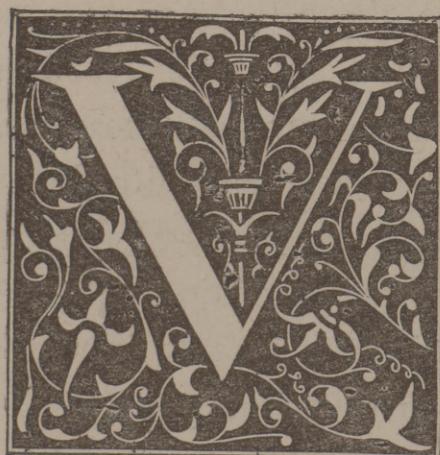


LE THÉÂTRE LYRIQUE ET LES JEUNES COMPOSITEURS



OILA quatre ans que nous sommes sans Théâtre-Lyrique. Cette lacune est des plus funestes pour l'art musical ; elle a créé à nos compositeurs une situation déplorable, dont il importe de les tirer au plus vite, s'il nous reste quelque souci de notre honneur artistique et de l'avenir d'un art qui a déjà contribué à jeter tant d'éclat sur le nom français.

Je dis que le Théâtre-Lyrique n'existe plus depuis quatre ans. On m'objectera sans doute, qu'il y a deux mois à peine, un théâtre, chargé des intérêts de l'art français contemporain et pourvu officiellement de tous les priviléges du Théâtre-Lyrique, donnait des représentations d'un opéra..... allemand, composé en 1822. C'est vrai :

VIII.

néanmoins il me paraît plus conforme à la logique, sinon à la réalité des faits, de considérer le Théâtre-Lyrique comme ayant cessé d'exister depuis l'incendie de la salle de la place du Châtelet. Sans doute, M. Martinet avait hérité du privilége et l'avait transplanté dans le sous-sol de la rue Scribe, mais il est bien évident pour tout le monde que, si en sa qualité de cave à l'abri des obus, la salle de l'Athénée pouvait être, au temps du siège, la meilleure salle de Paris, elle ne saurait, dans les circonstances à peu près normales où nous vivons présentement, tenir lieu de Théâtre-Lyrique. D'ailleurs les événements l'ont bien prouvé. Malgré l'activité peu commune qu'ils déployèrent dans leur administration, M. Martinet et après lui M. Ruelle furent écrasés par les difficultés d'une entreprise qu'il était impossible de mener à bonne fin. M. Martinet n'avait guère donné que des reprises ; mais du 11 octobre 1872 au 22 juin 1873, M. Ruelle fit jouer *vingt-six* actes nouveaux, et notez qu'il n'avait ni subvention, ni cahier des charges. Grâce à lui, *seize* opéras inédits purent voir le jour. De ces seize ouvrages, bien peu survivront à leur passage éphémère sur la petite scène de l'Athénée. Il n'en est pas moins vrai que cette petite scène, érigée de par la force des événements en Théâtre-Lyrique, a encore servi à quelque chose, ne fût-ce qu'à nous faire connaître deux ouvrages d'une réelle valeur, *la Guzla de l'Émir*, de M. Th. Dubois, et surtout *Madame Turlupin*, de M. Guiraud, et à favoriser les premiers essais de plusieurs musiciens inconnus, dont quelques-uns ont fait preuve d'un certain mérite. Cependant ces résultats, si féconds en apparence, n'ont pas été au fond d'un grand profit pour l'art, et il ne pouvait guère en être autrement. C'est qu'en effet, la scène minuscule de l'Athénée serait, à la rigueur, suffisante pour le vaudeville et l'opérette, mais les ouvrages d'un genre plus sérieux et plus relevé, tels que le drame lyrique et l'opéra comique, ne sauraient en aucune façon cadrer avec la nature et les proportions de ce théâtre. Par suite de ces impossibilités matérielles et faute des ressources nécessaires pour mettre en scène des ouvrages importants, les directeurs du Théâtre-Lyrique étaient réduits à ne monter que de petites pièces en un ou deux actes, dont la représentation n'offrait qu'un très médiocre intérêt au point de vue des développements de l'art musical. L'art n'a donc tiré aucun profit de cette activité dépensée en pure perte, et l'on peut avancer, sans hésitation, que l'Athénée n'a jamais supplié effectivement au Théâtre-Lyrique, détruit sous la Commune. En fin de compte, MM. Martinet et Ruelle succombèrent l'un après l'autre à la mauvaise fortune qui n'a jamais cessé de s'attacher à la petite salle de la rue Scribe, et, le 3 décembre 1873, le Théâtre-Lyrique fermait définitivement ses portes.

Un an après, M. Bagier entreprit de le reconstituer à la salle Vaudour : l'Etat lui concéda le privilége et rétablit en sa faveur une subvention de 100,000 francs. Mais au lieu de donner tous ses soins à faire prospérer une entreprise d'une utilité incontestable, M. Bagier s'embarqua malheureusement dans une combinaison incompréhensible, qui devait le conduire à une chute inévitable, dès les premiers jours de son administration. Etant donné le Théâtre-Italien qui ne peut vivre sans subvention, et le Théâtre-Lyrique pour lequel une subvention de cent mille francs est notoirement insuffisante, M. Bagier avait conçu le dessein de faire marcher les deux entreprises avec une subvention unique de cent mille francs. Le secret de cette combinaison *franco-italienne* consistait, d'après lui, à réunir les deux théâtres sous une même direction, procédé renouvelé du système bien connu de ce marchand qui perdait sur chaque objet vendu, mais qui se rattrapait sur la quantité. Qu'arriva-t-il ? C'est qu'au bout de trois mois le Théâtre-Italien avait absorbé toutes les ressources liquides de l'entreprise, et que le Théâtre-Lyrique ouvrit ses portes le 7 janvier, pour les refermer quinze jours plus tard, après avoir donné six représentations du *Freischütz*. Résultat final : nous n'avons plus ni Théâtre-Italien, ni Théâtre-Lyrique. Du premier nous faisons sans regret notre deuil ; le Théâtre-Italien dans les conditions où nous l'avons vu fonctionner depuis cinq ou six ans, n'avait plus aucune raison d'être au point de vue artistique, mais il en est tout autrement du Théâtre-Lyrique, dont la suppression est, à nos yeux, une véritable calamité, ainsi que nous allons essayer de le démontrer.

Étant donné le système de centralisation excessive qui étreint notre pays, on peut dire qu'il n'y a en France qu'un centre de production artistique : Paris. Paris seul produit, Paris attire et concentre dans son sein toutes les forces actives du pays. Cette remarque, qui s'applique à tous les arts en général, est particulièrement frappante en ce qui concerne l'art dramatique et lyrique. Ainsi, tandis qu'en Allemagne et en Italie nous voyons la production artistique se répartir à peu près également entre plusieurs grands centres, chez nous le mouvement dramatique et musical se trouve localisé sur un seul point : il émane tout entier des théâtres de Paris. Or, nous n'avons actuellement à Paris que deux théâtres lyriques : l'Opéra et l'Opéra-Comique ; est-il besoin d'entrer dans de longs développements pour démontrer que deux scènes ne sauraient suffire à la production musicale d'un pays tel que le nôtre. Comment ! voilà une nation qui se pique, non sans quelque raison, d'être à la tête du mouvement artistique en Europe, et elle n'a que deux théâtres à mettre au service de ses compositeurs ? Or, de ces deux théâtres, l'Acadé-

mie de musique ne peut guère monter par an plus de deux opéras en cinq actes et de deux ballets. On ne peut pas exiger de l'Opéra-Comique plus de trois ouvrages en trois actes et autant d'ouvrages en un acte, total par année : deux opéras, deux ballets et six opéras comiques, en tout *dix* ouvrages nouveaux. Je parle en théorie, bien entendu, car si je m'attachais uniquement à ce qui se pratique, je me trouverais loin de compte ; on sait de reste que la production annuelle dans ces deux théâtres, est loin d'atteindre le chiffre pourtant très modéré que j'indiquais plus haut. Ainsi donc, pour en revenir à la réalité des faits, la France ne produit par an, dans les années de fertilité exceptionnelle, que cinq ou six ouvrages lyriques, tandis qu'en Italie et en Allemagne, en Italie surtout, les opéras nouveaux se comptent par trente et quarante, et encore la plupart des théâtres ne fournissent guère par an qu'une campagne de six mois au plus. Ne serait-on pas autorisé à voir là une des causes de notre infériorité musicale, comparativement aux deux pays qui ont toujours tenu le premier rang dans cette branche de l'art. En tout cas, je crois qu'il ressort bien clairement de cet aperçu, que le nombre de nos scènes musicales est absolument insuffisant, et que l'existence d'une troisième scène est d'une utilité incontestable. Donc, en nous plaçant au point de vue général du régime théâtral français, nous arrivons à cette première conclusion : que le Théâtre-Lyrique est nécessaire comme appoint, bien incomplet encore, mais comme appoint important au nombre trop restreint de nos scènes musicales. A un autre point de vue plus particulier et qui se rattache à l'organisation de nos théâtres et aux errements de leur administration, la nécessité du Théâtre-Lyrique éclate avec bien plus d'évidence encore.

Nos deux théâtres de musique portent le nom de théâtres *nationaux*, c'est-à-dire qu'ils sont placés sous la haute surveillance de l'État. Ils reçoivent de lui une subvention, moyennant laquelle ils s'engagent à observer les clauses d'un cahier des charges qui règle les conditions de leur entreprise, et notamment à jouer par an un certain nombre d'actes nouveaux. Pour ce qui est de cette dernière obligation, on sait qu'en général MM. les directeurs ne mettent pas grand empressement à s'y conformer. Ils ont un répertoire courant, qui suffit tant bien que mal à l'exploitation du théâtre, et ils ne se soucient guère d'en sortir pour tenter les aventures. C'est tout au plus s'ils peuvent se décider de temps en temps à le rajeunir, au moyen de quelque reprise, et ce n'est qu'à la dernière extrémité, et le plus souvent sous la pression salutaire de l'opinion publique, qu'ils se résignent à monter un ouvrage inédit. Cet ouvrage, à qui le demanderont-ils ? A une célébrité, naturellement, à un composi-

teur qui ait autorité sur le public et dont le nom *fasse recette*. Mais les célébrités ne sont pas déjà si communes, surtout de nos jours, et puis d'ailleurs, elles peuvent n'avoir rien de prêt. Il y a bien encore ce qu'on appelle les *jeunes compositeurs*, mais il faudrait bien se garder d'en parler au susdit directeur. Le public parisien a toujours nourri une méfiance inexplicable à l'endroit des jeunes. En général, tout début ne lui inspire qu'une très médiocre sympathie et, du moment qu'il ne peut s'appuyer sur aucun précédent, dès qu'il se sent en face de l'inconnu, le voilà aussitôt qui tâte, qui hésite, qui devient soupçonneux à l'excès; il craint de trop s'avancer; il a peur de se compromettre et, si par hasard il tombe sur un succès, il y regarde à deux fois avant de l'affirmer par ses applaudissements.

Mais c'est bien autre chose de la part des directeurs de théâtre! Monter l'ouvrage d'un jeune compositeur équivaut pour eux à se jeter tête baissée dans l'inconnu; c'est risquer une forte somme sur un coup de hasard; c'est tenter la fortune sans aucune garantie de réussite. Sans doute ils ont entendu l'ouvrage, et vous me direz qu'ils doivent savoir à quoi s'en tenir sur sa valeur. Soit, je vais plus loin; j'admets que l'ouvrage soit plein de mérite et que le directeur lui-même lui reconnaîsse une réelle supériorité. Oui, mais ce compositeur n'a encore rien donné, ou bien il a peut-être commis, à sa sortie de l'école, quelque insipide banalité en un acte où il s'est bien gardé de sortir des moules consacrés et des formules aimées du public. Dans son nouvel ouvrage, c'est tout autre chose: il s'est affirmé avec plus de hardiesse; il a peut-être brisé avec les saintes traditions de l'école et les errements sacro-saints de la routine et, pour la première fois, il s'est laissé aller librement à son inspiration personnelle, il a obéi à son tempérament, en un mot, il s'est créé une manière à lui. Une manière! ah! voilà précisément le danger; qui nous assure que cette manière plaira au public? Le public, lui aussi, a sa manière, et cette manière, c'est la routine. Il est habitué à de certains effets, à de certains types consacrés par l'usage et par de nombreux succès; ces formes lui plaisent, il les attend, il les souligne au passage par ses applaudissements et, de cette façon, il peut, tout en goûtant un plaisir sans efforts, juger immédiatement de la valeur du morceau qu'on lui présente en se reportant aux chefs-d'œuvre du genre. Supposez maintenant que le musicien se soit lancé dans les innovations, qu'il se soit efforcé de donner à sa pensée un tour personnel et de rompre avec les vieilles formules cent fois ressassées et depuis longtemps rebattues, voilà le public en déroute! Il perd la tête, il n'écoute plus, et d'un mot il condamne le révolutionnaire qui s'est permis d'opposer sa manière à la

sienne : *c'est un musicien de l'avenir !* En attendant, tout cela ne fait pas l'affaire du directeur, qui se trouve un beau matin avec une pièce sur les bras, une pièce de beaucoup de mérite sans doute, mais qui ne fera jamais un sou.

On ne le reprendra plus à jouer les jeunes ! têtes folles, qui ne rêvent que plaies et bosses et qui veulent se mêler de refaire l'éducation du public ! Ah ! parlez-nous des vieux compositeurs, des membres de l'Institut ; ils ne pensent pas à régénérer l'art, ceux-là, ils ont le respect de la forme et de la tradition, et puis ils exercent sur la masse une autorité qui, une fois acquise, est rarement contestée. Sans doute ils peuvent faire des choses médiocres, mais, neuf fois sur dix, la signature fera passer sur la médiocrité de l'ouvrage. Tentent-ils quelques innovations ? Ne craignez rien, le public écoutera avec déférence, il fera semblant de comprendre, peut-être même comprendra-t-il ; en tout cas, il ne se révoltera jamais contre un membre de l'Institut, *c'est un musicien du passé !* Quant aux jeunes, qu'ils aillent porter leurs essais ailleurs ! Fort bien, mais où iront-ils, *ailleurs*, quand on les aura mis à la porte de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ? Rendez-leur le Théâtre-Lyrique et alors ils pourront dire : nous allons *chez nous*.

Le Théâtre-Lyrique, tel que je le comprehends, doit être une scène uniquement destinée à monter les œuvres des jeunes compositeurs français, quelque chose comme une annexe du Conservatoire. Voilà, par exemple, un jeune musicien que vous avez élevé dans votre Conservatoire : il y a fait d'excellentes études, il sait admirablement son métier, vous lui donnez un grand prix et vous l'envoyez passer trois ans dans la Ville Éternelle. Bien. Une fois à Rome, vous l'engagez à travailler avec ardeur, vous avez les yeux sur lui et, chaque année, il devra vous envoyer une partition, qui sera lue par trois musiciens et ira ensuite grossir les archives du Conservatoire. Très bien. Au bout de trois ans, le lauréat revient à Paris, il a fait son stage et il se prépare à entrer dans la carrière que vous lui avez ouverte. Mais, et c'est ici que je ne comprehends plus, à peine a-t-il mis un pied dans cette carrière, qu'il se trouve arrêté dès les premiers pas. Il semblerait vraiment que vous vous croyiez quittes avec lui quand vous lui avez donné le grand prix, et vous ne faites rien pour lui faciliter les moyens d'exercer un art que vous lui avez enseigné. Pourquoi cette exception *en faveur* des musiciens ? car c'est là une exception. Aux peintres, vous ouvrez les expositions; aux ingénieurs qui sortent de vos écoles, vous réservez des emplois dans les services techniques, et vous n'auriez même pas un théâtre pour recevoir

les premiers essais des lauréats de votre Conservatoire. Si vous faites des compositeurs, c'est probablement pour qu'ils composent des œuvres musicales, et non pour qu'ils traînent misérablement leur vie à donner des leçons de piano ou des répétitions de guitare! S'il en est autrement, votre Conservatoire est inutile, fermez-le! Sinon, puisque vous ne pouvez pas imposer aux directeurs de vos théâtres subventionnés l'obligation de jouer les jeunes, ayez au moins un théâtre, dont *l'unique* destination sera de recevoir *vos* musiciens, c'est-à-dire les lauréats de votre Ecole de musique, et de leur faciliter les débuts dans une carrière que vous leur avez proposée pour but de leurs études spéciales. Que la grande sanction du prix de Rome ne soit plus une vaine distinction et un voyage en Italie, mais une belle et bonne réalité, à savoir : l'admission au Théâtre-Lyrique!

