tous les rôles par la sensibilité de son âme, par la vérité de ses gestes, par la grâce de sa démarche, la noblesse de son maintien, et par une infinité de petits détails qui ne pouvoient être aperçus que dans une actrice du premier mérite. » Un almanach spécial, *les Spectacles de Paris* (pour 1782), disait de son côté : «..... Avec une figure marquée, elle avoit trouvé le secret de plaire dans le rôle de Colette (du *Devin du Village*); tendre et noble dans Ernelinde, touchante dans *Castor*, elle étoit sublime dans Clytemnestre et se faisoit encore admirer dans les rôles de la Haine et de Méduse. Elle étoit si passionnée dans ses rôles, qu'elle faisoit oublier sa figure. Si elle n'a pas été la meilleure chanteuse de l'Opéra, elle en a été sûrement la plus grande actrice. Il ne lui a manqué que de la beauté pour faire rendre plus de justice à ses talens concernant la déclamation et pour exciter l'enthousiasme. Elle est morte le jeudi 28 décembre 1780, dans la trente-quatrième année de son âge. »

joli livret de *l'Épreuve villageoise*, lui confie celui de *l'Amitié au Village*, opéra comique en trois actes et en vers, qui, malheureusement, et à beaucoup près, ne valait point son aîné. Ce malencontreux livret fut même cause que l'ouvrage, représenté d'abord à Fontainebleau devant la cour, y fut sifflé de la belle manière, sans que la musique de Philidor, malgré sa valeur unanimement reconnue, pût le sauver du naufrage. *L'Amitié au Village* parut pour la première fois à la Comédie-Italienne le 31 août 1785. Grimm en parle en ces termes : « L'exposition de cette pièce a paru obscure; on en a trouvé la marche peu vraisemblable et fort embarrassée. Les situations les plus intéressantes ne font aucun effet lorsqu'elles sont mal préparées. Quant au style, il est d'une négligence que ne justifie ni celui de *la Femme jalouse*, ni celui de *l'Épreuve villageoise*. La musique a offert quelques morceaux dignes de la grande réputation de M. Philidor; mais cette composition a paru en général se ressentir trop de la langueur et de la tristesse du poème. Cet ouvrage, dont la première représentation n'a eu qu'un succès fort douteux à Paris, était tombé ignominieusement à Fontainebleau. » Ce que Grimm ne dit pas, c'est que le public de la Comédie-Italienne, qui dans cette affaire ne voulait pas confondre le musicien avec le poète, fit à celui-là un honneur qu'il avait été le premier à recevoir sur la scène de ce théâtre, avec le *Sorcier*, et qui était encore bien rare à cette époque : il le rappela à l'issue de la représentation. D'Origny l'apprend dans ses excellentes *Annales du Théâtre-Italien*, en insistant sur le mérite de la partition de *l'Amitié au Village* : — « Quant à la musique, chacun est convenu qu'elle est riche; expressive et savante; que les accompagnements sont très beaux; que les morceaux d'ensemble offrent de superbes effets d'harmonie, et que le duo chanté par Prosper et son fils est un morceau de maître, où l'on reconnaît M. Philidor tout entier. Après la représentation, le public a voulu voir cet excellent compositeur, et a eu le plaisir de lui témoigner l'estime qu'il a pour son mérite. »

Il n'en fut malheureusement pas de même à l'Opéra, où, quelques mois après, Philidor reparaisait pour la troisième et dernière fois. Il avait accepté de mettre en musique un exécrationnel livret en trois actes, *Thémistocle*, que lui avait fourni un détestable librettiste nommé Morel, déjà collaborateur de Grétry. Quoique joué par de grands artistes, par Chéron, Larrivée, Rousseau et madame Saint-Huberti, *Thémistocle*, joué d'abord devant la cour, à Fontainebleau, y fut fort mal reçu, et ne fut pas plus heureux à l'Opéra, lorsqu'il y fit son apparition (1). Ce fâcheux

(1) Cet ouvrage avait été donné à Fontainebleau dans le même temps que *l'Amitié*

résultat était dû surtout à la nullité désespérante du poème dont Grimm parle ainsi : « Le poème, malgré la rapidité des événements qui s'y succèdent avec plus ou moins de ressemblance (rapidité vertigineuse, en effet, autant qu'absurde), a paru froid, sans mouvement ; il languit par les moyens même qui semblaient devoir en ranimer la marche. Le style diffus, lâche, sans couleur et continuellement prosaïque, style qui distingue le talent de l'auteur de *la Caravane* et de *Panurge*, convenait peu sans doute à une tragédie lyrique de ce genre. C'était une difficulté de plus à vaincre pour le musicien, et malheureusement M. Philidor, dans cet ouvrage, a paru fort au-dessous du talent qui l'avait placé à la tête de nos compositeurs français. »

L'ouvrage, d'ailleurs, se présentait dans des conditions tout particulièrement défavorables. « Retardé par différents contretemps, disait, le jour même de la première représentation, le rédacteur des *Mémoires secrets*, en y comprenant ceux de Fontainebleau, cet opéra se trouve avoir subi au moins quarante répétitions ; ainsi, ce ne sera pas faute d'études, s'il ne réussit pas. » Malheureusement, les études faites dans de telles conditions ne sont pas toujours heureuses ; *Thémistocle* lui-même en donne la preuve. A la première représentation, Chéron, se trouvant malade, fut dans l'impossibilité de jouer, et dut être remplacé à l'improviste par Chardini, qui fut assez mal accueilli du public, tandis que, d'autre part, Rousseau, très souffrant lui-même, eut à peine la force d'achever son rôle et d'aller jusqu'à la fin du spectacle ; on comprend le désarroi qui dut s'en suivre, désarroi d'autant plus fâcheux, que le seul rôle féminin de l'ouvrage, celui de Mandane, confié à la Saint-Huberti, était justement assez effacé, et ne pouvait retenir suffisamment l'attention du public. « Il a résulté de toutes ces circonstances, dit le rédacteur des *Mémoires secrets*, un succès assez équivoque. Au reste, le sieur Philidor, le musicien, est accoutumé à ne pas prendre d'emblée ; quant au poète, le sieur Morel, il est accoutumé aussi à faire ou à se faire faire de mauvais poèmes. Dans le fait, il n'y a rien de désespéré, et l'on ne seroit pas surpris que *Thémistocle* reprît avec beaucoup de vigueur. » Ceci n'indique point que la musique eût produit un mauvais effet. Pourtant, l'ouvrage ne se releva point, et *Thémistocle* fut bientôt abandonné. Qui peut dire si, aidé de circonstances plus favorables, il n'eût point obtenu un grand succès ?

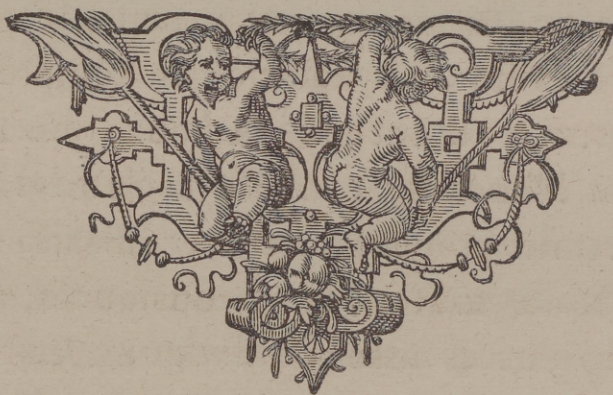
Peu de temps après, Philidor prit, dans un autre genre, une revanche

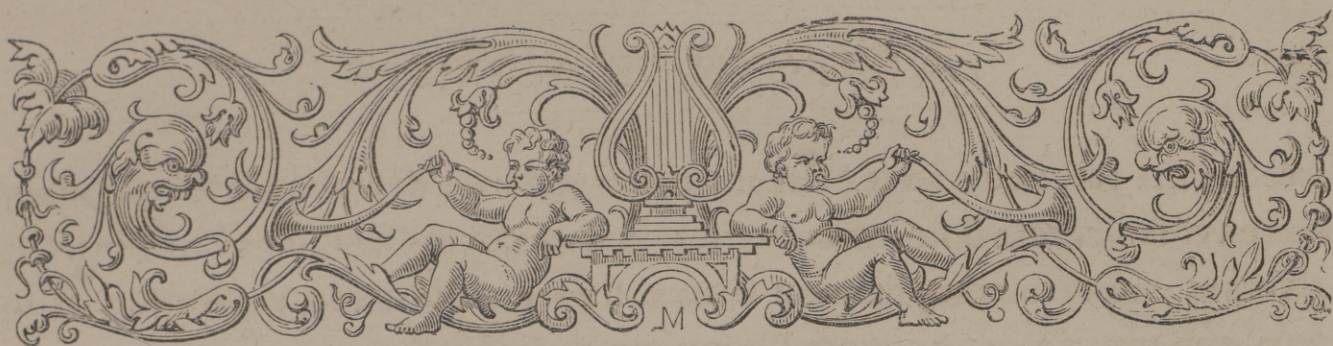
du Village, c'est-à-dire au mois d'octobre 1785, le 13. Ce n'est que sept mois plus tard, le 23 mai 1786, qu'il parut sur la scène de l'Opéra.

