



LES CASTRATS



NOTRE intention n'est pas de démontrer ici la raison des effets produits par la mutilation sur l'organe vocal, d'après les observations de plusieurs médecins célèbres, Ambroise Paré, entre autres, lequel constate que « la voix après la castration est plus gresle. » Lichtenthal, dans son *Dictionnaire de Musique*, s'est suffisamment étendu sur ce sujet. Mais, envisageant la question au point de vue purement musical, nous rechercherons d'où vient l'usage barbare de conserver aux jeunes garçons leur voix de *soprano* et de *contralto*, en les soumettant à l'époque de la mue, c'est-à-dire à l'âge de treize ou quatorze ans, à une opération odieuse qui les prive pour toujours de leur qualité d'hommes

et en fait des eunuques à la voix aiguë, limpide et claire, semblable à celle des enfants et des femmes.

La castration s'est pratiquée de tout temps chez les peuples de l'Orient. Suivant une tradition rapportée par Ammien Marcellin, l'introduction de cet usage remonterait à Sémiramis ; cependant, un écrivain grec anonyme, dont un fragment découvert dans la *Bibliothèque de l'Escurial* a été publié par Heeren, le met sur le compte d'une reine nommée Lythuse. Quoi qu'il en soit de ces assertions plus ou moins fondées, on peut regarder comme certain que les châtrés ou eunuques étaient connus en Egypte du temps de Joseph, puisqu'il fut vendu à Putiphar par un des eunuques du Pharaon régnant. Ces derniers, comme on sait, étaient employés au service des harems.

La mutilation des hommes, avec une destination musicale, ne remonte pas si haut dans l'histoire. Selon la prohibition qu'on avait formulée : *Mulier absit à choro*, les femmes furent pendant longtemps bannies des sanctuaires. Comme on avait remarqué qu'un des effets de la castration est de maintenir l'organe vocal dans l'état où il était avant la puberté, c'est-à-dire d'empêcher que la voix de *soprano* ou de *contralto* des jeunes garçons changeât de timbre et de nature, les fanatiques de l'art du chant imaginèrent de faire tourner au profit de la musique sacrée cette coutume barbare, et l'on introduisit bientôt des castrats dans les églises, pour exécuter les chants religieux.

Balzamon, de Constantinople, qui écrivit au douzième siècle son *Commentaire sur le Concile de Trulles*, nous apprend en effet que de son temps le chant d'église se composait de voix de castrats. Ce témoignage est confirmé par un fait curieux, dont on doit la conservation à l'histoire de l'Église russe : en 1137, un castrat nommé *Manuel*, venant de Grèce avec deux autres chanteurs, s'établit à Smolensk pour y organiser le chant. Enfin, — ce dernier renseignement est péremptoire, — Socrate le Scholastique fait mention d'un certain *Brinon*, eunuque, préposé à l'enseignement des chanteurs des hymnes, ce qui permet de placer l'origine du chant des castrats au quatrième siècle, quoique peut-être ce fait, qui devint plus tard général, ne se présentât qu'exceptionnellement.

L'opération qui produit ce genre de virtuoses fut apportée d'Orient en Europe au Moyen âge par les Arabes. Une bulle du Pape Sixte-Quint (1585-1590), adressée au nonce apostolique, en Espagne, nous apprend effectivement que *depuis longtemps* les castrats étaient admis comme chanteurs dans les principales églises de la Péninsule. Cette opération passa ensuite d'Espagne en Italie, dans la capitale de laquelle,

au dire de Fornari (1), il y eut très anciennement des Espagnols que l'on nommait *falseti*, et l'historien italien assure que *Jean de Sanctos*, mort à Rome en 1625, a été le dernier *fausset* espagnol de la Chapelle du Pape.

L'Italie passa donc à bon droit pour avoir été une pépinière de castrats. On a même souvent reproché aux États de l'Église d'en avoir fait, pour ainsi dire, une branche de commerce, et d'avoir « doté les autres parties de l'Europe d'une multitude de ces chanteurs à voix artificielle. » C'est ainsi qu'à la fin du seizième siècle, la Chapelle du duc de Bavière possédait un certain nombre de chanteurs de cette espèce. M. Delmotte, dans une notice biographique d'Orland de Lassus (2), le contemporain et le rival de Palestrina, fait mention de six castrats employés à cette chapelle en 1569, et dont un nommé *Landschreih* était le « surveillant. » Toujours est-il que ces chanteurs ne paraissent pas avoir été introduits dans la chapelle pontificale avant le commencement du dix-septième siècle; ils y remplacèrent les enfants et les hauts ténors ou *contraltini* qui chantaient la partie de soprano en voix de fausset aigu, appelé à cause de cela *falseti*, comme on l'a vu précédemment.

D'après M. Georges Kastner (3), « l'interprétation erronée d'un passage d'Adami de Bolsena avait fait penser que le père Girolamo Rosini de Pérouse, reçu à cette chapelle, en 1601, avait peut-être été le premier castrat qu'on y ait entendu. Forkel, Burney, Ern. Gerbert et d'autres ont été trompés eux-mêmes sur le sens des mots « *questo fu il primo soprano d'Italia* » qu'Adami de Bolsena, dans le passage en question (4), rapporterait sans doute à la priorité du talent, donnant ainsi à entendre que le père Girolamo Rosini était le plus fameux castrat de son époque. »

On assure que le Pape Clément VIII (1592-1605) autorisa, par un bref spécial, la castration *ad honorem Dei* (5). Un pareil encouragement ne pouvait que multiplier les castrats, qui bientôt passèrent de l'église dans les théâtres, et dont le nombre devint d'autant plus considérable que les virtuoses de cette classe arrivaient promptement aux honneurs et à la fortune.

En France, les castrats commencèrent à faire parler d'eux au com-

(1) *Narrazione storica della capella pontificia*. — Cf. Lichtenthal, *Dizion. della musica*.

(2) Valenciennes, 1836.

(3) *Parémiologie musicale*, V^o. Chanteur.

(4) Voy. *Catalogo de' nomi, cognomi e patria de' cantori pontificj*, p. 189.

(5) Schubart. *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*.

mencement du dix-septième siècle. « Feu madame de Longueville, dit Tallemant des Réaux, dans son *Historiette de Bertaut*, s'avisa la première, ne voulant pas prononcer le mot de *châtré*, de dire cet *incommodé*, en montrant un châtré qui chantait fort bien, et qui vint à la Cour du temps du cardinal Richelieu. « Mon Dieu ! mademoiselle, disait-elle à mademoiselle de Senecterre, que cet *incommodé* chante bien ! » Depuis, on appela ainsi tous les châtrés dans ces comédies en musique que le cardinal Mazarin faisait jouer. » L'*incommodé* dont il s'agit était *Bertoldo* (dit Bertod), de la Chapelle de Louis XIII. La Cour, paraît-il, adopta cette expression bien digne des Précieuses et s'empressa de l'appliquer à Piccini, Melone, Melani, etc., etc.

Sous le règne de Louis XIV, le nombre des castrats ne fit que s'accroître. Scarron, au chapitre XV du *Roman comique*, parle d'« un petit châtré organiste d'une église, » et une plaisante anecdote, tirée des *Mémoires de la Princesse Palatine*, montre que plusieurs d'entre eux étaient attachés au service du roi. Il s'agit de la reine Christine de Suède. « Cette princesse, au lieu de mettre un bonnet de nuit, s'enveloppait la tête d'une serviette. Une nuit, ne pouvant dormir, elle fit venir la musique devant son lit ; elle avait fait tirer les rideaux, en sorte que les musiciens ne pouvaient la voir ; mais, enchantée d'un morceau qu'ils exécutèrent, elle avança brusquement la tête entre les rideaux, en s'écriant : « Mort diable ! qu'ils chantent bien ! » A l'aspect de cette figure grotesque, les Italiens, surtout les *castrati*, qui ne sont pas des plus braves, furent tellement saisis qu'ils restèrent court (1).

Pour en revenir à l'Italie, les philanthropes ne tardèrent pas à réclamer contre la castration, et cette spéculation immorale fut défendue dans les États de l'Église. Clément XIV interdit *toute préparation au chant* ayant pour but de donner aux jeunes garçons une voix artificielle, et permit que les femmes tinssent dans les églises la partie de soprano. Il prescrivit également aux directeurs des théâtres de Rome de faire remplir les rôles de femmes par des femmes, et non par des hommes travestis, comme cela s'était pratiqué jusqu'alors. Malgré cette prohibition officielle, malgré les peines sévères et même l'excommunication, il paraît qu'elle ne fut pas abolie dans toute l'Italie, puisqu'en 1789, d'après l'*Esprit*

(1) Un Jésuite, le père Raynauld, de Dijon, fit imprimer dans cette ville, en 1650, un traité en latin intitulé : *Eunuchi nati, facti, mystici, ex sacra et humana litteratura illustrati* (1 vol. in-4), dont le 5^e chapitre contient un long paragraphe sous la rubrique : *De exsectione ob dutiurnoris vocis acumen, ad musicos concentus necessarium*. L'auteur y discute à grand renfort de citations érudites les arguments pour et contre la castration.

des Journaux de cette même année, on voyait encore dans les rues de Naples des enseignes portant ces mots : « Ici on châtre proprement et à bon marché. » Selon M. Anders, littérateur-musicien des plus érudits, lors de l'occupation de l'Italie par Napoléon I^{er}, des mesures rigoureuses furent prises pour anéantir complètement l'usage de la castration. Si l'on y parvint, cela ne dura guère. On lit, en effet, dans le *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique d'église*, par d'Ortigue, que, d'après les renseignements recueillis il y a quelques années, une tentative de réorganisation se serait effectuée; que l'on aurait formé pour eux, sous la direction d'un castrat, une école de chant dans l'établissement *degli Orfanelli*, qui renferme plusieurs jeunes gens des diverses contrées de l'Italie, privés de leur virilité par maladresse ou par accident.

Si l'on en croit le musicographe anglais Burney (1), les Italiens se défendent de souscrire à cet abus. « Je me suis enquis par toute l'Italie, dit-il, de l'endroit *principalement* où l'on dispose les garçons à les faire chanter *par castration*, mais je n'ai pu obtenir un renseignement certain. A Milan, on me dit que c'était Venise; — à Venise, que c'était à Bologne; — mais à Bologne on me nia le fait, et fus renvoyé à Florence. De Florence, on me renvoya à Rome, et de Rome à Naples. » L'opération, ajoute Burney, est certainement contre les lois aussi bien que contre la nature, et les Italiens en sont si honteux, que chaque province rejette ce fait sur quelque autre. Cette pratique, on le conçoit, étant absolument défendue dans les Conservatoires d'Italie, les jeunes *castrati* venaient, en général, de Leccia, dans la Pouille. Ces virtuoses démasculinisés étaient néanmoins amenés à un Conservatoire pour faire essayer leur voix avant d'être *castrati*, et, alors, si l'effet était favorable, les parents les ramenaient chez eux pour procéder à la barbare mutilation. La loi punit de mort, il est vrai, quiconque exécute cette opération et excommunie ceux qu'elle concerne; néanmoins les « praticiens » exercent avec la plus grande impunité, car, ainsi que le fait remarquer Fétis (2), en Italie et surtout dans le royaume de Naples, on n'est jamais embarrassé pour cacher ces sortes de spéculations sous le prétexte d'un accident quelconque. Une blessure, disait-on, survenu au jeune Broschi, — surnommé *Farinelli*, — à la suite d'une chute de cheval, n'avait été jugée guérissable par le chirurgien qu'au moyen de la castration. Il n'y avait pas un castrat italien qui n'eût à conter sa petite histoire toute semblable. » Il y a même, assure-t-on, des exemples de l'opération faite à la requête de l'enfant lui-même. Tel fut le cas de *Grassetto*, à Rome.

(1) *The Present state of music in France and Italy.*

(2) *Biographie universelle des Musiciens*, art. Broschi.

La plupart des grands chanteurs du dix-huitième siècle ont été des *castrati*. On cite notamment *Balthazar Ferri*, *Guadagni*, *Senesino*, *Gizziello*, *Pacchiarotti*, *Marchesi*, *Minelli* et *Carestini*, sur le compte duquel il existe une anecdote piquante. On louait devant une jeune fille la belle voix de ce castrat : « Sans doute, dit l'ingénue, il a une belle voix ; mais il semble qu'il lui manque quelque chose. » Les virtuoses que nous venons de citer étaient doués d'une voix superbe et possédaient un véritable talent ; cependant ils ont tous été surpassés par *Caffarelli* qui, selon l'expression de Diderot (*Lettre sur le Caractère*), « jetait les gens dans le ravissement, » et par *Farinelli*, que tous les peuples de l'Europe ont couvert de couronnes et d'applaudissements. Celui-ci arriva même au dernier degré de la fortune. Engagé par la reine d'Espagne pour distraire le rêveur et taciturne Philippe V, il chanta devant ce souverain, pendant dix années consécutives, environ 3,600 fois les quatre mêmes morceaux et jamais autre chose. Cela aux appointements de 50,000 fr. par an, ce qui, par conséquent, rapporta à l'artiste 500,000 fr., somme à peu près équivalente à un million d'aujourd'hui ; mais, remarque Fétis, « c'était payer un peu cher le pouvoir et la fortune. » En effet, Farinelli devint le ministre ou plutôt le favori de Philippe V et de Ferdinand VI. On raconte sur lui et sur l'usage qu'il fit de son crédit, quelques anecdotes qui méritent d'être rapportées (1). Allant un jour à l'appartement du roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit un officier des gardes dire à un autre qui attendait le lever : « Les honneurs pleuvent sur un misérable histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense. » Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait les hommes dévoués à son service, lui fit signer un brevet, et le remit à l'officier lorsqu'il sortit, en lui disant : « Je viens de vous entendre dire que vous serviez depuis trente ans, mais vous avez eu tort d'ajouter que ce fût sans récompense. » Une autre fois, il sollicitait en faveur d'un grand seigneur une ambassade que celui-ci désirait : « Mais ne savez-vous pas (lui dit le roi) qu'il n'est pas de vos amis, et qu'il parle mal de vous ? — Sire, répondit Farinelli, c'est ainsi que je désire me venger. » Il avait, d'ailleurs, de la noblesse et de la générosité dans le caractère ; l'anecdote qui suit en est la preuve ; elle est fort connue ; on en a fait le sujet d'un opéra. Farinelli avait commandé un habit magnifique : quand le tailleur qui l'avait fait le lui porta, l'artiste lui demanda son mémoire. — « Je n'en ai point fait, » dit le tailleur. — Comment ? — Non, et je n'en ferai pas. Pour

(1) Voy. Fétis, *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Broschi*.

tout payement, reprit-il en tremblant, je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais que ce que je désire est d'un prix inestimable, et que c'est un bien réservé aux monarques ; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux point d'autre payement que de lui entendre chanter un air. » En vain Farinelli essaya-t-il de faire changer de résolution à cet homme ; en vain voulut-il lui faire accepter de l'argent ; le tailleur fut inébranlable. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et déploya devant ce mélomane toute la puissance de son talent. Quand il eut fini, le tailleur, enivré de plaisir, lui exprima sa reconnaissance ; il se disposait à se retirer : « Non, lui dit Farinelli, j'ai l'âme sensible et fière, et ce n'est que par là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs. Je vous ai cédé, il est juste que vous cédiez à votre tour. » En même temps il tira sa bourse et força le tailleur à recevoir le double de ce que son habit devait valoir.