Reste à savoir ce que sera ce Théâtre-Lyrique. Comment sera-t-il constitué? Comment fonctionnera-t-il? On peut concevoir plusieurs systèmes.

Dans un premier système, le Théâtre-Lyrique serait, comme je le disais plus haut, une sorte d'annexe au Conservatoire; en d'autres termes, notre Ecole nationale de musique comprendrait deux sections parallèles : 1^{re} section, *Enseignement*, ou Conservatoire proprement dit; 2^e section, *Pratique de l'art*, ou Théâtre-Lyrique. Suivant cette hypothèse, le Théâtre-Lyrique serait administré directement par l'État qui en nommerait le directeur, comme il nomme le directeur du Conservatoire. Ce directeur pourrait être assisté soit d'un conseil d'administration, soit d'un comité d'examen, ou, ce qui serait infiniment préférable, placé sous la haute surveillance de l'Etat.

Dans un second système, l'administration du Théâtre-Lyrique serait confiée à une entreprise particulière, laquelle serait soumise à un cahier des charges et recevrait une subvention. Le chiffre de cette subvention serait naturellement à débattre; mais j'estime qu'il ne pourrait pas être inférieur à 300,000 francs. Quelque soit d'ailleurs le mode adopté pour l'administration du théâtre, le fonctionnement resterait toujours le même, et ce fonctionnement, voici comment je l'entends :

Le théâtre ouvrirait sans aucun répertoire : interdiction absolue de jouer des ouvrages déjà représentés sur d'autres scènes ou des traductions d'opéras étrangers; interdiction non moins absolue de recevoir un ouvrage d'un membre de l'Institut. Voilà donc le directeur obligé de se créer un répertoire complètement neuf. A qui s'adressera-t-il ? Aux *jeunes* ! Il ne reste plus que les jeunes; il faut bien, bon gré mal gré, qu'il aille les chercher. Et d'abord il aura tous les grands prix de

composition, le prix de Rome, conférant au titulaire (suivant notre système) le droit de faire représenter trois actes au Théâtre-Lyrique. Il aura encore.... il aura tous les compositeurs *français* (à l'exclusion des membres de l'Institut) qui lui apporteront une œuvre de mérite et vraiment digne d'être mise à la scène.

Mais, dira-t-on, tout cela peut paraître concluant sur le papier; il n'y a qu'un tout petit inconvénient, c'est que vous ne trouverez personne qui consente à se charger du Théâtre-Lyrique avec les conditions draconiennes que vous prétendez imposer à son directeur. Erreur, erreur profonde; on n'aura que l'embarras du choix! Faut-il que je vous rappelle ce qui s'est passé à vingt reprises différentes pour l'Athénée? Comment! Voilà un petit théâtre qui, pour des raisons que je ne me charge pas d'expliquer, n'a jamais fait de recettes, qui n'a pas cessé d'être poursuivi par une de ces malédictions obstinées dont on n'avait jamais eu d'exemple avant lui; un théâtre qui, par sa nature et ses dimensions, rend impraticable toute tentative sérieuse et véritablement artistique; et chaque fois qu'un de ses directeurs s'est vu forcé d'abandonner la partie après une ruine complète, il s'est rencontré tout aussitôt plus de dix insensés pour se disputer sa succession! Et on ne trouverait personne pour administrer le Théâtre-Lyrique avec une subvention de 300,000 fr., on ne rencontrerait pas dans tout Paris un artiste assez dévoué aux intérêts de l'art national pour se charger de cette belle et utile mission de produire au grand jour nos jeunes compositeurs et d'aider au progrès et au développement de l'École française! Mission difficile, j'en conviens, mission qui exige des qualités éminentes; mais soyez convaincus qu'il n'est nullement impossible à un homme intelligent de la mener à bonne fin, et veuillez croire qu'un directeur du Théâtre-Lyrique, vraiment à la hauteur de sa tâche, saura parfaitement gagner de l'argent rien qu'en jouant nos jeunes compositeurs. Car parmi ces jeunes musiciens qu'on dédaigne, parce qu'on ne les connaît pas, j'en connais plus d'un qui est capable de faire, non pas seulement un bon opéra, mais un opéra *à recettes*. Que notre directeur hypothétique aille demander quelque ouvrage nouveau à l'un de ces musiciens, qu'il le monte avec soin et sans luxe superflu, qu'il le fasse chanter par une bonne troupe d'ensemble, solidement constituée et absolument exempte de cette peste artistique qu'on appelle des *étoiles*; et je vous réponds qu'il n'aura perdu ni son temps, ni sa peine. Sans doute, il n'encaissera pas des bénéfices scandaleux, et l'on ne dira probablement pas de lui qu'il met chaque année la subvention dans sa poche; mais il saura trouver, dans une intelligente exploitation, les subsides nécessaires à l'entretien

de son théâtre d'abord et aussi une rémunération suffisante de son activité et de ses labeurs.

Cela me paraît si peu douteux, que je n'hésiterais pas à ajouter une nouvelle charge aux charges déjà si lourdes qui grèvent son entreprise. Si le directeur a réussi à mettre la main sur une œuvre très remarquable, sur un grand succès, il importe de ne pas laisser cette pièce s'éterniser au répertoire et ralentir la production des œuvres nouvelles. Je créerais donc, en faveur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, une sorte de droit d'expropriation, en vertu duquel ils pourraient faire passer dans leur répertoire l'œuvre dont il s'agit. Seulement, comme il est de toute justice que le directeur du Théâtre-Lyrique ne soit pas dépouillé sans compensation, je stipulerais que le droit en question ne pourrait s'exercer qu'après que la pièce aurait fourni un certain nombre de représentations au Théâtre-Lyrique, cent ou cent cinquante par exemple, et que les directeurs de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ne seraient admis à s'approprier le bien de leur voisin que moyennant une *juste et préalable* indemnité, laquelle serait, comme toutes les indemnités de ce genre, déterminée par un jury spécial.

Mais je m'aperçois que j'échafaude systèmes sur systèmes, hypothèses sur hypothèses. Tel n'est pas mon but. J'ai voulu simplement attirer l'attention sur une question qui intéresse au plus haut point l'art français. Nous n'avons pas de Théâtre-Lyrique ; l'Assemblée nationale a voté, pour ce théâtre, un subvention de 100,000 francs, qui reste sans emploi, par suite de la non réussite de l'entreprise de M. Bagier, et personne ne semble se préoccuper de remédier à ce fâcheux état de choses, qui compromet si gravement le présent et l'avenir de nos compositeurs français.

Je demande donc qu'on rétablisse au plus vite une institution qui a déjà rendu de si grands services à l'art national, et qu'on relève sans retard cette scène qui a produit *Faust*, *Mireille*, *Roméo et Juliette*, *le Médecin malgré lui*, *la Statue*, *les Dragons de Villars*, etc. L'ancien Théâtre-Lyrique avait servi aux débuts des Gounod, des Reyer, des Maillart, qui sont devenus les maîtres du théâtre contemporain ; le nouveau ouvrira la carrière aux Massenet, aux Guiraud, aux Bizet, aux Lalo, aux Paladilhe, qui seront dans quelques années les maîtres de l'Ecole française.

H. MARCELLO.





LE LIBRETTO

DE

POMONE



'OPÉRA, ou comme nous l'avons encore entendu dire à des vieillards, *le grand Opéra* est, on le sait, un spectacle dont les éléments principaux furent empruntés à l'Italie, un peu avant la seconde moitié du dix-septième siècle, il y a plus de deux cents ans.

Depuis 1600, le drame lyrique triomphait au-delà des monts, sans avoir pu pénétrer dans notre pays si largement ouvert à toutes les nouveautés, principalement en fait de plaisir, et certes celui-là charmait tous les sens par sa contexture, sa musique, ses danses, ses décors et ses nombreuses transformations ; mais un préjugé, profondément enraciné dans les esprits, retardait encore l'introduction de l'opéra en France. Notre langue (disait-on alors, et a-t-on répété bien des fois depuis) est sourde, manque d'harmonie, et ne peut par conséquent se prêter aux modulations musicales. On sait comment des virtuoses étrangers, tels que Lulli, Gluck, Piccini, Rossini et Meyerbeer, pour ne citer que les plus illustres, ont réduit à sa juste valeur, c'est-à-dire à néant, ce grief tant de fois mis en avant contre la naturalisation du drame lyrique en France.

Beaucoup de mise en scène, de costumes, de comparses, et de machines surtout, distinguèrent tout d'abord l'Opéra, qui fut vraiment, pour les Parisiens d'alors, *la comédie des machines*; et, fidèle à la tradition primitive, l'Opéra a de plus en plus usé et même abusé des effets tout matériels de la mise en scène.

Ainsi *la Festa teatrale della finta piazza*, opéra en cinq actes de Giovan Battista Balbi et Torelli, n'était qu'une sorte de parade musicale, dont les intermèdes présentaient un ballet de singes et d'ours, une danse d'autruches, une entrée de perroquets.

Le succès immense de *la Pastorale d'Issy* décida et provoqua l'établissement de notre Académie royale de musique. Il existe sur la première représentation de *la Pastorale* un vrai feuilleton et assez détaillé, que Perrin rédigea en une lettre de deux pages, à l'adresse du cardinal de la Rovère, inspirateur du libretto. Cette relation mérite de trouver ici sa place, le plus naturellement du monde :

A Monseigneur l'archevêque de Turin.

Paris, le 30 avril 1659.

«.... Vous saurez donc, Monseigneur, que la *Pastorale* a été représentée huit ou dix fois à la campagne, au village d'Issy, dans la belle maison de M. de la Haye : ce que nous avons fait pour éviter la foule du peuple qui nous eût accablés infailliblement, si nous eussions donné ce divertissement au milieu de Paris. Tout nous favorisait, la saison du printemps et de la naissante verdure, et les beaux jours qu'il fit pendant tout ce temps-là, qui invitaient les personnes de qualité au promenoir de la plaine. La belle maison et le beau jardin, la salle tout à fait commode et d'une juste grandeur; la décoration rustique du théâtre, orné de deux cabinets de verdure et fort éclairé; la parure, la bonne mine et la jeunesse de nos acteurs et de nos actrices, dont celles-ci étaient de l'âge depuis quinze jusqu'à vingt-deux ans, et les acteurs, depuis vingt jusqu'à trente, tous bien instruits et déterminés comme des comédiens de profession. Vous connaissez les principaux, les deux illustres sœurs et les deux illustres frères, que l'on peut compter entre les plus belles voix et les plus savantes de l'Europe; le reste ne les démentait point.

« Pour la musique, vous en connaissez aussi l'auteur, et les concerts qu'il vous a fait entendre chez M. l'abbé Charles ne vous permettent pas de douter de sa capacité. Tout cela joint aux charmes de la nouveauté, à la curiosité d'apprendre la réussite d'une entreprise jugée impossible et trouvée ridicule aux pièces italiennes de cette nature, représentées sur nos théâtres; en d'aucuns, la passion de voir triompher notre langue, notre poésie et notre musique d'une langue, d'une poésie et d'une musique étrangères; en d'autres, l'esprit de critique, de censure, et, dans la meilleure partie, le plaisir singulier et nouveau de voir que quelques particuliers, par un pur esprit de divertissement et de galanterie, donnaient au public, à leurs dépens, en exécutant eux-mêmes la première comédie française en musique représentée en français: toutes ces choses attirèrent à sa représentation une telle foule de personnes de la première qualité, princes, ducs et pairs, maréchaux de France, officiers de cours souveraines, que tout le chemin d'Issy à Paris était couvert de leurs carrosses.

« Vous jugez, Monseigneur, que tout ce monde n'entrant pas dans la salle: mais nous recevions les plus diligents sur des billets donnés libéralement à

nos amis, aux personnes de condition. Le reste prenait patience et se promenait à pied dans le jardin, ou faisant de la plaine une espèce de cours, se donnait au moins le passe-temps du promenoir et des beaux jours.

« Il me sied mal, Monseigneur, de vous dire à la louange de la pièce, mais il faut pourtant vous le dire, puisque je me suis engagé de vous en apprendre le succès, que tout le monde en sortait surpris et ravi de merveille et de plaisir, et que de tant de têtes différentes de capacité, d'humeur et d'intérêts, pas un seul n'eut la force de l'improuver et de s'empêcher de la louer en toutes ses parties : l'invention des vers, la représentation, la musique vocale et les symphonies. Cette réputation donna la curiosité de l'entendre à Leurs Majestés. En effet, sur leur demande, elle fut représentée pour la dernière fois à Vincennes, où elles étaient alors, en leur présence, en celle de Son Éminence et de toute la cour, où elle eut une approbation pareille et inespérée, particulièrement de Son Éminence.... »

Enchantés de la réussite d'un premier essai, Perrin et Cambert s'occupèrent de la composition d'*Ariane*; les répétitions de cet opéra étaient même commencées, lorsque la mort de Mazarin suspendit l'exécution du nouvel ouvrage. Cet événement priva les arts d'un protecteur libéral et retarda les progrès du drame lyrique pendant plusieurs années.

Mais, Perrin ne se découragea pas et se fit concéder le fameux privilége de 1669 « d'établir en la bonne ville de Paris et autres du royaume une « Académie composée de tel nombre et qualités de personnes qu'il advi- « sera, pour y représenter et chanter en public des opéras et représenta- « tions en musique et en vers français, pareilles et semblables à celles « d'Italie. »

L'hôtel de Nevers, occupé depuis 1724, par la Bibliothèque royale, fut le premier siège de l'Académie de musique. Le cardinal Mazarin avait amené l'opéra d'Italie : un de ses héritiers protégea les premiers essais du drame lyrique français. C'est dans la galerie, depuis silencieuse, des imprimés, donnant sur la rue de Richelieu, que l'on fit les nombreuses répétitions de *Pomone*, tandis que l'on transformait en salle de spectacle le jeu de paume de la Bouteille, rue Mazarine, vis-à-vis de celle de Guénégaud. Le passage du Pont-Neuf est ouvert aujourd'hui sur l'emplacement de cette première salle de l'Opéra.

C'est là que l'on applaudit avec enthousiasme *Pomone*, le premier opéra français représenté devant le public. C'est le 19 mars 1671 que *Pomone* fut exhibée pour la première fois aux lueurs de la rampe. Le personnel du chant se composait de cinq hommes et quatre femmes, quinze choristes et treize symphonistes à l'orchestre.

Le libretto — opérette des plus cascades (comme on dirait de nos jours) — prouve que Perrin, un novateur audacieux, n'avait pas cru

devoir prendre au sérieux le bagage mythologique; cette pièce n'est qu'une suite de scènes décousues, sans action, en style de mirliton, etc.; mais comme dès lors le public s'attachait plus à la musique qu'aux paroles — persuadé que l'on chante ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, — pendant huit mois un immense succès s'attacha à cette macédoine, et Perrin eut pour son quart des bénéfices trente mille livres, ce qui était un assez joli denier pour l'époque.

Tentons une analyse du libretto de *Pomone*; cet opéra est intitulé *pastorale*, sans doute en souvenir du succès de la première œuvre de Perrin et de Cambert à Issy, douze ans auparavant. Un prologue, assez court, dont la scène est au Louvre, ouvre *Pomone*; les deux seules personnes qui y figurent sont la Nymphe de la Seine et Vertumne : leur dialogue roule sur les louanges du roi, et par suite sur les splendeurs de Paris au dix-septième siècle.

LA NYMPHE DE LA SEINE.

Vertumne, que dis-tu de ma rive féconde ?

VERTUMNE.

