



## LA TROMPETTE



La Trompette est la sœur du Tambour : son histoire pourrait s'écrire avec du sang. Chez tous les peuples, elle a été le témoin provocateur des batailles.

*On danse au son du violon  
Ou bien au son de la musette,  
Mais quand retentit le canon,  
La parole est à la Trompette.*

Cet instrument guerrier est la plus violente antithèse du paisible haut-bois.

La trompette se trouve partout où existent des hommes en société : elle est comme l'indice de la civilisation, elle se mêle à toutes les institutions politiques et religieuses, elle préside à toutes les cérémonies et à toutes les fêtes.

Elle déclare la guerre, donne le signal des combats, sonne la retraite des vaincus. Dans les jeux et les fêtes, elle applaudit par ses fanfares à la victoire de ceux qui reçoivent des couronnes. On peut appliquer à la trompette ce que Boileau a dit de l'ode :

*Aux athlètes de Pise elle ouvre la barrière,  
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière.*

Dans les tournois, elle suivait l'heureux chevalier qui allait recevoir le prix de la main des dames.

Elle précède les conquérants, annonce l'arrivée ou les entrevues des souverains, assiste à leurs traités, pour ainsi dire à leurs serments, elle annonce aussi la naissance des grands et des puissants de la terre, et les accompagne au tombeau.

Dernièrement, quand le lord maire vint à Paris, toutes les fois qu'il montait dans son carrosse ou qu'il en descendait, une sonnerie de trompettes se faisait entendre.

Les peuples les plus éclairés de l'antiquité eurent pour cet instrument la plus haute estime. Les emblèmes qui constituent l'art de l'iconologie en font foi. On y voit toujours la trompette placée dans la main des dieux, soit dans celle des prêtres, soit dans celle des héros ou autres personnages distingués.

Les effets de la trompette sont grands et sublimes ! Et, comme le fait remarquer le célèbre *Dauverné* :

« C'est le seul instrument dont le nom ait été prononcé par la bouche de l'Éternel (*Livre des nombres*, ch. x, verset ii), que Dieu ait désigné à Moïse, qu'il ait fait entendre aux Israélites du haut du mont Sinaï, afin que le peuple en fît usage par son ordre, celui enfin qui doit réveiller le genre humain du sommeil de la mort. »

Il est fait mention dans l'Apocalypse des sept anges aux sept trompettes. — La trompette de Jéricho a fait le sujet de nombreux commentaires ; à cet égard, nous citerons l'opinion du *P. Mersenne*, de *S. Augustin* et de quelques autres pères de l'Église, qui pensent que la chute des murs de Jéricho est un fait tout naturel, dû au son des instruments dont Gédéon avait fait munir, par ordre de Dieu, les Israélites.

La trompette est universelle ; tous les poètes lui donnent une place dans leurs œuvres :

« Foin du diable qui m'a fait tomber ? Comment feront les lances polonaises, comment feront les sabres polonais pour se frayer un chemin à travers le tourbillon des combats aux sons d'une autre trompette ?

« Que de fois n'ai-je point galopé à leur tête au milieu des tonnerres grondants! Que de fois n'ai-je pas espéré de faire résonner ma trompette dans l'air affranchi!

« Je l'ai espéré, lorsque la mort sanglante volait sur les boulets sifflants; je l'ai espéré, lorsqu'elle grinçait à mon oreille sa menace farouche; je l'ai espéré.... et je me suis trompé!

« Afin que mon âme ait moins de peine à quitter mon corps, camarades, je vous en supplie, saisissez ma trompette, et jouez-moi cet air que vous savez si bien : « La Pologne n'est pas encore morte! »

« Oui, jouez-moi cet air, ou ne m'en jouez pas, mais aidez-moi à l'y souffler moi-même avec ma dernière haleine! puis rendez-moi l'instrument. Au jour du dernier jugement, cette trompette me servira.

« Car, lorsque Dieu crierà aux hommes de se lever de terre, lorsqu'il chargera l'épouvante de les faire sortir de leurs tombeaux, il faudra bien qu'il commence par réveiller les trompettes dans leurs cercueils.

« Quelle joie ce sera, camarades! Comme alors je m'empresserai de secouer la terre qui recouvrira mon corps, pour réveiller aux sons de ma trompette tous les peuples de la terre et pour les exciter contre les ennemis. »

*La mort du Trompette.* — GEORGE HERWEGH.

Tout porte à croire que l'origine de cet instrument remonte au-delà du déluge. On attribue son invention à *Jubal*, dont le frère *Tubalcaïn* connaissait l'art de fondre et de travailler les métaux.

Le savant *Villoteau*, dans son bel ouvrage intitulé : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, prouve évidemment que Jubal, aidé de son frère Tubalcaïn, avait inventé non-seulement les instruments à cordes, mais aussi la trompette de métal.

Quelques auteurs en attribueraient l'invention, soit à *Mezraïm*, fils de *Cham*, lequel vint après le déluge peupler la Thébaïde, soit à *Ménès*, fondateur de Memphis et premier roi d'Égypte.

*Thubal*, chef des Ibères pyrénéens, d'origine celtique, aurait inventé les cornets ou trompes, au son desquels ces nomades pasteurs rassemblaient leurs troupeaux.

Ne semble-t-il pas que l'idée de la trompette dût se présenter naturellement à quiconque s'avisa de souffler dans une corne de bœuf ou de bétier perforée, dans un roseau percé ou dans une conque ouverte aux deux extrémités de son hélice?

Les rabbins prétendent que la première trompette, ou plus exactement le premier cornet à bouquin (*keren*), fut une des cornes du bétier immolé à Dieu par Abraham au lieu de son fils Isaac. Il est avéré que le *keren* fut connu des patriarches.

Quand l'usage des métaux fut établi, on substitua le cuivre à la corne,

parce qu'on s'aperçut bientôt que ce métal sonore rendait un son puissant et incisif.

La trompette est tantôt appelée *tuba*, ou *lituus*, ou *cornu*, ou *buccina*, etc.