N'oublions pas *Crescentini*, qui devint professeur de la famille impériale, à Vienne, en 1805. *Crescentini* vint à Paris et fit les délices de la Capitale de 1806 à 1812. Dans la pièce de *Roméo et Juliette*, de Zingarelli, jouée aux Tuileries, en 1808, il fit tant d'impression sur toute l'assistance, que Napoléon, ému jusqu'aux larmes, lui envoya la décoration de la *Couronne de fer*, dont il le fit chevalier.

La *Revue et Gazette musicale* du 13 mars 1850, parle d'un élève de *Crescentini*, « qui en avait d'abord espéré quelque chose et l'aurait traité en *confrère*.... » Mais sa voix, quoique agréable, ne justifia point sa confiance, et elle laissa toujours à désirer sous le rapport de la force et de la justesse d'intonation. On parlait encore, il y a quarante ans environ, d'un vieux castrat nommé *Tarquino*, pensionné par la cour de Dresde. Quoi qu'il en soit, *Crescentini* et *Veluti*, que Rossini produisit dans *Aureliano in Palmira*, en 1814, à Milan, sont les derniers castrats qui aient joui d'une grande renommée.

Les castrats, plus que les autres virtuoses, sont enclins à la vanité, témoin *Caffarelli* (opéré à Norcia), qui, après s'être retiré millionnaire du théâtre, où il avait chanté si longtemps les rôles de femmes avec un succès extraordinaire dont il n'y avait point eu d'exemple jusque-là, acheta un duché, prit le titre de *duca di Santo-Dorato*, et se fit élever, peu de temps avant son décès, un palais avec cette orgueilleuse inscription : « *Amphion Thebas, ego domum.* »

Pour éviter de blesser l'amour-propre de ces êtres délicats et susceptibles, dit M. Georges Kastner (1), autant que pour leur faire oublier ce

(1) *Parémiologie musicale*, v^o *Musico*.

qui les différenciait des autres hommes, on devait paraître ignorer leur état physiologique. « En Italie, un castrat n'était donc pas un castrat ; c'était un *soprano* ou un *musico* (musicien). Ainsi le premier chanteur réduit à l'état d'Origène, était-il *primo-musico*, et cette dénomination ne pouvait que l'honorer. Cependant le fréquent emploi de *musico* dans cette acception la rendit bientôt équivoque. Une anecdote assez piquante en fournit la preuve. Dans les premiers temps de son séjour en Italie, le brave et savant compositeur qui fut le maître de Weber et celui de Meyerbeer, l'abbé Wogler, se trouvait un jour en grande compagnie de *maestri* et de dilettantes. Mal familier avec les idiotismes de la langue italienne, il voulut parodier le célèbre mot du Corrège : « Moi aussi je suis musicien, dit-il : — *Anch' io son musico!* » Toute la société le regarda aussitôt avec de grands yeux. Il est probable qu'il se trouva quelqu'un dans la réunion assez charitable pour avertir directement le bon Wogler du sens fâcheux attaché au mot *musico*.

Comme le montre cette anecdote, les castrats n'étaient point à l'abri des sarcasmes qu'inspirait leur espèce de dégradation. En butte au ridicule, au mépris et aux mauvaises plaisanteries, ils étaient d'autant plus moqués et bafoués qu'ils étaient vaniteux et plus susceptibles. Salvator Rosa, dans sa mordante satire intitulée *La Musica*, a lancé contre eux les traits les plus cruels, et Marcello a esquissé de main de maître plus d'un type bouffon de *musico* dans deux madrigaux à quatre voix de son *Teatro alla moda*, où il les compare à des moutons chantant à l'envi : *bée, bée, bée*.

Lichtenthal (*Dizion. della musica*) remarque avec quelque raison que les mutilés ne sont point incapables de parvenir à un haut degré dans les sciences et dans les arts. Il cite quelques eunuques célèbres qui, chez les Babyloniens, les Egyptiens et les Persans, ont occupé la place de premier ministre. « Dans les temps modernes, ajoute-t-il, on a vu des castrats qui, sans être capitaines ou des hommes d'État, ont su, dans des circonstances scabreuses, se conduire avec beaucoup de prudence et une véritable sagesse, ce qui n'aurait pas été possible avec de faibles forces (sic) intellectuelles. »

On a même vu des castrats inspirer aux femmes de grandes passions. Tel fut Gaëtan Majorano, plus connu sous le nom de *Caffarelli*. Les bonnes fortunes lui arrivaient de toutes parts. « Elles faillirent lui coûter cher, raconte Fétis (1), car, se trouvant près d'une dame du plus haut rang, il se vit contraint, pour fuir la colère d'un mari jaloux, de se tenir

(1) *Biographie universelle des Musiciens*, art. *Majorano*.

caché jusqu'à la nuit au fond d'une citerne vide qu'il trouva dans le jardin. Il n'en sortit qu'avec un rhume violent qui le retint au lit plus d'un mois. La dame qui le *protégeait*, connaissant jusqu'où pouvait aller le ressentiment de son époux, mit Caffarelli sous la garde de quatre spadassins qui le suivaient de loin partout où il allait. Cette aventure n'eut pas de suites fâcheuses.

A la vérité, quelques écrivains facétieux ont auguré de ces aventures galantes que, chez la plupart de ces *sopranistes*, la perte de la virilité n'était pas complète; mais, fait remarquer avec esprit M. Georges Kastner déjà cité, pourquoi n'admettrait-on pas plutôt que certains *musici*, doués d'un extérieur agréable, d'un caractère doux, d'un esprit cultivé et surtout de cette faculté précieuse du chant, si bien faite pour détacher l'âme de son enveloppe matérielle et la transporter dans la région de l'idéal, ont pu ressentir et inspirer, à défaut des grossières jouissances d'un commerce charnel, les délicieuses sensations de l'amour platonique? Cet amour-là, me dira-t-on, est bien lettre close pour un cœur italien; aussi est-il à craindre que les sceptiques, tout en répétant le proverbe : *Cet la fin du monde* (appliqué aux mutilés), ne sourient, ne secouent la tête, et ne continuent à protester contre la nullité absolue des castrats. » C'est, du reste, à cette conclusion que paraît tendre le passage suivant tiré des *Mélanges* du comte d'Escherny : « J'ai connu, dit cet auteur, une très belle princesse qui avait conçu une passion si violente pour un musicien castrat, qu'elle ne voulut jamais en faire le sacrifice à son royal amant; et comme il était aussi amoureux d'elle qu'elle l'était de son chanteur, il fut obligé de se contenter de la seconde place dans le cœur de la princesse. »

Les castrats ont disparu aujourd'hui des églises et des théâtres. Le président De Brosses, dans ses *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, nous a laissé sur ces êtres dégradés quelques lignes curieuses qui permettent de ne point les regretter. « La plupart des *sopranistes* deviennent gros et gras comme des chapons, avec des hanches, une croupe, les bras, la gorge et le cou ronds et potelés comme des femmes. Quant on les rencontre dans une assemblée, on est tout surpris d'entendre sortir de ces colosses une petite voix d'enfant. Il y en a de très jolis; ils sont fats, avantageux avec les dames, dont ils sont fort courus à cause de leurs talents; ils ont une longueur d'haleine infiniment précieuse, ils ne finissent point. Un de ces *demi-virs* (demi-hommes) présenta requête au Pape Innocent XI, pour avoir permission de se marier, exposant qu'il était *sopraniste imparfait* (c'est-à-dire dont l'opération n'a pas été complète); sur quoi le Saint-Père mit en marge : *Che si castri meglio*. Il

faut s'accoutumer à ces voix artificielles pour les goûter. Le timbre en est aussi clair et perçant que celui des enfants de chœur, et la sonorité beaucoup plus forte. Ces voix ont presque toujours quelque chose de sec, d'aigre, éloigné de la douceur juvénile et moelleuse de l'organe féminin ; mais elles sont brillantes, légères, pleines d'éclat, très fortes et très étendues. »

Ajoutons qu'il y a castrats et castrats, comme il y a fagots et fagots. Les chanteurs qui ont des voix blanches, des voix de fausset, des hautes-contre, sont exposés à se voir comparer aux chanteurs de la Chapelle Sixtine. Dans le monde de la littérature et des arts, on sait fort bien ce que cela veut dire ? Qu'on nous permette une anecdote à ce sujet pour terminer. Les habitués des fameux *Concerts Vivienne*, qui eurent la vogue il y a environ trente ans, se rappellent un virtuose de ce genre dont nous taisons le nom par bienséance, qui avait la voix et les apparences d'un castrat. Ce pseudo *musico*, jaloux des prérogatives accordées à son sexe, faisait ajouter sur l'affiche, chaque fois qu'il chantait, cette mention étourdissante : *M*** a l'honneur de prévenir le public qu'il est père de famille*. Nous tenons le fait d'un ancien élève de Duprez, qui eut lui-même de grands succès à ces concerts.

S. BLONDEL.





DE L'ÉTAT ACTUEL
DE LA
MUSIQUE EN ITALIE ⁽¹⁾

NAPLES



Le Conservatoire royal de Naples, qui est cité à juste titre comme un des établissements les plus importants du monde entier, se trouve actuellement régi par deux décrets royaux de 1872 et par un troisième décret complémentaire de 1873.

Avant de l'examiner en détail, il est nécessaire de parler de son histoire.

Je parlerai seulement des établissements célèbres dont le Conservatoire actuel, *San Pietro a Majella*, est devenu l'unique successeur. Il y en a quatre principaux : *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo*, *il Conservatorio di S. Onofrio a Capuana*, *il Conservatorio di S. Maria di Loreto*, *il Conservatorio della pietà di Turchini*. Ajoutons à ces écoles spéciales pour les jeunes gens, celles de *l'Annunziata* et *di S. Eligio* pour les filles.

M. le Commandeur F. Florimo, le savant archiviste de *S. Pietro a Majella*, a clairement établi, dans son ouvrage sur la musique, qu'à l'origine ces collèges étaient de modestes créations de la charité chrétienne. Quelques familles pieuses de Naples, voulant arracher les enfants du peuple à la paresse et au vagabondage dans les rues, fondèrent des sortes d'hospices où ces petits malheureux, abandonnés par leurs parents,

(1) Voir le numéro du 1^{er} septembre.

étaient nourris, habillés, instruits et préparés aux besoins du culte, soit comme serviteurs de messe, soit comme enfants de chœur.

Le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo* paraît être le plus ancien. On rapporte l'époque de sa fondation au seizième siècle. D'après des documents certains, les trois autres ont été fondés peu de temps après lui. Occupons-nous d'abord du premier.

Marcello Foscataro, tertiaire séculier de l'ordre de S. François d'Assise, recueillit, disent les chroniques, de nombreuses aumônes dans la ville de Naples. Il acheta, vers 1589, une habitation convenable, et appropria à l'usage qu'il voulait lui donner, une église qu'il dédia à Marie des Miséricordes. Il fit un règlement que l'archevêque-cardinal de Naples, Alphonse Gesuald, approuva, et il commença immédiatement à recueillir des enfants pauvres de l'âge de 7 à 11 ans. Cet homme charitable nourrit ces petits indigents, leur donna un costume et les fit instruire dans la musique et dans les branches élémentaires de l'éducation. Dès le principe, il eut une centaine de pensionnaires. Le collège prit le nom des *Pauvres de Jésus-Christ*.

Le *Conservatorio di S. Onofrio* existait certainement dès 1600. Des documents prouvent qu'en cette année des habitants de Naples, voisins de S. Caterina à Formiello, de S. Maria Maddalena, de S. Maria a Concetto et de S. Sofia, formèrent une archiconfrérie sous le titre *Dei Bianchi*. Cette confrérie acheta l'édifice attenant à la chapelle « dentro la porta di Capuana, » *Santo Onofrio*, en fit un asile d'orphelins, dont le nombre s'éleva à cent vingt, et leur donna des maîtres de chant et des professeurs pour tous les instruments de musique.

Le *Conservatorio di Santa Maria di Loreto* a été créé au seizième siècle, par un pauvre artisan du nom de Francesco, qui fonda une chapelle sur la place publique du marché de Notre-Dame et y attacha un franciscain pour l'instruction religieuse à donner aux enfants pauvres des deux sexes. Les voisins s'intéressèrent à la bonne œuvre, lui firent de larges aumônes, et bientôt il fut possible d'ouvrir une classe où l'on enseignât la musique. Alors un prêtre du nom de Giovanni di Rappia, protonotaire apostolique à Rome, prit l'œuvre sous sa protection et résolut de parcourir tout le royaume de Naples pour recueillir de l'argent. Ses courses produisirent les plus beaux résultats et le Conservatoire put être établi sur un pied définitif.

Le Conservatoire *della Pietà dei Turchini* date aussi du seizième siècle. A la suite de calamités publiques, le cardinal Mario Carafa, archevêque de Naples, érigea une confrérie sous le titre de l'église de *l'Incoronatella*. On commença par y annexer un hospice pour les enfants

pauvres, et, plus tard, on en fit une école de musique. Peu à peu le nom de l'*Incoronatella* disparut pour faire place à celui *Dei Turchini*, à cause des vêtements, couleur bleu de Turquie, que portaient les pensionnaires.

L'ancien Conservatoire de jeunes filles se rattache historiquement à celui de Notre-Dame de Lorette. Ce dernier avait été, pendant près de deux siècles, dirigé par les Pères Somasques, qui y formèrent des hommes très distingués sous le rapport de la science proprement dite et y firent aussi l'éducation d'une quantité de musiciens de valeur. Au commencement du dix-huitième siècle (1708), les Somasques furent remplacés par des prêtres séculiers. Il y avait alors près de 800 élèves. Or, précisément à cette époque, le cardinal Alfonse Carafa, archevêque de Naples, modifia les règlements de *Santa Maria di Loreto*, et, à la même occasion, créa les conservatoires *dell' Annunziata* et *di S. Eligio*, pour l'éducation musicale des jeunes filles.