*J'admire tes grandeurs et la félicité
De ta belle cité;
Mais ta merveille la plus grande,
C'est la pompeuse majesté
Du roi qui la commande.
Dans l'auguste Louis, je trouve un nouveau Mars,
Dans sa ville superbe une nouvelle Rome;
Jamais, jamais un si grand homme
Ne fut assis au trône des Césars :
Aussi sur la terre et sur l'onde
Ce monarque puissant ne fait point de projets
Que le ciel ne seconde.
Il est l'amour et la terreur du monde,
L'effroi de ses voisins, le cœur de ses sujets.*

Quelques vers encore pour expliquer la présence de Vertumne sur la scène de l'Opéra, et le prologue finit assez brusquement pour faire place à la pastorale, ainsi que s'intitule *Pomone*.

Acte 1^{er}. — Le théâtre représente les vergers de Pomone. Dès la scène d'introduction, quatre personnages — dont Pomone, — protestent avec la plus grande énergie contre le pouvoir tyrannique du dieu malin :

*Passons nos jours dans ces vergers,
Loin des amours et des bergers.*

Telle est surtout l'opinion de Pomone, nymphe des fruits ; mais, Flore, en sa qualité de nymphe des fleurs, est bien moins inhumaine :

*Ah ! ma sœur, à quoi penses-tu ?
Veux-tu bannir de ton empire
Ce dieu puissant dont la vertu
Anime tout ce qui respire
Et dont les fécondes chaleurs
Font naître tes fruits et mes fleurs ?*

Un embryon de duo — à peine l'ombre — succède à ces vers, et immédiatement le dieu des jardins entre, suivi d'une troupe de jardiniers ; le dieu folichon chante cette ariette d'une versification médiocrement lyrique :

*Soulage donc les flammes
Du grand dieu des jardins ;
De plaisirs éternels il sait remplir les âmes,
Renonce pour jamais à l'amour des blondins,
Faibles, trompeurs, inconstants et badins.
Unissons nos coeurs et nos empires :
Ajoute aux fruits de tes vergers
Les herbes de mes potagers :
Joinz mes melons à tes poncires (sic),
Et mêlez parmi tes pignons
Mes truffes et mes champignons.*

Cela n'est-il pas du dernier galant et surtout bien troussé !... Faune survient, entreprend le dieu susdit et lui dispute la possession de Pomone ; il a amené avec lui — on ne sait pourquoi — une troupe de bouviers. — Pour mettre un terme à la querelle qui menace de s'envenimer, Flore propose de faire chanter les jardiniers et danser les bouviers, afin de juger à qui doit être accordée la préférence. Après les couplets des jardiniers, le dieu des jardins s'adresse à Faune, d'un ton goguenard :

*Eh bien, dans tes buissons,
Tes oiseaux chantent-ils de pareilles chansons ?*

FAUNE

*Il est vrai que jamais rossignols d'Arcadie
N'ont fait plus douce mélodie.*

La dessus les bouviers se mettent en branle pour une danse quelconque, au choix, — passe-pied, menuet, gavotte ou sarabande. Mais quand il s'agit de décider qui, des deux partis, mérite le prix et la couronne,

Pomone — d'humeur assez railleuse, — fait apporter par ses nymphes « une corbeille dans laquelle est une couronne d'épines et une autre de « chardons. » Diable! c'est risqué, cela. Pourtant le dieu des jardins et Faune, au lieu de se fâcher, tournent la chose en plaisanterie; les chants et les danses reprennent de plus belle, et l'acte se termine par un monologue de Vertumne qui se désole de ne pouvoir fléchir le cœur de Pomone dont il est vivement épris.

Le deuxième acte amène un changement de décor; voici un parc de chênes (*sic*).

Si Vertumne n'est pas aimé de Pomone, en revanche Béroé (dont il ne se soucie guère) soupire pour lui; c'est toujours ainsi que cela se passe à l'Opéra et même ailleurs. Il faut dire que Béroé est la nourrice de Pomone, et qu'elle a depuis longtemps passé l'âge où l'on plaît; elle se décide à faire quelques avances bien senties à Vertumne qui, ne sachant comment s'en débarrasser, ne trouve rien de mieux que de se transformer en dragon, « et court à elle, comme pour la dévorer. » Béroé tient bon, « elle affronte le dragon, » tableau ! Quelle amoureuse acharnée!

Eh bien, cruel, soule-toi de mon sang :

*Contente ton envie,
Déchire-moi le flanc ;
Arrache-moi la vie :
Je bénirai mon sort,*

Et je ne puis mourir d'une plus douce mort.

« Le ciel brille d'éclairs, le tonnerre gronde, la terre tremble, et douze follets transformés en fantômes tombent du ciel dans un nuage enflammé. »

Béroé ne s'effraie pas pour si peu.

Je vous connais, follets, et vos illusions,

dit-elle,

*Mais l'on ne peut former les glaces de la crainte
Où règnent les feux de l'Amour.*

C'est du marivaudage avant la lettre, cela, ou je ne m'y connais pas.

Sur un signe de Vertumne, quatre fantômes saisissent Béroé et l'emportent en l'air. Pour le coup, la nourrice a peur et grand'peur.

*Au secours, je suis morte,
On m'entraîne, on m'emporte.*

A ses cris, le dieu des jardins accourt avec quatre jardiniers pour arracher Béroé des mains des fantômes; trop tard! Les jardiniers vont donner une volée aux follets restés en scène, quand ceux-ci se métamorphosent subitement en femmes: ici une scène plus que légère, *la Timbale d'Argent* est dépassée. Ce n'est plus du comique, c'est de la licence... à mots à peine couverts. Passons vite, n'est-ce pas?

Au moment où les jardiniers veulent embrasser les fausses femmes, « elles se transforment en autant de buissons d'épines. » Ce qui amène un trait :

Le dieu des jardins et sa troupe, en se piquant, s'écrient :

Ah! nous trouvons l'épine où nous cherchons la rose.

Troisième acte. Des rochers et de la verdure. Pomone revient avec deux de ses nymphes et rencontre Vertumne qui, pour la séduire, se change en Plutus, dieu des richesses, et métamorphose le paysage en un palais tout ruisselant d'or et de piergeries; vains efforts! Pomone n'écoute pas davantage Vertumne, qui sort désespéré; du moins on le croirait; mais il reparaît en Bacchus et vante à Pomone les charmes du vin.

*En t'offrant l'empire du vin,
Je t'offre l'empire du monde.*

Pomone, qui a réponse à tout, riposte à l'instant même :

*N'ai-je pas dans le mien un jus doux et charmant,
Que l'on chérit également?*

LES SUIVANTS DE VERTUMNE.

*O la comparaison étrange
Du cidre au jus de la vendange!*

Pomone et ses nymphes sortent, en se moquant de Vertumne. Faune survient, horriblement altéré; il implore « quelques larmes de vin », mais Vertumne, qui veut se moquer de lui, le livre à ses suppôts pour qu'ils le mystifient. Chaque fois que Faune veut prendre une des bouteilles qui sont par terre, elle lui échappe et traverse le théâtre; même jeu pour les autres. A la sixième, enfin, il croit qu'il va se désaltérer; il y goûte, c'est de l'eau! et les inévitables bouviers, ses suivants, se mettent en mesure de charger les suppôts de Vertumne.

Au quatrième acte, nous sommes dans « le jardin et le berceau de « Pomone. »

Béroé, seule, jure de se venger de Vertumne; le voilà, elle va l'observer, et elle déjouera ses projets. L'amant dédaigné et non découragé

a l'idée de prendre la figure et le costume de Béroé; mais, on vient, il se cache. Flore soupire; elle aime ou est bien près d'aimer: pour la distraire, Pomone lui propose de voir cueillir des fruits, et apercevant Vertumne qu'elle prend pour Béroé, elle l'invite à assister à la fête qui s'apprête. La scène suivante (VI^e) ne manque pas de piquant. La voici:

POMONE, à Flore.

*Eh bien! que dis-tu, ma sœur,
De notre charmante vie?*

FLORE.

*Je dis que sa douceur
Me donne peu d'envie :*

*Sans le plaisir d'amour, tous les autres plaisirs
Lassent facilement nos cœurs et nos désirs.*

POMONE.

Tu me conseilles donc désormais de le suivre?

FLORE.

Qui commence d'aimer commence aussi de vivre.

POMONE, à la fausse Béroé.
Nourrice, qu'en dis-tu?

La fausse BÉROÉ.

Croiras-tu mes avis?

POMONE.

Je les ai jusqu'ici fidèlement suivis.

La fausse BÉROÉ.

Je détestais l'amour et traitais ses délices

De crime et de supplices :

Mais depuis que j'ai vu Vertumne ton amant,

J'ai bien changé de sentiment.

Qu'il a d'amour! qu'il a de charmes!

Il me dit l'autre jour les peines qu'il ressent,

D'un air si doux, si languissant,

Qu'il m'attendrit et me tira des larmes.

Je le dis franchement,

Si j'étais jeune et belle,

Mon cœur à cet amant

Ne serait point rebelle.

BÉROÉ, cachée.

Le rusé, l'imposteur!

POMONE.

Il serait à mes yeux

Le plus parfait des dieux,

Qu'à son amour je serais insensible;

Non, non, ce cœur est invincible.

BÉROÉ, cachée.

Allons le démentir.

La fausse BÉROÉ.

Souvent le plus constant

S'ébranle en un instant.

BÉROÉ, courant à son Sosie.

Je te tiens, fourbe, lâche!

Vertumne reprend sur le champ sa figure naturelle. A-
ment, comme par un coup de foudre, le cœur de Pomone
non-seulement elle pardonne à Vertumne, mais elle lui
partage *son martyre*.

Le dieu des jardins et Faune surviennent pour être en l-

laries de Venilie, une des nymphes de Pomone.

Le cinquième et dernier acte nous fait assister — dans le
au bonheur désormais sans nuage de Pomone et de Vertu-
s'associe Flore d'abord, puis le dieu des jardins, qui offre
époux une corbeille de truffes et d'artichauts ; le vin co-
s'organisent : tableau animé.

Telle est l'œuvre, j'allais dire *le monstré* de Perrin ; car, informe ; mais il paraît que le musicien et le public s'en contentait c'était l'essentiel alors, comme de nos jours. D'ailleurs, le succès n'a pas mieux ; par la suite, les poèmes de Quinault ont fait bon droit difficile, en développant son goût, jusque-là taciturne.....

Les trente mille livres que, pour sa part, Perrin avait touchés de Pomone, étaient certes une belle faveur de la fortune ; ce fut la dernière pour lui. Sous le prétexte des avances qu'il fit au marquis de Sourdeac quitta Perrin pour Gilbert, qui, après (1672), lui confectionnait le libretto d'une autre partie d'actes aussi, ayant pour titre : *les Peines et les Plaisirs* dont Cambert fit encore la musique. Saint-Evremond dit que le vrage eut quelque chose de plus poli, de plus galant que l'autre.

Nous ferons remarquer que Perrin n'a, ni dans les lettres, ni dans l'acte de son décès, le titre d'abbé, qu'on lui donne ou qu'il était laïque ; peut-être seulement s'était-il tourné du côté où il avait-il ensuite quitté le petit collet.

CH. BARTHÉ



Suite d'estampes des principaux sujets des Comedies de Moliere

Gravées sur les équisses de Charles Coypel.

DÉDIEE AU PUBLIC EN M. D^e CXXVI.

Tu n'ignores pas que c'est au désir de le plaisir que les beaux arts doivent leur naissance, c'est ce même désir qui nous porte à les cultiver et à les perfectionner; Ne sois donc point surpris de l'honneur que j'ose t'offrir daigne le regarder comme une marque de reconnaissance que j'ay eue de ton favorable accueil que tu as bien voulu faire aux Siècles de D. Quichotte; mais la me corsa prud' que je le dois plustôt au fameux auteur qui mena souyng les oyjets qui aux faibles traits de mon princeau. A lui le duez je le croiray, car je fuis venu de me soumettre toujours à tes decisions, Ohoi qui il en soit! En ne chouï pas moins les ouvrages de Moliere que ceux de Michel Cervantès, et avec eux appeler encore que j'en seras gracie aux premiers en faveur des miens. Ainsi avec tout le respect que je doive à ceux qui ont à exprimer leurs regards.

Charles Coypel



LES SPECTATEURS SUR LE THÉATRE⁽¹⁾

CHAPITRE II

1759



ITALIE avait, bien avant nous, rejeté ce sot usage, et l'Angleterre, sans l'abolir entièrement, l'avait modifié pour en atténuer l'inconvenance. Le président de Brosses écrit de Gênes à M. de Blancey, le 1^{er} juillet 1739 : « Les hommes ne se placent point ici sur le théâtre ; ce n'est qu'en France qu'on a cette mauvaise coutume, qui étouffe le spectacle et gêne les acteurs. Ils se mettent sur une estrade au niveau du théâtre, qui règne au bas des loges, au-dessus et tout autour du parterre ; en se levant de leur banquette pendant les entr'actes, ils se trouvent à portée de converser avec les femmes qui sont dans les loges. » Plus tard, il mande de Rome à M. de Maleteste : « Les spectateurs ne se mettent jamais sur le théâtre, ni à la comédie, ni à l'opéra ; il n'y a qu'en France où nous ayons cette ridicule habitude d'occuper un espace qui n'est fait que pour l'acteur et pour les décos- tions ; mais en France mille gens vont à la comédie, bien plus pour les spectateurs que pour le spectacle (2). »

En Angleterre, les spectateurs pouvaient bien s'asseoir sur le théâtre,

(1) Voir le numéro du 1^{er} mars.

(2) Une curieuse gravure de Charles Coypel donne une idée exacte de l'aspect général de la Comédie avant le lever du rideau. Cette estampe est de 1726 ; c'est le frontispice des dessins composés par Coypel pour les pièces de Molière. *Le Mercure de France*, de juillet 1726, en annonçant cette gravure, dit : « Elle représente

mais seulement aux jours de grande affluence. Steele écrit dans le premier numéro de son *Babillard* (avril 1709) : « Jeudi dernier, on joua pour le compte de Betterton, la fameuse comédie connue sous le titre d'*Amour pour amour* (de Dryden). Les demoiselles Barry et Brace-girdle, excellentes actrices, et M. Dogget, célèbre acteur, y tinrent leurs rôles, quoiqu'elles ne soient pas à présent de la troupe non plus que lui. L'affluence des personnes de distinction fut si grande, que l'on n'avait encore rien vu de semblable. Le théâtre même était rempli du plus beau monde, et la compagnie qui parut derrière le rideau, quand on l'eut entr'ouvert, ne le céda point au reste. »

Il va sans dire que cet usage occasionnait aussi, sur la scène anglaise, maint incident comique, tel que celui-ci, raconté par la célèbre mistress Bellamy qui faisait, au siècle dernier, les beaux jours de Covent-Garden.

Un spectateur qui était sur la scène, prit un moyen très peu convenable de me montrer sa satisfaction. Un peu pris de vin probablement, car sans cela j'imagine qu'il n'eût pu se permettre une pareille hardiesse, au moment où je passais devant lui, il baissa le derrière de mon cou. Irritée de cette insulte, oubliant la présence du lord-lieutenant et celle d'un si grand nombre de spectateurs, je me retournai sur-le-champ vers l'insolent et je lui donnai un soufflet. Quelque déplacée que fût cette manière de ressentir un outrage, elle reçut l'approbation de lord Chesterfield qui, se levant dans sa loge, m'applaudit des deux mains. Toute la salle suivit son exemple. A la fin de l'acte, le major Macartney vint, de la part du vice-roi (la scène se passe à Dublin), inviter M. Saint-Léger (c'était le nom de l'indiscret) à faire des excuses au public, ce qu'il fit sur-le-champ. Cette aventure contribua à une réforme que désirait depuis longtemps M. Sheridan. Il fut fait un règlement, en conséquence duquel personne ne devait être admis dans les coulisses (1).

Voltaire tenta à son tour de jeter à bas ces embarrassantes banquettes, et lança ses premières attaques dans le *Discours sur la tragédie*, qu'il

la salle de la Comédie, la toile et les lustres baissez. On y voit une partie des loges et du parterre, que l'auteur a remplis de caractères variez et comiques : petits-maîtres sur le théâtre; femmes du bel air dans les loges; au parterre, vieux pilliers de spectacles, jeunes gens nouvellement débarquez; grands hommes incommodes à des petits, etc... En vente chez Surrugue, graveur, rue des Noyers, vis-à-vis Saint-Yves. Le prix est de quinze sols. »—Il est à remarquer qu'il n'y a pas d'emplacement réservé pour les musiciens, comme sur le plan de Blondel, qui est de vingt-cinq ans postérieur : on les plaçait encore dans une loge, comme au temps de Chappuzeau. Il n'y avait pas non plus de bancs d'orchestre pour le public, et le parterre debout s'étendait jusqu'à la scène, mais une grille placée à peu près à hauteur de tête séparait les acteurs des spectateurs du premier rang.