*Sonnant de la buccine,  
Et jouant des couleaux.*

*Lucain* expose, dans un seul vers, la différence du son de la *tuba* et du *lituus* :

..... *Stridor lituum, clangorque tubarum.*

*Sénèque*, dans son *Œdipe*, indique également la différence qui existe entre la *buccine* ou corne d'airain et le *lituus* :

*Sonuitque reflexo classicum cornu,  
Lituusque adunco stridulos cantus  
Elisit aere.*

En Suisse et dans le Tyrol, on voit encore aujourd'hui, chez les paysans, des trompettes faites d'écorce d'arbre, et elles y sont de la plus haute antiquité.

*M. de Barante*, dans son *Histoire des ducs de Bourgogne*, fait mention de trompettes de bois que les Suisses firent entendre à l'armée des Bourguignons, et dont le son effrayant mit cette armée en déroute.

Le cor des Alpes, très usité encore aujourd'hui sur les montagnes de la Suisse, est un tube de bois long de deux à quatre mètres, dont l'extrémité forme un évasement qui, lorsqu'on joue, repose sur le sol. L'embouchure est celle du trombone ou de l'ophicléide. Le son rappelle le mugissement du taureau. Cet instrument est harmonique. Les bergers emploient le cor des Alpes pour se donner des signaux d'une montagne à l'autre, et aussi pour faire parler les échos.

Il y a à Thoune, dans le canton de Berne, une maison qui fabrique spécialement ce rude instrument. De même que Martigny en Valais fait une grande exportation de cornets à bouquin.

Jusqu'au temps de l'invasion romaine, les contrées du Nord de l'Europe avaient fréquemment retenti du son effroyable de cornes gigantesques, dépouilles de diverses espèces de taureaux sauvages ou de buffles errant par troupes innombrables dans leurs vastes forêts.

En sorte qu'il y avait dans la seule Hibernie (Irlande) sept sortes de trompettes, parmi lesquelles le *stuic* ou *stoc* offrait la singularité d'une large ouverture pratiquée sur le côté de son tube d'airain fort court.

Les habitants de la Calédonie (Écosse) adaptèrent le tube d'airain à

---

une sorte de cornemuse dont le son retentissant excitait leur ardeur guerrière.

Une trompe gigantesque a été baptisée par les Uranais : le *taureau d'Uri*. Un instrument du même genre, remarquable aussi par sa dimension, porte le nom de *vache d'Unterwald*.

Les Hébreux, qui avaient conservé la tradition antédiluvienne, n'appelaient pas la Trompette *Tuba*, mais *Chatzotzeroth* : c'était la trompette des prêtres ; le *Schophar* était celle des armées. Le son de ces trompettes remplit de terreur l'armée de Jéroboam et donna une victoire complète à Abias, roi de Judas. Saül fit entendre le son du Schophar en signe de triomphe. Joab, général de l'armée du roi David, sonna lui-même la retraite pour arrêter l'impétuosité de ses troupes qui poursuivaient celles d'Abner.

Les Egyptiens appelaient leur trompette *Chnouè*, les Grecs, *Salpinx*, nous-mêmes l'appelons trompette, diminutif de *trompe*, dérivé du grec *Strombos*, nom d'une sorte de coquille à l'imitation de laquelle on a fait la Trompe. Un coquillage s'appelle *Buccin*, et celui que l'on nomme *Triton*, figure comme un instrument de musique marine sur un grand nombre de bas-reliefs fort anciens.

Selon le témoignage de M. de Guignard (1725) les compagnies de fusiliers de montagnes que l'on créa sous Louis XIV au commencement de 1689 pour les opposer aux miquelets catalans, qui étaient au service des Espagnols, avaient dans chaque compagnie, au lieu d'un tambour, un *Corneur*, lequel dit cet auteur se servait d'une grosse coquille de limaçon de mer ; de sorte que lorsque ces compagnies qui étaient au nombre de cent marchaient ensemble, cela formait un bruit champêtre étonnant et cependant martial.

Les Juifs ont conservé l'usage de la trompette dans les grandes synagogues ; pendant le mois d'*Elul* ou de la Pénitence, la trompette sonne matin et soir.

Chez les Egyptiens elle s'appelle *Surmé* ; c'est le plus bruyant de leurs instruments à vent.

Les Arabes ont le Néphyr.

Aux Indes, il y en a quatre sortes. Le *Bouri*, qui serait fort long s'il n'était pas replié par le milieu, et qui se termine par un large pavillon.

La seconde, appelée : *Cambau* ; elle n'est doublée qu'en un seul tour vers le milieu.

La troisième, nommée *Toutaré*, a la forme d'un immense cornet ; et la quatrième, *Kerena*, longue de quinze pieds, et rendant un son très éclatant.

Les Indous se servent encore d'une trompette appelée *Baunk*; cet instrument peut se comparer à notre trompette; il est ordinairement couvert d'un beau vernis rouge.

Les Chinois et les Tartares ont le *Ja* ou *Lapa*, grand tube long de neuf pieds, puis une trompette de bois appelée : *Ou-tong-chu*, dont la forme est celle d'une cloche de trois pieds de longueur et entourée de cercles d'or.

Les Persans ont le *Kereney*; c'est le principal instrument des musiques militaires.

Les Turcs, le *Boru*, trompette d'étain.

Les trompettes de la Côte de Guinée sont faites avec des dents d'éléphant; il y en a qui pèsent plus de trente livres. Le son de cet instrument est étrange.

Dans l'Abyssinie, la trompette est faite d'un morceau de roseau de cinq pieds de long avec une ouverture large d'environ un demi pouce; à ce long bâton se trouve fixé le cou d'une courge qui a précisément la forme du pavillon de notre trompette. Cette partie est ornée de petites coquilles blanches, et la totalité de l'instrument est revêtue de par-chemin.

Les *Fellatahs* ont aussi une trompette longue de douze à quatorze pieds; elle est faite de morceaux de bois creux avec une embouchure d'airain, elle rappellerait ainsi le Cor des Alpes.

Au Paraguay, chez les *Abiponès*, l'écaille de la queue de l'armadille devient entre leurs mains une trompette bruyante.

Aujourd'hui on trouve au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les États-Unis, au Canada et chez la plupart des peuples des deux Amériques, l'usage de la trompette tel que nous nous en servons.

« Ce fut sous *Louis XII*, vers la fin du quinzième siècle, qu'un Français nommé *Maurin* donna à la Trompette sa forme actuelle.

« Les Trompettes droites, longues de près de six pieds, étaient trop incommodes pour qu'on ne cherchât pas à en changer la forme, aussi vit-on, dès le quinzième siècle, des trompettes doubles ou à tiges repliées.