éclatante. Le fait est constaté encore par les *Mémoires secrets*, dans lesquels on lit les lignes suivantes, à la date du 17 août 1786 : « — Ceux qui ont assisté avant-hier au Concert spirituel, où l'on a exécuté pour la première fois un nouveau motet de M. Philidor, un *Te Deum* de la plus grande magnificence, ont trouvé qu'il s'était surpassé, principalement dans le verset *Judex crederis* : il a peint, suivant ses admirateurs, le bouleversement de la nature avec les couleurs les plus effrayantes, et il a trouvé le secret de produire des effets absolument neufs. » Cette composition grandiose fut exécutée une seconde fois le 23 décembre suivant.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





LA
MUSIQUE RELIGIEUSE
PENDANT LA SEMAINE SAINTE A PARIS
PALESTRINA ET HAENDEL

I



EN fondant les Concerts populaires, M. Pasdeloup montrait pour le sentiment artistique des français une confiance qui n'a point été déçue. Le succès des Concerts d'harmonie sacrée a également prouvé qu'il y a dans notre pays le respect des belles œuvres et de la grande musique. Le *Messie*, *Judas Macchabée*, ont familiarisé le public avec la vaillante musique d'Haendel, née au milieu des âpres convictions et des ferveurs protestantes d'un peuple qui avait marché à la voix de Cromwell. La *Passion* de Bach a été admirée à son tour. Les *Sept Paroles* d'Haydn, le *Motet* de Van Berchem, le *Motet* de don Juan IV, les *Improperii* de Palestrina, le *Miserere* de Lotti, les *Lamentations du prophète Jérémie* de Grégorio Allegri, le *Requiem* de Mozart, les airs d'église de Stradella, le *Requiem* de Brahms, l'*Ave Maria* de Chérubini, le chant de la passion de Victoria, le psaume *Beati quorum* de Lalande, exécutés pendant la semaine sainte dans les églises et dans les concerts de Paris, montrent que chez nous on ne se refuse plus à étudier, à comprendre, à admirer les sérieuses manifestations de l'art et à témoigner une vénération sincère pour tous les génies, quelle que soit leur origine ou leur nationalité !

Les programmes des graves concerts de cette époque de l'année consac-

crée à l'art religieux sont bien un peu mêlés de fleurs mondaines, mais les œuvres sacrées dominant, et les maîtres, célébrés dans des contrées diverses, font tous également bonne figure dans cette exhibition de la musique mystique où, pour l'honneur de la France, nous devons ajouter tout de suite que nos compositeurs français ont en ce dernier temps, comme au siècle de Louis XIV, pris la place honorable. Cette exposition solennelle de ce que la musique a produit de plus élevé, de plus austère dans toutes les contrées de l'Europe, influence chaque année les esprits méditatifs, les compositeurs studieux. Le compositeur romain Palestrina (1524 - 1594), l'Espagnol Victoria (1540 - 1608), le Français Lalande (1566 - 1726), le Saxon Haendel, naturalisé anglais (1685-1759), ont grandi dans notre admiration dès que nous avons pu, l'une à côté de l'autre, dans Paris et dans la même semaine, comparer leurs œuvres mystiques, surprendre ainsi le secret de leur génie, et voir ressusciter la civilisation même où ils ont pu mettre à jour leurs idéales conceptions. Ce serait un tableau ethnologique bien intéressant à tracer; mais l'espace nous manque et nous n'en esquisserons que quelques traits, en nous préoccupant surtout de Palestrina et de Haendel.

II

Le genre de musique dans lequel Victoria, ou Vittoria comme on dit en Italie, a écrit son chant de la *Passion* qu'on exécutait ces jours-ci dans Paris, est bien différent de celui que Pergolèse inaugura et qui servit d'intermédiaire entre la musique scolastique et les compositions religieuses de Marcello, de Haydn, de Haendel, de Gossec, de Lesueur, de Zingarelli, de Mozart et de Chérubini. On a fortifié l'effet de la musique sacrée en la rendant dramatique, et ainsi on s'est accommodé à nos goûts; mais l'impression produite par les anciennes symphonies vocales de Victoria, d'Allegri, de Palestrina, de Roland, de Lotti, n'en est pas moins saisissant et profond. Dans ce genre scolastique, chaque partie a un rôle, une volonté, un intérêt, et l'ensemble n'y perd point. Ces voix toutes humaines, parlant, se taisant tour à tour, s'imitant l'une l'autre, échangeant leurs mots, leurs phrases modifiées chaque fois et se maintenant dans le registre, dans le timbre qui leur est propre, ces voix composent une harmonie vivante, animée, véritable concert de l'humanité elle-même. Victoria excelle dans la composition de ces messes, de ces chœurs sans accompagnement, dont quelques-uns exécutés à la chapelle Sixtine

ont depuis près de trois siècles joui d'une estime qui ne leur est refusée ni aux concerts du Conservatoire, ni dans nos églises parisiennes, ni dans aucun des concerts d'Europe où cette musique se reproduit constamment et est admirablement interprétée. Victoria a appris les procédés de sa composition à l'école romaine, mais il est resté espagnol par le sentiment. La patrie qui a donné le jour à Zurbaran et à Ribeira est bien celle du compositeur Victoria, et le chef-d'œuvre de ce maître est bien certainement son office de la semaine sainte. Les chœurs de la passion de Notre-Seigneur ont une harmonie rigide et vigoureuse, un rythme énergique, une vérité d'expression que nul procédé d'art moderne ne saurait égaler. Les appels du peuple demandant la vie du scélérat « *Barrabam, Barrabam* » et la mort de Jésus « *Crucifigatur ! Crucifigatur !* » ont bien la violence sauvage d'une horde sans pitié. L'intervalle de quinte domine dans cette harmonie. Les moyens d'effet sont d'une extrême simplicité. Quelques imitations des phrases en canon, des retards et prolongations en vue de la réalisation de l'accord parfait, quatre voix sans autre accompagnement, c'est tout. Mais l'impression est la plus forte qu'on puisse ressentir, l'accent en est poignant, c'est que le génie et la foi se sont accordés pour créer une œuvre sublime.

III

Lalande a été le meilleur compositeur français de son temps, pour la musique religieuse. Aucune production française destinée à l'église n'a eu à cette époque le retentissement du magnifique psaume *Beati quorum* qu'on chante au Conservatoire et qu'on a dit cette semaine à Saint-Sulpice. Les motets de Lalande, au nombre de soixante, font toujours bonne figure aux concerts spirituels où ils se représentent sur les programmes depuis la fondation de ces séances solennelles. Du vivant de Lalande, on les exécutait toujours à la cour. Dans cette belle chapelle du château, à Versailles, en présence des seigneurs, des grandes dames et de personnages dont le goût était très exercé, au milieu des magnificences accumulées et d'œuvres artistiques qui se distinguaient toutes par un caractère de grandeur et de majesté, cela a été pour Lalande un réel titre de gloire que de diriger l'exécution d'une musique religieuse en harmonie avec cet ensemble extraordinaire et d'y faire entendre pendant quarante années ses compositions, avec un succès qui se reproduit aujourd'hui dans nos églises chaque fois que l'on reprend ces belles œuvres.

IV

Jean Perluigi Palestrina, que ses contemporains ont nommé le prince de la musique, est né en 1529 et mort en 1594, tandis qu'Haendel est né en 1684 et mort en 1759. Palestrina fut maître de chapelle successivement à Saint-Jean de Latran, à Sainte-Marie Majeure et à Saint-Pierre du Vatican. L'usage de composer des messes et des motets sur le chant d'une antienne ou sur la mélodie d'une chanson vulgaire qui s'était introduit dans la musique d'église dès le treizième siècle, s'était encore conservé pendant qu'il vivait. Cet indécent et ridicule mélange du profane et du sacré, censuré aux conciles de Bâle et de Trente, provoquait les colères du pape Pie IV qui voulait interdire tout emploi de la musique à l'église. Pour conjurer les foudres papales, Palestrina écrivit d'après ses idées particulières le célèbre ouvrage appelé, on ne sait pour quelle raison, la Messe du pape Marcel, et sauva la musique religieuse de l'anathème dont on voulait la frapper.

Telle est la légende. Les compositions de Palestrina ont servi longtemps de modèle aux musiciens de la catholicité. On admire chez lui la faculté d'invention, l'habileté dans l'art d'écrire pour les voix, la variété du style, une harmonie large et simple et une ineffable suavité.

V

Quant au Saxon Haendel, qui passa la plus grande partie de sa vie en Angleterre, son existence fut bien plus mouvementée. Chargé, après bien des aventures et des voyages, des fonctions de directeur de spectacle, d'organiste, de chef d'orchestre, il remplit Londres et l'Angleterre de sa renommée, et produisit une grande quantité d'ouvrages variés. Ses nombreuses partitions d'opéra disparurent peu à peu ; il en élagua les remplissages et les hors-d'œuvre, et transporta tout le bagage dans sa musique d'oratorio, espèce de symphonie religieuse et dramatique, qui est restée sa gloire.

Le caractère dominant du talent d'Haendel est la grandeur et la solennité. Il dispose savamment les voix et les fait chanter sans effort. Ses chœurs sont d'un incomparable effet. Le dix-huitième siècle semble devoir être le siècle de la musique religieuse ; mais, par Haendel, il en est l'apogée et le couronnement. Haendel représente cette époque vitale de l'histoire de l'art ; il en est la personnification la plus élevée, et Pales-

trina seul peut être mis en parallèle avec lui. Avec ces deux maîtres commence et s'achève la première période de la musique moderne, et l'œuvre lyrique de l'art chrétien, qui, après eux, ne trouve que des manifestations dépourvues de foi et des représentants déjà distraits par la symphonie ou par le théâtre.