(1) *Mémoires de mistress Bellamy* (l. XX et XXIII). Il ne s'agit plus ici de banquettes rangées de chaque côté de la scène, mais de sièges réservés à certains spectateurs qui se trouvaient, pour ainsi dire, moitié dans la coulisse et moitié sur le théâtre.

plaça en tête de *Brutus*. « L'endroit où l'on joue la comédie, dit-il, et les abus qui s'y sont glissés, sont encore une cause de cette sécheresse qu'on peut reprocher à quelques-unes de nos pièces. Les bancs qui sont sur le théâtre destinés aux spectateurs, rétrécissent la scène et rendent toute action presque impraticable. Ce qui est cause que les décorations, tant recommandées par les anciens, sont rarement convenables à la pièce. Ils empêchent surtout que les acteurs ne passent d'un appartement dans un autre aux yeux des spectateurs, comme les Grecs et les Romains le pratiquaient sagement, pour conserver à la fois l'unité de lieu et la vraisemblance. »

Ce plaidoyer en faveur de la vérité théâtrale n'eut d'abord aucun succès auprès des comédiens ; mais quand il s'agit de jouer *Sémiramis*, ils crurent de leur intérêt de ne pas résister aux réclamations du poète, et firent une légère concession aux nécessités de la mise en scène. Le décor embrassait les banquettes les plus rapprochées des coulisses, et l'on parvenait aux places du théâtre, non plus par les foyers, mais par une issue pratiquée dans le premier balcon. A la représentation (29 août 1748), la demi-mesure imaginée par les comédiens fit ressortir davantage ce que la situation avait de ridicule. Modifier à moitié la scène, c'était reconnaître l'abus sans le détruire. La pièce porta la peine de cette négligence : elle tomba (1). Comment n'eût-elle pas échoué au milieu du choquant appareil que Marmontel décrit dans ses *Mémoires*. « ...Le lieu de la scène était resserré par une foule de spectateurs, les uns assis sur les gradins, les autres debout au fond du théâtre et le long des coulisses ; en sorte que *Sémiramis* éperdue, et l'ombre de Ninus sortant de son tombeau, étaient obligés de traverser une épaisse haie de petits-

(1) « Le roi avait donné 5,000 livres pour faire une décoration neuve, qui n'a point été trouvée admirable. Cette décoration aux deux premières représentations embrassait les balcons les plus proches du théâtre, où l'on n'entrant que par le premier balcon, qu'on avait ouvert, et non par les foyers comme à l'ordinaire. » (*Journal de Collé*, septembre 1748). — Le premier jour, *Sémiramis* fut accompagnée de l'*Épreuve réciproque*. Voici les noms des comédiens qui jouaient ce soir-là : MM. Le Grand, Dubreuil, Sarrazin, Grandval, Dangeville, Dubois, Baron, Delanoue, Paulin, Deschamps, Rosely, Drouin, Ribou, mesdemoiselles Lamotte, Grandval, Dumesnil, Lavoy, Gaultier, Clairon. La recette fut des plus brillantes : 4,033 livres. Mais aussi les frais du jour montaient à 93 l., 18 sols. Outre les voitures et autres dépenses ordinaires, on avait payé : pour 8 assistans (figurants), 8 l., — p. le tonnerre, 1 l., — p. une livre d'arcanson, 12 s., — p. 2 personnes pour la jettter, 1 l., — pour 8 habits à la grec, 48 l., — p. les diamants de mademoiselle Clairon, 3 l., — p. une mante p. M. Le Grand, 2 l., — p. 6 grandes perches, 6 l. — Enfin, outre la chandelle du jour qui coûtait 39 l. 12 s., il y avait 220 livres de chandelle extraordinaire qui coûtaient 121 l. (*Registres de la Comédie-Française*, aux archives du théâtre.)

maîtres. Cette indécence jeta du ridicule sur la gravité de l'action théâtrale. Plus d'intérêt sans illusion, plus d'illusion sans vraisemblance ; et cette pièce, le chef-d'œuvre de Voltaire du côté du génie, eut, dans sa nouveauté, assez peu de succès pour faire dire qu'elle était tombée. Voltaire en frémît de douleur, mais il ne se rebûta point... »

Pareil échec était bien fait pour exciter la colère du poète : il la laissa éclater dans la *Dissertation sur la tragédie*, adressée au cardinal Quirini, qu'il mit en tête de son ouvrage.

On a voulu donner dans *Sémiramis* un spectacle encore plus pathétique que dans *Mérope* ; on y a déployé tout l'appareil de l'ancien théâtre grec. Il serait triste, après que nos grands maîtres ont surpassé les Grecs en tant de choses dans la tragédie, que notre nation ne pût les égaler dans la dignité de leurs représentations. Un des plus grands obstacles qui s'opposent sur notre théâtre à toute action grande et pathétique, est la foule des spectateurs, confondue sur la scène avec les acteurs : cette indécence se fit sentir particulièrement à la première représentation de *Sémiramis*. La principale actrice de Londres, qui était présente à ce spectacle, ne revenait point de son étonnement : elle ne pouvait concevoir comment il y a des hommes assez ennemis de leurs plaisirs pour gâter ainsi le spectacle sans en jouir. Cet abus a été corrigé dans la suite aux représentations de *Sémiramis*, et il pourrait aisément être supprimé pour jamais. Il ne faut pas s'y méprendre ; un inconvenient tel que celui-là seul a suffi pour priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre, qu'on aurait sans doute hasardés, si on avait eu un théâtre libre, propre pour l'action, et tel qu'il est chez toutes les autres nations de l'Europe (1).

Cette protestation resta sans effet. Deux ans plus tard, lors de la représentation de son *Œdipe*, Voltaire fut encore contraint de subir ce gênant appareil. Il dut alors modifier la catastrophe de Sophocle pour adopter une version moins théâtrale, moins tragique, et dont il était le premier à reconnaître la faiblesse. Obligé de rejeter une action qui avait produit si grand effet sur la scène étroite mais libre de Versailles, Voltaire voulut du moins faire partager aux comédiens la responsabilité du changement rendu nécessaire par l'état du théâtre, et il accompagna sa variante de cette note perfide : « Rien n'est plus aisé et plus commun parmi nous que de jeter du ridicule sur une action théâtrale à laquelle on n'est pas accoutumé. Les cris de Clytemnestre, qui faisaient frémir

(1) Dix ans plus tard, sa rancune subsistait encore. « Vous me demandez, monsieur, si on doit entendre, au premier acte, les gémissements de l'ombre de Ninus ; je vous répondrai que, sans doute, on les entendrait sur un théâtre grec ou romain ; mais je n'ai pas osé le risquer sur la scène de Paris, qui est plus remplie de petits-maîtres français, à talons rouges, que de héros antiques. » (*Lettre au marquis Albergati Capacelli*, 4 décembre 1758).

les Athéniens, auraient pu, sur un théâtre mal construit, et confusément rempli de jeunes gens, faire rire des Français; et c'est ce que prétendait une cabale un peu violente (1). »

Cette question artistique était malheureusement doublée d'une question pécuniaire, et tandis que les écrivains et auteurs dramatiques mettaient en avant les intérêts de l'art, les sociétaires de la Comédie s'inquiétaient surtout de ceux de leur bourse. Chaque fois que la proposition d'un pareil changement s'était produite, la plupart des comédiens, ceux que Lekain appelait avec un certain dédain la *vétérance*, s'y étaient toujours opposés, très désireux qu'ils étaient de ne pas diminuer leurs revenus à la fois par des travaux assez coûteux et par la suppression de places aussi recherchées.

Voltaire aurait donc vainement réclamé contre cet abus, s'il ne s'était trouvé, pour lui venir en aide, un homme éclairé, ami des arts, du théâtre, et disposant d'une fortune assez considérable pour payer de ses deniers cette transformation du Théâtre-Français. Le comte de Lauraguais avait senti se développer en lui de bonne heure le goût de l'étude et de la composition. En ce temps où une sorte de vie commune unissait les hommes d'esprit à la noblesse et à la finance, il ne s'était pas contenté de protéger les lettres et les sciences, il avait voulu en cultiver différentes branches, et s'était tour à tour adonné à l'art dramatique et à la chimie, au droit et à la médecine; il employait enfin une grande partie de sa fortune à hâter les progrès de la science ou des arts. Le grand seigneur homme de lettres n'avait pas été moins choqué de cet abus que son maître et ami, le patriarche de Ferney : il proposa donc aux comédiens de supporter tous les frais de ces réparations.

C'est au commencement de 1759 que M. de Lauraguais fit cette offre généreuse à la Comédie. Lekain, de son côté, n'avait point manqué d'épouser, sur ce point, les idées de son protecteur. Il avait ressenti vivement l'échec infligé à *Sémiramis* par cette disposition défectueuse de la scène, et son esprit éclairé, toujours en quête d'améliorations à apporter dans toutes les parties de la représentation théâtrale, ne souffrait pas moins de cette anomalie absurde de mise en scène que des contre-sens historiques du costume théâtral, auxquels il s'était déjà efforcé de remédier. Cet artiste novateur appuya donc chaudement la demande de M. de

(1) Par deux ordonnances datées de Marly le 7 mai 1749, et de Versailles le 29 novembre 1757, le roi réitera les prohibitions formulées par les précédentes ordonnances, et « fit pareillement défenses et sous les mêmes peines à toutes personnes de s'arrêter dans les coulisses qui servent d'entrées aux théâtres des deux comédies, et hors de l'enceinte des balustrades qui y sont posées. »

Lauraguais ; mais il ne suffisait plus ici, comme pour le costume, d'un effort isolé de sa part, qui pût démontrer à autrui l'excellence des idées qu'il défendait. Cette question complexe demandait, pour être résolue, le concours d'autres volontés que la sienne : il résolut donc, pour vaincre les dernières hésitations de ses camarades, de s'adresser non pas à eux, mais directement au ministre, et rédigea, sur ce sujet, un mémoire éloquent qu'il lui fit parvenir à la fin de janvier.

Ce rapport, composé uniquement, comme dit Lekain, « pour un ministre qui sait apprécier tout à sa juste valeur », est trop étendu pour que nous puissions le reproduire, même en partie (1). Aussi bien l'auteur, après avoir protesté contre la routine, les préjugés, l'indécision qui régnaient alors à la Comédie, après s'être décerné — avec plus de raison que de modestie — le brevet d'artiste plus « audacieux et plus enthousiaste qu'aucun de ses camarades, » ne fait-il que répéter avec véhémence toutes les protestations, qu'un mélange aussi choquant avait inspirées à tous les gens de goût et de sens. Il énumère à nouveau tous les côtés ridicules de cette situation, exalte l'influence bienfaisante qu'une telle réforme exercerait sur toutes les branches de l'art théâtral, et conclut enfin en fort bons termes : « La force de mes arguments n'empêchera pas le corps de la vétérance de me répéter que, malgré ces inconvénients, le *Théâtre-Français* a produit les plus grands sujets que l'on y verra jamais. Cela peut être vrai, mais il n'est pas encore prouvé qu'ils n'eussent pas été plus grands sur un théâtre où leurs talents se seraient plus grandement déployés. Quant à nos acteurs modernes, j'avoue que s'ils ont quelque défaut, il leur est plus facile de les pallier dans le crépuscule que de les sauver au grand jour. Il en est qui, vus dans tous leurs sens, pourront n'y pas gagner ; mais c'est beaucoup que de leur offrir des moyens qui les forcent à devenir meilleurs, et à joindre à l'excellence de leur art, l'action théâtrale, dont on n'avait précédemment que des idées superficielles..... »

(1) On le trouvera dans les *Mémoires de Lekain*, annotés par Talma. (*Collection des Mémoires sur l'art dramatique*, 1825.) — Lekain dit, en note de son rapport, que mademoiselle Clairon s'opposa fortement à ce projet « non qu'elle le désapprouvât intérieurement, mais parce qu'elle ne l'avait pas imaginé. » A quoi Talma répond : « M. de Lauraguais nous a dit que mademoiselle Clairon n'a cessé de lui parler avec reconnaissance de ce que lui devaient l'art et les artistes ; déclaration bien contraire au reproche que lui fait Lekain, d'avoir voulu s'opposer à cette heureuse innovation. » — Nous opposerons aussi à Lekain le témoignage de Voltaire. « Mademoiselle Clairon m'a dit que ni elle, ni mademoiselle Dumesnil, n'avaient déployé l'action dont la scène est susceptible, que depuis que M. le comte de Lauraguais a rendu au public, assez ingrat, le service de payer de son argent la liberté du théâtre et la beauté du spectacle. » (*Lettre au marquis de Villette*, 1^{er} septembre 1765.)

Les comédiens décidèrent enfin d'accueillir la proposition de M. de Lauraguais et de profiter des vacances annuelles (de la Passion à la Quasimodo), pour transformer la scène et en modifier les abords. La clôture eut lieu le samedi 31 mars. Brizard, qui avait débuté le 30 juillet 1757, par le rôle d'Alphonse, d'*Inès de Castro*, et qui avait été reçu le 16 mars suivant, prononça un discours conformément à l'usage, qui voulait qu'un des acteurs nouvellement admis fît les discours de clôture et de rentrée. Après avoir passé en revue l'année qui venait de s'écouler, il annonça en ces termes l'innovation projetée.

«.... Nous touchons, messieurs, au moment de voir l'illusion et la majesté rétablies sur ce théâtre. Un ami des Arts et des Lettres a bien voulu nous en procurer les moyens, et nos Supérieurs nous ont permis de remplir ses vues, en donnant à la scène française une forme et une disposition plus décente. Mais jusqu'ici, messieurs, livrés à nous-mêmes, et obligés de trouver dans nos faibles talents de quoi donner aux spectacles une vraisemblance, que tout concourrait à détruire, à quelles épreuves n'avons-nous pas mis votre indulgence! Elle ne s'est point lassée, elle ne s'est point démentie, et vous l'avez toujours mesurée aux obstacles que nous avions à surmonter..... »

La représentation à peine terminée, les ouvriers envahirent la scène et commencèrent leur œuvre de destruction.

Les comédiens français font travailler à changer la forme de leur salle, pour qu'il n'y ait plus de monde sur le théâtre. Les ouvriers s'en sont emparés samedi, 31 du courant; ils y travaillent jour et nuit. M. le comte de Lauraguais est la cause de cet heureux changement. Il y a quelques mois qu'un architecte, ou un artiste quelconque, lui fit voir un plan pour arranger la salle des Français, de façon qu'il n'y ait plus de spectateurs sur le théâtre; il le fit communiquer aux comédiens, qui l'approuvèrent, et lui firent dire que quoiqu'ils perdisSENT et diminuassent très fort leur recette par ce nouvel arrangement, ils l'adopteraient pourtant s'ils avaient de quoi faire la dépense nécessaire. M. de Lauraguais a offert la somme de 12,000 liv., à laquelle l'entrepreneur a assuré que cela monterait tout au plus. On prétend aujourd'hui que cette dépense passera 40,000, et on imagine que cela fera contestation entre M. de Lauraguais et les comédiens, qui diront qu'ils n'ont consenti à ce changement que sous la condition qu'il ne leur en coûterait rien; et cela me paraît assez juste. Quoi qu'il en soit, c'est le plus grand service que l'on puisse rendre au théâtre, que de débarrasser la scène de nos insipides spectateurs, qui ôtent l'illusion des poëmes dramatiques (1).

Collé ne donne qu'approximativement le chiffre de la dépense occasionnée par ce changement. Les uns l'ont évaluée à 12,000 livres, d'autres à 24,000. Il faut en croire Talma, qui dit: « Lekain ne porte

(1) *Journal de Collé*, mars 1759.

la dépense qu'à 20,000 fr., mais elle excéda 60,000 fr. » Et pour donner plus de poids à cette déclaration anonyme, il ajoute : « L'auteur de cette note a vu les comptes. » C'est donc 60,000 fr. qu'il en coûta à M. de Lauraguais pour transformer la scène de la Comédie-Française (1).