« On courbait la tige de diverses façons, quelquefois elle ne formait qu'un simple anneau en tortille, ou bien cette tige était repliée plusieurs fois en zig-zag, la seconde courbure étant en sens inverse de la première; enfin cette tige, partagée en plusieurs branches, était courbée en deux endroits nommés *potence*; c'est la Trompette de guerre.

« DE PONTÉCOULANT. »

Henxner rapporte qu'en Angleterre la reine Elisabeth faisait jouer à

l'heure de son dîner *douze trompettes*, deux timbales accompagnées de fifres, cornets et tambours.

L'Archange Gabriel a été considéré comme le patron des trompettistes. Tous les ans on célébrait une fête en son honneur au son des trompettes et des timbales.

En 1730, on célébra à Vienne le Jubilé de la confirmation du privilége accordé aux trompettistes en 1630 par Ferdinand II.

Dès le treizième siècle, et même bien auparavant, les différentes sortes de trompettes se trouvent souvent désignées par les vieux chroniqueurs qui ont écrit en langue romane, sous les noms de *Trompes*, *Trompettes*, *Cors*, *Cornets*, *Buisines*, *Buccines*, *Clarons*, *Claronceaux*.

Les trompettes dont on se servait dans les occasions solennelles étaient ordinairement des instruments de prix. Car, lorsque le roi Charles V marcha au devant de l'empereur Charles IV, il est dit que :

« Les Trompettes du Roy, à trompes d'argent, à panonceaux brodés, devant aloient qui pour faire les gens avancier, par foiz trompoient.

« CHRISTINE DE PISAN. »

Par ordre de Louis XIV, Lully composa des morceaux de trompettes et timbales à l'usage des carrousels.

Le plus ancien monument qui constate l'authenticité de l'emploi de cet instrument dans les orchestres, est l'opéra *d'Orfeo* composé par Monteverde en 1607.

La seconde exhibition des trompettes dans la musique de théâtre en France eut lieu en 1674 dans l'opéra *d'Alceste*, de Quinault et Lully.

L'emploi des trompettes dans la musique d'église date d'une époque déjà reculée; les compositions célèbres de Haendel, de Bach et autres, ont une autorité incontestable, car ces grands maîtres ont écrit des oratorios dans lesquels il existe des parties de trompettes récitantes d'une difficulté prodigieuse sous le rapport de l'élévation des notes.

Signalons la partie de trompettes dans l'andante d'introduction d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck.

Du temps de Mozart, la trompette avait déjà pris une autre direction, la preuve est que ce maestro sentit la nécessité de modifier certains effets de cet instrument dans les oratorios du *Messie* et des *Fêtes d'Alexandre* de Haendel.

Ce n'est que vers 1770 qu'on se servit en France de trompettes à peu près perfectionnées, c'est-à-dire, avec corps de recharge que les frères Braun, habiles trompettistes attachés à l'Académie royale de Musique, apportèrent d'Allemagne.

Plus tard on agrandit encore le domaine de l'instrument en y ajoutant les sons du *sol aigu, ré bémol, si naturel, la naturel*, et *la bémol grave*, dont nous devons d'abord les prémisses si heureuses de leur emploi au génie et à la sagacité des Rossini, des Auber, des Carafa, des Meyerbeer, des Halévy, des Ambroise Thomas, qui en ont donné l'exemple dans leurs chefs-d'œuvre. Berlioz lui donne un rôle important dans le *Tuba mirum* de son *Requiem*, Beethoven dans l'andante de la symphonie en *la*.

Quoique, à notre avis, la seule vraie trompette soit la trompette droite, sans cylindres et sans pistons, nous mentionnerons la trompette à pistons qui fut employée en 1827 dans l'opéra de *Macbeth* de la composition de M. Chelard, qui n'eut que peu de représentations à cause de l'apparition du *Moïse* de Rossini.

Ce n'est que deux années plus tard, en 1829, dans l'opéra de *Guillaume Tell*, que reparut de nouveau la trompette à pistons, pour y figurer ensuite dans divers ouvrages, notamment dans *Robert le Diable, la Juive, les Huguenots, Obéron, Fra Diavolo*, etc.

C'est depuis peu d'années seulement et sous la direction de Chérubini que la trompette et le trombone, qui cependant avaient déjà conquis une place importante dans nos orchestres, furent enfin relevés de l'oubli où les avaient laissés les directions précédentes du Conservatoire de Musique de Paris.

En 1833 et 1836, Chérubini obtint de la munificence du gouvernement l'autorisation et les moyens de fonder une classe spéciale pour l'enseignement de chacun de ces instruments, jadis relégués dans l'arsenal de la guerre.

Ce fut *Dauverné*, qui le premier inaugura la classe de trompette, et la méthode savante qu'il écrivit est adoptée par le Conservatoire de Musique comme étant l'œuvre la plus parfaite en ce genre.

Après le décès de cet excellent professeur, il appartenait à *M. Cerclier* de continuer l'œuvre commencée.

*M. Cerclier* est un habile artiste trompettiste, et comme chanteur il remporta des couronnes en jouant le grand opéra à Turin, à Florence, à Livourne et à Vérone, où il tenait l'emploi de *primo tenore di cartello* sous le nom de *Maggiorelli*.

Le mécanisme de la trompette simple en apparence ne laisse pas que de présenter d'assez grandes difficultés, car, privée de l'avantage du doigté dont jouissent les autres instruments à vent, la trompette doit parcourir l'échelle de ses sons par la seule pression de l'embouchure sur les lèvres, proportionnellement graduée.

Le son de la trompette est bien capable de saisir et d'entraîner tous les êtres doués de quelque sensibilité.

Son timbre clair et argentin n'est pas dépourvu d'agrément, même pour des oreilles délicates, si l'on en sonne avec art, mais cet art ne s'acquiert que par de laborieuses études, car la nature rebelle de l'instrument exige une grande aptitude, jointe à une volonté persévérente pour s'en rendre maître.

On se ferait de la trompette une idée incomplète, affirme Dauverné, si l'on ne concevait qu'elle joint à la sublimité et à l'éclat incisif qui appartiennent essentiellement au type originel et fondamental de l'instrument, lequel électrise pour ainsi dire les hommes et les chevaux sur un champ de bataille, d'autres qualités variées et même entièrement opposées.