Jamais les écoles de jeunes filles ne jouirent, à Naples, de la renommée européenne des Conservatoires de jeunes gens. C'est à Venise que l'on trouve quatre écoles anciennes, instituées pour les personnes du sexe et autrefois aussi célèbres que les quatre établissements napolitains.

J'ai donné les origines toutes charitables, toutes chrétiennes de ces établissements. Je n'entreprendrai pas de dresser la liste des maîtres illustres qui en sont sortis.

Pendant deux siècles, les musiciens les plus réputés du monde vinrent faire consacrer leur gloire par les maîtres de Naples.

Pour compléter la partie historique de ce travail, je dois dire encore quelques mots de la fusion des quatre Conservatoires en une seule École.

Dès le principe, ils eurent des tendances à s'unifier. Toutefois le Conservatoire *Dei Poveri di Gesù Cristo* ne fut supprimé qu'en 1744, et les élèves répartis dans les trois autres. En 1795, d'autres disent en 1797, le Conservatoire de *S. Onofrio* fut réuni à celui de *S. Maria di Loreto*. En 1807, sous la domination française, eut lieu la fusion de celui-ci avec le Conservatoire *Della Pietà dei Turchini*.

Grâce à des modifications nombreuses faites aux anciens règlements, des progrès réels furent accomplis dans la première moitié de ce siècle, et l'on peut dire que l'organisation des temps présents est le fruit d'une longue expérience.

Le Conservatoire actuel, appelé du nom de son local *il R. Collegio di San Pietro a Majella*, se trouve régi, comme je l'ai déjà dit, par les décrets royaux de 1812 et 1873.

Il a pour directeur M. le commandeur Lauro Rossi qui fut, pendant

dix-huit ans, directeur du Conservatoire royal de Milan. Son dévouement à l'instruction musicale est proverbial.

Le but de l'établissement est l'enseignement COMPLET de l'art musical aux jeunes gens des deux sexes.

Il se distingue de la plupart des Conservatoires du monde, en ce qu'il constitue une sorte de séminaire artistique, avec jeunes gens pensionnaires (1). Le nombre de ces internes est très considérable. Il y a aussi un externat pour des élèves des deux sexes.

En vue de donner au jeune homme une éducation artistique complète, on le fait vivre dans un milieu musical permanent, on met le compositeur à côté de l'exécutant et du futur virtuose. De plus, on rapporte tout l'enseignement littéraire à celui de l'art musical.

Parmi les élèves internes, il y en a de payants et de non payants. Ces derniers, qui sont au nombre de cinquante, doivent tous appartenir à la nationalité italienne (2). Quand le pensionnat des jeunes personnes sera organisé, vingt d'entre elles, nées en Italie, jouiront du privilège de la gratuité.

L'âge d'admission est de neuf ans. Celui de sortie, en général, de vingt. Il est loisible au Conseil d'administration de modifier ces conditions, en faveur d'enfants qui dénoteraient des aptitudes extraordinaires (3).

Les bourses gratuites sont conférées, après des concours que juge un jury spécial, constitué au sein du corps professoral.

L'instruction est gratuite pour tous les élèves externes, mais ceux-ci, comme les internes payants, ont à se pourvoir, à leurs frais, des livres et des instruments nécessaires à leurs études.

Défense absolue est faite aux élèves de prendre part à aucune exécution musicale autre que celle de l'établissement, de recevoir des leçons de maîtres étrangers ou d'enseigner eux-mêmes à prix d'argent.

Les branches de l'INSTRUCTION ARTISTIQUE sont au nombre de vingt-trois. Elles comprennent l'étude du solfège, du chant, de tous les instruments, l'exposition scientifique de toutes les matières qui se rattachent

(1) Un pensionnat de jeunes filles doit être établi dans quelque temps. Il le sera dans un local séparé, sous une administration distincte pour l'économet.

(2) Il y a, quant aux jeunes gens, 8 postes gratuits (*posti gratuiti*) pour la composition, 6 pour le chant, 5 pour le piano et l'orgue, 12 pour les violons; pour les autres cours, 1 ou 2. Quant aux jeunes filles, ce seront 8 postes pour le chant, 8 pour le piano et 3 pour la harpe.

Cette division me paraît critiquable, en ce qui concerne l'école d'orgue. N'accorder que 5 postes gratuits pour l'orgue et le piano réunis, ne me paraît pas suffisant.

(3) Par un deuxième décret royal, l'âge d'admission a été quelque peu modifié. Il est aujourd'hui de 12 à 14 ans, Cf. Art. 8 du règlement de 1873.

à la musique. Il serait, néanmoins, à désirer que l'esthétique et l'histoire musicale fussent plus catégoriquement développées au programme et devinssent classes obligatoires pour un plus grand nombre d'élèves.

L'INSTRUCTION LITTÉRAIRE comprend dix branches : la grammaire italienne, la littérature, l'histoire politique, la géographie, la littérature dramatique, l'histoire musicale, l'étude élémentaire *de la grammaire et de la prosodie latine*, la langue française, la calligraphie, la copie musicale, les mathématiques.

Un ecclésiastique est spécialement attaché au service de l'église du Conservatoire et rétribué en cette qualité. Doivent fréquenter les instructions religieuses de ce prêtre tous les élèves dont les familles en manifestent le désir.

L'école de composition a une durée de huit ans ; celles de violon et de violoncelle, de huit ans ; celle de chant, de sept ans ; celles de piano, d'orgue et de harpe, de sept ans ; celles des instruments de bois, de six ans ; celles de la contrebasse et des instruments de cuivre, de cinq ans.

Comme dans tous les grands Conservatoires d'Italie, le nombre des élèves est réglementairement limité pour chaque cours.

Indépendamment des postes gratuits dont nous avons parlé, le gouvernement met des bourses particulières de 900 francs à la disposition des élèves de la classe de composition et de ceux des classes de perfectionnement. Des concours spéciaux ont lieu à cet effet.

Il est permis, aux élèves de haute composition, de suivre à la fois les cours de plusieurs professeurs de la même branche. Cet article du règlement prouve que le Conservatoire de Naples veut être une grande école, une véritable université. Il y a cependant, à ce système, des inconvénients. Le principal est que le jeune compositeur devrait, pour ainsi dire, être plus érudit que ses maîtres, afin de pouvoir choisir lequel de plusieurs systèmes est le meilleur.

Il y a obligatoirement de fréquents exercices partiels et généraux entre élèves. Ces exercices doivent se faire de préférence, quant aux ensembles, sur des œuvres de l'école de Palestrina ou de celle de Rossini (Art. 35 du règlement). Je suppose que cet article un peu bizarre disparaîtra tôt ou tard du règlement.

Notons encore que l'étude du latin est OBLIGATOIRE pour les élèves de composition et pour ceux de la classe de chant (jeunes gens). Les cours de religion, de grammaire, de géographie, d'histoire et de mathématiques sont gradués, d'après l'âge des élèves.

Le directeur du Conservatoire est chargé de veiller à l'unité dans l'exposition des principes, tant pour l'instruction classique proprement

dite, que pour celle de l'art musical. Sous ce rapport, cependant, je trouve à Naples moins de centralisation qu'ailleurs.

Voilà le résumé très succinct d'une organisation magnifique, fruit de l'expérience des temps, objet constant de l'admiration de tous ceux que notre art a le don d'intéresser.

Le gouvernement paie au Conservatoire de Naples une somme annuelle de 45,995 fr. L'établissement a en plus, de ses propres biens, 40,220 fr. de revenus. Total : 86,215 fr.

Je dois, pour être complet sur *S. Pietro a Majella*, parler encore de ses archives et de sa splendide bibliothèque. A la direction de cette vaste collection se trouve, depuis plus de cinquante ans, un ancien ami de Bellini, un savant illustre, un vieillard dont l'âge a respecté la verte vigueur, un homme que les gloires musicales de l'Italie ont passionné toute sa vie, M. le commandeur F. Florimo.

Je n'en finirais pas si j'essayais de dresser ici la liste des manuscrits, des autographes précieux, des instruments historiques, des raretés de toutes sortes que possède la Bibliothèque de Naples. En ce moment, M. Florimo rassemble, pour les placer dans une des salles du collège, les portraits des musiciens célèbres de tous les pays, et il complète l'œuvre de ses longues et patientes recherches par la publication de deux volumes contenant les biographies de tous les maîtres napolitains.

La petite salle de concert du Conservatoire de Naples est, par son exigüité, indigne du bel établissement auquel elle est destinée. J'ajouterai que sa sonorité laisse beaucoup à désirer.

Mais, à ces réserves près, quand j'aurai dit que j'ai entendu un quintette admirable pour harpes seules, de M. Rossi ; un quatuor de flûtes, sans accompagnement ; une fantaisie symphonique, écrite par le jeune Bellini, âgé de dix-sept ans, dirigeant lui-même l'orchestre ; un chœur pour voix d'hommes et orchestre, composé par l'élève externe Martini ; puis, des airs de chant, des fantaisies-solo pour trombone, pour cor, un splendide fragment symphonique de M. Rossi, le tout exécuté par les élèves, on comprendra que l'école de Naples se maintient au premier rang des écoles du monde (1).

Deux morceaux de chant, interprétés par de jeunes personnes, m'ont paru moins compris, moins soignés que ceux que j'avais entendus à Florence. Il est vrai que le grand air de soprano de la *Vestale* de Spontini et la belle cavatine de la *Gazza Ladra* de Rossini se trouvent être, le premier comme largeur du trait, la seconde comme élégance, finesse,

(1) Je joins à mon rapport (Annexes 8, 10, 11 et 12) les programmes de cinq séances de l'année courante. Elles ont rivalisé d'intérêt.

virtuosité, au-dessus de l'âge et des moyens des demoiselles qui les ont chantés.

PISE, PADOUE, BERGAME, LUCQUES, MODÈNE, PARME, PLAISANCE, ETC.

J'ai visité la plupart de ces villes. Elles sont sans influence réelle sur le mouvement actuel de l'art musical en Italie. Elles suivent, dans la mesure de leur importance locale, le courant des grandes cités. Les unes sont célèbres par des bibliothèques d'une certaine valeur. D'autres par les écoles qui y existaient quand elles étaient capitales de duchés. D'autres, enfin, ont donné naissance à des musiciens renommés. Mais si aujourd'hui une d'entre elles possède dans ses murs un jeune artiste d'avenir, c'est à Milan, à Bologne ou à Florence qu'elle l'envoie faire ses études.

La Basilique de Saint-Antoine de Padoue ne possède pas moins de quatre orgues dans sa nef principale. Ces instruments, comme la plupart de ceux qui existent en Italie, sont construits dans le genre ancien. La combinaison des registres est devenue quelque chose d'incompréhensible. Aux grandes fêtes les quatre orgues jouent simultanément. Comme qualités artistiques, elles ne valent pas, toutes ensemble, un bel orgue moderne de Belgique.

Au reste, ce n'est pas à Padoue que j'ai annoté les choses les plus critiquables au point de vue de la facture et de la composition des jeux. Il est des localités en Italie où les orgues font encore entendre la grosse caisse, le cor de chasse, le chant du rossignol, le murmure des ondes, etc.

La ville de Bergame rappelle les souvenirs brillants de Donizetti et de son maître Simon Mayr ou Mayer. Prochainement, de grandes fêtes jubilaires y seront données en l'honneur de ces deux artistes, auxquels elle a déjà élevé des statues.

Bergame possède une bibliothèque très intéressante. C'est dans son église principale que Simon Mayer, comme Asioli et Bigatti à Milan, comme Zingarelli et Fioravanti à Rome et à Naples, fit refleurir, il y a cinquante ans, le style orchestral concertant dont déjà, au siècle précédent, on déplorait les abus à l'église.

Ce style est né de l'esprit frivole et païen qui régnait au dix-huitième siècle en Italie, en France et en Autriche.

VENISE

Cette ville, au point de vue de l'enseignement musical, est bien déchue de son antique réputation.

De même que Naples avait ses quatre fameux Conservatoires de jeunes gens, Venise en possédait quatre, non moins réputés, pour l'enseignement de la musique aux jeunes filles. C'étaient : L'*Ospedale della Pietà*, les *Mendicanti*, les *Incurabili* et l'*Ospedaletto di san Giovanni* (1).

Quand je me suis adressé à notre honorable Consul belge à Venise, M. Georges Barriera, pour visiter les écoles de musique, il m'a appris, à ma grande surprise, que Venise ne possédait pas de Conservatoire et que les jeunes Vénitiens de talent étaient envoyés à Milan.

MILAN

Milan possède les deux plus grands établissements d'impression musicale de l'Italie, les maisons Ricordi et Lucca. Elles ont, la première surtout, des succursales dans tout le pays, à Rome, à Naples, à Florence, etc. Leurs chefs, MM. Ricordi et feu Francesco Lucca, ne doivent pas être considérés comme de simples éditeurs, mais comme de vrais artistes, des savants au courant de toutes les questions de musique, des hommes prêts à consacrer leur argent et leur temps à toute œuvre de valeur. Leur protection ne s'étend pas seulement aux auteurs de petits morceaux, mais à ceux qui écrivent des opéras, des messes, des oratorios. Et ce sont eux qui organisent les premières exécutions, engagent les solistes et l'orchestre, paient les frais de mise en scène et supportent, en un mot, toutes les charges de l'entreprise. Je puis affirmer que maint compositeur italien leur doit sa renommée.

La *Gazzetta Musicale*, éditée par MM. Ricordi, est l'un des principaux organes de la publicité dans le monde. Ses rédacteurs sont des hommes instruits, ne négligent aucune des questions courantes, et s'efforcent de pousser l'art vers les régions élevées où règne l'atticisme et la distinction. Je citerai particulièrement, parmi ses écrivains, MM. Ghislanzoni et Giulio Ricordi.— La *Gazzetta* dirige l'opinion publique non seulement à Milan, mais, par ses nombreuses correspondances, dans toute l'Italie.

J'ai entendu des musiciens soutenir que les éditeurs milanais, en lançant les jeunes compositeurs, faisaient en réalité leurs propres affaires. La chose n'est pas à contester, mais c'est là précisément le bon côté de la question. Pour une œuvre qui réussit, combien n'y en a-t-il pas qui périssent ? Et que seraient devenus les artistes marquants si leurs premiers pas n'avaient pas été vigoureusement soutenus ? Enfin, après deux

(1) Cf. L. et M. ESCUDIER, *Dictionnaire de musique*. Paris, 1858.

ou trois succès, ne sont-ce pas MM. les auteurs qui désormais imposeront les conditions aux éditeurs?