La réouverture eut lieu le lundi de la Quasimodo, 23 avril. Les comédiens avaient fait leur clôture par une représentation des *Troyennes*, de Châteaubrun (2). Cette pièce exigeant la présence en scène d'un grand nombre de personnes, les comédiens la choisirent à dessein le jour de la réouverture, afin de mettre le public en état de juger, par la comparaison, du bon effet de cette disposition nouvelle.

Le Mercure raconte ainsi cette soirée :

..... On a craint d'abord que le théâtre ne parût vide quand les acteurs s'y trouveraient seuls : il n'a fallu, pour dissiper cette crainte, que de voir une comédie dont toute l'action fût dans la vivacité du dialogue. Mademoiselle Dangeville et M. Préville, dans la petite pièce du *Legs*, ont suffi pour remplir la scène. La tragédie des *Troyennes*, par laquelle on a débuté, a paru enfin dans toute la pompe dont elle était susceptible. M. Brizard, dans le compliment de la rentrée, a donné au nom des comédiens français un témoignage public de leur reconnaissance à M. le comte de Lauraguais, qui a bien voulu faire les frais de ce changement de la scène, auquel tout Paris applaudit. Le même acteur a parlé de la retraite de M. Sarrazin, avec une

(1) Barbier donne dans son journal des détails précis sur les travaux opérés pendant la clôture. « De tous temps, il y a eu sur le théâtre de la Comédie, de chaque côté, quatre rangées de bancs un peu en amphithéâtre jusqu'à la hauteur des loges, renfermées dans une balustrade et grille de fer doré, pour placer les spectateurs. Dans les grandes représentations, on ajoutait encore, le long de la balustrade, une rangée de banquettes, et, outre cela, il y avait encore plus de cinquante personnes debout, et sans place, au fond du théâtre, qui formaient un cercle. Le théâtre n'était rempli et occupé que par des hommes, pour l'ordinaire, en sorte que le théâtre était très rétréci pour l'action des acteurs. Pour entrer un acteur sur la scène, il fallait faire faire place au fond du théâtre, pour son passage. Il n'était pas même vraisemblable qu'un roi parlant à son confident ou tenant un conseil d'Etat, ou un prince avec sa maîtresse parlant en secret, fussent entourés de plus de deux cents personnes. Cela est changé dans la quinzaine de Pâques, qu'il y a relâche au théâtre pour trois semaines. On a travaillé et l'on a supprimé toutes ces places ; on a pris sur le parterre, pour former un parquet, qui tient plus de cent-quatre-vingts personnes ; outre l'orchestre, on a diminué l'amphithéâtre pour allonger le parterre. Le lundi 23 de ce mois, lendemain de la Quasimodo, on a joué sur ce nouveau théâtre. Tout le monde en a été content, et il n'y a pas de comparaison. »

(2) Cette tragédie avait été jouée, pour la première fois, le lundi 11 mars 1754 : elle dura pendant tout le carême et obtint un très grand succès. La première représentation des *Troyennes* avait été donnée avec *le Procureur arbitre* : la recette s'était élevée à 4,048 l. Voici les noms des comédiens qui jouaient ce soir-là, sans distinction de pièce : Le Grand, La Thorillièrs>, Armand, Dangeville, Dubreuil, Dubois, Baron, Bonneval, Delanoue, Paulin, Bellecourt, mesdemoiselles Delamotte, Gaussin, Dumesnil, Lavoy, Drouin, De la Tude, Beaumenard, Hus et Préville. (*Registres de la Comédie-Française*, aux archives du théâtre.)

modestie et une sensibilité dignes d'éloges. « La retraite, dit-il, d'un homme si justement honoré de vos suffrages dans les deux genres, m'accable du poids de son exemple. Le pathétique, le naturel, la véhémence des entrailles, la vérité même, formaient le caractère du jeu de M. Sarrazin : Perte irréparable pour vous, messieurs, et désolante pour moi-même, qui me suis vu privé de mon modèle lorsque je l'étudiais avec le plus d'ardeur. Puissai-je adoucir quelquefois, en vous le rappelant, la vivacité de vos justes regrets ! »

Collé écrit d'autre part, avec son aigreur habituelle :

Le lundi 30 du courant, je fus voir la salle de la Comédie-Française, sur le théâtre de laquelle on ne souffrira plus personne; Dieu veuille que cela dure ! Cela fait le meilleur effet du monde; je crus même m'apercevoir que l'on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion théâtrale est actuellement entière; on ne voit plus César prêt à dépoudrer un fat assis sur le premier rang du théâtre, et Mithridate expirer au milieu de tous gens de notre connaissance; l'ombre de Ninus heurter et coudoyer un fermier-général, et Camille tomber morte dans la coulisse sur Marivaux et sur Saint-Foix, qui s'avancent ou se reculent pour se prêter à l'assassinat de cette Romaine par la main d'Horace, son frère, qui fait rejoaillir son sang sur ces deux auteurs comiques. Cette nouvelle forme de théâtre ouvre aux tragiques une nouvelle carrière pour jeter du spectacle, de la pompe et plus d'action dans le poëme. Le costume dans les habillements, que Clairon a établi depuis quelques années, en dépit et malgré ses sots camarades, ne contribue pas peu à rendre l'illusion complète. *Venceslas*, retouchée par M. de Marmontel, avoit toujours été jouée avec des habits à la françoise; je me souviens de l'avoir vue représentée par Baron et Dufresne, avec des cordons bleus qui ressembloient à l'ordre du Saint-Esprit, et en habit françois. Aujourd'hui ce sont des fourrures et des vêtements à la polonaise, ce qui est beaucoup plus dans le vrai. A présent nous avons les habits tragiques dans le costume, et point de Comédiens; au lieu que dans ce temps nous avions d'excellents Comédiens et point ces habits.

Cette innovation, favorablement accueillie du public, excita un violent dépit chez les petits-maîtres. Furieux de se voir exclus de la scène, ils résistèrent avec colère à cette mesure, et le soir même ils mirent l'épée à la main chez Procope : les lustres et les glaces du café furent les seules victimes de cette algarade.

Nous aurions voulu rapporter le texte précis du discours de Brizard. *Le Mercure* ayant négligé de le faire contre son habitude, nous nous sommes adressé à M. Léon Guillard, l'obligeant archiviste de la Comédie-Française; mais les archives du théâtre ne renferment que les discours qu'on a pu retrouver et copier dans *le Mercure*. En revanche, M. Guillard a mis à notre disposition les registres de la Comédie : nous transcrivons ici la page consacrée à la représentation du 23 avril, de façon à donner une idée exacte de la manière dont étaient tenus les registres du théâtre au siècle dernier.

OUVERTURE DU THÉATRE

Lundy 23^{me} avril 1759

LES TROYENNES ET LE LEGS

1^{re} Représentation.

	La garde.....	33 l.	10 s.
	Trente assistants (figurants) soldats.....	30	
	22 jettons d'assemblée de ce jour, à six livres.....	132	
p.	Une voiture à M. Blainville à la clôture du théâtre.	3	
p.	Une voiture à MM. Dangeville et Lekain pour aller chez M. de la Ferté.....	2	
	FEUX.		
	MM. Armand...		
	Dubois.....		
	Bonneval.....		
	Paulin		
	Lekain		
	Préville.....		
	Brizard		
	Blainville		
	D'Alainville ... }	Seize feux à deux livres....	32
M ^{es} s	Dangeville.....		
	Gaussin		
	Dumesnil		
	De la Tude....		
	Hus.....		
	Préville.....		
	Lekain.....		
			232 l. 10 s.

Arrête à la somme de
deux - cent - trente - deux livres
dix souls par nous semainiers.

PAULIN. — DANGEVILLE, semainier.

OUVERTURE DU THÉATRE

Lundi 23^{me} avril 1759

LES TROYENNES ET LE LEGS

1^{res} Représentations.

4	Quatre Balcons.....	à 36 l.....	144
7	Sept 1 ^{res} louées.....	à 48	336
13	Treize 2 ^{mes} louées.....	à 30	390
329	Billets.....	à 6	1,974
29	Billets.....	à 3	87
120	Billets.....	à 2	240
461	Billets.....	à 1	461
			3,632
3	einques hôpital.....		544
			16
			3,087
	Frais ordinaires.....		300
			2,787
	10 ^{me}		278
			14

*Arrêté à la somme de
trois mille six cent quarante (sic)
deux livres par nous semainiers.*

PAULIN. — DANGEVILLE.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)



REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES : *Requiem* de M. Johannes Brahms. — THÉATRE VENTADOUR : Première audition de *la Forêt*, poème lyrique de madame de Grandval. — CONCERT DE M. DE WALDECK. — CONCERT DE MADEMOISELLE ALICE SYDNEY BURVETT. — CONCERT DE MADEMOISELLE MARIE SECRETAIN. — CONCERT DE M. ET MADAME LACOMBE. — CONCERT DE M. RÉMENYI. — CONCERT DE MADEMOISELLE THÉRÈSE CASTELLAN.



ONCERTS DU CONSERVATOIRE. — La 9^{me} symphonie a été dirigée irréprochablement par M. Lamoureux. Depuis seize ans que nous suivons les Concerts du Conservatoire, nous avons observé la métamorphose du public donnant chaque année une adhésion plus sincère, plus émue, à un chef-d'œuvre qui lui répugnait d'abord et dont personne en France ne semblait avoir la clé, ni les auditoires, ni la critique, ni les exécutants. Seul, Habeneck appréciait la Symphonie avec chœur, mais son armée instrumentale demeura toujours réfractaire. L'orchestre enlevait les morceaux de virtuosité, mais, dans l'ensemble, montrait qu'il restait étranger au sens intime de l'œuvre, et qu'il avait besoin d'y être initié, ou, pour mieux dire, d'être élevé dans la civilisation musicale de laquelle émane cette formidable partition.

C'est dans l'hiver, de 1821 à 1822, que Beethoven écrivit ses trois dernières sonates, op. 109, 110, 111, et pendant l'hiver de 1823 à 1824, qu'il composa la symphonie avec chœurs. Pendant une trentaine d'années, son génie avait charmé sans interruption toute une génération musicale attentive aux productions de ce cerveau puissant. Cependant, dans cette trilogie pianique des op. 109, 110, 111, le maître renouvela toutes les conditions de la sonate, et montra, sous un jour inattendu, son invention, le sentiment nouveau qu'il

avait de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de l'esprit même de la musique. Il faut avoir entendu madame Szarvady réciter ces trois poèmes pour en comprendre toute l'originalité, toute la spontanéité créatrice, et aussi toute l'adorable simplicité. Madame Szarvady interprétant ces sonates, révèle Beethoven dans sa douceur, dans sa force, dans sa diversité féconde, dans son mystère fascinateur. Elle fait oublier la virtuose incomparable pour ne laisser en vue que le maître, dont personne, mieux qu'elle, ne sait mettre en relief l'idéale inspiration.

A leur apparition, ces trois sonates, comme tout ce qui rompt avec la routine, provoquèrent la critique, et cette critique ne désarma point, lorsque la neuvième symphonie fut exécutée, et prouva que Beethoven voulait introduire, dans l'orchestre et le chœur, les rénovations géniales qu'il avait déjà imposées à la sonate. Ce fut une universelle levée de boucliers, contre laquelle protesta néanmoins l'unanime applaudissement d'un public enivré. Les chœurs opérèrent eux-mêmes des variantes, et en certains endroits prirent le parti de se taire. A la répétition, Henriette Sontag et Caroline Ungher, qui chantaient le soprano et le contralto, prièrent Beethoven de faire des changements dans leur partie.

- Vous êtes le tyran des voix, lui dit Caroline Ungher.
- Cette note si haute sur les paroles : *Elle nous apportait des baisers et des raisins*, ne peut-elle donc être baissée, ajouta la Sontag.
- Et celle-ci, reprit mademoiselle Ungher, en montrant son cahier, n'est-elle pas trop haute pour un contralto ?

Beethoven resta inébranlable ; il prétendit que ces dames avaient été gâtées par la musique où la pensée absente est à la merci des caprices du chanteur.

— Alors résignons-nous et continuons à nous torturer, fit la Sontag qui chanta admirablement sa partie devant le public.

Beethoven, à la première exécution, était présent ; mais il ne distinguait plus aucun son ; il n'entendit pas combien la Ungher, la Sontag et leurs partners réussirent à interpréter dignement le périlleux quatuor. Il n'entendit même pas l'immense tempête d'applaudissements de l'auditoire. La Ungher dut appeler par ses gestes l'attention de Beethoven, qui tournait le dos à la salle, sur l'enthousiasme du public, pour que le malheureux grand homme vit du moins ce qu'il ne pouvait entendre. Beethoven se retourna, et sa vue excita dans l'assistance une explosion d'enthousiasme et de douloreuse sympathie.

Aujourd'hui, il est de bon goût d'admirer la symphonie autrefois réputée incompréhensible par nos auditoires de France et indéchiffrable par les exécutants. Le quatuor n'est plus le terrible écueil dont on n'ose affronter les tempêtes. Les virtuoses se plaisent à étudier la méthode, le procédé, le truc vocal spécial à la musique chantée écrite par le maître, et triomphent de la difficulté. Les chœurs mieux disciplinés aux combinaisons vocales spéciales à Beethoven, les abordent sans défiance et les émettent sans hésitation, ni incertitude. Le public comprend mieux l'œuvre mieux interprétée, et s'abon-

donne bruyamment à son enthousiasme qu'exagère la vanité qu'il veut bien mettre désormais à n'applaudir de Beethoven que ses dernières œuvres.

Il y a dans ce fanatisme peut-être un instinct national. Les symphonies chorales ont pris naissance en France ; du moins on ne signale leur avénement sérieux en France qu'à partir de Sarrette, de Gossec, de Catel, de Lesueur, de Méhul, avec le mouvement révolutionnaire et les festivals patriotiques qui en furent la conséquence. De ces hommes date, pour l'ère moderne, l'association festive de la musique aux rendez-vous de la nation en plein air, aux vastes champs de manœuvres ou dans les monuments immenses où tout le peuple peut être rassemblé. Gossec, qui trouva difficile d'utiliser les instruments à cordes dans les espaces libres où se meut une énorme agglomération d'êtres vivants, imagina de substituer les hymnes, les chœurs et les orchestres d'instruments à vent à l'appareil instrumental des concerts et de l'Opéra. Il fit pour les fêtes patriotiques ce que Haendel avait fait pour les fêtes protestantes, et il inaugura l'oratorio national, l'oratorio patriotique, la musique sociale, s'il est permis de s'exprimer ainsi, dans laquelle Berlioz, Félicien David, Meyerbeer, Rossini et Verdi ont voulu s'essayer à leur tour, et pour lesquels Sax, un homme de génie, a créé tout un orchestre.

Tout se tient dans l'histoire. Ces symphonies festives en plein air sont nées spontanément de la situation. Le rêve de Sarrette, de Gossec, de Catel, de Lesueur, de Méhul, était ailleurs peut-être, mais les circonstances les poussèrent dans ces voies non prévues, et le génie national s'imposa à eux sans consulter leurs préférences. Le bordelais Bernard Sarrette qui, dès l'aurore de la révolution, avait été nommé capitaine de l'état-major de la garde nationale de Paris, réunit une cinquantaine de musiciens provenant du dépôt des gardes françaises et en forma le noyau de la musique de la garde nationale parisienne. Ceci se passait en 1789. Un an après, il adjoignait à sa troupe quelques artistes distingués en faveur dans Paris, et les frais de cette musique, portée à soixante et dix exécutants, furent soldés par la municipalité parisienne. Gossec et Catel, enrôlés dans ce corps, écrivirent des marches, des pas redoublés, qui se répandirent dans tous les régiments. Des embarras financiers entraînèrent la suppression de la musique de la garde nationale. Sarrette obtint alors pour ses musiciens l'autorisation de fonder une école gratuite. Ils se rallièrent tous à cette œuvre de dévouement, et c'est par leurs soins que furent formés tous les corps de musique militaire, qui sonnèrent la victoire dans les quatorze armées de la République.