Dans Palestrina, dans Haendel, la foi agit, l'œuvre s'inspire d'un cœur d'apôtre ; c'est le secret de leur génie et de leur influence. Les compositions de chacun de ces deux hommes marquent une de ces rares époques où l'esprit d'initiative, franchissant les barrières dont l'entourent les préjugés du temps et les entraves de l'infirmité humaine, s'ouvre tout à coup une carrière inconnue et la parcourt à pas de géant. Ils ont été, tous les deux, les créateurs du seul genre de musique religieuse qui ait été conforme au besoin qui l'a fait naître, au temps et aux contrées où il a grandi ; ils y ont atteint la perfection suprême, et leurs ouvrages en ont été et resteront toujours les inimitables modèles. Chacun de ces deux maîtres représente une phase de l'art chrétien. Palestrina est le type de la mélodie catholique ; Haendel est le type de la mélodie protestante. Dans l'œuvre de Palestrina, — représentation fidèle d'une période non effacée de la civilisation sous sa forme religieuse, — l'homme s'anéantit, s'annule volontairement ; il subit le Dieu qu'il adore, et qui pour lui s'est fait homme, et est mort crucifié. Éperdu dans cette vision, l'art s'empreint d'une douceur angélique, d'une pieuse résignation, et revêt une idéale ampleur ; il a la noble et touchante nostalgie du ciel, la mélancolie de l'âme attardée ici-bas, la froideur monacale et la pâleur alanguie des religieuses dans le cloître. Avec Haendel, la mélodie s'humanise, se passionne ; elle est plus dans le sens judaïque d'un peuple qui n'a pas besoin de temple pour rester en contact avec son Dieu.

Haendel a le sentiment protestant. Ici, l'homme ne fait plus abnégation de lui-même, il compte avec son individualité ; il agit, il s'affirme, il redoute de s'annuler pour lui et pour les autres ; il veut être fort par les muscles, vertueux par l'âme, accomplir le devoir, être et parler face à face avec son Dieu. Haendel manifeste admirablement dans sa mélodie l'énergie vitale de ses sentiments, et les Anglais le définissent très justement le Milton de la musique.

VI

Les modes spéciaux d'expression lyrique procèdent chez Palestrina et chez Haendel d'un même système, d'une même école, et emploient les

mêmes moyens; mais la différence des temps et l'état de l'art obligent les deux musiciens à émettre leurs conceptions avec des ressources différentes. La voix humaine, isolée ou massée dans l'ensemble choral, est la forme unique sous laquelle se manifeste la musique religieuse de Palestrina. Haendel continue la tradition chorale; il la refond, l'agrandit, l'agite, l'accroît des richesses de l'orchestre, fait concerter les chœurs avec la symphonie, et, par son orchestre, donne à ses chœurs un caractère à la fois plus héroïque et plus biblique. Les chœurs de Palestrina n'atteignent leur divine expression de mystique et monacale extase, que dans les nefs immenses des cathédrales; ailleurs, ils n'ont ni sens ni intérêt. Les chœurs d'Haendel n'obtiennent leur effet que chantés devant des masses innombrables et dans les espaces immenses d'un Westminster, d'un Cristal-Palace, d'un cirque français, où s'entassent six mille personnes, ou dans l'envergure sans limite des places publiques. Aux anniversaires de la mort d'Haendel, que l'Angleterre a toujours célébrés avec une pompe digne du maître, on a toujours été obligé d'exécuter dans des proportions grandioses la musique de l'Homme-Géant, comme l'appellent les Anglais. En 1784, le nombre des chanteurs et des instrumentistes s'élevait à cinq cents. Chaque année, ce nombre grandit, et, lors du grand festival qui fut donné en l'honneur d'Haendel à Cristal-Palace, on jugea nécessaire de l'élever à cinq mille. Cette effroyable masse sonore, à laquelle il fallut ajouter la houle formidable du grand orgue avec l'ensemble foudroyant de tous ses jeux, ne sembla pas trop forte pour la pensée colossale du maître. Le génie d'Haendel dominait tout, on l'a pu bien juger aux concerts de M. Lamoureux.

En Allemagne, la même expérience a toujours entraîné le même résultat, et c'est un fait acquis, que les compositions de ce grand homme gagnent à être mises en relief par d'énormes armées orchestrales et chantantes. Dompter les masses, les rallier dans l'idée biblique, telle est la virtualité de l'oratorio et le caractère du génie d'Haendel, et c'est par là qu'il fut une puissance dans l'Angleterre. Il était artiste, mais il était aussi un apôtre, un combattant; il le sut, et puisa dans cette conviction une fermeté qui jamais ne se démentit. Dans l'histoire musicale de l'Angleterre, il apparaît comme un vainqueur, toujours menacé et toujours vigilant, toujours bravé, mais qui jamais ne désarme, et accumule victoires sur victoires pour s'affermir dans la terre conquise et agrandir son domaine. Dès qu'il pose le pied sur le sol insulaire, il s'avance comme un guerrier, il mesure l'arène; chaque jour voit se lever un nouvel ennemi, chaque jour voit recommencer une nouvelle bataille, et il laisse à chacun de ses pas une trace indélébile de domination.

CONCERTS DE L'HARMONIE SACRÉE

ÈVE

Mystère en 3 parties.

Poème de M. LOUIS GALLET

MUSIQUE

DE

M. JULES MASSENET



- I. PRÉLUDE. Apparition de la femme.
- II. CHŒUR Au premier sourire d'Ève.



A. PRÉLUDE, SCÈNE ET DUO.
 B. RÉCIT.
 C. CHŒUR.

Adam et Ève.

A. PRÉLUDE SCÈNE ET DUO.

Très lent et soutenu. (Un peu plus lent que 40=♩)

ÈVE.

ADAM.

Très lent et soutenu.

PIANO.

*pp**mf*

Ped.

☆

*più f**cresc.**f*

Ped.

☆

Ped.

☆

Ped.

☆

*cresc.**p**f**dim.**p*

2 Ped.

☆

2 Ped.

☆

2 Ped.

☆

cresc.

mf *cresc.*
Ped. ☆


p *dim.* *p tremolo.*
f *sonore et expressif.*
croisez. Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆

Animez peu à peu. *cresc.*
Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆

rall. *p* 1^o Tempo.
sf *p*
2 Ped. ☆

più f *cresc.* *ff*
2 Ped. ☆ 2 Ped. ☆ Ped. ☆

cresc. *ff tutta forza.* *a Tempo.* *p* *pp rall.*
Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆

Allegretto animato. (108 = )1^{rs} SOPRANI.

Voix de la Nature.

2^{ds} SOPRANI.

TÉNORS.

Voix de la Nature.

BASSES.

PIANO.

Allegretto animato.

a Tempo.

pp

Ped.



Tenors.

Basses.

p *dim.**p* *dim.*

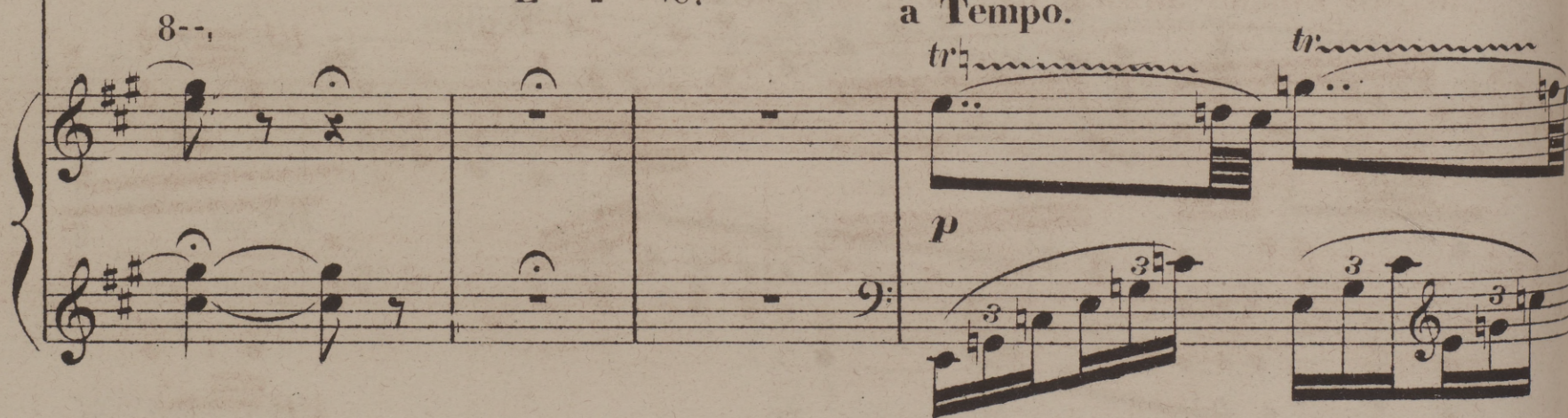
È - ve!

È - ve!

a Tempo.

p

Ped.



8-
f 6 6 6 6
6 6 6 6
tr
rf
p
tr
cresc.
tr
f
p
f sec.