J'ai assisté, en Italie, aux premières représentations de trois opéras : *Selvaggia* de M. Schira, à Venise, entreprise Lucca ; *Dolorès* de M. Auteri-Manzocchi, à Florence, entreprise Lucca ; les *Lituani* de M. Ponchielli (partition refondue), entreprise Ricordi à Milan. J'ai réussi à entendre, aussi, bon nombre d'opéras déjà connus. Enfin, je me suis procuré les principales partitions qui, pendant cet hiver, n'ont pas été au répertoire des scènes italiennes. Je pense donc pouvoir formuler une opinion sur les écoles diverses dans lesquelles brillent Verdi, Lauro Rossi, Gobatti, Marchetti, Ponchielli, Petrella, Cagnoni, Pedrotti, Carlos Gomez, Auteri Manzocchi, Schira et autres.

Est-il vrai, comme le soutiennent certaines plumes exagérées, pour lesquelles, en dehors de M. Richard Wagner et de son école, il n'y a plus rien de bon, que l'Italie se trouve en pleine décadence, et que le public de ses théâtres en soit réduit à n'écouter que d'ineptes ariettes, sans couleur dramatique, sans science aucune, sans vérité?

S'il en était ainsi, le grand musicien qui maintes fois a soulevé les masses et leur a arraché les plus chaudes larmes du cœur, n'aurait donc écrit ni *Jérusalem*, ni le dernier acte du *Trovatore*, ni le quatuor de *Rigoletto* ! Et *Aïda*, qui constitue une modification complète du style de Verdi, n'existerait pas ?

Certes, dans les premières années de ses succès, le maître de Busseto a suivi les errements de l'école sensualiste, dont certaines partitions de Rossini, de Donizetti et de Bellini semblaient être l'incarnation. Et puis, écrire vite, négliger la couleur orchestrale, oublier les caractères et les sentiments, voilà des défauts dont Verdi jeune n'a pas été le premier coupable, car ils étaient en pleine efflorescence à cette époque. Dans le domaine des arts, comme en toutes choses, quand l'opinion publique est lancée sur une mauvaise pente, il n'est pas facile à un débutant de remonter le courant, devenir sobre et sérieux, alors surtout que le peuple l'idolâtre et trouve parfait tout ce qui sort de sa plume.

Mais de Verdi, il y a vingt-cinq ans, à l'auteur d'*Aïda* et de la messe de *Requiem*, la distance est grande, et cette transformation n'a même présenté rien de surprenant. Trop de pages vraies, profondes, pleines de cœur et d'élévation, étaient sorties de cette plume de génie pour que la critique ne s'attendît point à un retour vers le beau classique. La science et l'habileté ne faisaient pas défaut au maître, et quand, avec ces qualités, on possède le don d'inspiration, on fait de son talent ce que l'on veut, et on le ramène facilement aux altitudes du sublime.

J'ai dit, plus haut, que les compositeurs actuels appartenaient à diverses écoles. Quelques-uns ont pris, pour modèle, la première manière de Rossini, d'autres le style français d'Auber. Ils n'y ont rien ajouté. Je ne parlerai pas de leurs partitions.

D'autres — et ce sont les plus sérieux — ont poussé leurs investigations plus loin, et se sont demandé si l'art italien ne devait pas entrer dans des voies nouvelles. Ils ont pris pour objectifs de leurs recherches les œuvres de trois célèbres maîtres, Meyerbeer, Gounod et Richard Wagner. Ils ont reconnu que les principes esthétiques de ces hommes de génie renfermaient des formules que l'on pouvait adapter aux convenances et au goût italien. Ils les ont donc pris pour modèles, mais sans les copier, et seulement sous certains rapports, par exemple de la vérité du sentiment, des élans du cœur, de la grandeur des situations, du *brio* symphonique, etc. « È assolutamente impossibile, » dit M. le marquis GINO MONALDI, dans une brochure parue tout récemment (1), « il potere « stabilire, come alcuni vorrebbero, che la musica è cosmopolita, che « essa non ha, ne deve avere nè patria nè confini; l'uomo, lo ripeto, « è quale la terra lo produce, ed esso non potrà cambiare interamente la « sua natura. È dunque a questo assioma che i compositori italiani « debbono riflettere, scrivendo della musica che parli un linguaggio il « più possibilmente omogeneo e consentaneo alla nostra indole, alla « nostra natura. »

Ces paroles sont sages. De semblables principes permettent de renover une école, sans la tuer, et, conséquemment, sans tenter une entreprise qui, en Italie, moins que partout, serait irréalisable.

Qu'il me soit permis de développer, un instant, ma pensée.

Examinons, par exemple, le système dramatico-musical du maître de Bayreuth. D'après M. Henry Cohen (2), le bilan de l'école wagnérienne peut se dresser ainsi : « Actif : instrumentation toujours soignée ; quel-
« quefois de beaux effets d'orchestre. Passif : négation de la mélodie ;
« abolition du rythme, révolte constante contre les lois de l'harmonie,
« absence de charme, aplatissement ou du moins asservissement de la
« voix humaine, qui restera toujours le premier et le plus beau des ins-
« truments, en dépit des efforts des modernes et des théories anatomi-
« ques des professeurs de chant de nos jours. » Le savant critique pari-
sien ne dit pas tout.

(1) *La Musica melodrammatica in Italia, e suoi progressi, dal principio del secolo sino ad oggi.* (Perugia, Bartelli, 1875.)

(2) Cf. la Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne, *Chronique musicale*, publiée à Paris, sous la direction de M. ARTHUR HEULHARD, numéro de mai 1875. Paris, 87, rue Taitbout.

Je prends deux aphorismes, soutenus par M. Richard Wagner dans des publications signées de son nom : l'un d'Esthétique et l'autre d'Histoire musicale.

Par le premier, il soutient que le duo et le trio sont en dehors des conditions virtuelles du beau théâtral et il proclame cela dans un siècle qui a vu paraître le trio de *Guillaume Tell*, le sextuor de *Lucie*, le duo de la *Reine de Chypre*, ceux de *Robert* et de tant d'autres interlocuteurs sublimes !

Par le deuxième, il dénie toute aptitude musicale aux membres du culte juif, lorsque Mendelssohn, Meyerbeer et Halévy viennent à peine de descendre dans la tombe !

Vouloir que la race italienne, si intelligente, si éminemment artistique, si fière des lauriers que six siècles ont posés sur son front, en arrive à affirmer de pareilles erreurs, c'est tenter l'impossible et, Dieu merci, elle en est loin. Ses compositeurs n'ont pas encore éprouvé la nécessité d'écrire eux-mêmes, comme M. Wagner, leurs livrets d'opéras, et M. Ghislanzoni, que je proclame le premier librettiste de notre époque, n'aura pas à briser sa plume.

Ce que les musiciens actuels d'Italie font avec la lucidité d'esprit, avec le discernement qui est le cachet propre des races latines, c'est de prendre dans les nuages embrouillés de la rêverie wagnérienne ce que cette école peut avoir de sensé, de sérieux.

Le caractère philosophique des personnages est mieux observé ; les situations scéniques ont plus d'élévation ; la partie matérielle ou symphonique est plus travaillée ; le contour général s'est consciencieusement élargi et il y a une teinte spiritualiste dans toute l'inspiration. Voilà le bon grain séparé de l'ivraie.

Aussi, je l'affirme : l'art se relève en Italie et je dirai des écrivains qui le nient : *Aures habent et non audiunt* !

Meyerbeer et Richard Wagner lui-même ne désavoueraient pas maint passage signé Lauro Rossi, Gomez, Gobatti, Ponchielli, Marchetti ! Charles Gounod serait fier d'avoir produit, comme élève, Auteri Manzocchi !

Et cependant, chez les uns comme chez les autres des partisans de la nouvelle école, il n'y a, dans la manière de composer, que des tendances d'imitation, des affinités sympathiques et jamais de la copie ni du plagiat.

Avant de quitter le sujet de la matière dramatique, je dois dire qu'à Milan les auteurs ont d'excellents guides pour les diriger de leurs conseils. C'est d'abord M. le docteur Filippo Filippi, critique distingué, plume expérimentée, pleine de sympathie pour tout ce qui est neuf,

quand les tentatives sont dignes d'éloges et d'encouragements. Je nommerai ensuite M. Faccio, chef d'orchestre à la Scala, artiste des plus méritants, directeur dont le goût est éclairé et dont le bâton a une vigueur et une maestria exceptionnelles. J'ai déjà cité MM. Ricordi et Ghislanzoni.

Un dernier mot, maintenant, sur les compositeurs de musique religieuse.

J'ai eu l'occasion de le dire à propos de toutes les villes d'Italie, la composition sacrée est partout en décadence. J'entends parler spécialement de celle avec orchestre. Pour ce qui concerne les partitions en pur style choral *alla Romana*, Francesco Basily, Gaspari, Meluzzi, Cappocci et autres ont écrit des pages que Martini et Mattei n'auraient pas désavouées.

La messe de Verdi est-elle, à proprement dire, une œuvre de musique sacrée ? Je ne le crois pas. Elle contient des beautés de premier ordre. Mais elle est écrite avec une conscience *secundum quid*. Elle ne produira jamais son maximum d'effet que dans une salle du monde, interprétée par ce que je voudrais appeler la piété théâtrale des acteurs et écoutée avec le recueillement conventionnel d'un public profane. Cette partition doit être définie : un admirable chef-d'œuvre de religiosité.

Je me résume : il y a un nouveau courant en Italie. Les auteurs cherchent, une jeune école existe, pleine du désir de bien faire. La critique est dans les bonnes voies, et l'enseignement à Milan, comme à Naples, comme à Florence, est très tolérant pour les nouveautés de bon aloi.

A mon sens, la ville de Milan, par son Conservatoire, par ses écoles populaires, par sa maîtrise, par son école de Sainte-Cécile, par ses grands éditeurs, par sa presse musicale, est en quelque sorte la capitale des musiciens de l'Italie. C'est un milieu d'où rayonne un grand mouvement intellectuel. Nulle part l'observateur et le critique ne peuvent faire un séjour plus intéressant ni plus instructif.

Je crois utile de donner une nomenclature, aussi complète qu'il m'a été possible de le faire, des critiques musicaux actuellement existant en Italie :

AMELLI, Milan.

D'ARCAÏS (marquis) F., Rome.

BALBI, Melchiorre, Milan.

BERTINI, Domenico, journal *l'Epoca*, de Florence.

BETTOLI, P., *Gazette de Parme*.

DE BLASIS, Carlo, Venise.

BIAGGI, Girolamo-Alessandro, Florence. Ce critique, très distingué, écrit dans plusieurs journaux.

BOITO, Arrigo, *Gazette Musicale*, Milan.

BERETTA, Jean-Baptiste, auteur du *Dictionnaire musical artistique, scientifique, historique, technologique*, en cours de publication à Milan.

M. Beretta fut, jusqu'en 1866, Directeur du Lycée Rossini à Bologne.

BUCHERON, Raymond, Vigevano.

CAPETTI, Ugo, *l'Adige de Verone*.

CASAMORATA, Florence.

CICCONETTI, Philippe, Rome.

DE CASANOVE (marquis), Salvatore, collaborateur de la *Scena*, Venise.

COMMAZI, Pietro, Directeur de *La Fama*, Milan.

M. C. CAPUTO, critique distingué dont j'ai parlé sous la rubrique de Naples.

CIPOLLONE, Mattia, Sulmona.

ETTORE FALUCCI, Directeur du *Lunedì d'un Dilettante*, à Naples.

FARINA, Salvatore, Milan.

Le docteur FILIPPI, Filippo, le célèbre feuilletoniste de *La Perseveranza*, Milan.

FLORIMO, F. (Voir mon rapport sur Naples).

GHISLANZONI, Antonio (Voir mon rapport sur la ville de Milan).

GASPARI, G. (Voir mon rapport sur Bologne).

MARIOTTI, C., Turin.

MARTINEZ, André, Naples.

MASCIA, Giuseppe, Naples.

MAZZUCATO, Albert (Voir mon rapport sur Milan).

MAZZONE, Luigi, Directeur de *Napoli Musicale*.

MONALDI, marquis, Gino, Pérouse.

POLIDORO, Frédéric, Naples.

PEROSIO, Joseph, Gênes.

PERUZY, Dario, Naples.

PULITI, Leto, Florence.

G. RICORDI, Milan.

ROBERTI, Jules, Florence.

SESSA, Carlo, Modugno.

SCARAMELLI, Joseph, Venise.

TAGLIONI, Ferd., rédacteur du *Lunedì d'un Dilettante*, Naples.

TEMPIA, Étienne, critique très distingué de la *Gazette Piémontaise*.

TORELLI-VIOLLIER, Milan.

ZULIANI, Pierre, Rome.

Outre ces noms, voici encore d'autres écrivains dont je n'ai pu trouver l'indication exacte :

MM. G. ANDREOLI ; R. CASTELVECCHIO ; B. CARELLI ; G.-T. CIMINO ; G. CELSI ; chevalier COGLIEVINA ; M. CUCINIELLO ; F. FACCIO ; L. FORTIS ; N. DE GIOSA ; J. GANDOLFI ; L. GUALDO ; D. MARAZZANI ; AVV. E. PARENZO ; E. PERETTI ; E. PIRANI ; E. PRAGA ; comte PULLÉ ; G. TACCHINARDI ; G. TOFANO ; marquis TUPPUTI ; docteur G. VIGNA.

Le chevalier VAN ELEWYCK.





LES COSTUMES DE THÉÂTRE

DURANT UN SIÈCLE ET DEMI (1)

CHAPITRE III



ASSONS-NOUS du Théâtre-Français à l'Opéra, nous y retrouvons, poussés à l'extrême, la même pompe, le même oubli de toute vérité, les mêmes modes dont la richesse n'avait d'égal que le ridicule. Sous le rapport de la toilette et aussi du mauvais goût, les héros de Quinault et de Lulli pouvaient aller de pair avec ceux de Corneille et de Racine. Lorsque dans son opéra de *la Mort de Cyrus* (1656), Quinault faisait dire à Thomiris, reine des Scythes, s'adressant à son général Odatirse :

*Que l'on cherche partout mes tablettes perdues ;
Mais que, sans les ouvrir, elles me soient rendues,*

il commettait un anachronisme aussi grossièrement naïf que l'actrice qui représentait Thomiris en paniers, et l'on ne concevrait pas ces mots dans la bouche d'une Thomiris vêtue d'un costume mieux adapté à l'idée que nous nous faisons d'un peuple tel que les Scythes.