A côté de ces marches, de ces pas redoublés, Catel, Gossec, composèrent pour des circonstances moins fébriles et plus propices au déploiement lyrique, des œuvres solennelles, des hymnes, des chants funèbres, des cantates triomphales, où l'orchestre et les chœurs se réunissaient par masses imposantes. C'est là que ces maîtres ont montré pour les grandioses compositions une aptitude qui est générale chez les compositeurs français, et qu'ils ont déployé je ne sais quel accent triomphant, vibrant, lumineux, et tout à la fois régu-

(♩=84) CHŒUR DES FÉES.

Alltto moderato. *Misterioso.*

SOPRANI

Soprani part (Measures 1-4)

pp Au gré des eaux, Dans les ro -

CONTRALTI.

Contralto part (Measures 1-4)

pp Au gré des eaux, Dans les ro -

PIANO.

Piano part (Measures 1-4)

pp *villes Altos*

Soprani part (Measures 5-8)

- seaux, les blan _ ches fé - - - es,

Contralto part (Measures 5-8)

- seaux, les blan _ ches fé - - - es,

Piano part (Measures 5-8)

Fl. Cl.

Soprani part (Measures 9-12)

pp Glis - sent sans bruit, Et dans la

Contralto part (Measures 9-12)

pp Glis - sent sans bruit, Et dans la

Piano part (Measures 9-12)

pp

S. Sou - pi - rant, Et mur - mu - rant; Vont sou - pi -

C. Sou - pi - rant, Et mur - mu - rant, Vont sou - pi -

s. > **p** -rant, Et mur - mu - - rant, Sous la feil
 c. > **p** -rant, Et mur - mu - - rant, Sous la feil - le

Grec.

Cresc.

Dim. **p**

e sous la feuillée !

Cresc.

Dim. **p**

e sous la feuillée !

Cresc.

Dim.

p *F1: Cl très détaché*

Cor Angl.

Hautb.

Clar.

Cor Angl.

Animez un peu.

La lune monte à l'horizon !

La lune monte à l'horizon !

p

Harm.

Cresc.

s. La lu - ne mon - te a l'ho - ri - zon! Sa clar - té luit mys - té - ri -

Cresc.

c. - zon! mon - te a l'ho - ri - zon! Sa clar - té luit mys - té - ri -

Cresc.

s. - eu se, Sur la fo - rêt si - len - ci -

c. - eu se, Sur la fo - rêt si - len - ci -

Legg.

s. - eu - - - - se Et trem - ble

c. - eu - - - - se Et trem - ble

s. sur le vert ga - - zon!

c. sur le vert ga - - zon!

Ft.
Cl.

très détaché.

s. Sur le ga - - zon!

c. Sur le ga - - zon!

Rit un poco Tempo I° pp

Au

Rit un poco. Tempo I° pp

Au

Rit un poco. Tempo I° Harpe.

pp

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano. The vocal parts are in common time, treble clef, and B-flat major. The piano part is in common time, bass clef, and B-flat major. The vocal parts sing the same melody, while the piano provides harmonic support with sustained notes and chords.

Soprano (s): gré des eaux, Dans les ro - - seaux, Les

Alto (c): gré des eaux, Dans les ro - - seaux, Les

Bass (bassoon): gré des eaux, Dans les ro - - seaux, Les

s
 blan - ches fé - - - - - es, Vont pp
 c
 blan - ches fé - - - - - es, Vont pp
 pp
 piano

sou - pi - - rant, Et mur - mu - - rant,
sou - pi - - rant, Et mur - mu - - rant. Sous la feuil.

Cresc.

Sous la feuil - lé - e, Sous la feuiLlé - - e!

Cresc.

lé - - e, Sous la feuil - lé - - e!

Cresc.

Dan - sez, l'air est pur, Le ciel est d'a - zur!

Dan - sez, l'air est pur, Le ciel est d'a - zur!

p

Dan - sez! l'air est pur, Le ciel est d'a - zur! Dan - sez, l'air est

Dan - sez! l'air est pur, Le ciel est d'a - zur! Dan - sez, l'air est

Dim.

pp

Dim.

pp

Dim.

pp

p

Legg.

p

Legg.

p

Legg.

Legg.

s

pur, Le ciel est d'a - zur! Dan-sez, l'air est pur, Le ciel est d'a -

Legg.

c

pur, Le ciel est d'a - zur! Dan-sez, l'air est pur, Le ciel est d'a -

Legg.

Cresc. s *p* *Rit.* > **pp** *Tempo.*
- zur! Le ciel est d'a - zur!

Cresc. c *p* *Rit.* > **pp** *Tempo.*
- zur! Le ciel est d'a - zur!

Rit. > **pp**
Tempo.

s *p*

c *p*

Rit.

larisé et discipliné, que l'on retrouve dans toutes les manifestations artistiques ou littéraires de notre génie national.

Toutes ces musiques patriotiques ont été, à leur époque, répandues dans l'Europe entière, et Beethoven les a entendues ou les a lues en partition. On sait qu'il a rêvé toute sa vie d'adapter son esprit aux expansions sociales qui partaient de France. Quand il voulut dire son mot suprême dans la symphonie, il n'eut qu'à prendre la formule créée chez nous et promenée triomphalement par nos armées dans l'Europe attentive et soumise. L'adjonction des chœurs chantant un hymne à la symphonie instrumentale, était un moule tout indiqué, tout trouvé. Il résolut de l'employer avec génie, et il composa la Symphonie en ré mineur, avec chœurs, sur l'ode à la joie de Schiller, qui est restée la pierre de scandale entre les novateurs de la musique et les hommes timides ou intéressés, qui veulent poser à l'art des frontières infranchissables, et le limiter et le contenir dans la tradition et la routine.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — Le principal intérêt des Concerts spirituels de cette année consistait dans la première audition du *Requiem* de M. Johannes Brahms. Cette composition importante d'un musicien qui occupe un rang très élevé dans l'Ecole allemande contemporaine, et dont le répertoire est à peine connu en France, fut donné pour la première fois à Brême, en 1868. Depuis on l'exécuta avec un succès constant en Angleterre, en Hollande, en Suisse et en Amérique; c'est la persistance de ce succès, justifiée d'ailleurs par la réelle valeur de l'œuvre, qui a décidé M. Pasdeloup à nous la faire entendre.

Le *Requiem* de M. Brahms n'est pas comme le *Requiem* de Mozart, composé sur le texte ordinaire de l'office des morts, mais sur une paraphrase, en langue allemande, du texte des Saintes Ecritures; il comprend sept morceaux, sur lesquels cinq seulement ont été exécutés aux Concerts populaires, M. Pasdeloup ayant jugé à propos, je ne sais trop pourquoi, de retrancher du programme les numéros 4 et 7 de la partition et même la péroration du numéro 3.

Le premier chœur: « Bienheureux sont les affligés, » accompagné par les altos et les violoncelles, à l'exclusion des violons, est d'un style élevé et d'un sentiment grave et religieux; il nous donne immédiatement le ton général de l'ouvrage. Le deuxième morceau, *Grave in modo di marcia*, est très longuement développé et se termine par une fugue d'un assez beau caractère; j'en aime surtout le début, la jolie phrase à deux voix: « Car l'herbe, hélas! sèche, » et la reprise de la première strophe soutenue par les instruments de cuivre; mais à partir de cette reprise, je dois reconnaître que la suite du développement m'a semblé assez diffuse, et que j'ai d'abord éprouvé quelque peine à la saisir dans son ensemble. Par contre, le solo de baryton avec chœur (n° 3 de la

partition) m'a produit une impression profonde. Cette grave mélopée, accompagnée tantôt par les altos et les violoncelles, tantôt par les pizzicati des cordes entremêlés de quelques appels des cuivres, le tout soutenu par un roulement continu des timbales, m'a paru d'une beauté achevée; cela est admirable d'expression, prodigieux de couleur, et il est impossible de pousser plus loin l'intensité du sentiment religieux. S'il me fallait rendre ma pensée par une image, je dirais que c'est l'extase d'un saint François, peinte par un Ribeira. L'*Andante* suivant pour soprano et chœur (n° 5) est loin d'avoir la haute valeur de cette page de maître, non qu'il soit absolument dénué de mérite, tant s'en faut: les détails ingénieux et les combinaisons intéressantes y abondent; mais l'ensemble repose sur une harmonie trop modulante, il manque un peu de netteté et de consistance, et ne produit qu'un assez médiocre effet. Le n° 6 de la partition comprend trois épisodes: un *andante* magnifique, dont chaque strophe, dite d'abord par le baryton, est reprise ensuite par le chœur tout entier: c'est la meilleure partie du morceau; un *vivace* « Les trompettes retentiront, » et une *fugue* brillante qui sert de péroraison à l'ouvrage, tel qu'on l'a exécuté aux Concerts populaires. On pourra se convaincre que cette péroraison diffère essentiellement de celle que l'auteur avait voulu donner à son *Requiem*, en lisant le n° 7 de la partition, rayé du programme par M. Pasdeloup. Mais ce n'est là qu'un des mille inconvénients de cette déplorable habitude que nous avons prise de ne jamais donner une œuvre moderne dans son intégrité, habitude dont le moindre défaut est souvent de tronquer la pensée de l'auteur et de dénaturer le caractère de son ouvrage.

Quoi qu'il en soit de ces fâcheuses mutilations, cette audition du *Requiem*, de M. Brahms, a été l'une des plus importantes de la saison; elle nous a fait connaître un ouvrage aux larges proportions, qui se distingue par la grandeur de la conception, l'élévation de la pensée, la profondeur du sentiment religieux, le tout uni à une science très remarquable de l'effet. On sent dans cette composition, forte et sévère, l'influence de J. S. Bach, et l'on y retrouve la plupart des procédés de Schumann. Le style vocal de M. Brahms, pour n'être pas toujours très coulant, n'en est pas moins pur, ferme et surtout très expressif; la partie instrumentale est traitée de main de maître. J'ai dit que certaines parties de l'œuvre m'avaient paru un peu confuses; cela tient le plus souvent à ce que les développements en sont trop morcelés, manquent d'unité, et auraient eu besoin d'être ramassés d'une main plus ferme sur quelques phrases de longue haleine, dont le puissant relief permît de suivre plus aisément l'idée fondamentale à travers ses transformations successives, et de rattacher sans peine au sujet principal toutes les déductions qu'en a tirées le musicien.

Le Requiem de M. Brahms présente tous les caractères de la musique religieuse: l'élément dramatique en est absolument exclu et l'œuvre est conçue dans un système essentiellement opposé à celui qu'ont suivi Rossini

et Verdi, l'un, dans la composition de son *Stabat*, l'autre, dans celle de son *Requiem*. On retrouve dans les ouvrages des deux maîtres italiens comme un reflet des pompes théâtrales du culte catholique; l'œuvre du maître allemand est empreinte de la rigoureuse sévérité du dogme protestant. Malgré cette austérité de forme, qui a dû singulièrement déranger ses idées en matière de musique religieuse, le public parisien a paru accueillir assez favorablement l'œuvre de M. Brahms. Chaque morceau a reçu sa bonne part d'applaudissements; cependant je dois constater que l'*Andante* de la Symphonie en *ut mineur*, qui venait immédiatement après, a provoqué un enthousiasme tout à fait extraordinaire, et que le public s'est plu à le souligner par quatre ou cinq salves d'applaudissements des plus nourris. Cette petite manifestation m'a paru significative; elle n'ôte rien à la très grande valeur du *Requiem* de M. Brahms, et prouve tout simplement que le public le comprendra.... une autre fois. Aujourd'hui il applaudit bien fort la Symphonie en *ut mineur*, mais n'oubliions pas qu'il lui a fallu près de cinquante ans pour la comprendre.

Je n'insisterai pas longuement sur les autres parties dont se composait le programme de ce concert spirituel, d'autant que les unes sont connues de tout le monde et que les autres sont absolument dénuées d'intérêt. Madame Fursch-Madier et M. Delle-Sedie ont chanté avec beaucoup de style, la première : l'*Ave Maria*, de Cherubini, le second, l'*Air d'église*, de Stradella. Les chœurs ont exécuté avec assez d'ensemble des fragments du *Requiem* de Mozart; enfin, la soirée s'est terminée par *Gallia*, cette ennuyeuse jérémia de, dont je trouve qu'on a singulièrement abusé dans ces derniers temps. On ferait bien, je crois, de laisser un peu reposer cette œuvre vide et incolore, qui peut séduire les masses, grâce à certains effets de sonorité grossière, mais dont le seul mérite, au fond, consiste à être signée d'un nom qui attire le public.... probablement parce qu'on n'est pas habitué à le trouver au-dessous de pareilles médiocrités.

H. Marcelllo.

THEATRE VENTADOUR.—La *Forêt*, poème lyrique par M^{me} de Grandval, première audition. — C'est devant une salle comble, où se trouvait réunie l'élite de la société parisienne, que M^{me} de Grandval a fait entendre cette nouvelle production, le 30 du mois dernier. Dans cette œuvre, comme dans toutes celles qui sont de longue haleine, il y a à louer et à blâmer. Je me hâte de dire que la somme des belles et bonnes choses qui s'y trouvent l'emporte de beaucoup sur celle des choses médiocres ou froides; mais ce qui est au-dessus de toute contestation, c'est le réel et solide talent que possède madame de Grandval pour bien distribuer ses intentions et ses dessins parmi les divers instruments de l'orchestre. Et, à voir la manière dont ses chants sont accompagnés et dont ses accompagnements sont faits, il ne pourrait

pas un seul instant venir à l'idée de qui que ce soit, de supposer que madame de Grandval, à l'instar de bien des amateurs, même de quelques artistes, surtout parmi les femmes, ait fait instrumenter sa partition par une main étrangère.

Ce que la première partie offre de plus saillant, c'est un chœur de bûcherons, ferme, rude et bien rythmé. Le ton de mi mineur a quelque chose de dur qui convient parfaitement au sens des paroles, et les basses de l'orchestre accentuent vigoureusement ces mâles accents. Dans la seconde partie, qui se compose d'un air et d'un orage suivi du calme, il ne se trouve rien de faible ni de froid comme dans certains morceaux de la première. L'air, qui manque un peu de développement, est bien écrit pour la voix ; il a de l'éclat, et M. Manoury en a fort bien fait ressortir toutes les qualités. L'orage renferme de très belles parties, tant pour l'orchestre, où se trouvent de beaux effets, que pour les chœurs. Le chœur du calme est d'une harmonie douce et d'une mélodie pleine de rythme. Le chœur des fées qui accompagne ce numéro, et la danse fantastique ouvrent la troisième partie. Ils ont été bissés et le méritaient autant pour le charme et la fraîcheur des idées que pour l'originalité des motifs et le pittoresque de l'instrumentation de la danse.

Les exécutants étaient au nombre de 300. Les chœurs, de la Société Galin-Paris-Chevé, dirigée par M. Armand Chevé, ont fait preuve de beaucoup d'assurance, et l'orchestre, que conduisait M. Danbé, a fonctionné avec un très bel ensemble. J'ai oublié de dire que l'orchestre était sur le théâtre et les chœurs dans l'orchestre des musiciens. Cette distribution paraît excellente.

Henry Cohen.

CONCERT DE M. DE WALDECK.—M. G. de Waldeck, qu'il ne faut pas confondre avec le gracieux baryton Valdec, est fils du célèbre peintre de Waldeck qui vient d'accomplir sa cent-huitième année. Nonobstant ce, c'est un beau jeune homme de vingt-deux à vingt-trois ans, doué d'une voix de basse très grave. Sous le rapport du chant, il a tout à apprendre, mais l'organe y est, et il pourra prétendre à de beaux succès dans l'avenir, surtout si, à l'exemple de son père, il a par devers lui une soixantaine d'années encore à exercer sa carrière. On a applaudi le jeu pur et correct de M. Telesinski. Mademoiselle Reggiani est une jolie personne dont la voix a du charme ; mais l'air d'*Ernani* qu'elle a chanté est de ceux qui ne se prêtent pas à être baissés d'une tierce et dont l'andante doit rigoureusement être dit dans le mouvement adopté au théâtre.