1^{rs} Soprani. *doux et soutenu.*
p Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve, Il s'é -

2^{ds} Soprani. *doux et soutenu.*
p Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve, Il s'é -

pp.
dol. e sostenuto.
pp *leggierissimo.*

-lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment! Par les

-lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment! Par les

pp.
dol.
f
3
pp

monts et par les plai - nes, Des ha -

monts et par les plai - nes, Des ha -

cresc. *f*

- lei - nes Se par - lent joy - eu - se - ment!

- lei - nes Se par - lent joy - eu - se - ment! Tout pal -

dim. p *mf* *p* *mf cantabile.* *Ped.* *

A la terre Sourit le soleil en

- pi - te, tout s'é - clai - re,

Ped. *

cresc. *f sec.*

terre sourit le soleil en feu!

f sec.

soleil en feu!

tr *tr* *tr*

sec. *f* *p* *tr*

sec.

pp
Au pre-mier souri-re d'È-ve Il s'é-

pp
Au pre-mier souri-re d'È-ve Il s'é-

f *dol.*

-lève Comme un long frémissement! Par les monts et par les

-lève Comme un long frémissement! Par les monts et par les

pp

pp

cresc. *dim. p*

plai - nes, Des ha - lei - nes se par - lent joy - eu - se -

cresc. *dim. p*

plai - nes, Des ha - lei - nes se par - lent joy - eu - se -

cresc. *f* *dim. p*

-ment!....

-ment!....

ff *sec.*

La gran - de mer on - doy - an - te, Va - ri - an -

Basses. *f* La gran - de mer on - doy - an - te, Va - ri - an -

f cantabile sost.

-te Se fon - dre dans l'éther bleu!...

-te Se fon - dre dans l'éther bleu!...

ff

ff

ff

Ped.

1^{rs} Soprani.

2^{ds} Soprani.

p U - ne

p Et des lê - vres de la fem - me...

p dol.

☆

p

flamme Sur tous les êtres descend!...

mf *tr* *tr* *pesante.* *f*

Ped.

Ténors. *f*

Basses. *f*

La gran - de mer on - doy - an - - te, — Va - ri - an -

La gran - de mer on - doy - an - - te, — Va - ri - an -

f

ff

- te Se fon - dre dans l'éther bleu!...

ff

- te Se fon - dre dans l'éther bleu!...

ff

1^{rs} Soprani. *p*
Et des lè - vres de la fem - me,
2^{ds} Soprani. *p*
U - ne

p dol.

flamme Sur tous les ê - tres des - cend!....

mf *f pesante.*

Ténors. *f*
La cré - a - ti - on di - - vi - - ne
Basses. *f*
La cré - a - ti - on di - - vi - - ne

S'il - lu - mi - ne de son re - gard!...

S'il - lu - mi - ne de son re - gard!...

Ped.

1^{rs} Soprani.

2^{ds} Soprani. Tout pal - pi - te!...

Ténors. Tout pal - pi - te!...

Basses. Tout pal - pi - te!...

Tout pal - pi - te!...

☆ Ped.

ff Tout s'é - clai - re!...

ff Tout s'é - clai - re!...

ff Tout s'é - clai - re!...

ff Tout s'é - clai - re!...

Tout s'é - clai - re!...

ff *cresc.*

☆ Ped.

tr *cresc.* *tr* *ff* *sec.* *sec.* *

1^o Tempo.*mezza voce.*1^{rs} Soprani.*p* Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve Il s'é -2^{ds} Soprani. *mezza voce.*

Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve Il s'é -

Ténors.

mezza voce.

Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve Il s'é -

Basses.

mezza voce.

Au pre_mier sou_ri - re d'È - ve Il s'é -

1^o Tempo.*pp**dol. sost.**pp*

- lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment!

Par les

- lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment!

Par les

- lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment!

Par les

- lè - ve Comme un long fré_mis - se - ment!

Par les

f *dol. sost.*

cresc.

monts et par les plai - nes, Des ha - lei - nes Se par - lent

cresc.

monts et par les plai - nes, Des ha - lei - nes Se par - lent

cresc.

monts et par les plai - nes, Des ha - lei - nes Se par - lent

cresc.

monts et par les plai - nes, Des ha - lei - nes Se par - lent

cresc.

f

dim. p **Animez.**

joy - eu - se - ment! *f* Tout pal.

dim. p *f* Tout pal.

dim. p *f* Tout pal.

dim. p *f* Tout pal.

dim. p **Animez.**

dim. p *ff*

ff

Ped.

8

*

- pi - te! tout s'é-clai -

- pi - te! tout s'é-clai -

- pi - te! tout s'é-clai -

- pi - te! tout s'é-clai -

Ped. ☆ Ped.

ff
- re! A la ter - re Sou-rit le so-leil en

ff
- re! A la ter - re Sou-rit le so-leil en

ff
- re! A la ter - re Sou-rit le so-leil en

ff
- re! A la ter - re Sou-rit le so-leil en

ff
8-
☆ Ped. ☆

feu! le so - leil en

feu! le so - leil en

feu! le so - leil en

feu! le so - leil en

8--

Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆

ff feu!

ff feu!

ff feu!

ff feu!

8--

ff *ff sec.*

Ped. ☆

VII

Dans cette nécessité d'une lutte incessante, l'œuvre d'Haendel a pris une vigueur incomparable. On voit qu'il n'a laissé échapper aucune occasion d'acquérir la consécration qui s'attache à de beaux travaux poursuivis avec constance. Plein d'une persévérance indomptable contre des hostilités toujours menaçantes, il élève des remparts inexpugnables, assis sur le rocher et capables de braver les vents du ciel, les flots de la mer, l'attaque de l'homme. Il a imprimé à sa facture et à son style une solidité massive, qui n'a point à compter avec le temps et avec les modes changeantes. Ses partitions portent l'empreinte d'une vaillance que rien ne dompte, d'une ténacité qui fatigue l'obstacle, et ses oratorios, dans lesquels s'absorbent tout l'art, toute la mélodie religieuse, toute l'inspiration lyrique et théâtrale d'une nation, qui auparavant s'annonçait très artiste et qui depuis semble avoir renoncé à l'art, sont des monuments de granit et de fer qui subsisteront tant que l'Angleterre sera debout.

Nulle vie plus que celle d'Haendel ne paraît dès l'abord heureuse, fortunée, comblée de succès et de richesses ; mais, avec cet homme fort, courageux et si profondément austère et religieux, il faut compter pour peu de chose la richesse, la gloire et le succès que, d'un cœur médiocre, tant de gens lui envient. L'Ecclésiaste l'a dit, tout est vanité. Ce qu'Haendel a souffert, ce qu'il a accumulé de travaux, la folie qui l'assaillit un moment, la cécité qui le frappa, peuvent le raconter. Ce qu'il faut lui envier, c'est qu'il ne s'est pas trouvé dans la bataille avec des bras désarmés ou enchaînés. Il faut lui envier aussi ses vertus ; car elles lui ont mérité que la libre et sérieuse Angleterre, plus de cent ans après sa mort, se glorifie encore de le compter au nombre de ses enfants.

Haendel s'est fait naturaliser Anglais, il est Anglais de corps, de cerveau et d'âme ; il accepte la vie comme il faut que tout homme fort l'accepte ; il a su avec courage subir le mal inévitable, et il a lutté sans défaillir, il est le digne citoyen de cette nation vaillante, austère et libérale, où l'homme qui a été le plus comblé par elle d'honneurs, de richesses, d'amour et de vénération, est le soldat qui, dans toute une vie militante, n'a jamais prononcé le mot de gloire et n'a parlé que de devoir.

VIII

Telles sont, mises face à face, les diverses physionomies de Lalande.

de Victoria, de Palestrina et de Haendel. Mais nous voudrions juger toutes leurs productions par une parallèle et multiple exécution qui ferait ressortir les mérites dissemblables de ces divers génies si différemment inspirés. Palestrina, Victoria, Lalande, exécutés par des virtuoses admirables dans des réunions de salon, n'ont produit aucun effet. Ce n'est pas une musique qu'il faut mettre en scène comme les banales romances d'un album ou les charmeresses prouesses des musiques camérales. On étudie trop ces compositions en curieux lorsqu'il faudrait ne les aborder qu'après la résurrection des sentiments émus qu'éprouve une âme éprise de son Dieu. Quand on lit la Bible en littérateur, on ne saurait en goûter toute l'immatérielle saveur. De même pour Haendel, pour Palestrina, pour Allegri, pour Jomelli, pour Victoria, pour Gomolka, pour Lalande, pour Roland de Lassus et les autres maîtres.

Pourquoi tous ces maîtres ne nous sont-ils pas présentés plus souvent dans de belles et savantes exécutions qui reformeraient tout notre enseignement musical emprisonné en France, entre des banalités et des sottises ! Pourquoi, d'autre part, les maîtres modernes, les compositeurs contemporains qu'a sollicités l'inspiration sacrée, seraient-ils si partialement écartés ? L'exemple de M. Pasdeloup, de M. Lamoureux, de M. Colonne mérite d'être suivi. Mozart, Beethoven, Chérubini, Mendelssohn, Halévy, Félicien David figureraient alors devant nous avec leurs compositions sacrées, et les dilettantes connaîtraient un sport musical nouveau, celui de la musique religieuse.

MAURICE CRISTAL.