Nous pourrions citer nombre de passages où l'introduction de la trompette a produit les plus heureux effets sans troubler le calme et sans altérer la douceur qui doivent régner.

« Le changement de tonalité apporté par chacun des corps de recharge donne au compositeur la possibilité d'obtenir la variété des timbres dont il peut avoir besoin pour nuancer et colorer diversement ses effets. »

Le rôle de la trompette à l'orchestre, comme dans les corps de musique, est important, non qu'il y ait beaucoup à faire, mais parce que la moindre rentrée, la moindre attaque est presque toujours en dehors, et demande de la part de l'exécutant une grande sûreté de lèvres et une oreille constamment tendue vers la justesse.

On travaillera donc avec soin la qualité du son qui doit être pur et jamais cuivré, et l'attaque qui doit être franche sans dureté.

La trompette est employée avec succès dans l'accompagnement des chœurs et dans les finals. Supposons le compositeur à bout d'effets nouveaux. Il a usé de toutes les ressources que lui offrent les cornets, les cors, les trombones, les timbales, le tambour, la grosse caisse et cymbales, où trouvera-t-il un crescendo au *tutta forza*?

Il lui reste *l'entrée* des deux trompettes, et le but qu'il se propose sera atteint.

« Non, le principe originel de la Trompette ne doit point être effacé par les inventions modernes des pistons et des cylindres, qui ont donné naissance à de nouveaux instruments, qui peuvent servir, il est vrai, à enrichir l'instrumentation, mais ne remplaceront jamais, sous le rapport de la pureté et de la clarté du son, la Trompette naturelle, tant appréciée dans sa simplicité par les compositeurs d'intelligence et de goût, et dont je comparerai généralement l'emploi dans les partitions, à une couleur vive et éclatante placée sur la pa-

lette du peintre, qui ne s'en sert que de temps en temps pour obtenir de brillantes lumières.

« DAUVERNÉ. »

*Ainsi dans un orchestre où la trompette éclate,  
Ne vous semble-t-il pas devant vos yeux surpris  
Voir tout à coup briller la couleur écarlate?  
Sanglant appel de guerre à l'ardent coloris.*

La trompette est l'hôte des hauts sommets.

Ce qu'elle veut, c'est la proclamation de la victoire : elle est orgueilleuse par tempérament, résumant toutes les qualités d'une voix de signal, elle exige une réponse.

La trompette est l'interprète des violences de couleurs de l'aurore, le cor lui présente l'opposition du crépuscule.

Son timbre strident est un appel aux armes, comme le roulement du tambour est un écho à ses éclairs déchaînés. *Sursum corda*, tel est son cri. Elle résume l'énergie, la vigilance et l'héroïsme martial.

Au théâtre, à sa parole, les apparitions voilées de magie s'enfuient épouvantées, fantômes terrassés par la lumière.

Au son de la trompette, tout se dévoile, le rideau du temple se déchire, et l'apothéose surgit des catacombes.

ALFRED GUICHON.





LES  
COMMENCEMENTS DE SPONTINI

1774 - 1807<sup>(1)</sup>



ETTE réussite honorable fut suivie d'un échec. Il s'agit de *Julie ou le Pot de fleurs*, représenté à l'Opéra-Comique le mardi 12 mars 1805, et dont l'insuccès doit être attribué moins encore à la musique incolore de Spontini qu'au misérable livret de Jars.

Mondor,  
Julie, sa nièce,  
Verseuil, ami de Mondor,  
Valcour, jeune officier,  
Champagne, valet de Mondor,

M. Chenard.  
M<sup>me</sup> Desbordes.  
M. Solié.  
M. Elleviou.  
M. Allaire.

La presse et le public firent à cette pièce un accueil des plus froids. Le rédacteur du *Journal de Paris* en parle sur un ton dégagé qui montre quelle misère c'était à ses yeux. « Bien que la chute d'un pot de fleurs soit en quelque sorte le sujet de la pièce, *le Pot de fleurs n'est pas tombé*, et ceux à qui nous empruntons ce joli calembour, auraient pu ajouter : bien que *le Pot de fleurs* soit fort peu de chose, ce n'était pas une pièce à jeter par les fenêtres.... Il y a des morceaux gracieux dans

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> octobre.

la musique. L'ouverture est d'un genre neuf. La romance moitié guerrière, moitié galante, que chante Valcour, a un caractère très piquant. On a fait répéter le dernier couplet. Mademoiselle Desbordes, chargée du rôle de Julie, s'en est tirée à merveille. Cette jeune actrice a un vrai talent. Elle joue très bien le rôle de Valcour et chante parfaitement sa romance. En général, la pièce est bien montée. »

Aux *Débats*, Geoffroy est plus solennel sans être plus bienveillant : « L'ouverture est jolie et très-courte, les couplets que chante Elleviou et le petit duo qui leur succède, un autre duo entre l'oncle et la nièce, la romance et le quatuor de la fin, ne sont pas sans mérite ; mais l'air où mademoiselle Desbordes dit qu'elle a du caractère, les réflexions musicales de Chenard et Solié, sont au-dessous du médiocre : en tout, peu de musique. Elle avait d'abord été composée par M. Fay, ancien acteur de ce théâtre ; la société comique n'a point voulu de M. Fay pour son musicien ; peut-être eût-elle bien fait de s'y tenir, quoique M. Fay ne soit ni de Naples, ni de Malte ; elle s'est obstinée à exiger que la musique de M. Fay fût refaite par M. Spontini. C'est ainsi que les sociétaires de l'Opéra-Comique ont trouvé le secret de mécontenter M. Fay, sans aucun avantage ni pour Spontini, ni pour le théâtre. »

Il faut convenir que ces jugements sont assez justes. Bien que la partition de *Julie* ait été gravée, honneur qu'on n'obtenait pas alors aussi facilement qu'aujourd'hui, c'est un ouvrage des plus insignifiants, un seul morceau en a été conservé par les théâtres de vaudeville, c'est l'air : *Il a donc fallu pour la gloire*. Étant postérieur d'un an à *Milton*, cet opéra n'offre même pas l'intérêt que lui attribue Fétis de faire connaître le point de départ de Spontini, et, les partitions qu'il écrivit en Italie faisant défaut, d'accuser la prodigieuse transformation qui s'opéra tout à coup dans ses facultés (1).