CONCERT DE M^{lle} ALICE SYDNEY BURVETT.—L'Australie, l'Amérique, l'Italie et la France se sont donné rendez-vous à ce concert. Si l'Australie possède beaucoup de pianistes de la force de mademoiselle Burvett, on

y doit entendre d'excellente musique. Le jeu de cette jeune artiste se distingue par une puissance peu commune chez une femme et une grande agilité de doigts. Le duo pour deux pianos, sur *Euryanthe*, de Ravina, exécuté par elle et M. F. Thomé, a brillamment fait ressortir les qualités de ces deux éminents artistes. M. Planel, violoniste américain, s'est fait vivement applaudir dans la *Ballade et polonaise*, de Vieuxtemps, et M. Belari a chanté avec chaleur et un beau timbre de ténor, une charmante romance de Tito Mattei. M. Boué possède une voix de basse de bonne qualité, bien qu'un peu froide.

H. C.

CONCERT DE M^{lle} MARIE SECRETAINE.—Faire l'éloge de mademoiselle Secretaine comme pianiste est superflu. Son extrême netteté d'exécution, sa puissance de son et le charme de son jeu sont universellement reconnus ; mais une qualité qui mérite surtout d'être appréciée, c'est son talent pour l'arrangement des morceaux de piano. Je n'ai point entendu de compositions originales de mademoiselle Secretaine, mais son art pour bien enchaîner les divers motifs d'un opéra, et les séparer par des épisodes intéressants qui les mettent en relief de la manière la plus brillante, est merveilleux. Rien de plus parfait sous ce rapport que la fantaisie sur la *Muette de Portici*, de sa composition, qu'elle a fait entendre à son concert. Sa fantaisie sur *Martha* est aussi un morceau très remarquable. M. Jourdan, frère de l'excellent ténor, M. Musin et M. Jules Delsart ont été fort applaudis. Mentionnons un début très heureux : Madame Armande Dalli, jeune et jolie personne, douée d'une forte belle voix de mezzo-soprano, élève de M. Jourdan et de mademoiselle Marie Secretaine, paraissait pour la première fois en public ; elle a chanté avec beaucoup de grâce et de distinction la romance de *Mignon* et l'air des *Dragons de Villars* : aussi a-t-elle été chaleureusement applaudie. Il ne faut point oublier madame Richault qui dit les vers et détaille la poésie avec une rare finesse.

H. C.

CONCERT DE M. ET M^{me} LACOMBE.—Concert de deux grands artistes. Parmi les nouvelles compositions de M. Lacombe, il faut citer en première ligne sa *Sérénade*, fragment d'un quatuor inédit pour instrument à cordes, le *Crucifix*, mélodie religieuse, et deux fables de La Fontaine : la *Laitière et le Pot au Lait*, et le *Renard et le Bouc*. La *Sérénade* est d'un caractère extrêmement élevé, et a fait regretter que M. Lacombe n'ait pas jugé à propos de faire entendre son quatuor tout entier. Le *Crucifix*, composition magistrale, a été chanté par madame Lacombe avec une perfection telle que les cris de *bis* sont partis de la salle entière. Madame Lacombe est peut-être de toutes les cantatrices de Paris, celle qui possède le plus de style. Entre l'air de *Méduse*, de Lully, la mélodie religieuse du *Crucifix*, les fables de La Fon-

taine, et les couplets si légers et si sémillants de *Crispino e la Comare*, que de contrastes, quelle immense différence de genres! Et cependant tous ces morceaux ont été interprétés avec leur caractère propre que relevait encore le timbre de sa voix si pur et si sympathique. M. Delle Sedie a littéralement enlevé la *Danza*, de Rossini, et mademoiselle Marie Dumas a, pendant un quart d'heure au moins, tenu le public sous le charme en récitant « Charité bien ordonnée », proverbe dont le programme taisait le nom de l'auteur.

H. C.

CONCERT DE M. REMENYI. — Le talent de M. Remenyi n'a aucun lien de parenté avec celui des violonistes formés à l'école du Conservatoire. Il a peut-être en trop ce que ceux-là ont en trop peu, c'est-à-dire de la fougue. Nous sommes généralement habitués à n'entendre et à ne comprendre qu'un jeu large, pur, élégant, mais, il faut le dire, un peu froid, un peu convenu. Chez M. Remenyi, les qualités susdites existent plus ou moins, mais ce qui domine, c'est l'originalité, la force et une verve inouïe. Cette verve l'emporte quelquefois un peu loin et le son perd de son charme. Cependant, il a admirablement fait chanter son instrument dans l'andante du concerto pour violon, de Mendelssohn. Ce n'était peut-être pas une tâche des plus faciles qui incombaît à M. Danbé de faire suivre à son orchestre les emportements momentanés de M. Remenyi, mais le virtuose n'a pas dû avoir à se plaindre de ses accompagnateurs. Un tour de force extraordinaire de M. Remenyi consiste à exécuter sur le violon une fugue de Bach à trois parties, qu'il a arrangée à cet effet. La quatrième corde fait entendre le sujet et accompagne la réponse, jouée sur la troisième corde, après quoi le sujet entre sur la seconde corde, qu'accompagnent les autres. Le succès de M. Remenyi a été très grand.

Madame la comtesse Alexandra Sadowska, qui veut abandonner les triomphes du salon pour conquérir ceux du théâtre, a la voix étendue, assez timbrée, généralement juste. Elle s'est fait applaudir dans la sicilienne, des *Vépres siciliennes*.

H. C.

CONCERT DE M^{lle} CASTELLAN. — Nous avons assisté à un concert donné à la salle Érard par mademoiselle Castellan. La jeune violoniste a joué avec beaucoup de grâce et de vigueur : une Sonate de Porpora, une Fataisie suédoise, la Stella de Robadi et un Boléro de Konstsk. Son style est magistral; le martelé, le staccato, comme le jeu des doubles cordes sont d'une finesse et d'une pureté irréprochables. Mademoiselle Thérésa Castellan est une véritable artiste.

O. T.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

P. PIERMARINI, mort il y a peu d'années, avait été dans sa jeunesse un chanteur d'un très grand mérite. Après avoir quitté le théâtre, il devint directeur du Conservatoire de musique de Madrid. Plus tard il abandonna ce poste et vint s'établir à Paris comme professeur de chant. Il y a quelque trente ans je l'ai encore entendu chanter dans les soirées, et quoiqu'il ne fût plus jeune, il avait conservé une voix de ténor très sympathique, et j'ai pu juger de l'excellence de son style.

Le cours de chant qu'il publia en 1843 est toujours resté un des livres les plus parfaits qui aient été écrits sur cette matière. Excessivement sobre de démonstrations et d'explications, ne cherchant à inventer aucun système, Piermarini n'avait d'autre but et d'autre ambition que de perpétuer les anciennes doctrines, qui nous ont valu cette admirable pléiade de virtuoses dont la race est perdue, et de faire chanter le mieux possible. Six pages d'analyse explicative précèdent les exercices et les vocalises, et contiennent tout ce qu'il a cru nécessaire de dire pour préparer les élèves. Je ne puis résister au désir d'extraire de cette sorte de préface les lignes suivantes, qui vont droit à l'adresse de tant de professeurs de chant de notre époque de décadence.

« Après quelques mois d'étude, consacrés encore la moitié du temps à acquérir les notions de solfège, ou bien encore à des leçons d'anatomie qui se sont introduites depuis quelque temps dans la plupart des méthodes, comme si l'élève avait besoin de connaître la conformation de son gosier, pas plus que le pianiste celle de ses doigts ; après ces quelques mois, on met sous les yeux des élèves des partitions, qu'ils apprennent par cœur, qu'ils déclament plus ou moins fort, plus ou moins bien, et puis on les traîne sur une scène lyrique. »

La première partie du cours de chant de Piermarini se compose de soixante

exercices gradués ou vocalises pour voix de soprano ou ténor, et de soixante exercices préparatoires aux grandes études de la deuxième partie. La deuxième partie renferme quarante grands airs sans paroles pour voix de soprano, pouvant également se chanter par la voix de ténor. Comme les soixante exercices gradués de la première partie sont peut-être ce qui existe de meilleur pour former de bons artistes, mais qu'à moins de transpositions qui ennuyent toujours les élèves et souvent les professeurs, les mezzo-sopranos et les barytons ne peuvent point en profiter; nous croyons que madame veuve Piermarini a rendu un véritable service à l'art en en donnant une édition transposée. En effet, ces deux genres de voix sont aujourd'hui plus répandues qu'elles ne l'ont jamais été, par suite de la grande rareté des vrais contraltos et de l'injuste abandon où les compositeurs modernes, surtout les Italiens, laissent la voix de basse. La lacune est donc comblée désormais, et tous les élèves pourront également se perfectionner d'après l'excellente méthode de ce célèbre professeur.

Théâtre-Taitbout. — La direction de ce théâtre fondait de grandes espérances sur *Amphitryon*. Cet opéra comique en un acte, dont la première représentation a eu lieu le 5 de ce mois, est de MM. Beaumont et Nuitter pour les paroles et de M. Lacome pour la musique. Si l'effet n'a pas tout à fait répondu à l'attente du public et de la direction, il faut convenir qu'il y a eu un peu de la faute de tout le monde. Les acteurs auraient eu besoin d'une ou deux répétitions de plus; l'orchestre aurait dû songer qu'accompagner des chanteurs n'est pas la même chose qu'exécuter des ouvertures ou jouer des quadrilles; le compositeur enfin aurait pu écrire un peu plus facile, quand même son opéra eût été primitivement destiné à un théâtre où se trouvaient des artistes plus rompus aux habitudes de la scène. Néanmoins le public a fait bon accueil à la sérénade, qui ouvre la pièce, à un boléro à deux voix et à un quatuor très bien fait. Madame Tony, qui paraissait sur les planches pour la première fois, ne manque pas d'aisance. Elle possède une jolie voix et une grande agilité naturelle, qui serait excellente dans un salon, mais qui n'est pas encore assez martelée ni assez accentuée pour le théâtre. Mademoiselle Leclerc a un beau timbre de voix et conduit très bien son instrument. Madame Gentien, et MM. Vienne, Maurice et Vallu ont rivalisé de zèle. Espérons que l'intelligence et l'activité de M. de Lorbac viendront bientôt à bout de surmonter les innombrables difficultés que rencontre le directeur d'un théâtre nouveau, où tout est à faire. Surtout que les artistes de l'orchestre ne se fassent pas remplacer au pied levé.

— La presse quotidienne constate, d'un accord unanime, le succès de curiosité qu'obtient le nouveau livre de notre collaborateur Albert de Lasalle : *les Treize salles de l'Opéra*, en vente à la librairie Sartorius (27, rue de Seine).

La Chronique musicale s'associe pleinement à l'appréciation qu'en donne M. Jules Noriac dans le *Monde Illustré* du 10 avril; il y a de tout dans ce volume : de la critique fine et élevée, des études de mœurs habilement dessinées, et une avalanche d'anecdotes les plus curieuses, ce qui ne gâte rien. Nous en extrayons ces deux passages, dans lesquels M. de Lasalle oppose le début de Rossini à celui de Wagner sur la scène de l'Opéra.

DÉBUT DE ROSSINI A L'OPÉRA. — « C'est là que l'auteur du *Siége de Corinthe* et de *Guillaume Tell* se fit l'initiateur du romantisme en musique et renversa de son souffle irrésistible toutes les vénérables idoles du passé. Sans parler de Rameau, dont les œuvres dormaient déjà au fond des bibliothèques, Sacchini, Salieri, Lesueur, Spontini, et même Gluck le Grand, pâlirent et s'éclipsèrent à l'approche de ce génie radieux. »

« Enfin Rossini vint! » pourrait-on dire, en paraphrasant l'hémistiche de Boileau. Mais, hélas! c'est « il parvint » qui serait le mot vrai; car, avant de voir son nom imprimé sur une affiche de l'Opéra, il ne fallut pas moins de neuf ans de patience au compositeur fameux que l'Europe acclamait. Les portes du temple étaient, en effet, gardées par une coterie jalouse, qui recevait le mot d'ordre de Berton.

« Rossini avait débuté à Paris, en 1817, par l'*Italiana in Algieri*, représentée au Théâtre-Italien, et le *Siége de Corinthe*, qui est la première de ses partitions exécutées à l'Opéra, porte la date de 1826.

« En attendant (ou plutôt en faisant attendre), l'Opéra dispensait ses faveurs à qui en voulait. Il jouait avec empressement : *Florestan ou le Conseil des Dix*, de Garcia; *Sapho*, de Reicha; *Virginie*, de Berton; *Lasthenie*, d'Hérold (à ce nom cependant il faut saluer); *Ipsiboé*, de Kreutzer; *les Deux Salem*, de Daussoigne; *la Belle au bois dormant*, de Carafa; *Don Sanche d'Aragon* ou *le Château d'amour*, de Litz (le futur pianiste-abbé avait alors quatorze ans), etc...

« Il donnait aussi deux pièces de circonstance et à allusions flatteuses pour le pouvoir : *Vendôme en Espagne*, un acte mis en musique par Auber, Boieldieu et Hérold, pour fêter la prise du Trocadéro; puis *Pharamond*, opéra en trois actes, improvisé par Boieldieu, Berton et Kreutzer, à l'occasion du sacre de Charles X.

« Quant aux ballets de cette époque, c'étaient *Alfred Le Grand*, de Gallenberg; *Cendrillon*, de Sor; *Alice, reine de Golconde*, de Dugazon; *Mars et Vénus*, de Schneitzohoffer, etc...

« Et pendant que l'Opéra se livrait à ces jeux peu récréatifs et à ces ris médiocres, Rossini perdait le temps d'écrire au moins quatre *Guillaume Tell*, car il était en pleine sève et dans tout l'entrain du travail. Il lui fallait aussi essuyer le feu des pamphétaires très âpres à lui faire la guerre; et cela sans qu'il lui fût permis de se défendre en produisant une œuvre magistrale qui aurait mis le public dans son parti.

« Pourtant l'Académie de musique n'était plus « royale » qu'en ce sens qu'elle coûtait beaucoup d'argent à la liste civile. Les recettes baissaient sensiblement, et il lui fallait d'autant plus aviser à ramener la foule que ses deux principaux chanteurs venaient de la quitter. Lays et madame Branchu avaient pris coup sur coup leur retraite.

« Lays comptait quarante-deux ans de service, passés dans les six salles du Palais-Royal, des Menus-Plaisirs, de la Porte-Saint-Martin, de la rue de Richelieu, Favart et Le Peletier.

« C'est dans ces circonstances fâcheuses que l'Opéra se décida à monter *le Siège de Corinthe*, acte de bon goût et de justice qu'il n'eut pas à regretter. Le succès, en effet, fut si éclatant que, le soir de la première représentation, le public fit une espèce d'émeute qui dura une demi-heure, parce que Rossini, rappelé à grands cris, se refusait à paraître sur la scène. Les applaudissements ne manquèrent pas non plus aux interprètes, qui étaient : les deux Nourrit, Derivis et mademoiselle Cinti (celle qui devait plus tard rendre célèbre le nom de Damoreau, en créant le personnage d'Isabelle, dans *Robert le Diable*, et, à l'Opéra-Comique, celui d'Angèle, dans *le Domino noir*).

« Au lendemain du *Siège de Corinthe*, les feuillets des journaux, qui jusque-là avaient tenu rigueur à Rossini, sont obligés de lui rendre les armes. *La Quotidienne* imprima cette phrase qui est à retenir : « Rossini a fait une espèce de révolution en musique. » En effet, cet homme prédestiné arrivait comme un Messie pour renouveler le vieux fond mélodique sur lequel on vivait depuis tant d'années. Et à sa suite, on vit s'illustrer, quoique participant de lui à des degrés divers, les Auber, les Hérold, les Meyerbeer, les Donizetti, les Halévy, toute la pléiade enfin des glorieux créateurs du répertoire romantique.

« L'étincelle communiquée à tous ces beaux esprits par le génie de Rossini y a déterminé comme une explosion de vie. Aussi leurs œuvres, écloses sous le rayonnement de la lumière mélodique, ont-elles encore l'incandescence de leur jeunesse première. Le temps ne les a point refroidies.