REVUE DES CONCERTS

SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE : *Ève*, mystère en trois parties, paroles de M. L. Gallet, musique de M. J. Massenet. — CONCERTS POPULAIRES : *Ouverture de Sigurd*, de M. L. Reyher. — CONCERT DU CHATELET : *Samson*, drame biblique, musique de M. Saint-Saëns. *Jésus sur le lac de Tibériade*, musique de M. Gounod. — SALLE VENTADOUR (CONCERT DANBÉ) : *Rédemption*, symphonie-poème, paroles de M. E. Blau, musique de M. César Franck. — CONCERT DE MADAME OLGA DE JANINA. — CONCERT DE MADAME ZEGOWITZ DE KATOW. — CONCERT DE M. FERRARIS.



SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE. — *Ève*, *Mystère* en trois parties, paroles de M. L. Gallet, musique de M. J. Massenet. — L'œuvre nouvelle de MM. L. Gallet et Jules Massenet a été exécutée pour la première fois, le jeudi 18 mars 1875, par la Société de l'Harmonie sacrée, sous la direction de M. Ch. Lamoureux. Le succès éclatant de la première audition a été confirmé par le public des auditions suivantes; il est justifié par le mérite exceptionnel de l'ouvrage que nous allons examiner.

Mais, avant d'aborder l'étude de la partition, il me paraît nécessaire de combattre certaines erreurs d'appréciation, auxquelles une fausse interprétation de ce titre de *Mystère* a conduit bon nombre de personnes. La même erreur s'était déjà produite, il y a deux ans, à propos de *Marie Magdeleine*. Le titre de *Drame sacré* donné à *Marie Magdeleine*, la coupe du poème et le style de la partition indiquaient bien clairement que l'auteur n'avait entendu faire ni une composition de musique religieuse, ni un oratorio. Car, en premier lieu, l'élément dramatique est absolument contraire à l'essence de la musique religieuse en général et de l'oratorio en particulier; ensuite, ce qui constitue l'*oratorio*, ce n'est pas seulement ce fait que le sujet en est tiré de la Bible ou des légendes des saints, c'est avant tout la manière dont le musicien a traité ce sujet, le style de sa composition et le caractère religieux dont il l'a revêtue. Or, *Marie Magdeleine* était un *drame* et la musique de ce drame ne présentait aucun des caractères de la musique sacrée. Néanmoins, de ce que le sujet avait été puisé dans les livres saints, on en conclut, sans plus de réflexion, que c'était un *oratorio* et l'on ne manqua pas d'ajou-

ter, bien entendu, que M. Massenet avait une singulière façon de comprendre la musique religieuse. C'est à peu près comme si l'on venait dire que la *Vie de Jésus* de M. Renan est un livre religieux, par cela seul qu'il traite d'un sujet emprunté aux Saintes Écritures! Aujourd'hui, on se livre aux mêmes critiques, aussi fausses qu'inopportunes, à propos d'*Ève* et de son titre de *Mystère*. Tranchons la question une fois pour toutes. *Ève* et *Marie Magdeleine* n'ont rien de commun avec la musique religieuse : ce sont tout simplement des *dramas lyriques*, conçus dans les formes ordinaires de ce genre de compositions, et qui ne s'en distinguent que par une plus grande tenue dans le style et par une certaine sévérité dans la forme, commandées par le caractère spécial du sujet choisi par le musicien. En présence des difficultés de toutes sortes qui ferment aux jeunes compositeurs l'accès du théâtre, M. Massenet a cherché à se produire dans un autre milieu et il a dû choisir, pour les mettre en musique, des sujets qui pussent se prêter à un développement exclusivement musical et se passer du jeu des acteurs et des accessoires de la mise en scène. C'est ainsi qu'il s'est trouvé amené à traiter des sujets d'*oratorios*; mais, je le répète, la manière dont il les a présentés exclut absolument toute prétention de vouloir imprimer à ces compositions *sur des sujets religieux* le caractère de la *musique religieuse*. Ce point essentiel étant bien établi, arrivons maintenant à l'examen d'*Ève*.

Le poème de M. L. Gallet, dont je présenterai le développement parallèlement à celui de la partition, nous retrace trois épisodes de la Genèse : la création de la femme, la faute et la malédiction. Comme on le verra dans la suite, la donnée du poète s'écarte sensiblement de la tradition biblique et tient une sorte de milieu entre les fictions de la religion naturelle et les mystères de la religion surnaturelle. M. L. Gallet n'a vu dans le récit de la Genèse qu'une légende poétique : ce mystère du *péché originel*, « sans lequel, a dit Pascal, l'homme est plus inconcevable qu'il n'est inconcevable à l'homme, » n'est à ses yeux qu'un profond développement des deux premières passions du cœur humain, la vanité et l'amour; quant à la chute de l'homme, elle est causée, en partie, par l'influence des mauvais esprits, en partie par la prépondérance de la sensualité sur l'esprit intelligent. J'ai entendu prononcer à ce propos les grands mots de *mysticisme*, d'*athéisme*, de *panthéisme*, que sais-je encore? Que de sottise dépensée en pure perte! Pour ma part, je ne demande que deux choses à un poème d'opéra : d'être littéraire et musical, musical surtout. Le poème d'*Ève* répond-il à ces deux conditions essentielles? Oui, car d'abord il est fort joliment écrit, et de plus il a fourni à M. Massenet tous les éléments d'une partition remarquable; donc c'est un bon poème et le reste nous importe peu. Ne nous arrêtons donc point plus longtemps à discuter sur la portée philosophique des librettos d'opéras ou sur l'influence morale des scénarios de ballets et passons à l'étude de la partition.

Ève se divise en trois parties : 1° La naissance de la femme; 2° Ève dans la solitude, la Tentation; 3° La Faute et la Malédiction.

PREMIÈRE PARTIE. *La Naissance de la Femme.* — L'homme est endormi sous les palmes; une pure lumière s'étend sur la création, et de la terre encore fumante s'élèvent à l'horizon de légères vapeurs qu'éclaire le soleil. Tout est d'or et de rose dans cette solitude de parfums, où la nature, exubérante de jeunesse, se livre à tous ses caprices. Les herbes de la plaine ondulent sous une tiède brise, et le flot de la mer vient se briser lourdement sur le rivage, tandis que des sons plus légers errent dans les voûtes de verdure. Le chœur murmuré par les voix du ciel autour du roi de la création est d'un caractère mystérieux et charmant; il se développe sur un long dessin persistant des premiers violons, entremêlé de quelques accords de harpe et qui rend avec une rare perfection la sérénité de la nature et le calme majestueux de la solitude. Un prélude empreint d'une voluptueuse langueur nous annonce l'apparition de la femme. Ève paraît, la grâce est dans sa démarche, le ciel dans ses yeux et la dignité de l'amour dans tous ses mouvements; timide, elle s'avance vers Adam, dont le regard ébloui s'arrête avec admiration sur cette belle créature, fraîche comme l'aurore et rougissant comme elle. La première rencontre de l'homme et de la femme donne lieu à un duo, où l'on sent circuler des harmonies chastes et profondes et d'où il se dégage par moments des bouffées d'accents et d'accords d'une suavité pénétrante. On ne saurait rien imaginer de plus frais et de plus gracieux que ce tableau du matin de la vie, plein de pureté et d'images riantes comme le matin d'un jour de printemps. Autour de ces deux êtres radieux de perfection, la création est en fête. Un long frémissement s'élève par les monts et par les plaines et toutes les voix de la nature s'unissent pour saluer le premier sourire d'Ève. Ce chœur, qui termine la première partie, se compose de deux épisodes : le premier chanté à l'unisson par les voix de femmes, le second d'une allure plus vigoureuse, dans lequel les ténors et les basses alternent avec les soprani; enfin une brillante péroraison ramène la reprise du premier motif par toutes les voix à l'unisson. La franchise et l'élégance de cette mélodie, qui semble planer légèrement au-dessus d'un accompagnement plein de fluidité et de lumière, ont produit un grand effet, et le morceau tout entier a été bissé par acclamations. Nous le publions dans le numéro de ce jour (1).

DEUXIÈME PARTIE. *Ève dans la solitude, la Tentation.* — La forêt s'est tue par degrés : pas une feuille, pas une mousse ne soupire, les fleurs sont immobiles sur leurs tiges et de vagues senteurs s'épanchent dans l'air calme. La nuit est venue : des millions d'étoiles scintillent sur le sombre azur du ciel et le jour bleuâtre de la lune descend à travers les intervalles des arbres; tout est silence et repos. Dans la solitude de la forêt, Ève marche rêveuse; elle est seule, loin de l'homme endormi, des frissons inconnus passent sur sa chair, un sentiment nouveau mêlé de curiosité, de crainte et de plaisir,

(1) La partition d'*Ève* a été publiée par l'éditeur Hartmann.

fait palpiter son sein comme si elle allait être admise à quelque secret de la divinité. Frémissante et charmée, elle écoute les Voix de la Nuit qui planent autour d'elle sous ces dangereux ombrages. Cette deuxième partie commence par un chœur sans accompagnement qui est écrit de main de maître. L'air suivant, dans lequel Ève confie à la Nuit les mystérieux ravissements de son âme, est, à mon sens, l'une des meilleures pages de la partition. La mélodie délicieuse qui en forme le thème, se balance mollement sur un rythme ondulant, rempli de morbidesse et de langueur. Mais peu à peu de soudaines clartés éblouissent les yeux de la femme, d'autres voix tour à tour impérieuses et séduisantes s'élèvent, grandissent, l'enveloppent, la dominent et l'entraînent vers l'arbre fatal dont l'amour est le fruit. Toute cette longue scène est présentée d'une manière très remarquable dans un grand morceau d'ensemble, où sont traduits, par un *crescendo* habilement ménagé et d'un bel élan lyrique, les progrès de la passion, qui, sous l'influence des Esprits de l'Abîme, envahit peu à peu le cœur solitaire d'Ève, le remplit, le subjugue et finit par déborder dans ce cri qui s'échappe de ses lèvres frémissantes :

Le désir qui m'anime est plus puissant que moi !