L'année 1681 est une date intéressante dans l'histoire de l'Opéra, car c'est le 15 avril de cette année que fut représenté à l'Opéra *le Triomphe*

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

de l'Amour, grand opéra-ballet de Quinault, Benserade et Lulli, qui marque une innovation capitale dans les fastes du théâtre. Des danseuses parurent pour la première fois en scène pour remplir des rôles de femmes. Jusque-là, de jeunes garçons figuraient en habits féminins et tenaient sous le masque les rôles de nymphes, dryades, bacchantes ou bergères, de même que les divinités malfaisantes, les Furies, l'Envie, la Discorde étaient le plus souvent représentées par des hommes.

Dans son beau chant des Parques d'*Isis*, Lulli avait donné les rôles à Rossignol, à Leroy et à mademoiselle Desfontaux, une basse, un ténor et un soprano, licence qu'il n'a dû prendre qu'après de grandes hésitations. Dans son *Armide*, le rôle de la Haine, chanté à l'origine par le sieur Frère, fut repris plus tard par le sieur Mantienné, par Chassé et enfin par Larrivée. En 1733 encore, quand Rameau écrira son admirable trio des Parques d'*Hippolyte et Aricie*, il le fera chanter par trois hommes, Jélyotte, Cuignier et Cuvillier, un ténor et deux basses.

Cette coutume contre nature était un dernier vestige des premiers temps de notre théâtre, des singuliers usages adoptés à l'époque où les Confrères de la Passion attiraient la foule en représentant leurs mystères et où les Enfants-sans-Souci faisaient rire aux larmes les habitants du vieux Paris par leurs farces et soties, d'une gaieté si franche, mais souvent licencieuse. « Là, dit le bibliophile Jacob, pas de femmes au nombre des joueurs : les rôles féminins étaient confiés aux jeunes garçons qui se rapprochaient le plus du physique de l'emploi, et qui en affectaient les allures. C'était là un attrait particulier pour de vils débauchés, qui ne manquaient pas de s'intéresser à ces beaux *garçonnetts*, et qui, à force de les admirer sur le théâtre, cherchaient probablement à les retrouver hors de la scène. » Hâtons-nous de dire qu'il s'agit ici des *moralités* — le mot est bien choisi — du quinzième siècle, et que ces mœurs dissolues durent forcément diminuer lorsque les jeunes garçons rendirent leurs cotillons d'emprunt à qui de droit.

Cette exclusion des femmes à l'origine du théâtre en France, leur position inférieure dans les premières troupes dramatiques, les circonstances qui les amenèrent enfin à prendre les rôles de leur sexe dans ces représentations qui ont donné naissance aux spectacles réguliers, ont été judicieusement expliquées par le bibliophile Jacob dans l'intéressante étude sur l'ancien théâtre en France, dont il a fait précéder son *Recueil de Farces, Soties et Moralités du quinzième siècle* (1).

(1) Publié à la librairie Delahays (1859).

Quant aux comédiennes, elles ne furent pas plus excommuniées que ne l'étaient les comédiens, lorsqu'elles commencèrent à se produire sur la scène et à s'y montrer sans masque, pendant le règne de Henri III ou celui de Henri IV. Ces comédiennes n'étaient pourtant que les concubines des comédiens, et elles vivaient comme eux, dans une telle dissolution, que, suivant l'expression de Tallement des Réaux, elles servaient de *femmes communes* à toute la troupe dramatique. Elles avaient donc de tout temps fait partie des associations d'acteurs nomades ou sédentaires; mais le public ne les connaissait pas, et leurs attributions, plus ou moins malhonnêtes, se cachaient alors derrière le théâtre; dès qu'elles revendiquèrent les rôles de femmes, qui avaient toujours été joués par des hommes, leur présence sur la scène fut regardée comme une odieuse prostitution de leur sexe.

Ces premières comédiennes étaient vues de si mauvais œil par le public, qui les tolérait à peine dans leurs rôles, que ces rôles ne leur revenaient pas de droit et que les comédiens les leur disputaient souvent. Nous pensons que ce fut l'exemple des troupes italiennes et espagnoles qui amena l'apparition des femmes sur la scène française. La troupe italienne avait été appelée par Henri III, de Venise à Paris, où la troupe espagnole n'arriva que du temps de Henri IV. Ces deux troupes causèrent beaucoup de désordre, et l'on doit en accuser les actrices qui ajoutaient, par l'immodestie de leur jeu et de leur toilette, un attrait et un scandale de plus aux représentations.

« Le dimanche 19 mai 1577, dit Pierre de l'Estoile, les comédiens italiens, surnommez *i Gelosi*, commencèrent à jouer leurs comédies italiennes en la salle de l'hostel de Bourbon à Paris; ils prenoient de salaire 4 sols par teste de tous les François qui vouloient aller voir jouer, et il y avoit tels concours et affluence de peuple que les quatre meilleurs prédicateurs de Paris n'en avoient pas trèstous ensemble autant quand ils prêchoient. » Ces représentations avoient un charme particulier pour les libertins, qui y allaient surtout admirer les femmes; « car, au dire de P. de l'Estoile, elles faisoient montre de leurs seins et poitrines ouvertes et autres parties pectorales, qui ont un perpétuel mouvement, que ces bonnes dames faisoient aller par compas et par mesure, comme une horloge, ou, pour mieux dire, comme les soufflets des maréchaux. » Le Parlement crut devoir mettre un terme à ces impudiques exhibitions, et six semaines après l'ouverture du théâtre des Gelosi, défense leur fut faite de jouer leurs comédies, sous peine de 10,000 livres parisis d'amende applicable à la *boîte des pauvres*; mais ces Italiens ne se tinrent pas pour battus, et le samedi 27 juillet, ils rouvrirent le théâtre de l'hôtel de Bourbon, « comme auparavant, dit l'Estoile, par la permission et justice expresse du roy, la corruption de ce temps estant telle, que les farceurs, bouffons, p.....s et mignons avoient tout crédit. »

Si l'Opéra conserva jusqu'au premier tiers du siècle dernier cette étrange coutume de faire chanter par des voix masculines les rôles des divinités malfaisantes, la Comédie-Française n'avait pas renoncé beaucoup plus tôt à faire jouer par des hommes les personnages de femmes vieilles ou ridicules. Vers 1630, c'était un certain Alizon qui remplissait, à l'Hôtel de Bourgogne, les rôles de servantes dans le comique et de

confidentes dans le tragique. Cet acteur, dont on ignore le véritable nom, jouait ces personnages sous le masque; contre-sens éclatant qui pouvait avoir une double origine dans le manque d'actrices et dans la liberté des discours qu'on prêtait aux soubrettes.

Dès que le théâtre prit une forme plus régulière, ces raisons disparurent et l'on put confier ces rôles à des actrices. Ce changement eut lieu en 1634, à la représentation de *la Galerie du Palais*, de Corneille. Le rôle de la nourrice, en usage dans la vieille comédie, se métamorphosa en suivante qu'une femme représenta sous le masque; mais l'acteur jusqu'alors chargé de l'emploi, ne quitta pas pour cela son travestissement : il s'en tint seulement à certains rôles de vieilles ou de femmes grotesques, et l'usage persista encore pendant d'assez longues années (1).

Les exemples abondent aussi dans la troupe de Molière. Béjart créa dans *Tartufe* le rôle de madame Pernelle, De Brie joua Nérine des *Fourberies de Scapin*, Hubert, et après lui Beauval, représentaient les femmes grotesques : madame Jourdain, Philaminte, madame de Sotenville. Ils partageaient cet emploi avec Marotte Beaupré, fort jolie « et pucelle au par-dessus » si l'on en croit Robinet, qui joua d'original la comtesse d'Escarbagnas.

La tante de Marotte, encore une Beaupré, attachée à la troupe du Marais jusqu'en 1669, puis à celle du Palais-Royal, et la Godefroy, dite *Pierrot bon drille*, furent aussi des premières actrices qui parurent en femmes sur le théâtre. Cette dernière joignait à l'emploi des vieilles ridicules celui des femmes habillées en hommes, et elle y obtint un grand succès par la raison qu'elle était remarquablement faite (2).

Pareille mode régnait aussi en Angleterre. Jusqu'à la restauration de Charles II, les rôles de femmes furent remplis par de jeunes acteurs à la voix douce et à la figure agréable. On ne saurait dire si ces travestissements choquèrent Shakespeare. Peut-être n'osa-t-il pas attaquer un usage que défendait une sorte de pudeur; mais il ne fit rien pour le changer, et c'est à peine s'il paraît vouloir le critiquer dans quelques scènes de ses ouvrages.

Lorsque Hamlet reçoit les comédiens au château d'Elseneur, il s'adresse en ces termes à un acteur chargé des rôles de femme : « Et vous, ma jeune dame et maîtresse ! Par Notre-Dame ! Votre Grâce, depuis que je ne vous ai vue, s'est rapprochée du ciel de toute la hau-

(1) Les frères Parfaict, *Histoire du Théâtre-Français*, tome V.

(2) Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*, III, 357.

teur d'un patin vénitien. Prions Dieu que votre voix n'ait pas reçu quelque fêlure, comme une pièce d'or n'ayant plus cours. »

Ouvrons-nous *le Songe d'une nuit d'été*, voici ce que nous lisons à la deuxième scène, au moment où Quince et ses compagnons, tous acteurs par occasion, réunis dans une auberge d'Athènes, se distribuent les rôles de la *très-lamentable comédie et très-cruelle mort de Pyrame et Thisbé*.

Quince. — François Flûte, raccommodeur de soufflets.

Flûte. — Voici, Pierre Quince.

Quince. — Vous vous chargerez du rôle de Thisbé.

Flûte. — Qu'est-ce que ce Thisbé ? Un cavalier errant ?

Quince. — C'est la dame que Pyrame doit aimer.

Flûte. — Non, vraiment, ne me faites pas jouer un rôle de femme ; j'ai la barbe qui me vient.

Quince. — C'est égal ; vous jouerez avec un masque et vous vous ferez une aussi petite voix que possible.

Kynaston, Hart, Burt, Clun, tous fameux acteurs du temps de Charles II, jouaient avec succès les rôles de femmes. C'était le parti puritain qui s'était jusqu'alors opposé à l'admission des femmes sur la scène ; du jour où il fut en minorité, cette tentative dut réussir. Ce fut en 1660 qu'une actrice put paraître pour la première fois et jouer un rôle sans opposition : elle était de la troupe de Killigrew, s'appelait mistress Saunderson et représenta Desdémone. En janvier 1661, on vit aussi des actrices jouer au théâtre du Cockpit, dans une pièce de Beaumont et Fletcher, *Beggar's bush* (*le Buisson des mendiants*).

Enfin, au mois de juin de la même année, William Davenant, qui introduisit sur son théâtre l'art des décors, des changements à vue, et qui prétendait, sans avoir jamais pu le prouver, au singulier honneur d'être fils naturel de Shakespeare, fit paraître des actrices dans la seconde partie de son drame, *le Siège de Rome*. La réforme avait obtenu plein succès, mais ce changement fut loin d'avoir en Angleterre le caractère artistique qu'il eut en France, et la présence des femmes sur la scène ne servit d'abord qu'à rendre les représentations plus libres. Le directeur flattait ainsi non la raison, mais les goûts licencieux des spectateurs (1).

Ce fut donc Lulli qui introduisit les danseuses à l'Opéra. Il eut tout à créer sur son théâtre, mais nul mieux que lui n'entendait l'organisation d'une grande représentation lyrique : aucune partie ne lui était

(1) Thornbury, *Haunted London* (*passim*).

indifférente ou étrangère. Chanteurs, danseurs, symphonistes, tous étaient de sa part l'objet d'une surveillance attentive. Lorsqu'il s'agit de monter à la cour, pour jouer devant le roi, son opéra *le Triomphe de l'Amour*, le maître italien redoubla de soins et de peines, ainsi que devait faire un habile courtisan, pour servir à la fois l'intérêt de l'art et le sien propre. Un honneur insigne était réservé à son ouvrage. Jusque là les dames de la cour, qui se faisaient une fête de figurer dans les ballets, s'étaient bornées à dire des vers, — quand un proclamateur ne les disait pas en leur lieu et place.

Benserade était passé maître dans l'art de tourner ces couplets, qui contenaient presque toujours une allusion galante. Le plus souvent ils ne brillaient guères par la décence, et ce devait être un curieux spectacle que de voir ces dames recevoir en scène de tels compliments devant une assemblée aussi maligne que brillante, et aussi encline à la raillerie. Un jour, c'était le duc de Villeroi qui, déguisé en pêcheur de perles, disait en présence de sa jeune fiancée :

*La mer avec le temps pourra bien me fournir
De quoi parer le sein d'une jeune maîtresse ;
Je ne vois rien de fait, mais aussi rien ne presse :
La perle est à pêcher, la gorge est à venir.*

Quelle contenance pouvait bien avoir mademoiselle de Sévigné, la future dame de Grignan, en s'entendant adresser ce quatrain-ci :

*Belle et jeune guerrière, une preuve assez bonne
Qu'on sait d'une amazone et la règle et les vœux,
C'est qu'on n'a qu'un téton : je crois, Dieu me pardonne,
Que vous en avez déjà deux.*

Les deux couplets suivants, du *Triomphe de l'Amour*, furent écrits, l'un pour mademoiselle de Poitiers, *naïade*, l'autre pour la princesse de Guéménée, *nymphe de Diane*.

*Qui pourrait entrevoir vos membres délicats
Dans une eau claire et nette, et surtout peu profonde,
De sa bonne fortune et d'eux ferait grand cas :
C'est un morceau friand, s'il en est dans le monde.*

*La chaste Diane en ses bois
Nous tient sous de sévères lois ;
Elle n'admet rien de profane.
Qu'un mortel nous approche et nous ôse toucher !
Hélas ! que dirait Diane,
Si Diane savait que je viens d'accoucher ?*

Cette fois, les dames de la cour prétendirent aborder le galant art de la danse. *Le Triomphe de l'Amour* fut joué pour la première fois à Saint-Germain-en-Laye, le 21 janvier 1681. Les plus grands noms de France figuraient dans cette troupe dansante improvisée. C'étaient la Dauphine, qui jouait le rôle de Flore, les princesses de Conti, Marianne et de Guéménée, les duchesses de la Ferté et de Sully, mesdemoiselles de Nantes, de Commercy, de Tonnerre, de Clisson, de Poitiers, de Biron. Que pouvaient être les cavaliers de ces nobles dames, sinon les plus illustres seigneurs du temps, le prince de Conti, le duc de Vermandois, le prince de la Roche-sur-Yon, le comte de Guiche et le Dauphin lui-même qui figura un Zéphyre à la seconde soirée (1) ?