Les insuccès répétés de *la Petite maison* et de *Julie* ne découragèrent cependant pas l'auteur de *Milton*. Plein de confiance en ses forces, il se remit au travail et chercha l'oubli de ses déboires passés en s'absorbant dans la conception musicale du beau poème de *la Vestale*, que Jouy, cédant à ses prières, lui avait bravement remis au lendemain de son premier échec.

(1) Fétis dit, en effet, que cette pièce avait été jouée d'abord un an plus tôt, à la fin de mars 1804, et que l'insuccès avait décidé Spontini à retirer sa partition pour y faire des changements. *Julie* serait ainsi le premier opéra français de Spontini, au lieu de *la Petite maison*, et cette représentation, en mars 1805, ne serait qu'une reprise. C'est là une erreur : il suffit, en effet, de suivre les spectacles de chaque jour donnés par les journaux du temps, pour s'assurer que *Julie* n'avait pas été

## III

## LA VESTALE

De Jouy avait eu le bonheur de voir sa pièce bien accueillie par le comité de l'Académie impériale de musique, alors composé des sieurs Bonet, directeur-président; Desfaucherets, Legouvé, Desprez, hommes de lettres; Monsigny, Rey, compositeurs; Lainez, premier artiste du chant; Gardel, maître des ballets; Boutron, machiniste en chef; de Mareuil, inspecteur général, et Le Craig, secrétaire général.

Une copie de la décision du comité, en date du 28 messidor an XIII (17 juillet 1805), avait été transmise à M. de Luçay, premier préfet du Palais, ayant la surveillance et la direction principale du Théâtre des Arts. Peu de jours après, ce fonctionnaire recevait une lettre, datée de Plombières, et signée du secrétaire des commandements de l'impératrice, qui lui parlait avec éloge de la partition de Spontini. Cette lettre ne produisit pas encore un effet bien appréciable.

A quelque temps de là, M. de Rémusat revenait à la charge et adressait à M. de Luçay la lettre suivante :

Sa Majesté l'Impératrice me charge, mon cher ami, de vous recommander M. Spontini, qu'elle vient de s'attacher en qualité de *compositeur de musique*. Ce compositeur a un opéra pour l'Académie impériale. Il désirerait bien que vous voulussiez le protéger; vous connaissez son talent distingué, et comme je sais votre zèle pour l'établissement que vous administrez, je ne doute pas que vous ne vous fassiez un plaisir de concourir à donner au public le plaisir d'entendre une composition intéressante.

Adieu, mon cher ami, je vous souhaite santé et plaisir. Pour moi, je pars pour Vienne, où je serai, comme partout,

Votre collègue et ami,

RÉMUSAT.

Strasbourg, le 6 frimaire, an XIV.

Souple et flatteur comme le sont naturellement les Italiens, Spontini avait su se glisser dans l'entourage de l'impératrice Joséphine et occuper bientôt un poste musical à la cour. Il avait dû abandonner successive-

jouée, même une fois, en mars 1804, et que la première représentation date seulement de mars 1805. On peut trouver l'explication de l'erreur dans ce fait que la musique, composée d'abord par Fay, avait été, comme nous l'apprend Geoffroy, jugée inexécutable par les comédiens et remplacée par celle de Spontini.

ment ses leçons de chant pour se vouer entièrement à sa carrière dramatique, et sa place d'accompagnateur au théâtre, absolument incompatible avec les fonctions de directeur de la musique de l'Impératrice, que d'heureuses relations de société et peut-être aussi son habile dédicace de *Milton* lui avaient fait obtenir. Bien lui en prit d'ailleurs de sacrifier cette position à une autre place près de la souveraine, car il dut à cette place de pouvoir triompher des innombrables obstacles qu'on faisait surgir devant lui, et il trouva dans la bonté naturelle de Joséphine une protection active, sans laquelle il ne serait peut-être pas parvenu à faire jouer *la Vestale*, partant à se faire connaître. Il ne négligeait d'ailleurs aucune occasion d'attirer sur lui les regards d'une princesse déjà bien disposée en sa faveur, et il ne manqua pas d'en saisir une excellente que lui offrit bientôt le destin des batailles.

Tous les théâtres de Paris s'empressèrent de célébrer la gloire de Napoléon après la bataille d'Austerlitz (1). Spontini demanda aussitôt à Balocchi de lui fournir le texte d'une cantate intitulée *l'Eccelsa Gara*, qu'il se hâta de mettre en musique, et qui fut exécutée au théâtre de l'Impératrice, le 8 février 1806. Le sujet de cette cantate mythologique était d'une fadeur extrême. Apollon et Minerve, descendus aux Champs-Élysées, invitaient les plus illustres poètes de la Grèce, de Rome et de l'Italie à exalter la gloire militaire de la France. Homère, Virgile et le Tasse se disputaient vivement cet honneur; mais Apollon les mettait sagement d'accord en proclamant que ce n'était pas trop du Parnasse au grand complet pour célébrer dignement les exploits du plus grand homme des temps anciens et modernes, et, sur un signe de lui, les neuf muses s'unissaient aux poètes pour chanter en chœur des hymnes où étaient accumulées toutes les hyperboles de la louange la plus folle.

Si ce poème ne valait rien, la musique ne devait pas valoir grand chose; mais il était d'une adroite politique de ne pas critiquer trop vivement une œuvre conçue dans des intentions si louables. Aussi les journaux n'en disent-ils pas long, et le rédacteur du *Journal de Paris*

(1) Les musiciens se mettaient aussi de la partie et faisaient grand bruit dans ce concert de louanges. Lisez plutôt cette annonce mirifique, copiée dans un grand journal du temps :

MUSIQUE. LA GRANDE BATAILLE D'AUSTERLITZ, surnommée *la Bataille des trois empereurs*, fait historique, arrangée à grand orchestre et dédiée à S. A. I. Mons. le prince JOSEPH, grand électeur de l'Empire, par L. Jadin, membre du Conservatoire de musique. Prix : 9 fr.—NOTA. L'auteur s'est décidé, sur l'invitation de beaucoup d'amateurs, d'arranger à grand orchestre la Bataille d'Austerlitz, et le succès qu'elle a obtenu du public pour le piano, est un garant pour celle que nous annonçons aujourd'hui, qui réunit tout l'effet musical pour exprimer cette mémorable journée, gravée dans le cœur des Français. — Elle se vend à Paris, etc.

s'exprime-t-il avec toute la circonspection d'un habile homme qui prétend ne pas aventurer son jugement sur une production quasi officielle.