C'était là la scène capitale et le point culminant de l'ouvrage ; M. Massenet s'y est montré à la hauteur de sa tâche.

TROISIÈME PARTIE. *La Faute et la Malédiction*.—C'en est fait, les Esprits de l'abîme ont triomphé, la femme a goûté du fruit de l'arbre de science ; elle connaît l'amour, elle connaîtra le deuil et la souffrance. Pour avoir cédé à l'ivresse d'un premier embrassement, l'homme est déchu de sa perfection, et cet être libre, créé pour commander à l'univers, est devenu l'esclave de ses sens. La chute est consommée, le châtiment ne se fait pas attendre. Soudain une voix souveraine éclate dans les cieux, l'horizon se voile, le jour fuit, la terre qui vient d'enfanter la mort frémit jusque dans ses fondements, et du sein des ombres qui couvrent le monde, sort ce formidable cri de malédiction :

*Pour avoir écouté les esprits de l'abîme,
Hommes, soyez maudits !
La main du Dieu vivant pèsera, pour ce crime,
Sur vous et sur vos fils.
L'amour ne donne pas que la riante ivresse
Des désirs assouvis.
La douleur et la mort sont les maux qu'il nous laisse.
Hommes, soyez maudits !*

Il faut bien reconnaître que cette troisième partie est généralement plus faible que les deux premières. Après un prélude instrumental d'un beau caractère et qui n'a pas produit tout l'effet qu'on en pouvait attendre, vient un grand duo d'amour qui a paru froid et insuffisant. Ce duo est la contre-partie du premier duo, et il y avait là un contraste de situations à établir entre la naïve quiétude de deux cœurs ignorants de l'amour et le trouble de ces

mêmes cœurs livrés à tous les emportements de la passion ; le musicien ne l'a pas accentué d'une main assez vigoureuse. Le chœur de la malédiction, soutenu par une orchestration puissante et colorée, est une page largement conçue et donne lieu à un beau développement auquel le *Dies iræ* sert de base. Je lui reprocherai pourtant de manquer de grandeur et de majesté et d'être parfois d'une sonorité un peu creuse, dont les bruyants éclats ne dissimulent qu'imparfaitement la sécheresse et le défaut de plénitude.

Telle est, dans son ensemble, cette partition qui renferme des qualités de premier ordre et dans laquelle on ne saurait trop louer la fraîcheur des inspirations, la clarté et la distinction constantes du style, ainsi que les éminentes qualités de facture. C'est en général dans l'expression des sentiments tendres et gracieux et dans les morceaux de style tempéré que M. Massenet a le mieux réussi à donner toute la mesure de son talent ; son imagination douce et rêveuse a su revêtir de couleurs charmantes tout le côté poétique de la légende sacrée. *Ève* et surtout *Marie-Magdeleine* resteront deux des productions les plus remarquables de l'école contemporaine, et nous nous plaisons à saluer en elles les débuts pleins de promesses d'un musicien qui tient déjà le premier rang parmi nos jeunes compositeurs, et qui sera, avant peu, l'un des maîtres de la scène française.

L'exécution d'*Ève* est une des plus complètes qu'il nous ait été donné d'entendre à Paris. Madame Brunet-Lafleur et M. Lassalle ont chanté avec un charme exquis les rôles d'Adam et d'Eve ; M. Prunet s'est montré suffisant dans le personnage du Récitant ; l'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Lamoureux, ont été admirables d'ensemble et de précision.

H. Marcello.

CONCERTS POPULAIRES. — L'importance exceptionnelle que j'ai dû donner au compte-rendu d'*Ève* me force de restreindre au strict nécessaire la chronique de cette dernière quinzaine. Du reste, je n'ai à parler que d'une seule nouveauté, l'ouverture de *Sigurd* de M. E. Reyer. Cette ouverture est des plus remarquables : l'*andante con sordini* est une page pleine de poésie et d'un bon sentiment mélodique ; l'*allegro* se déroule sur une phrase d'une énergie superbe, dont le musicien a fait l'objet d'un développement aussi complet que bien ordonné. L'instrumentation est brillante, colorée et d'une belle sonorité ; je lui reprocherai seulement de manquer parfois d'égalité et de plénitude et de renfermer quelques oppositions de couleurs un peu trop crues. Au demeurant, cette belle page symphonique trahit la main vigoureuse d'un compositeur plein de fougue et de tempérament, elle fait le plus grand honneur à M. E. Reyer.

Je renvoie au prochain numéro le compte-rendu du Concert spirituel et notamment l'analyse du *Requiem* de J. Brahms, qui mérite quelque développement.

H. M.

CONCERT DU CHATELET. — Le 7^e et le 8^e et dernier concert du Châtelet n'ayant pas offert de nouveautés, je serai très bref. Dans le 8^e, la Symphonie de Beethoven, avec chœurs, a été exécutée de façon à satisfaire les plus difficiles, au dire même des amateurs allemands qui étaient venus en foule à ce concert. Tout le monde sait que la partie vocale y est écrite d'une manière, qu'on qualifierait d'absurde, si Beethoven n'en était pas l'auteur. Aussi Rossini disait-il plaisamment qu'elle est mal doigtée pour les voix. Mademoiselle Vergin, élève du Conservatoire, n'a ni reculé ni bronché devant les *la* et les *si* dont sa partie était hérissée. Elle a été parfaitement secondée par mademoiselle Capelli et MM. Caisso et Taskin. Les artistes des chœurs, surtout les sopranos qui avaient la responsabilité la plus lourde, ont vigoureusement défendu et soutenu l'honneur du grand maître ; mais aussi l'énergique direction de M. Colonne a tout galvanisé.

M. Colonne a clos l'intéressante série de ses concerts par le concert spirituel du Vendredi saint. La soirée se composait, en dehors d'œuvres connues, de la première audition du premier acte de *Samson*, drame biblique, musique de M. Saint-Saëns, et de la première audition de *Jésus sur le lac de Tibériade*, scène (en prose) tirée de l'Évangile, musique de M. Gounod.

Avant d'émettre mon opinion personnelle sur *Samson*, je dois dire que celle du public ne lui a pas été favorable. Jamais absence plus complète de mélodie ne s'est fait sentir comme dans ce drame. C'est au point que, confié à des artistes de talent tels que MM. Caisso, Manoury, Couturier, Taskin, et mademoiselle Bruant, personne, sauf mademoiselle Bruant, n'a trouvé une phrase pour se faire valoir et appeler un applaudissement. Joignez à ce manque de motifs une harmonie souvent très risquée et une instrumentation qui nulle part ne s'élève au-dessus du niveau ordinaire — et pourtant M. Saint-Saëns sait trouver de beaux effets d'orchestre — et vous aurez une idée de ce que c'est que *Samson*. Je ne saurais absolument citer qu'un chœur dans la scène V, ainsi qu'un trio suivi d'un air où Dalila, par un dernier chant d'amour, veut entraîner Samson qui cherche à éviter ses regards. Cet air, extrêmement bien chanté par mademoiselle Bruant qui possède un mezzo-soprano très pur, est le seul qui fasse entendre un peu de mélodie.

Jésus sur le lac de Tibériade renferme de grandes beautés. L'introduction est noble, bien développée, et l'instrumentation en est très soignée. La tempête qui suit est d'un fort bel effet. Le *calme* est un morceau symphonique et vocal admirablement bien réussi. Le chœur qui accompagne le verset « Quel est donc cet homme à qui la mer et le vent obéissent ? » est d'une majesté qui touche au sublime, et l'orchestre y apparaît dans toute sa splendeur. Toute la scène enfin est une œuvre très remarquable.

Henry Cohen.

SALLE VENTADOUR. — *Rédemption*, symphonie-poème, paroles de M. Edouard Blau, musique de M. César Franck. — Ce n'est pas la première

audition de cette symphonie que la Société chorale de M. Bourgault-Ducoudray a donnée le 16 mars au profit des écoles paroissiales libres de l'arrondissement de Batignolles, mais c'est la première fois que la *Chronique musicale* en rend compte. Analyser cette œuvre est une tâche difficile, car le poème est aussi vague et aussi mystique que la musique. La première opération consiste à tenir le livret à la main et à suivre des yeux, pendant que la symphonie marche toujours, d'interminables récits de l'*Homme*, imprimés, mais non chantés, ni même déclamés, comme dans le *Désert* et d'autres poèmes-symphonies. La seconde consiste à écouter les chœurs des anges ou des hommes, ou bien les mélopées de l'archange. Je dis *mélopées*, car de francs motifs rythmés, de vraies mélodies, il ne s'en trouve pas dans toute la *Rédemption*. En vain madame Fursch-Madier a-t-elle essayé d'en réchauffer quelques-uns de sa voix puissante et de sa belle diction ; sauf quatre beaux vers, sur lesquels M. César Franck a ajusté un soupçon de chant qu'elle a parfaitement accentué :

« *Le passé n'est plus qu'un rêve ;
Le mal s'enfuit impuissant,
Et l'univers se relève
Quand Jésus vers lui descend. »*

sauf encore le chœur final, bien traité et bien développé, mais où la mélodie ne pouvait être que secondaire, les adeptes de l'école wagnérienne et *mélophile* ont dû être pleinement satisfaits de leur soirée. Jamais l'exubérance des motifs ni du rythme n'a troublé leurs jouissances.