Cette représentation à la cour obtint le plus vif succès, et les débuts de la noble troupe excitèrent des transports d'enthousiasme. Cette brillante innovation embarrassait fort le directeur de l'Académie de musique. Comment revenir, après pareil triomphe, à la vieille mode italienne qui ne faisait paraître en scène que des danseurs, et, d'autre part, où trouver des danseuses et comment les produire ? C'était un dangereux essai que de présenter les quatre jeunes filles, encore bien novices, qui formaient alors tout le personnel de l'école de danse, et il était à craindre que le souvenir des splendeurs royales ne fît pâlir ces modestes figurantes. Lulli risqua la partie, et le 15 avril, trois mois après la fête de Saint-Germain, il les lança bravement sur le théâtre. Les quatre compagnes gagnèrent facilement la partie et furent unanimement applaudies : c'étaient mesdemoiselles Roland, Lepeintre, Fernon, et surtout mademoiselle La Fontaine, qui conquit, dès le premier soir, son titre de *Reine de la danse*. Cette double victoire remportée à Saint-Germain et à Paris, assura d'une façon définitive l'entrée des danseuses sur la scène de l'Académie de musique.

Mais Lulli ne fut pas toujours aussi bien inspiré, et il eut le tort, quelques années plus tard, de ne pas s'opposer aux singulières fantaisies de la grande tragédienne lyrique, Marie Le Rochois. En 1672, après la victoire de Steinkerque, elle parut dans le rôle de Thétis avec une cravate de dentelles jetée négligemment sur son habit de théâtre, à l'exemple de nos officiers qui, surpris de grand matin par l'ennemi, n'avaient pas eu le temps de faire toilette, et s'étaient vus forcés d'aller se battre et vaincre en grand négligé.

Une autre fois, en 1684, pour représenter Arcabonne dans l'opéra de

(1) Voir le *Mercur*e de janvier 1681, la vie de Quinault, en tête de son théâtre (édit. de 1778), et le *Dictionnaire des théâtres de Paris*, qui donne la double distribution de ce ballet à la cour et à l'Opéra.

Quinault et Lulli, *Amadis*, elle se fit tailler de longues manches à la persienne (persane), afin de cacher ses bras qu'elle ne trouvait pas assez beaux. La mode adopta bien vite cravates à la *Steinkerque*, manches à l'*Amadis*, et parut consacrer ainsi les erreurs de la belle cantatrice.

Ce n'était là que le prélude des extravagants et luxueux caprices que le siècle suivant devait voir éclore. Mais comme toutes ces inventions choquaient le goût et la raison ! Aussi Addison, qui vint à Paris vers cette époque, fut-il vivement froissé de ce singulier spectacle, et garda-t-il toujours le souvenir des splendeurs éblouissantes et des grossières erreurs de notre scène lyrique.

« Tous les acteurs qui viennent sur le théâtre (en France)—écrit-il dans son *Spectateur*—sont autant de damoiseaux. Les reines et les héroïnes y sont si fardées, que leur teint paraît aussi vrai et aussi vermeil que celui de nos jeunes laitières. Les bergers y sont tout couverts de broderies, et s'acquittent mieux de leur devoir dans un bal que nos maîtres de danse. J'ai vu deux Fleuves chaussés en bas rouges, et Alphée, au lieu d'avoir la tête couverte de joncs, conter fleurettes avec une belle perruque blonde et un plumet sur l'oreille..... Le dernier opéra que je vis, chez cette nation enjouée, était *l'Enlèvement de Proserpine*, où Pluton, pour se rendre plus agréable, s'équipe à la française, et amène Ascalaphus avec lui en qualité de son valet de chambre.... »

Ne pourrait-on pas trouver là le germe du genre bouffon, de la parodie burlesque ; et cet Ascalaphus, devenu valet de Pluton, n'est-il pas le digne ancêtre du fameux John Styx, d'*Orphée aux enfers*, le flegmatique valet de chambre de Pluton-Aristée ?

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





LE CHANT DU CYGNE



AUCUN chant, jusqu'ici, n'a été plus vanté que le *chant du Cygne*, lequel, comme on sait, est devenu proverbe. Quand l'admiration publique voulut décerner un hommage flatteur au chantre du *Barbier de Séville* et de *Guillaume Tell*, elle le surnomma le *Cygne de Pesaro*.

Nous croyons donc intéresser nos lecteurs en consacrant ici quelques pages au rôle symbolique que joue le Cygne dans les mythologies anciennes et modernes.

Pour les Grecs, le Cygne est un oiseau prophétique consacré à Apollon ; pour les peuples du Nord, il possède également le don de la divination et offre des rapports intimes avec les divinités de la lumière. Tout porte à croire que la beauté du Cygne, son air calme et majestueux, le charme et l'élégance de ses attitudes, où l'on remarque autant de grâce que de noblesse, et surtout l'éclatante blancheur de son plumage, lui ont valu, de tout temps, l'honneur d'être pris pour l'emblème de l'astre du jour.

Quant à la faculté musicale du Cygne, nous y reviendrons tout à l'heure. Pour le moment, restons dans le domaine de la fable, et sans trop nous attarder à en analyser les fictions aimables et touchantes, faisons d'abord remarquer que le nom de *Cycnus* a été donné par les poètes grecs et latins à différents personnages dont la destinée rappelle plus ou moins les traits principaux de la légende du Cygne. Parmi les héros célébrés sous ce nom par les anciens mythologues et présentés comme ayant subi la métamorphose du chasseur *Cycnus* dont parle Ovide, nous

nous bornerons à citer ce chef de Liguriens, fils du roi Sthénélaus, ami et parent de Phaéton. Il passait pour habile musicien, et après avoir versé d'abondantes larmes à la mort de son imprudent ami (Phaéton), il fut changé en Cygne par Apollon et mis au rang des astres. Telle est l'origine de la *Constellation du Cygne*. Virgile, qu'on appelle aussi le *Cygne de Mantoue*, a recueilli au X^e chant de l'*Énéide* ce souvenir des temps héroïques : « On raconte, dit-il, que Cycnus, touché du malheur de son cher Phaéton, pleurait son ami sous le feuillage ombreux des peupliers ses sœurs (les Héliades métamorphosées en peupliers), et charmait par ses chants ses tristes amours ; il vieillit en chantant, vit son corps se couvrir d'un blanc et moelleux duvet, quitta la terre, et, toujours en chantant, s'envola vers les cieux. »

Ajoutons que chez les Grecs l'Apollon dorien, qui présidait aussi au chant, avait pour compagnon le Cygne. Homère, dans un de ses *Hymnes*, leur rend simultanément hommage, comme le prouve cette invocation : « O Phébus, le Cygne te chante mélodieusement, en agitant ses ailes, lorsqu'il s'élance sur le rivage près du Pénée ; c'est à toi que le poète, en tenant sa lyre sonore, chante toujours le premier et le dernier. »

Nous dirions bien encore que Jupiter, épris de Lédä, femme de Tyn-dare, choisit la forme de cet oiseau pour se rapprocher de celle qu'il aimait ; que, séduite par le Cygne divin, Lédä mit au monde un œuf d'où sortirent les Dioscures ainsi que la blonde Hélène, etc., etc. ; mais nous croyons par ce qui précède avoir suffisamment démontré les attributions du Cygne dans la mythologie classique, et il est temps de nous occuper des fables qui ont un rapport direct avec son agonie mélodieuse.

Isidore de Séville, et après lui Albert le Grand, disent que le Cygne ou *Cycnus* est ainsi nommé parce qu'il produit un son agréable en modulant les sons de sa voix. Quoi qu'il en soit de cette étymologie, les poètes anciens ont prodigué au Cygne les épithètes les plus flatteuses : « Cygne chanteur, Cygne mélodieux », disent Homère et Euripide. Eustathe, le scoliaste d'Homère, ajoute gravement : « L'expérience est notre meilleur garant de ce que les Cygnes chantent d'une manière remarquable. » Callimaque, dans son *Hymne à Délos*, appelle les Cygnes « oiseaux des Muses ; » Horace, voulant louer Pindare, l'appelle *Dircaëum Cycnum*, et enfin Virgile, qui honore les Cygnes des épithètes de *sonorus*, *argutus*, *excellens*, *sublime*, *cantans*, caractérise par ces mots charmants leurs modulations harmoniques :

. *Longo canoros*
Dant per colla nodos.

« Et font sortir de leurs longs gosiers des chants mélodieux et retentissants. » (ÉNÉIDE, l. VII, v. 700.)

Les poètes ne sont pas seuls à célébrer le chant du Cygne; philosophes, historiens, naturalistes, tous se réunissent d'un commun accord pour en faire l'éloge. Au reste, d'après Pausanias, la renommée du Cygne comme musicien était un fait établi : « Quand les Cygnes chantent, dit Oppien, les rochers et les vallées leur répondent; plus que tous les autres oiseaux, ils méritent le nom de musiciens, et c'est aussi sous ce nom qu'ils sont consacrés à Apollon. Leur chant n'est pas lugubre comme celui des Alcyons, mais suave et doux comme le son tiré de la flûte ou de la harpe. » Elie, au livre V de son *Histoire des Animaux*, trouve le moyen d'enrichir sur Oppien, et les Pères de l'Eglise eux-mêmes, ont vanté le chant du Cygne. Saint Chrysostôme, dans ses Commentaires sur les Epîtres de Saint Paul, attribue ce chant à l'harmonie, et D. Naziance, dans une épître où il blâme les discours superflus et loue les paroles discrètes, dit qu'il préfère le chant suave, quasi rare, des Cygnes, à l'éternel babil des hirondelles.

Le Cygne est donc célébré comme un oiseau chanteur, le favori d'Apollon. D'après le témoignage des anciens, dit à ce sujet M. Georges Kastner, (1) le Cygne n'est pas seulement doué de la faculté mélodieuse, mais c'est à l'heure suprême qu'il exhale ses plus beaux chants. Tandis que toute la nature vivante a horreur de la mort et frémit à l'idée de la destruction, le Cygne, comme s'il avait le pressentiment d'une vie meilleure, bat des ailes et prélude par des accents d'un charme ineffable à son dernier soupir. » Aristote, du reste, affirme au IX^e livre de son *Histoire des Animaux*, que les Cygnes ont l'habitude de chanter, surtout lorsqu'ils vont mourir. Des personnes qui ont voyagé sur les mers d'Afrique en ont vu beaucoup qui chantaient d'une voix plaintive et mouraient ensuite. Voici maintenant comment Platon, dans le *Phédon*, interprète cette tradition mystérieuse : « Il semble, dit-il par la bouche de Socrate, que vous me regardiez comme moins habile à la divination que les Cygnes; car ceux-ci, quand ils sentent leur fin prochaine, se mettent à chanter encore plus qu'auparavant et avec bien plus de douceur. Ils se félicitent ainsi d'aller rejoindre le Dieu dont ils avaient été les compagnons. Mais

(1) *Les Sirènes, Essai sur les principaux mythes relatifs à l'incantation*, par Georges Kastner. Paris, 1858. 3^e Partie.

les hommes, parce qu'eux-mêmes ils redoutent la mort, publient fausement qu'alors les Cygnes chantent de tristesse, comme s'ils déploraient leur mort, ne considérant pas qu'aucun oiseau ne chante quand il a faim ou froid ou qu'il éprouve quelque autre douleur. Ni les rossignols, ni les hirondelles, ni la huppe même ne le font, bien qu'on dise que celle-ci chante par l'effet d'un sentiment de tristesse. Pour moi, je ne crois pas que ces oiseaux chantent pour cette cause non plus que les Cygnes; mais comme ils sont consacrés à Apollon, et qu'ils participent aux dons prophétiques, ils prédisent les biens de la vie future et se réjouissent ce jour-là plus qu'ils n'ont jamais fait en aucune circonstance de leur vie. » Pythagore est du même avis que Platon, et dit que le chant suprême du Cygne ne signifie pas la tristesse, mais la joie de passer à une vie meilleure.

La plupart des poètes latins, à l'exemple des Grecs, offrent des citations que nous pourrions multiplier; mais ce que nous venons de dire suffit pour ne laisser aucun doute sur le mythe du Cygne mourant dans la poésie classique, ainsi que sur la signification que les anciens philosophes attribuaient à cette fable. Quant à l'origine naturelle de cette fiction qui a si heureusement inspiré tant de beaux génies, on la trouve dans les traditions égyptiennes. En effet, pour désigner un musicien âgé, les Égyptiens, dans leur écriture hiéroglyphique, dessinaient un Cygne, parce que, selon eux, cet oiseau ne chante jamais plus mélodieusement qu'aux approches de la mort. La figure du Cygne est donc un *symbole funèbre*, témoins ces beaux vers de Lucrèce : « Les Cygne de l'ancre de l'Hélicon, dans les convulsions de la froide mort, font entendre d'une voix lugubre leur plainte harmonieuse. » Aussi les anciens ont-ils souvent représenté cet oiseau sur les monuments funéraires.

On a des preuves de ce *symbole* dans le témoignage de certains auteurs défavorables au chant du Cygne. On connaît l'ancien proverbe qui dit que les Cygnes chanteront quand les geais cesseront de babiller, c'est-à-dire jamais. Les poètes mêmes qui ont fait l'éloge des Cygnes en louant les charmes harmonieux de leur voix, leur appliquent parfois des épithètes propres à faire entendre le contraire. Ainsi Virgile, qui, suivant l'opinion traditionnelle leur accorde volontiers des qualités mélodieuses, les traite tout autrement quand il parle avec connaissance de cause : il leur applique alors l'épithète de *rauci*, rauques, qui, certes, ne réveille aucune idée musicale. « Les Cygnes rauques se font entendre sur les eaux murmurantes. » Ovide va même jusqu'à imiter par le mot *dresent* le cri qu'ils font entendre : « La grue crie, et les Cygnes, qui vont par groupes, *grinent* sur les fleuves. »

Quant aux naturalistes anciens, Élien, entre autres (L. I), reconnaît que les Cygnes ont une grande réputation de chanteurs, mais que ni lui ni probablement aucun autre n'a occasion de les entendre; il sait seulement, ajoute-t-il, que les anciens ont la ferme croyance que d'ordinaire cet oiseau chante avant de mourir une espèce d'air qui s'appelle à cause de cela *l'air du Cygne*. Pline s'exprime encore plus ouvertement contre le préjugé en question : « On parle, dit-il (L. X), des chants mélodieux du Cygne à l'heure de sa mort, c'est un préjugé démenti par l'expérience. » Enfin Lucien se raille agréablement de la crédulité de ceux qui croient à cette fable, et Athénée, après avoir cité l'avis d'Aristote sur cette question, ajoute : « Alex. Myndien m'assure qu'ayant observé plusieurs Cygnes qui se mouraient, jamais il ne les entendit chanter. »

Cette erreur, adoptée par les écrivains les plus éminents de l'antiquité, se transmet avec leurs œuvres de siècle en siècle, et le Moyen âge, si enclin au merveilleux, recueillit religieusement la fiction relative à la surprenante faculté vocale de l'oiseau d'Apollon.