Cette cantate a obtenu tout le succès qu'on peut attendre de ces sortes de compositions..... La musique, comme on sait, ne vit que de mouvements et de contrastes. Dans l'*Eccelsa Gara*, le poète, inspiré par son sujet, a composé de fort bons vers; mais sur un fonds d'idées qui pouvait donner matière à un morceau d'ensemble, le compositeur en a fait neuf. Or, cette profusion de morceaux du même caractère devait paraître fastidieuse et c'est là ce qui est arrivé. L'effet n'en eût peut-être pas été aussi fâcheux, si tout à la fin de son ouvrage le poète n'eût pas fait réciter, par madame Canavassi-Garnier, cinquante à soixante vers de récitatif, qui ont fatigué le public et l'ont empêché d'apprécier le finale, morceau fait pour le réveiller. En mettant à part ces défauts et ces inconvénients qui tiennent à la chose, on a pu remarquer dans l'*Eccelsa Gara* plusieurs morceaux d'un très beau style. L'ouverture a fait beaucoup de plaisir; elle est élégante, gracieuse, légère : on a distingué, dans la première partie, un trio d'un superbe effet, bien chanté par madame Canavassi-Garnier, par Tarulli et par Barilli. Un grand air chanté par madame Ferlendis, avec accompagnement de cor anglais, a aussi fait impression et a obtenu des applaudissements dont madame Ferlendis a mérité une bonne part par un chant sage, un très bon goût d'ornement et une excellente prononciation. Enfin, le public a unanimement applaudi un *quintetto* de la deuxième partie, où se trouvent de beaux effets d'orchestre et une distribution brillante des parties vocales. Si cette partition, à laquelle manquent les effets des scènes et l'intérêt dramatique, a fait moins de sensation que les autres ouvrages de Spontini, ne doutons point que cet estimable compositeur, qui a déjà montré un véritable talent sur les scènes française et italienne, ne sache bientôt prendre sa revanche et arracher des applaudissements à ses juges les plus sévères (1).

L'impératrice avait été très touchée de ce délicat hommage comme des applaudissements qu'il avait soulevés dans le public, et elle en témoigna sa reconnaissance à l'auteur de la façon la plus éclatante en épousant ses intérêts et en le défendant contre ses ennemis et ses envieux, dont le nombre augmentait chaque jour. L'empereur signa enfin l'ordre de préparer l'étude et la mise à la scène de *la Vestale*.

Voici les devis approximatifs des dépenses :

Décors.. . . . .	10.720	fr.
Costumes.. . . . .	15.000	
Copie. . . . .	3.000	
Répétition extraordinaire. . . . .	280	
Total. . . . .	<u>29.000</u>	fr. (2).

(1) Je noterai ici, à tout hasard, certain opéra : *Tutto il mundo a torto*, qu'on trouve cité sans plus de renseignements dans quelques notices, mais dont je n'ai rencontré de trace nulle part.

(2) État cité par M. de Lajarte dans les curieux articles qu'il donna l'année der-

On entendait alors par répétition extraordinaire ce qu'on appelle aujourd'hui répétition générale, et toute la maison de l'empereur, les hauts fonctionnaires de l'État, etc., avaient l'habitude d'y assister : 280 francs de dépense pour une aussi magnifique assistance, ce n'était vraiment pas cher, et l'on peut juger par là si l'empereur faisait de notables économies sur les beaux-arts pour tout reporter à la guerre. Un ordre du préfet du Palais fixa enfin au 25 octobre 1806 l'entrée en répétition de l'opéra.

Lorsque Berton avait achevé une nouvelle partition, il écrivait d'habitude au bas de la dernière page : *C'est ici que finit le plaisir et que la peine commence.* A peine les répétitions de son opéra furent-elles entamées, que Spontini put vérifier l'exactitude de cette réflexion peu encourageante. Fétis qui suivit en personne les études préparatoires de *la Vestale* avec tout l'intérêt d'un homme qui s'instruit et qui voit peu à peu une œuvre de génie prendre forme et s'affirmer, a expliqué d'une façon très claire quelles difficultés, quelles hostilités chaque jour renaisantes le malheureux compositeur rencontrait sur ce théâtre où il ne comptait guère que des rivaux.

Les répétitions de l'ouvrage avaient commencé, mais là de nouvelles préventions s'élevèrent, à cause de l'obscurité qui environnait les premières pensées de l'auteur, car cet homme, entièrement livré aux traditions de la musique italienne de son temps lorsqu'il était arrivé à Paris, cet homme, dis-je, s'était tout à coup révélé à lui-même dans ce qu'il y avait en lui d'original et de créateur, et il avait été appelé à composer une tragédie lyrique pour le grand opéra. Au lieu de l'ancienne facilité qui lui avait fait improviser ses opéras italiens et ses premiers ouvrages en français, il en était venu à une conception profonde, mais laborieuse. Devenue l'objet de ses méditations, l'expression forte et vraie des sentiments dramatiques domina toutes ses idées ; mais l'inhabitude des formes qui pouvaient réaliser cette expression était cause que ce qui était senti avec énergie par le compositeur, ne se traduisait que d'une manière obscure dans le premier jet de sa pensée. De là venait que sa vigoureuse inspiration ne se présentait quelquefois que sous l'aspect d'un travail péniblement élaboré. C'est en cet état qu'il livrait aux copistes la plupart des morceaux de sa *Vestale*. Mis à l'étude, ces morceaux présentaient aux chanteurs et aux musiciens de l'orchestre de grandes difficultés ; de là les sarcasmes des exécutants mal disposés pour lui et les bruits défavorables à l'ouvrage, qui se répandaient de proche en proche. Bien que Spontini en reçût

nière au *Ménestrel*, et dans lesquels il publia les pièces concernant *la Vestale* et *Fernand Cortez* trouvées par lui aux Archives de l'Opéra, au courant de l'énorme travail qu'il avait entrepris pour vérifier et remettre en ordre toutes les parties d'orchestre ou de chant de tous les opéras ou ballets joués à l'Opéra depuis deux siècles.

des impressions pénibles, il ne se laissait pas ébranler dans son sentiment intime. Dès qu'il avait acquis la conviction des défauts d'un morceau, il se remettait à l'œuvre, revoyait sa pensée primitive, l'éclaircissait, la dégageait de son entourage hétérogène, resserrait les phrases ou leur donnait plus de développement, en améliorait le rythme et la modulation, et par degrés il arrivait à la réalisation dramatique dont il était animé. C'est ainsi que tour à tour les diverses parties de la partition de *la Vestale* parvinrent à leur maturité.