H. C.

CONCERT DE MADAME LA COMTESSE OLGA DE JANINA. — On s'attendait d'avance à une manifestation dirigée contre le trop célèbre auteur des *Mémoires d'une Cosaque*. Mais Paris est un vaste fleuve d'oubli, qui roule et anéantit dans ses flots bourbeux aussi bien les flétrissures de l'âme et les diffamations de l'écrivain que les plus sublimes actes d'héroïsme. Le public n'a donc vu dans madame Olga de Janina que l'artiste, et l'artiste est grande, malgré son obstination à ne vouloir absolument consacrer son talent qu'à exécuter les œuvres de Liszt et de Chopin.

La fantaisie hongroise de Liszt pour piano et orchestre est une véritable aberration musicale, dans laquelle se trouvent cependant de splendides effets. Madame Olga de Janina y a été magnifique. On pourrait lui reprocher de la dureté, mais son exécution est irréprochable. Dans les mazurkas de Chopin, je n'aime pas sa mesure par trop indécise, son perpétuel *tempo rubato*. Mais où madame Olga s'est complètement fourvoyée, c'est en conduisant *Mazepa* et la scène de *Jeanne d'Arc*, de Liszt, au lieu de laisser ce soin à M. Portehaut, son chef d'orchestre, mais elle n'a sans doute voulu permettre à personne de toucher à sa divinité. Du reste, cette scène est exécration et ma-

demoiselle Cleopatra Rancati ne l'a fait valoir en rien. Sa voix, assez belle dans le haut, est très fatiguée dans le médium, et sa prononciation en français est impossible. M. Novelli a chanté l'air du *Stabat* de Rossini « *cujus animam.* » Sa voix est étendue et vibrante, mais il est tout à fait inconvenant de faire des gestes de théâtre et de grands bras dans un air religieux. M. Romani et M. Planel ont été très applaudis, le premier comme chanteur, le second comme violoniste.

H. C.

CONCERT DE MADAME ZEGOWITZ DE KATOW. — Au lieu des éternels et monotones habits noirs et cravates blanches, le public a été agréablement surpris en voyant le concert débiter par l'apparition de trois jolies femmes en toilettes ravissantes. Madame de Katow, violoncelliste, madame Blouet-Bastin, premier prix de violon et très beau talent, et madame Tassoni, jeune pianiste américaine, ont exécuté avec un ensemble remarquable un trio de M. Lutzen sur des motifs de la *Traviata*. Madame Tassoni, qui s'est fait entendre dans la *Danse des Fées*, de Prudent, a un jeu d'une délicatesse et d'une grâce parfaites : lorsqu'elle sera plus connue, elle prendra sa place parmi les premières pianistes de Paris. La salle Philippe Herz est trop petite pour l'immense puissance de voix de madame de Katow, qui a chanté l'*Ave Maria* de Gounod. Madame Boré a beaucoup plu dans la *Manola* de M. Bourgeois et dans la charmante valse des *Cent Vierges*, et M. Piter s'est fait applaudir comme toujours.

H. C.

CONCERT DE M. FERRARIS. — Concert des plus brillants qui se puissent entendre et embelli par l'élite de la société parisienne. Le talent de M. Ferraris est trop haut placé pour qu'il soit nécessaire d'en faire ressortir les mérites. Mademoiselle Hoffmann, son élève, est une pianiste de première force, et le public a bissé toute entière une nouvelle tarentelle de M. Henri Herz, que M. Ferraris a arrangée pour deux pianos, et qu'elle a exécutée avec lui de la manière la plus brillante. Mesdemoiselles Badia, que madame la maréchale de Mac-Mahon a prises sous son patronage pour le concert qu'elles vont donner, ont été couvertes d'applaudissements. M. Pagans a obtenu son succès habituel avec l'air d'Eritrea et ses chansons espagnoles, et M. Mercuriali, qui est un chanteur bouffe hors ligne, a ravi le public dans le duo de *Crispino* avec mademoiselle Dervieux et l'air de Dulcamara, dans l'*Elisir d'Amore*. M. Portehaut a fait beaucoup de plaisir dans une romance pour violon, de sa composition.

H. C.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



La Société des compositeurs de musique met au concours pour 1875 :

1^o Une symphonie à grand orchestre : 2^o Un quatuor pour instruments à cordes.

Les compositeurs français sont seuls admis à concourir.

Un prix unique sera donné pour chacun de ces deux concours.

Des mentions honorables pourront être décernées ; toutefois, le jury ne prendra connaissance des noms des auteurs qui auront obtenu des mentions et ne les rendra publics qu'avec leur assentiment.

La Société fera exécuter les œuvres couronnées.

Ne pourront prendre part au concours que les compositions inédites et non exécutées. Si, après le jugement, on venait à connaître que l'œuvre ayant remporté le prix ne se trouve pas dans ces conditions, le verdict du jury serait annulé.

Le jury sera nommé à l'élection par l'assemblée générale de la Société des compositeurs de musique. Les membres du jury ne peuvent concourir.

Symphonie

Prix unique : une médaille d'or de cinq cents francs.

Les œuvres envoyées au concours devront être écrites dans le style rigoureux de la *Symphonie*, et divisées en quatre parties :

1^o Premier morceau, *Allegro*, très développé.

2. *Adagio* ou *Andante*.

3. *Scherzo* ou *Tempo di minuetto*.

4. *Finale* développé.

Une réduction au piano devra accompagner la partition d'orchestre.

Quatuor

Prix unique : une médaille d'or de trois cents francs.

Le quatuor devra comprendre quatre parties, de mouvements et de caractères différents.

Les manuscrits devront porter une épigraphe reproduite sur un pli cacheté accompagnant l'envoi, et renfermant les nom et adresse de l'auteur. On devra

les faire parvenir, avant le 1^{er} novembre 1875, à M. Wekerlin, bibliothécaire, au siège de la Société, 95, rue de Richelieu, chez MM. Wolff et Pleyel.

— Nous trouvons dans l'annuaire des artistes musiciens, les renseignements suivants sur le budget de l'année 1874 :

Les dépenses s'élèvent à 107,173 fr. 66. — Les recettes, à 106,418 fr. 60.

Le capital des rentes de la Société s'élève à 5,628,243 fr. ; les sommes distribuées en pensions et revenus se chiffrent par 2,600,000 fr.

— L'Association des artistes dramatiques vient de publier le rapport annuel de ses opérations. Nous y trouvons les chiffres suivants :

Au 1^{er} janvier 1873, l'Association comptait 2,622 sociétaires ; au 31 décembre, ce chiffre est descendu à 2,614. Dans le cours de l'année, il y a eu 162 admissions, 170 radiations, dont 58 prononcées par la mort et 112 par les statuts.

Les recettes de 1873 s'élèvent à 178,653 fr. 55 contre 137,178 fr. 79 pour 1872, soit, en faveur de 1873, un excédant de 41,476 fr. 56.

Depuis les trente-quatre années qu'existe la Société, elle a moissonné 3,722,216 fr. 43. Les secours et les pensions prélèvent environ le tiers, soit 1,199,733 fr. 31.

Le montant des sommes versées par les sociétaires pour cotisations, depuis l'origine de la Société, 1840 jusqu'au 31 décembre 1873, s'élève à la somme de 862,698 fr. 83.

Au 1^{er} janvier 1874, la fortune de l'Association s'élevait à 81,000 fr. de *rentes*.

Voici les noms des sociétaires dont le chiffre des cotisations est le plus élevé.

Mesdames Marietta Alboni (1853), 1,117 fr. 50. — Gabrielle Arnault (1843), 1,989 fr. 50. — Brohan (1841), 2,117 fr. — M. Delaunay (1846), 1,117 fr. 50. — Madame Denain (1840), 4,045 fr. 50. — Madame Aug. Duverger (1842), 2,537 fr. — M. Halanzier (1840), 3, 79 fr 20. — Madame Nilsson (1866), 5.076 fr. — M. Ritt (1856), 3,172 fr. 40.

— M. Ernest Reyer travaille en ce moment à un oratorio intitulé *Judith*, dont le poème est de M. Louis Gallet. Cet ouvrage sera exécuté l'hiver prochain. M. Massenet met de son côté en musique un oratorio : la *Vierge*, poème de M. Grandmougin.

— Madame Emarot, mère de madame Emma Livry, a intenté contre la liquidation de la liste civile impériale un procès qu'elle vient de perdre.

— On se souvient de la mort malheureuse de mademoiselle Emma Livry. La danseuse allait entrer en scène, lorsque sa robe fut atteinte par la flamme d'un bec de gaz ; elle parcourut deux fois le théâtre ; un pompier de service parvint à l'envelopper d'une couverture et à éteindre la flamme. Après de longues

souffrances, mademoiselle Emma Livry finit par succomber aux suites de ses brûlures, le 27 juillet 1863.

L'Opéra dépendait alors de la liste civile. L'Empereur accorda, à titre d'indemnité, à madame Emarot, 40,000 fr. de capital et 6,000 fr. de pension.

Depuis le 4 septembre, la liste civile n'existe plus, et M. Vavin, liquidateur, refuse de payer les 6,000 fr. de rentes.