Les épopées du Nord font mention de *Valkyries* ou femmes-cygnes, qui presque toujours symbolisent la grâce féminine :

*De leur col blanc courbant les lignes,
On voit dans les contes du Nord,
Sur le vieux Rhin, des femmes-cygnes
Nager en chantant près du bord,*

a dit Théophile Gautier. Les *Eddas* et les *Nibelungen* nous les montrent assises au bord des rivages, ayant comme attribut la blancheur des plumes de cet oiseau. Du domaine de la mythologie, les vierges-cygnes passèrent plus tard dans les contes chevaleresques et figurèrent longtemps dans les traditions populaires. C'est ainsi que le roman français intitulé le *Lac du Désiré*, peint l'étonnement d'un chevalier qui aperçoit une vierge-cygne sans *guimpe* (voile) dans la forêt. Enfin la littérature du Moyen âge a donné le nom de *Chevalier au Cygne* à un personnage mystique qui fait l'objet d'un long poème, dû au minnesinger Conrad de Würtzbourg, dont une version a été reproduite en vers au treizième siècle, par Renaut et par Graindor de Douai, puis en prose par Berthauld de Villebresme. Il en est provenu un livre populaire en langue française, très répandu dans le Pays-Bas et cité pour la première fois dans un ouvrage intitulé le *Chevalier au Cygne* et Godefroy de Bouillon, publié par le baron de Reiffenberg.

Les *hommes-cygnés* n'ont donc pas tenu moins de place que les *femmes-cygnés* dans les mythologies du Nord. Au Cygne, dit avec raison M. Georges Kastner, auquel nous devons les principaux éléments de cette étude, « au Cygne correspond ainsi toute une épopée chevaleresque où l'oiseau tant de fois chanté par la muse antique prend, sous l'influence du génie romantique, une signification nouvelle. Le Cygne amène en effet vers le Nord de vaillants chevaliers qui fondent les premières principautés des bords du Rhin... Au caractère religieux dont l'avait revêtu l'antiquité, le Cygne des traditions du Nord unit un caractère profondément historique. »

Passons maintenant du domaine de la poésie dans celui de la science, et analysons les recherches qu'a provoquées parmi les naturalistes le mythe que les religions antiques ont légué aux cultes du Nord. Le dix-septième siècle a vu surtout se multiplier les dissertations spéciales sur le *Chant du Cygne*. Bartholin, dans ses nombreux opuscules de médecine et de chirurgie où l'on trouve une monographie du Cygne, se met au nombre des partisans de l'ancienne croyance ; après avoir décrit l'anatomie et le chant de l'oiseau, il conclut en démontrant que le Cygne est organisé de manière à pouvoir chanter. Voici sa définition : « Un oiseau plus grand que l'oie, au genre de laquelle il appartient. Il a une voix suave et harmonieuse. »

Le dix-huitième siècle était moins crédule.

Le 23 février 1720, le sieur Morin présente à l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres un Mémoire bizarre, dont le titre est presque une épigramme : *Question naturelle et critique, sçavoir pourquoi les Cygnes, qui chantoient autrefois si bien, chantent aujourd'hui si mal*. Il va sans dire que l'auteur de ce Mémoire relègue dans le domaine de la fable tout ce que les anciens ont dit au sujet du Cygne. Enfin, en 1783, des observations faites sur des Cygnes sauvages, à Chantilly, propriété du prince de Condé, devinrent encore l'objet d'un Mémoire adressé à l'Académie. Il résulta d'une lettre écrite à Buffon par l'abbé Arnaud, « qu'on ne peut pas dire que les Cygnes de Chantilly chantent ; mais leurs cris sont véritablement et constamment modulés ; leur voix n'est point douce, elle est au contraire aiguë, perçante et très peu agréable. » Mongez, qui de son côté publia les observations qu'il fit sur ces mêmes Cygnes de Chantilly, assure que leur chant est composé de deux parties alternatives très distinctes : « Ils commencent par répéter à mi-voix un son pareil à celui qui est exprimé par ce monosyllabe, *couq*,

couq, couq, toujours sur le même ton. Ils élèvent ensuite la voix..... leur chant a quelque analogie, pour la qualité du son, au cri déchirant du paon..... »

Un autre observateur, que sa place à Chantilly avait mis à portée d'examiner les deux Cygnes que l'on y nourrissait, Valmont de Bomare, rapporte ce qui suit dans son *Dictionnaire d'histoire naturelle* : « Le Cygne a une voix, mais quelle voix ? un cri perçant. On entend *tou hou* à plusieurs reprises ; le *hou* est d'un demi-ton au-dessus du *tou* ; comme la femelle donne les deux mêmes sons, mais plus bas ou moins forts, lorsqu'ils crient ensemble, l'oreille distingue sensiblement une espèce de carillon aigre et désagréable. On dirait, dans le lointain, que c'est un concert discordant, un bruit semblable à celui de deux trompettes de foire lorsque les enfants s'en amusent ; enfin, la voix du Cygne, si célèbre par sa mélodie, a une gamme très bornée, un diapason d'un ton et demi..... L'histoire de la nature ne doit pas peindre des fictions ; elle doit la dessiner d'un trait pur et correct. »

Après de pareils témoignages, on a lieu d'être surpris lorsque Bachaumont (*Mémoires secrets*), racontant l'expérience faite sur les Cygnes de Chantilly, parle d'un *concert mélodieux*, car l'organisation particulière de la poitrine et de la gorge du Cygne ne lui permet pas de chanter ; excellente raison à laquelle aurait bien dû songer le célèbre naturaliste Bory de Saint-Vincent, lorsqu'il attribue aux Cygnes « des sons pareils à ceux d'une harpe éolienne. » Il est vrai qu'il écrivait cela dans l'*Encyclopédie moderne* (t. VII, p. 418), à l'article CANARD !

En résumé, dit de Salgues, qui range avec raison la croyance au chant du Cygne parmi *les Erreurs et les préjugés répandus dans la société*, « la configuration de son bec n'annonce guère qu'il soit destiné à se distinguer dans l'art des Linus et des Orphée. On ne connaît point de chants gracieux sortis d'un bec large, ouvert et aplati. »

Il nous faut donc renoncer au respect pour le talent musical du Cygne, surtout à l'harmonie que cet oiseau produit avant de mourir, dont aucun auteur sérieux n'a affirmé la vérité. Mais quelle est alors l'origine de cette opinion qui attribue au favori d'Apollon un chant si doux et si agréable ?

De toutes les hypothèses, la préférable est celle émise par M. Georges Kastner : « N'est-il pas possible, dit le savant écrivain, que la mythologie ancienne ait considéré le Cygne comme un oiseau consacré à Apollon, non pas à cause de la beauté de son chant, mais à cause de la

beauté de ses formes, de la blancheur, de la pureté de son plumage, ou peut-être que, pour des raisons quelconques, on le croyait propre à la divination, comme d'autres oiseaux encore? Une fois consacré à Apollon, le Cygne est devenu le compagnon des Muses et le symbole des poètes, et ce n'est que plus tard qu'on lui a attribué cette voix suave et harmonieuse qui convenait si bien à sa beauté de même qu'à la nature de son rôle auprès du dieu de la lumière et des arts. »

En effet, on s'est plu de tout temps à représenter le Cygne comme le symbole des poètes. C'est ainsi qu'Alciat, dans ses *Emblèmes*, nous montre un Cygne sur un parchemin qui pend à l'une des branches d'un vieil arbre, avec cette inscription : *Insigna poetarum*, et six vers latins dont voici la traduction : « Il y a des écussons de famille avec l'oiseau de Jupiter, d'autres avec des serpents ou des lions. Mais ces animaux féroces ne conviennent pas à l'image du poète ; c'est le beau Cygne qui doit soutenir les lauriers de la sagesse. Il est consacré à Phébus et se nourrit dans nos contrées. Autrefois il était roi, et il conserve encore aujourd'hui ses anciens titres. »

Henri Heine, dans un de ses *Lieders*, et notre poète Millevoye, ont consacré chacun une strophe à la poétique allégorie des anciens. Mais Lamartine seul, en interprétant ce sujet, s'est rendu l'écho des grands poètes de l'antiquité, et surtout de Platon :

*Chantons, puisque mes doigts sont encor sur ma lyre ;
Chantons, puisque la mort comme un Cygne m'inspire,
Au bord d'un autre monde, un cri mélodieux.
C'est un présage heureux donné par mon génie :
Si notre âme n'est rien qu'amour et qu'harmonie,
Qu'un chant divin soit mes adieux !*

*La lyre en se brisant jette un son plus sublime ;
La lampe qui s'éteint tout à coup se ranime,
Et d'un éclat plus pur brille avant d'expirer ;
Le Cygne voit le ciel à son heure dernière :
L'homme seul, reportant ses regards en arrière,
Compte ses jours pour les pleurer.*

A notre époque, où tant de poétiques fictions et de nobles croyances ont disparu pour faire place souvent à de tristes réalités, le *chant du Cygne* restera, nous l'espérons, comme un symbole des dernières inspirations du génie. Meyerbeer, Rossini, Auber et Halévy sont allés se rejoindre dans la tombe ; mais tout n'a pas péri avec eux, car leurs chefs-

d'œuvre sont immortels comme leur gloire. Aussi, nous, qui avons connu ces musiciens illustres et entendu leurs derniers accents, terminerons-nous par ces belles paroles de Buffon : « Il faut bien pardonner aux Grecs leurs fables, elles étaient aimables et touchantes, elles valaient bien d'arides, de froides vérités : c'étaient de doux emblèmes pour les cœurs sensibles. Sans doute, les Cygnes ne chantent point leur mort ; mais toujours en parlant du dernier effort et des derniers élans d'un beau génie près de s'éteindre, on rappellera avec sentiment cette expression touchante : « C'est le chant du Cygne ! »

O. LE TRIOUX.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



A rentrée des classes du Conservatoire de musique aura lieu le lundi 4 octobre. Les examens d'admission commenceront le jeudi 14 octobre. A partir du lundi 27 septembre, les inscriptions seront reçues au secrétariat du Conservatoire, rue du Faubourg-Poissonnière, 15. Rappelons aux aspirants qu'ils doivent déposer un extrait de leur acte de naissance et de vaccination, et qu'avant son admission dans les classes, tout élève reçu pour le chant ou la déclamation doit s'engager envers le directeur du Conservatoire :

1^o A se conformer rigoureusement aux règlements et arrêtés qui régissent le Conservatoire;

2^o A ne contracter d'engagement, pendant la durée de ses études et pendant le mois qui suivra leur clôture, avec aucun théâtre ou tout autre établissement public, sans une autorisation du Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, accordée sur la demande du directeur du Conservatoire;

3^o Dans le cas où, à la fin de ses études, son concours serait réclamé par l'un des théâtres subventionnés, à contracter un engagement de deux ans avec le directeur de ce théâtre, aux conditions déterminées par arrêté ministériel.

— M. le Ministre des beaux-arts vient de souscrire aux ouvrages suivants:

1^o *Heures chrétiennes*; 1^{er} *quatuor* pour instruments à cordes; *Symphonie concertante* pour deux violons et orchestre, par Léon Gastinel, grand prix de Rome;

2^o *École classique du chant*, par madame Pauline Viardot;

3^o *Concerto de violon* avec orchestre, par Édouard Lalo;

4^o *Symphonie romantique*, par Victorin Joncières;

- 5° *Dix pièces d'orgue*, par Th. Salomé, lauréat de l'Institut ;
 6° *Méthode de chant*, par Jules Lefort ;
 7° *La Forêt*, symphonie par Wekerlin ;
 8° *Études sur les musiciens : Bellini, Albert Grisar*, par Arthur Pougin.
 Deux volumes.

— M. Castellano, qui a acheté aux enchères publiques le droit au bail, les costumes, décors et partitions du Théâtre-Lyrique, a été assigné par M. le préfet de la Seine devant M. le président des référés à l'effet de rétablir sur la façade de son théâtre le titre de *Théâtre-Lyrique* auquel il avait depuis peu substitué celui de *Théâtre-Historique*. M. Castellano joue le drame, et l'appellation de Théâtre-Lyrique qu'on veut le forcer à rétablir est une étiquette menteuse. Il est vrai qu'il détient tout le matériel de l'ancienne exploitation, mais il lui est absolument inutile, et il a été obligé de l'acheter pour pouvoir acquérir le droit au bail qui seul lui était nécessaire.

La lettre suivante adressée à notre confrère du *Figaro* donnera des renseignements suffisants sur l'issue du référé :

« Mon cher Lafargue,

« Pour des motifs que je n'ai pas à apprécier, et à la demande de mon propriétaire, M. le président des référés a décidé que je devais rétablir sur la façade du théâtre que j'exploite, le titre de THÉÂTRE-LYRIQUE, mais que j'avais la faculté de conserver sur mes affiches celui de THÉÂTRE-HISTORIQUE (ancien Lyrique).

« Je conserve donc ce dernier titre, le seul qui convienne au genre que j'ai adopté.

« Quant au premier, je me réserve de faire juger par les tribunaux si les prétentions de M. le préfet de la Seine sont fondées, alors que M. le ministre des beaux-arts dispose — comme c'est son droit — de ce titre de *Théâtre-Lyrique* qui ne peut être que préjudiciable à mes intérêts.

« Agréez, mon cher Lafargue, mes salutations empressées.

« CASTELLANO,

« Directeur du Théâtre-Lyrique. »

— Un opéra comique posthume de Grisar, *Riquet à la Houppe*, en quatre actes, poème de M. Thomas Sauvage, sera joué prochainement à Bruxelles. Une note de la main du compositeur, écrite en 1869, très peu de temps avant sa mort, est ainsi conçue, relativement à cet ouvrage : « Demandé par M. Perrin pour l'Opéra. » — Parmi les partitions inédites, assez nombreuses, laissées par Grisar, on en cite deux qui avaient également une destination : *l'Oncle Salomon*, opéra comique en trois actes, paroles de M. Émile de Najac, écrit en vue de l'Opéra-Comique de Paris, et *le Parapluie enchanté*, opéra bouffe féerique, en trois actes, paroles de MM. Émile de Najac et Charles Deulin, que devaient donner les Bouffes-Parisiens.

— M. Mapleson, directeur du théâtre de Drury-Lane, à Londres, est en quête de ténors.