Les répétitions suivaient lentement leur cours au milieu de ces accrocs continuels, lorsque quelques membres du comité émirent certaines objections appuyées sur la prochaine représentation du ballet de Milon et Persuis, *Ulysse*, qui était à l'étude et qui fut joué sans succès le 27 février 1807. Le résultat de ces scrupules artistiques ou autres fut de renvoyer *la Vestale* après *Ulysse* : la représentation en fut fixée au mois d'avril suivant.

Ici se placeraient, d'après Fétis, une œuvre nouvelle et un incident scandaleux dans la carrière de Spontini ; mais tout en reproduisant son récit, je dirai quelles raisons majeures m'empêchent de pouvoir y ajouter foi. « La protection de l'impératrice, dit-il, fit triompher Spontini de la formidable opposition organisée contre lui, opposition qu'il trouva à son poste lorsqu'il fit exécuter un oratorio de sa composition dans un des concerts spirituels donnés au théâtre Louvois pendant la semaine sainte de l'année 1807. Les jeunes musiciens rassemblés au parterre pendant l'exécution de cet ouvrage mirent d'autant plus d'obstination à troubler, que les répétitions de *la Vestale* étaient commencées et que tout annonçait la prochaine mise en scène de ce grand opéra. Les éclats de rire et les huées scandaleuses de ces jeunes gens couvrirent la voix des chanteurs et même la sonorité de l'orchestre, de telle sorte qu'il fut impossible d'apprécier le mérite de la composition et que l'exécution ne fut pas achevée. »

D'après les circonstances mêmes que précise Fétis, ce scandale n'a pu avoir lieu que pendant les jours saints de 1806 ou de 1807, puisqu'il fut provoqué par ce fait que *la Vestale* était en pleines répétitions; or, en 1805 on ne s'en occupait pas encore, et en 1808, toute cabale avait désarmé devant l'éclatant succès du nouvel opéra. Les journaux du temps nous ont transmis le programme des concerts spirituels de ces deux années, programme qu'ils inséraient la veille ou le matin même en insistant sur l'œuvre ou l'artiste qui devait former le principal attrait du concert : il est donc hors de doute qu'ils n'auraient pas manqué d'appuyer sur une œuvre religieuse du compositeur dont tout le monde musical se préoccupait si fort.

Il n'en est rien. En 1806, la troupe italienne qui donnait des représentations au Théâtre de l'Impératrice, situé rue de Louvois, n'organisa qu'un concert spirituel, pour le mercredi de la semaine sainte, et y fit entendre le *Stabat mater* d'Haydn. En 1807, l'année précisée par Fétis, il y eut trois concerts : les deux premiers (jeudi et vendredi saints 26 et 27 mars), étaient composés « des plus beaux morceaux des oratorios du célèbre Guglielmi, *Sisara e Debora* et *Giudite e Oloferno* » ; le troisième et dernier eut lieu le samedi et M. Casimir y exécuta brillamment plusieurs morceaux sur la harpe. Mais nul indice de Spontini ni d'oratorio de sa façon, avant ni après aucun concert.

L'heureux temps fixé pour la représentation de *la Vestale*, le bienheureux mois d'avril approchait rapidement.... ; il passa sans que le comité songeât à tenir sa promesse. Cependant les persécutions contre le musicien ne cessaient pas malgré ces embarras, et bientôt les éléments eux-mêmes semblèrent se conjurer contre lui. Au mois d'août, un orage épouvantable fit irruption dans les magasins délabrés des Menus-Plaisirs, où l'on avait placé les nouveaux décors de *la Vestale*. Ils subirent quelques détériorations, qu'il fallut réparer : de là le prétexte d'un nouveau retard saisi avec empressement par les rivaux de Spontini.

Par surcroît de malheur, l'empereur vint à décider que la première représentation du *Triomphe de Trajan* serait donnée le 14 octobre 1807. Au reçu de cet ordre qui dérangeait tous ses projets financiers, le comité émit le vœu que *la Vestale* fût reculée après *Trajan*, en s'appuyant sur une raison d'économie que le directeur Bonet de Treiches, ancien député de la Haute-Loire à la Convention, fait bien valoir dans son rapport au surintendant. « En faisant passer *la Vestale* après *Trajan*, dit-il, il y aura une dépense de quinze mille francs en moins, parce que l'on se servira *des habits de Trajan*. » Bref, tout céda devant la volonté impériale et les études de *la Vestale* furent interrompues pour céder la place à *Trajan*.

Qu'était-ce donc que ce *Triomphe de Trajan* auquel on sacrifiait tous les droits acquis par Spontini et par Jouy. Ce n'était rien moins qu'un grand opéra allégorique à la louange de Napoléon et dans lequel on avait poussé la flatterie jusqu'à prendre pour sujet de la pièce un prétendu trait de la clémence impériale que la poésie, la musique et la peinture ont célébré à l'envi sans pouvoir persuader la postérité incrédule. Napoléon, sollicité par la femme d'un principicule allemand qui avait conspiré contre lui, de faire grâce au coupable, aurait jeté au feu les pièces de conviction en disant : « Vous le voyez, madame, je ne puis

pas condamner, il n'existe plus de preuves ». On sait trop bien aujourd'hui que l'empereur n'avait pas l'esprit assez étroit pour que l'absence de preuves l'empêchât de faire fusiller qui le gênait, mais en ce temps-là ce trait admirable suffit à Esmenard pour bâtir tout un opéra apologétique : à la fin, on voyait Trajan brûler sur un réchaud des pièces criminelles et faire grâce aux conspirateurs.