Madame Emarot l'a assigné devant le tribunal, prétendant que la rente lui était due, qu'elle représentait une indemnité conventionnelle.

Le liquidateur répondait que rien n'était dû, et que l'Empereur payait à titre gracieux une pension que ses successeurs ou la liquidation de sa liste civile n'étaient pas tenus de fournir à madame Emarot.

Le tribunal a admis ce dernier système et repoussé la demande de madame Emarot. Ce jugement, frappé d'appel, vient d'être confirmé par la Cour.

— Notre collaborateur M. le chevalier Van Elewyck voyage en ce moment en Italie, chargé par le gouvernement belge d'étudier l'organisation des Conservatoires italiens et l'état présent de la musique dans la Péninsule.

— Dans un précédent numéro, nous avons donné le nom des artistes engagés au théâtre de Covent-Garden à Londres pour la prochaine saison. Voici maintenant la composition de la troupe de Drury-Lane.

Soprani et contralti :

Mesdames Nilsson, Varesi, Singelli, Marie Roze, Grossi, Pernidi, Risarelli, Bauermeister, De Méric-Lablache, Trebelli-Bettini et Titjens.

Tenori :

MM. Capoul, Gillandi, Fancelli, Bignardi, Panzetta, Brignoli, Paladini, Rinaldini, Grazzi et Campanini.

Baritoni et bassi :

MM. Rota, de Reschi, Castelmarty, Catalani, Galassy, Costa, Casaboni et Behrens.

Chef d'orchestre :

Sir Michel Costa.

Opéras annoncés : en vedette, *le Lohengrin*, *Mignon*, *Medea*, *Il Talismano* ; on espère également pouvoir donner cette saison *Gli Amanti di Verona*, opéra du marquis d'Ivry, traduit en italien par A. de Lauzières.

— M. Charles Joliet a posé dans le *Monde Illustré* la question suivante : *L'Adieu est-il de Schubert ?* Voici la réponse qu'il a obtenue :

« Sous ce titre : *Une révolution musicale*, M. Ernest Dubreuil a déclaré que l'*Adieu* doit être rayé des œuvres du *Schubert*, et qu'après sa mort un éditeur avait mis son nom sur ce morceau, dont l'auteur s'appelle *Auguste Heinrich Veyraud*. Une note est placée à la fin de l'édition allemande. La voici d'après la version de M. Ernest Dubreuil :

» J'habitais, en 1823, Dorpat. A cette époque, le nom de Schubert n'était pas très répandu, du moins à Paris et à Saint-Pétersbourg. Un jour, devant plusieurs de mes amis, dont quelques-uns vivent encore, je mis en musique cette poésie de Wetzel, romance connue dans ces deux villes sous le nom de « *l'Adieu* », de Schubert, avec un texte français. Je puis facilement prouver ce que j'avance, par la date à laquelle l'Université me permit alors de l'imprimer. Il est fort honorable pour moi que ma simple chanson ait passé près de tous les connaisseurs comme venant d'un maître immortel et glorieux comme Schubert. Et cela ne doit venir que d'un éditeur quelconque de Paris, qui n'a pas craint de commettre une mauvaise action, en remplaçant tout simplement un nom qui venait de naître et qui aurait pu s'illustrer, par celui d'un homme dont la réputation était immense en Allemagne et devait grandir chaque jour en France. De cette façon, par légèreté ou par malice, on m'a enlevé mon simple mérite. Je me vois cependant forcé, après bien des années, de me présenter au monde musical comme le seul et véritable auteur de la romance connue sous le nom de « *l'Adieu*. » Ce que j'ai produit plus tard pourra donner la mesure de ma capacité, et on jugera ainsi si j'avais le moindre intérêt à me couronner des lauriers des autres.

« Quant à présent, qu'on veuille me croire ou non, je puis toujours affirmer sur ma conscience que *l'Adieu* est de moi, et dire : « *Anch'io son pittore*. »

« Sans en faire l'objet d'une question spéciale, puisque nous en sommes au chapitre de la musique, d'après *l'Événement* (octobre 1866), Rossini aurait dit que l'air classique « *Pieta Signore* » n'est pas de *Stradella*.

« Cet air de *Stradella* serait une chanson populaire que Rossini affirmait avoir chantée dans son enfance avec les bambini de son âge. D'après la même opinion, le nom de l'auteur du chef-d'œuvre serait inconnu, comme celui de l'auteur de la *Romance irlandaise* que Flotow a encadrée dans *Martha*. Pour moi, je n'affirme rien, pas même qu'Homère est l'auteur de *l'Iliade*. On ne sait qui a sculpté la *Vénus de Milo*. Un esclave fatigué invente la charrue. Que de génies inconnus, que de médiocrités tapageuses... »

— M. le docteur Mandl a repris son cours d'hygiène vocale au Conservatoire. Dans la séance d'ouverture, il a expliqué l'influence des variations de la température sur l'organe vocal et exposé les moyens propres à la combattre ; dans la seconde, il a commencé à décrire le mécanisme de la voix, et il continuera dans chacune des leçons suivantes à traiter ce sujet intéressant.

Théâtre Taitbout. — Enfin, après bien des retards et des remises, l'inauguration de la charmante salle Taitbout, comme théâtre quotidien, a eu lieu le 28 mars, dimanche de Pâques. La représentation se composait de trois opéras ou opérettes, au lieu de quatre qui étaient annoncés ; *l'Amphitryon*, de M. Lacome, étant retardé par suite de l'indisposition de la première chanteuse.

Les Trois Grands Prix, paysannerie de MM. Delilia et Le Senne, est une opérette gentille et amusante. La musique, de M. Bernicat, n'offre rien qu'un assez joli duo, et des couplets bien tournés, pour finir. *Gandolfo*, de M. Lecocq, a déjà été joué aux Bouffes-Parisiens : il a été bien interprété et

fort applaudi. M. Lecocq assistait à la représentation. Le *Hanneton de la Châtelaine* est une bouffonnerie de M. Lassouche, trop longue, mais extrêmement gaie, et qui a eu un succès de fou rire. Le *Hanneton* qu'a la châtelaine consiste à se croire transportée au temps des croisades. On lui apporte comme trophées de la victoire des mannequins représentant Renaud et Tancrède, et l'opérette finit par un combat singulier entre deux prétendus croisés, qui se battent à pied et à cheval, et le vainqueur obtient la main de la Châtelaine.

Souhaitons à l'intelligent directeur, M. de Lorbac, une longue série de fructueuses représentations. Il a su engager ou découvrir des artistes charmantes, mademoiselle Marie Guérin, qui s'est fait fort souvent applaudir aux Bouffes-Parisiens par sa jolie et fraîche voix et son jeu plein d'aisance, mademoiselle Léa d'Ascot, vive, extrêmement enjouée, mademoiselle Perrin qui, comme elle, abordait la scène pour la première fois, et mademoiselle Villars. En fait d'hommes, M. Mey, excellent comique, et M. Max, ténor fort agréable. L'orchestre, conduit par M. Michiels, est très bon.

H. C.

NOUVELLES



PARIS. -- *Opéra*. — Deux nouvelles chanteuses ont été engagées par M. Halanzier, mademoiselle Marie Fechter, élève de M. Faure, et une jeune Suédoise, mademoiselle Grabow, élève de madame Viardot.

— Villaret vient de partir pour Nice; si son indisposition continue, c'est, dit-on, M. Salomon qui sera chargé du rôle de Raoul dans *les Huguenots*.

Opéra-Comique. — De nouvelles auditions de la Messe de *Requiem*, de Verdi, vont avoir lieu à l'Opéra-Comique, à partir du 14 avril. Mesdames Stolz et Waldmann chanteront encore les soli pour voix de femme; les parties de ténor et celle de basse seront tenues, cette fois, par MM. Masini et Medini.

Folies-Dramatiques. — Pour jouer le principal rôle d'*Alice de Nevers*, l'opéra bouffe d'Hervé, en répétition aux Folies, M. Cantin vient d'engager mademoiselle Marie Périès.

Il est question, au même théâtre, d'un opéra bouffe en trois actes, musique de M. Serpette, paroles de MM. Jehan Walter et Jules de Gastyne.

Titre : *Cadet Roussel*.

Salle Taitbout. — On répète un acte : *la Jeunesse de Figaro*, musique de M. de Konnick, paroles de MM. Clairville et J. Cardoz.

MARSEILLE. — Le Grand-Théâtre de Marseille vient de recevoir un grand opéra inédit en cinq actes, intitulé *la Fiancée de Venise*, paroles de M. C. Molinari et musique de M. Wroblewsky. M. Husson, le directeur du Grand-

Théâtre, n'a pas hésité à monter, avant la fin de la saison théâtrale et pour la clore dignement, cette œuvre qui, d'après ce que l'on affirme, est appelée à avoir un grand retentissement.

BORDEAUX. — *Le Florentin*, de M. Lenepveu, vient d'être donné avec un succès complet au Grand Théâtre de Bordeaux. L'auteur a été rappelé deux fois.

Nous remettons au numéro du 1^{er} juillet prochain LA CHRONOLOGIE, qui jusqu'ici paraissait tous les mois. L'expérience nous ayant appris que la publication trop souvent répétée de ce document multipliait les recherches au lieu de les simplifier, nous croyons être utile à nos lecteurs en reportant la CHRONOLOGIE à la fin de chaque trimestre.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHAR D.

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