« C'est pourquoi nous sommes encore sous le régime de la musique née dans la période de 1825 à 1840. Il y a même cette remarque à faire : qu'aujourd'hui le drapeau du romantisme ne flotte plus que sur l'Opéra. »

« LE TANNHŒUSER. — *Le Tannhäuser* cacophonique fut imposé à la direction de l'Opéra par la cour des Tuileries, que les influences de la diplomatie allemande avaient circonvenue. Les frais de mise en scène étaient considérables. M. Wagner s'était en personne chargé de diriger les études de sa scabreuse musique. Les chanteurs qu'on lui avait confiés, au risque de leur ruiner la voix, étaient Morelli, Cazeaux, mademoiselle Sass, madame Tedesco, mademoiselle Reboux. La condescendance avait été poussée jusqu'à permettre à ce maestro de singulière espèce, d'introduire dans la troupe de l'Opéra Meinher Niemann, un ténor tout à sa dévotion.

« La première représentation fut donnée le 13 mars 1861. Le public resta stupéfait, mais silencieux, pendant le tableau du Venusberg. Ce n'est qu'au changement de décor et après la grotesque mélopée du prêtre, que le fou rire éclata dans toute la salle. Le reste de la soirée ne fut qu'un concert de huées de toute sorte. Il n'y eut de répit que pendant l'exécution de la marche au second acte ; le morceau fut même bissé.

« Après trois représentations tumultueuses, le *Tannhäuser* fut interdit par la police comme un scandale public. Et depuis ce temps, M. Wagner, bien à l'abri de l'autre côté du Rhin, n'a cessé d'expectorer contre la France les injures les plus allemandes.

« Rossini a eu longtemps la partition de *Tannhäuser*, jouée à l'envers sur son piano ; et quand quelqu'un lui en faisait l'observation, il répondait avec sa malice mérédionale :

« — Que voulez-vous, j'ai essayé de jouer cette musique dans l'autre sens... ça ne va pas ! »

— Le *Nord* annonce que madame Pleyel a, par son testament, légué 10,000 francs à l'Association des artistes musiciens. Elle aurait, de plus, ordonné que le produit de la vente de ses bijoux fût converti en rentes au profit des artistes nécessiteux.

L'Indépendance belge et *Paris-Journal* résument et complètent la notice consacrée à la grande artiste dans la biographie universelle des musiciens.

« Madame Marie Pleyel, dont nous avons annoncé la mort, était une des pianistes les plus célèbres de notre époque. Née à Paris, le 4 juillet 1811, de parents belges, elle était la sœur de Moke, l'éminent professeur de l'Université de Gand, membre de l'Académie de Belgique, mort récemment.

« Dès ses premières années, elle avait manifesté beaucoup de goût pour la musique, et des dispositions exceptionnelles qui la firent remarquer par les artistes, et notamment par le célèbre pianiste Moschelès, qui lui donna des leçons, après que J. Herz eut formé son talent naissant. Plus tard, elle reçut des conseils de Kalkbrenner, qui représentait, à cette époque, avec éclat, l'école de Clementi. C'est à ce maître que madame Pleyel fut en partie redévable des éminentes qualités qui distinguaient son jeu essentiellement gracieux, élégant, limpide et spirituellement délicat.

« Dès l'âge de 15 ans, Marie Pleyel se fit entendre en public, et sa renommée devint bientôt européenne. Applaudie à Paris, à Saint-Pétersbourg, à Dresde, à Prague, à Vienne, à Rome, elle eut l'honneur d'être célébrée avec enthousiasme par Mendelsshon, Schumann, après ses concerts au Gewandhaus de Leipzig, en 1838.

A Vienne, Liszt se fit un plaisir de la présenter au public, et de s'effacer pour lui laisser la place d'honneur.

« En 1848, madame Pleyel fut nommée professeur de piano au Conservatoire de Bruxelles, et, depuis lors, toute vouée à l'enseignement, ses tournées artistiques devinrent moins fréquentes. Dans ces dernières années, elle s'était retirée complètement de la carrière artistique pour ne plus se laisser entendre que d'un petit nombre d'amis qu'elle se faisait une joie de réunir hebdomadairement dans ses salons. On se rappelle comme elle fut fêtée l'année dernière, lorsqu'elle reparut en public, couronnant par une bonne œuvre une vie toute de victoires et de triomphes.

« Elle avait épousé, à Paris, M. Camille Pleyel, le célèbre facteur de pianos, dont elle se sépara après quelques années de mariage.

« Madame Pleyel avait renoncé à l'enseignement depuis trois ans. Elle avait été remplacée au Conservatoire par M. Auguste Dupont. »

La célèbre pianiste a été inhumée dans le cimetière de Laeken.

— Dans la séance du 13 mars 1875, M. Victor Massé a lu à l'Académie des beaux-arts une *Notice sur la vie et les travaux d'Auber*, qui contient sur l'illustre maître plus d'un trait caractéristique:

« Get Anacréon de la musique recherchait surtout la société des femmes; en France, la réputation de vert-galant n'a jamais nui à personne. Son esprit est resté proverbial, et pourtant Auber ne soutenait jamais une conversation; il y prenait part, sans doute; mais, comme un habile archer derrière une palissade, il attendait le moment venu pour lancer le trait qui résumait et terminait. Ses mots étaient, comme ses motifs, vifs et saillants.

« Il répondait avec bonne grâce aux questions qu'on lui adressait sur sa manière de vivre, comprenant que cette curiosité était un hommage rendu à sa grande notoriété; nous savions tous ainsi qu'Auber avait deux facultés qui lui donnaient, selon lui, de la santé et du temps : manger fort peu (un seul repas par jour) et ne guère dormir.

« Il parlait très volontiers de son art, et sa conversation sur ce sujet était toujours intéressante : « La musique n'est pas dans la musique, me disait-il, elle est dans une femme demi-voilée qui passe, dans le tumulte d'une fête, dans un régiment qui s'éloigne.... » L'affirmation exagérée d'Auber doit être prise pour ce qu'elle veut dire; pour ma part, je crois volontiers que c'est l'impression du régiment qui s'éloigne qui lui a dicté la première partie de l'ouverture de *Fra Diavolo*.

« Il y avait dans sa nature l'amour du monde uni à un singulier désir de solitude. Ainsi, après le théâtre, vers une heure du matin... on apercevait le spirituel vieillard, la tête légèrement inclinée vers l'épaule, les mains dans les poches de son paletot grisâtre, regagnant tranquillement sa maison de la rue Saint-Georges; il rentrait, et sa lampe de travail restait bien souvent allumée jusqu'au jour....

« Peu d'hommes ont été aussi constamment heureux qu'Auber; car les grands succès obtenus lui avaient donné la philosophie qui fait supporter les mécomptes inséparables de la vie du compositeur au théâtre. Il était au comble des honneurs et de la gloire. Sa fortune, gagnée noblement par son travail, l'avait rendu indépendant. Des faveurs spéciales, rarement obtenues par un artiste de son vivant, lui avaient été accordées avec munificence; il pouvait passer dans une rue monumentale portant son nom et voir son buste décorer la façade du nouvel Opéra... Il disait spirituellement à ce sujet : « Haussmann a bien voulu me faire crédit! »

« Mais il n'est pas permis à une créature humaine de posséder une somme aussi grande de bonheur continu; le moment approchait où lui aussi allait, selon l'expression d'un poète, « s'acquitter de souffrir. » Les malheurs de la France le frappèrent au cœur. Il ne voulut pas s'éloigner de son cher Paris; il y resta pendant le siège, il y resta même pendant la Commune. Sa fine gaieté s'était émoussée, son front s'était assombri. — « L'exagération est un défaut, disait-il avec mélancolie, j'ai trop vécu! » Pourtant il travaillait encore et avait commencé quelques esquisses de musique de chambre. Il demanda à un ami de lui apporter les quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, en ajoutant avec son sourire d'autrefois : « Ces chefs-d'œuvre me décideront sans doute à brûler ce que j'ai commencé! »

« La mort l'avait marqué pour le départ. Chose touchante, pour indiquer

les progrès du mal, il disait d'une voix défaillante : « Je ne peux plus tenir ma plume ; je ne peux plus travailler ! »

« Il rendit l'âme le 12 mai 1871. On était en pleine Commune. Son corps fut déposé provisoirement dans l'église de la Trinité, et, après l'arrivée de l'armée française, un service religieux digne de lui y était célébré le 15 juillet suivant.

« Auber attend sa sépulture ; ses amis, ses admirateurs veulent lui élever un monument en échange de celui qu'il a élevé lui-même pour sa gloire et pour celle de son pays ; ce monument-là est fait avec *la Muette*, *le Maçon*, *le Philtre*, *Fra Diavolo*, *Actéon*, *Haydée*, *le Domino noir*, et avec tant d'autres ouvrages ; il est solide... et vivra plus longtemps que l'œuvre de pierre qu'on lui destine ! »

— Le nom du musicien Philidor vient d'être donné à une rue de Paris. Cette rue est située dans le 20^e arrondissement, entre la rue de Lagny, le chemin de fer de ceinture et la rue des Maraîchers. Elle portait le nom de *rue des Gouttes-d'Or*, qui lui était commun avec une autre rue, située dans le 18^e arrondissement. C'est sur la demande de M. Hérold, conseiller municipal du quartier, que ce nom a été changé en celui de *rue Philidor*, par décret du Président de la République, en date du 10 février 1875.

— Deux bibliophiles aussi entreprenants qu'érudits se sont mis en tête de ressusciter le fameux *Almanach des Spectacles*, continuant l'ancien *Almanach des Spectacles*, publié de 1753 à 1815.

Le premier volume de cette nouvelle série, bijou typographique, sorti tout pimpant des presses de Jouaust, est en vente à la *Librairie des Bibliophiles*. Nous l'annonçons, avec les sous-entendus les plus flatteurs, et nous en félicitons chaudement les ingénieux auteurs. MM. Paul Milliet et Albert Soubies, hommes de ressources et d'invention, en tout point capables de mener leur tâche à bonne fin.

Au milieu du siècle dernier, un éditeur se proposa de publier, chaque année, le plus de renseignements intéressants qu'il pourrait réunir sur l'histoire des théâtres de Paris. Il donna à cette publication le nom d'*Almanach des Spectacles*. La collection complète en est rare aujourd'hui, et la faveur dont elle jouit encore laisse espérer qu'un ouvrage destiné à la continuer sera bien accueilli du public.

Le nouvel *Almanach des Spectacles* s'adresse, comme l'ancien, aux amateurs de théâtre et aux bibliophiles. Ils y trouveront la liste complète des pièces nouvelles jouées en France pendant l'année, le tableau du personnel administratif et artistique des théâtres de Paris et le résumé de leurs travaux.

L'*Almanach des Spectacles* comprendra en outre, sous les titres variés de « concours, liste des auteurs dramatiques vivants et des critiques, bibliographie, nécrologie, » tous les documents qui se rattachent directement à l'étude du Théâtre.

La plus large place sera donnée naturellement à la Comédie-Française,

dont l'histoire se confond avec celle de notre littérature dramatique, et même, pour placer en quelque sorte ce livre sous son patronage tout artistique, on a substitué au frontispice qui figurait en tête des volumes de l'ancienne collection le portrait à l'eau-forte des sociétaires reçus dans l'année. M. Léon Gaucherel, qui a déjà gravé les portraits d'un certain nombre d'artistes de la Comédie-Française, a bien voulu se charger de l'exécution de ce travail.

Le format adopté est celui de l'ancien *Almanach des Spectacles*. L'impression est faite avec les élégants caractères elzéviriens que M. Jouaust emploie pour ses éditions de bibliophiles. Le texte est orné de fleurons et de culs-de-lampe dans le style du XVIII^e siècle. Les couvertures, tirées en deux couleurs, sont imprimées sur papier double. Le tirage est fait sur papier de Hollande et ne dépasse pas 500 exemplaires.

A l'intention des amateurs, on fera un tirage spécial de 12 exemplaires sur papier de Chine, et 12 sur papier Whatman. Les exemplaires seront numérotés.

— Le programme du concours de composition musicale pour le grand prix de Rome vient d'être arrêté de la manière suivante :

Concours d'essai : Entrée en loges, au Conservatoire, samedi 15 mai, à dix heures du matin ; sortie, vendredi 21 mai, à midi. Jugement : samedi 22 mai.

Concours définitif : Entrée en loges, samedi 29 mai, à dix heures du matin ; sortie, mardi 22 juin, à dix heures du soir

Jugement préparatoire, au Conservatoire, vendredi 2 juillet. Jugement définitif, à l'Institut, samedi 3 juillet.

Les candidats peuvent se faire inscrire au secrétariat du Conservatoire, jusqu'au mercredi 12 mai.

— La Société des auteurs et compositeurs a décidé que M. Halanzier, directeur de l'Opéra, n'ayant pas rempli les clauses du traité qui le lie à la Société en ne jouant pas un acte inédit, devait payer une somme de 2,000 fr. à titre d'indemnité à la Société des auteurs. M. Halanzier, tout en essayant de se défendre en alléguant des raisons — raisons qu'il a déjà maintes et maintes fois exposées au public dans différentes lettres ou communications — s'est exécuté de bonne grâce. Toutefois, il avait demandé, avant de payer, que le délai, qui expirait fin janvier, fût prolongé jusqu'à fin avril; la chose lui a été formellement refusée.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra.* — M. Boudouresque, basse profonde, dont nous avons annoncé l'engagement, vient de débuter dans *la Juive*.
Très prochainement *les Huguenots*, avec M. Villaret.

— On annonce l'arrivée à Paris de mademoiselle de Reschi, une chanteuse que M. Halanzier a engagée dernièrement à Milan, sur les conseils de MM. Merelli et Filippi.

Mademoiselle de Reschi débutera dans *Faust* ou *Robert*.

Mademoiselle de Reschi appartient à l'une des plus grandes familles de Varsovie. Elle vient avec des lettres de recommandations signées de toute l'aristocratie. Ajoutons qu'elle est riche, jeune et belle, ce qui ne gâte rien.

Opéra-Comique. — *Richard-Cœur-de-Lion* a été repris dimanche dernier. Le baryton Melchissédec, qui chante Blondel, se classe hors de pair; il a été chaudement applaudi.

— Samedi prochain, répétition générale du *Requiem* de Verdi, dont on donnera sept auditions par autorisation spéciale du ministre.

Salle Ventadour. — Mardi, 27 avril, aura lieu sous la direction de M. Danbé la première audition de *la Tour de Babel*, drame biblique en quatre tableaux, de M. Antoine Rubinstein.

Variétés. — On a lu aux artistes une opérette en trois actes, de MM. Nuitter, Mortier et de Saint-Albin, musique de M. Serpette.

Les principaux rôles de cet ouvrage, qui a pour titre : *le Manoir du Pic-Tordu*, sont destinés à MM. Pradeau (débuts), Léonce, Baron, Berthelier, mesdames A. Duval, Bertall et Douvé.

Les répétitions vont commencer immédiatement; mais la pièce ne passera qu'après une reprise de *la Petite Marquise*, qui sera accompagnée du *Passage de Vénus*, de MM. Meilhac et Halévy.

Folies-Dramatiques. — La première représentation d'*Alice de Nevers*, l'opérette de M. Hervé, aura lieu mercredi prochain.

Conservatoire de musique. — Voici le programme de l'exercice public des élèves du Conservatoire, qui aura lieu le dimanche 25 avril, sous la direction de M. Deldevez :

1^o Symphonie en *ré*, de Beethoven;

- 2^e Air et chœur d'*Armide*, de Gluck.
 3^o Finale du premier acte d'*Obéron*, de Weber;
 4^o Andante et finale du trio pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn;
 5^o Entr'acte et prière de *Joseph*, de Méhul;
 7^e Romance en *fa*, pour le violon, de Beethoven, exécutée par mademoiselle Pommereul;
 7^o Air des *Noces de Figaro*, de Mozart, chanté par madame Belgirard;
 8^o Bénédiction des drapeaux, scène et chœur du *Siége de Corinthe*, de Rossini.

— Mademoiselle Krauss a obtenu dimanche, au Conservatoire, un brillant succès dans la *Mort de Diane*.

L'auteur de cette belle page, M. Vaucorbeil, a dû être heureux d'entendre son œuvre d'une manière aussi supérieure.

Renaissance. — M. Daniel, le professeur de chant bien connu, vient d'être engagé par M. Hostein pour créer, à la Renaissance, un rôle important dans *Indigo*, qu'on veut toujours donner fin avril, quoique *Giroflé-Girofla* fasse encore beaucoup d'argent.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TROUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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