Il vient d'adresser au directeur du journal *Il Trovatore*, avec prière de la publier, une lettre dont nous donnons ci-après la traduction :

« Caro signor Brosovich,

« La difficulté de trouver un ténor qui réponde à l'idéal des habitués de mon théâtre, m'a donné l'idée d'ouvrir un concours, et d'arriver à la possession de cet oiseau rare par l'appât d'une prime. Je vous serais donc très reconnaissant si vous aviez la bonté de faire savoir, par l'organe de votre journal accrédité, qu'à mon retour d'Amérique, vers la fin du mois d'octobre, je passerai par Milan, Bologne et Florence, et que dans chacune de ces villes, qui sont autant de centres artistiques, je fixerai un jour pour procéder à l'examen des ténors qui pourraient se présenter et qui devront réunir les conditions suivantes :

« 1^o Avoir de l'intelligence et de l'instruction musicale ;

« 2^o Outre son patois natif, parler et lire l'italien ;

« 3^o Posséder un physique exempt de tout défaut corporel, et avoir, autant que possible, une physionomie agréable et sympathique ;

« 4^o Avoir des habitudes d'un gentleman : être sobre, ne porter ni perruque, ni fausses dents ; être soigné de sa personne : porter du linge blanc, se tenir les mains propres ;

« 5^o Posséder une voix agréable, qui ne soit pas affligée du tremblement habituel ; être capable de filer un son, du piano au forte et *vice versa* ;

« 6^o Posséder une expérience suffisante des planches et avoir un répertoire passablement étendu, comprenant (ici l'énumération de tous les opéras modernes) ;

« 7^o Avoir une taille d'environ cinq pieds (mesure anglaise). — Il sera fait parmi les concurrents un choix de deux ténors, dont le premier recevra une prime de 6,000 francs, le second une prime de 4,000 francs, etc.

« (Signé) : H. MAPLESON. »

— Voici le programme complet des fêtes qui ont lieu à Bergame, en l'honneur de Donizetti et de son maître Simon Mayr :

Samedi 11 septembre, matinée musicale exécutée par des artistes de chant distingués, dans le palais de la préfecture.

Dimanche 12, translation solennelle des restes de Gaetano Donizetti et de Simon Mayr dans la basilique de Santa-Maria-Maggiore.

Le cortège funèbre partira à onze heures du matin de la porte d'Osia, où les urnes funéraires auront été, dès le matin, disposées dans un mausolée. Dans la basilique, les urnes seront placées sur un catafalque où elles resteront jusqu'au jour fixé pour la sépulture.

Accompagneront le cortège : le corps de musique de Milan qui exécutera des marches funèbres, dont une du maestro Salvi ; d'autres corps de musique avec chœurs, qui exécuteront une grande marche de *Requiem*, composée par le maestro Cipriano Pontoglio. Aussitôt après le transport, M. le professeur

Bernardini Zendrini prononcera, dans la grande salle de la bibliothèque municipale, le panégyrique des deux illustres *maestri*.

De six à sept heures et demie du soir, grand concert de la musique municipale de Milan, dirigé par le *maestro* Gustave Rossari, sur la place Garibaldi. La place sera décorée et splendidement illuminée.

A huit heures et demie, spectacle d'opéra dans le théâtre Riccardi.

Lundi 13, messe solennelle de *Requiem* avec des morceaux choisis de Simon Mayr, de Gaetano Donizetti et du chevalier Alessandro Nini.

A huit heures du soir, spectacle du panorama de la ville haute, éclairée aux feux du Bengale et vue de la ville basse.

A neuf heures du soir, grand concert vocal et instrumental dans le théâtre Riccardi. On exécutera une cantate composée par M. A. Ghislanzoni, et mise en musique par le *maestro* Amilcare Ponchielli.

Mardi 14, inhumation des restes mortuaires de Donizetti et Mayr dans les monuments qui leur ont été élevés dans la basilique de Santa-Maria.

La cérémonie aura lieu à onze heures du matin. Elle sera précédée de l'exécution du *Miserere* composé par Mayr en 1825.

A neuf heures et demie du soir, second concert vocal et instrumental au théâtre Riccardi. On exécutera le troisième acte de l'opéra *Maria di Rohan*.

— M. Ambroise Thomas travaille en ce moment pour l'Opéra. En effet, retiré dans sa petite villa d'Argenteuil, il met la dernière main à son opéra de *Françoise de Rimini*.

L'histoire de cet ouvrage est assez curieuse. Les auteurs du livret, MM. Jules Barbier et Michel Carré, l'avaient d'abord écrit pour Gounod, et cela, sur la demande expresse de l'auteur de *Faust*. Après *Roméo et Juliette*, Gounod se jeta plus avant encore dans ses idées religieuses, et il considéra comme un crime de chanter les amours de Paolo et de Francesca, lui qui avait été déjà le chanfre profane de Faust et de Marguerite, de Juliette et de Roméo.

Il pria donc ses amis Jules Barbier et Michel Carré de lui rendre sa parole, et d'écrire pour lui, au lieu et place de *Françoise de Rimini*, une adaption au *Polyeucte* de Corneille.

Ce qui fut fait.

Ambroise Thomas hérita du livret, et Gounod se mit à *Polyeucte*. Les deux opéras sont aujourd'hui presque terminés : ils ont été commencés à la même époque : en 1868.

— Mademoiselle Marie Cico est morte à Neuilly. Elle n'avait que trente-cinq ans.

Elle débuta, tout enfant, à douze ou treize ans, au café chantant du Palais-Royal. Nous nous la rappelons encore dansant la *bamboula*, en jouant du tambour de basque. Sa mère, assise au pied de l'estrade, donnait le signal des applaudissements.

Quelques années plus tard, devenue jeune fille, elle entra aux Bouffes.

Offenbach lui donna un bout de rôle dans *Orphée*, où elle portait le casque de Minerve. Tout en jouant les coryphées au petit théâtre Choiseul, Marie Cico suivait les cours du Conservatoire. A force de travail et de volonté, elle parvint bientôt au premier rang de sa classe, et en sortit après deux années avec les premiers prix de chant et d'opéra-comique.

Elle fut engagée à l'Opéra-Comique, où elle débuta dans le *Domino noir*. Le fait le plus important de sa carrière à ce théâtre est la création de *Lalla Rouck*, de Félicien David. Elle devait se retrouver avec son partenaire de *Lalla Rouck*, M. Montaubry, à la Gaîté, où elle joua le rôle d'Eurydice à la reprise d'*Orphée*. La dernière pièce dans laquelle elle parut au théâtre fut justement cet *Orphée* dans lequel elle avait débuté quinze ans auparavant.

Marie Cico est morte phthisique. Elle était très aimée de ses camarades de théâtre.

— Le *Quatuor italien* ressuscite en province le Théâtre-Italien mort à Paris. La presse de Bordeaux nous apporte l'écho enthousiaste des succès qu'il vient d'obtenir dans cette ville, au Théâtre-Louit. Voici comment s'exprime le *Courrier de la Gironde* : « Le quatuor italien : MM. Verger, Bettini, Soto et mademoiselle Volpini ont électrisé et enthousiasmé le monde des dilettante par la façon supérieure dont ils ont interprété *Don Pasquale*. Cette soirée lyrique est destinée à faire époque dans les annales artistiques de Bordeaux. Ces chanteurs, en effet, ont tenu, pendant trois heures le public sous le charme ; en retour, on les a portés *alle stelle* : des bravos frénétiques, des rappels, des airs redemandés par la salle tout entière ont témoigné de la satisfaction des spectateurs. » Au tour de *la Gironde* maintenant : « Le public, mis en bonne humeur par le talent des interprètes, leur a fait répéter l'admirable quatuor et les a rappelés après chaque morceau. C'était un enthousiasme débordant ! Il est vrai de dire que madame Volpini a chanté avec un talent et un entrain remarquable, mis au service d'une très belle voix ; que M. Verger a donné de nouvelles preuves de son double mérite comme chanteur et comme comédien ; que M. Bettini, ténorino des plus agréables, mais dont la voix a été un peu faible dans le quatuor, a eu néanmoins d'excellents moments ; et qu'enfin M. Soto, dans le rôle écrasant créé par Lablache, n'a rien fait manquer, bien au contraire, et a même trouvé moyen de se faire applaudir à part de ses camarades. » *Le Journal de Bordeaux* fait chorus avec ses confrères, et ne tarit pas sur le mérite de nos artistes. A *Don Pasquale* a succédé *le Barbier*, donné avec non moins de succès. Le quatuor italien, a fait ses adieux au public bordelais par une représentation-concert, dans laquelle M. Soto a fait entendre et bisser la belle chanson de *la Prison d'Edimbourg* de F. Ricci, morceau peu connu en France et qui est du plus grand effet.

— L'Administration des Concerts populaires de Musique classique nous informe que la Réouverture des Concerts aura lieu le dimanche 17 octobre prochain, à 2 heures, au Cirque d'Hiver.

Les Concerts avec chœurs ne seront plus compris dans l'abonnement.

Par suite de cette modification, l'abonnement pour une série de 8 Concerts est ramené à 32 francs pour les Premières numérotées et à 48 francs pour les Stalles de Parquet.

Les abonnements seront distribués dans les bureaux de location à partir du 1^{er} octobre jusqu'au lundi 11 octobre. Passé ce délai, l'Administration en disposera.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Faure est atteint d'une angine et d'une névralgie faciale; la reprise de *Hamlet* qui devait avoir lieu le 17, sera forcément remise de quelques jours. Mademoiselle de Reszké remplira le rôle d'Ophélie.

— Une nouvelle basse-taille, M. Gally, débutera prochainement à l'Opéra, dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

— Madame Patti donnera prochainement à l'Opéra, une représentation extraordinaire au bénéfice des inondés du Midi.

— La seconde audition du *Dimitri*, l'opéra de M. Joncières, aura lieu le 23 courant.

Les interprètes seront mesdames Bloch, Daram, MM. Gailhard et Vergnet.

Il y a deux mois, mademoiselle Bloch, indisposée, avait cédé sa place à madame Fursch-Madier, qui l'avait gracieusement acceptée; cette fois, elle a tenu à reprendre le rôle qu'une circonstance fortuite lui avait fait abandonner.

— Les répétitions de la *Jeanne Darc*, de M. Mermet, se poursuivent activement. Voici la distribution définitive de cet opéra :

Charles VII	Faure
Richard	Gailhard
Gaston	Salomon
Jeanne	M ^{mes} Krauss
Agnès Sorel	Carvalho

Les autres rôles par MM. Bataille, Menu, Mermant, Sapin et Auguez.

Le rôle d'Isabeau de Bavière a été supprimé.

— Nous avons annoncé la reprise du *Comte Ory*; on y a renoncé pour mettre à l'étude le *Philtre*, d'Auber, avec les interprètes suivants :

Fontanarose	Gailhard
Guillaume	Vergnet
Le sergent	Lassalle
Césarine	M ^{me} Carvalho

— L'Opéra a repris ses représentations supplémentaires. La première a eu lieu le samedi 11 septembre. On a donné *les Huguenots*.

Nous croyons devoir rappeler à nos lecteurs que, pour ces représentations en dehors de l'abonnement, les baignoires, les loges du premier étage et les secondes loges de face sont mises à la disposition du public.

Opéra-Comique. — Samedi 18, reprise du *Pré-aux-Clercs*, avec mademoiselle Chapuy.

Gaîté. — A partir du mois de septembre 1876, M. Albert Vinentini, le nouveau directeur, transforme la Gaîté en Théâtre Lyrique, et cela sans subvention.

Le premier ouvrage qui doit être représenté est l'opéra de M. Victor Massé, *Paul et Virginie*. Les principaux interprètes sont Capoul et mademoiselle Heilbronn.

Le second spectacle se composera d'un opéra signé : de la Rounat et Membrée.

Renaissance. — La direction de la Renaissance se proposait de monter *les Porcherons* de Grisar, et M. Th. Sauvage, auteur du livret, avait donné à cet effet son autorisation ; mais, malgré tout le bon vouloir de M. Hostein, les ressources de son théâtre ne se sont pas trouvées tout à fait suffisantes pour représenter dignement ce petit chef-d'œuvre, qui est d'un autre genre que les ouvrages donnés habituellement à la Renaissance, et *les Porcherons* ont été retirés.

On a immédiatement mis en répétition la pièce de MM. Cormon, R. Deslandes et Vogel, *la Filleule du Roi*.

Mademoiselle Pauline Luigini qui a créé avec succès, à Bruxelles, le rôle principal, est engagée pour le jouer à Paris.

— Le successeur de M. Constantin, au fauteuil de chef d'orchestre de la Renaissance, est M. Madier de Montjau, fils du député, et mari de madame Fursch-Madier.

Folies-Dramatiques. — Les auteurs de *Pompon*, MM. Chivot, Duru et Lecocq, ont lu leur ouvrage aux acteurs des Folies-Dramatiques. Pièce et musique ont eu du succès auprès des futurs interprètes.

Bouffes-Parisiens. — *La Créole*, l'opéra-comique nouveau en trois actes, de MM. Albert Millaud et Offenbach, a été lu aux artistes. Les principaux rôles seront remplis par MM. Daubray, Cooper, Fugère, mesdames Vanghell, Judic et Luce Couturier (début).

Prochainement, premières représentations de *Friquette*, un acte de MM. Deforges et Laurencin, musique d'Offenbach, pour madame Théo, MM. Daubray et Colombey.

Le *Mariage d'une Étoile*, un acte de MM. E. Grangé et Bernard, musique de M. Serpette.

Ce spectacle coupé tiendra l'affiche en attendant *la Créole*.

Théâtre Taitbout. — Ce théâtre fera sa réouverture le 1^{er} octobre, sous la direction de M. de Molènes, avec une opérette en trois actes : *La Cruche cassée*, paroles de MM. Noriac et Jules Moinaux, musique de M. Vasseur.

Cet ouvrage sera interprété par MM. Luguët, Bonnet, Mercier, Galabert, Emmanuel, mesdames Céline Chaumont, Céline Montaland, Juliette d'Harcourt, Betty et Debreux.

Concerts Besselièvre. — Clôture annuelle aujourd'hui.

Folies-Bergère. — Réouverture aujourd'hui. On annonce la prochaine exhibition de quatre chiens qui *chanteront ! la donna e mobile* de *Rigoletto*.

Concerts modernes (Cirque Fernando). — M. Henri Chollet inaugure le premier dimanche d'octobre des concerts avec chœurs au Cirque Fernando, situé au boulevard de Clichy, au coin de la rue des Martyrs. Le prix des places varie de 50 centimes à 5 francs. Nous applaudissons de tout cœur à cette tentative et lui souhaitons une bonne réussite.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Alcan-Lévy, imprimeur breveté, rue de Lafayette, 61.