La musique était de Lesueur et Persuis qui, au 2 janvier de cette année 1807, avaient commencé la série des pièces adulatrices envers Napoléon en composant la musique d'un intermède de Baour-Lormian, *l'Inauguration du Temple de la Victoire. Le Triomphe de Trajan*, qui se terminait par un cortège magnifique — pour lequel il fallut construire un couloir sur la rue Lully, comme dégagement de la scène — fut joué le 23 octobre 1807 et produisit la recette énorme de 10,377 fr. 45 centimes. Cet opéra obtint une belle suite de représentations, dues uniquement à la richesse du spectacle, car poème et musique étaient au-dessous du médiocre : un seul morceau, la marche triomphale, composée par Kreutzer, obtint un éclatant succès et devint rapidement populaire au point d'être adopté par toutes les musiques de régiments.

Même après *le Triomphe de Trajan*, le comité ne semblait s'occuper qu'à regret de *la Vestale* et voulait jouer encore auparavant un opéra de Lesueur reçu déjà depuis longtemps, *la Mort d'Adam*. Recours fut porté à l'empereur par les rivaux de Spontini contre ce qu'ils appelaient un tour de faveur accordé à *la Vestale* sur la recommandation de l'impératrice, et l'on attendit humblement la décision du souverain. C'est alors que, pour parer le coup qu'on voulait leur porter, Jouy et Spontini adressèrent la requête suivante à Napoléon.

SIRE,

Il n'est point d'injustice contre laquelle vos sujets ne trouvent un recours au pied du trône de Votre Majesté; nous osons donc espérer qu'elle daignera accueillir la supplication que nous avons l'honneur de lui adresser, comme auteur et comme compositeur de la tragédie lyrique intitulée *la Vestale*.

Cet ouvrage, reçu par le jury de l'Opéra avec la plus grande faveur, honoré de la protection de S. M. l'Impératrice-Reine, dont vous-même avez ordonné la mise en scène — il y a plus d'un an — était au moment de paraître lorsque l'on en suspendit l'exécution pour s'occuper uniquement de l'opéra de *Trajan*, que la reconnaissance publique attend avec une impatience si vive. Nous partageons avec trop d'enthousiasme ce sentiment universel pour n'avoir pas cédé avec joie la place aux auteurs assez heureux pour avoir été jugés dignes, dans une pareille circonstance, d'être les interprètes de l'admiration générale.

Mais, aujourd'hui, Sire, nous apprenons avec la plus vive douleur que

M. le Préfet du Palais, chargé de l'administration de l'Opéra, vient de donner l'ordre d'ajourner indéfiniment *la Vestale*, et de faire passer l'opéra *la Mort d'Adam* immédiatement après *le Triomphe de Trajan*.

Qu'il nous soit permis de représenter à Votre Majesté que l'opéra de *la Vestale* est annoncé depuis six mois, qu'il est depuis longtemps sur l'affiche, que toutes les loges sont louées, que les études sont achevées et les décos-  
tions prêtes; que le poème même est imprimé sous les auspices de S. M.  
l'Impératrice, qui a daigné en agréer la dédicace; et que, sans parler du tort irréparable que nous causerait le passe-droit dont on nous menace, il serait également préjudiciable aux intérêts de l'Administration, qui se verrait, par ce retard, obligée de recommencer les travaux que nous avons faits depuis six mois.

Nous osons ajouter, Sire, que les suffrages les plus respectables nous permettent d'espérer que cet ouvrage ne sera pas indigne d'arrêter un moment les regards de Votre Majesté.

Nous la supplions avec respect d'accueillir notre humble réclamation, et nous nous estimerions trop heureux si elle daignait nous admettre à l'honneur de la lui présenter nous-mêmes.

Nous sommes avec le plus profond respect, Sire, de Votre Majesté impériale et royale, les très-humbles, très-obéissants serviteurs, et très-fidèles sujets.

DE JOUY, SPONTINI.

Malgré la justesse des raisons indiquées par les deux réclamants, l'empereur se prononça sans hésiter en faveur de l'auteur des *Bardes*, dont il appréciait particulièrement la musique froide et majestueuse, et il décida que *la Mort d'Adam* serait jouée avant *la Vestale* (1). De retard en retard, c'en était peut-être fait du chef-d'œuvre de Spontini si un bienheureux hasard n'avait fait que la partition de Lesueur ne se trouva pas prête au moment précis où il fallait la livrer au copiste. Spontini sut assez bien profiter de ce coup de fortune pour reconquérir son tour de représenta-

(1) Où donc M. de Loménie, Raoul-Rochette et Castil-Blaze, se copiant à la file, ont-ils pris l'anecdote d'après laquelle ce serait précisément Napoléon qui aurait protégé Spontini, en empêchant *la Vestale* de succomber sous les intrigues des envieux? D'après Castil-Blaze, les principaux morceaux auraient été exécutés aux Tuileries en février 1807, sur le désir formel de l'empereur, qui voulait juger cet opéra si discuté avant même d'être joué, et bien qu'il ne retrouvât pas là des mélodies aussi agréables que ses airs préférés de *la Molinara*, il aurait dit avec chaleur à Spontini : « Votre ouvrage abonde en motifs nouveaux, la déclamation en est vraie, et s'accorde avec le sentiment musical; il y a de beaux airs, des idées d'un effet sûr, un finale entraînant. La marche au supplice me paraît admirable. Je vous certifie que vous obtiendrez un grand succès et il sera mérité ». Ce récit n'est que roman : outre que l'empereur, qui n'aimait aucunement la musique, était incapable de développer ainsi sa pensée sur une œuvre musicale quelconque, il est avéré aujourd'hui qu'il n'appuya jamais l'opéra de Spontini, et que, bien au contraire, il le rejeta toujours au second rang, d'abord après *le Triomphe de Trajan*, puis après *la Mort d'Adam*.

tion : *la Mort d'Adam* fut reculée de plus d'un an, et *la Vestale*, d'abord annoncée pour le vendredi 11 décembre, fut définitivement exécutée le mardi 16 décembre 1807, on sait avec quel foudroyant succès.

Voici la remarquable distribution de cet ouvrage, exactement copiée sur la partition originale : Licinius, général romain, Lainez; Cinna, chef de légion, Laïs; le Grand pontife, Dérivis; le chef des Aruspices, Duparc; Un Consul, Martin; Julia, jeune vestale, M<sup>me</sup> Branchu; la Grande vestale, M<sup>lle</sup> Maillard. Les artistes de la danse n'étaient pas moins célèbres que ceux du chant ; ils se nommaient Vestris, Beaulieu, Saint-Amand, Branchu, Baptiste, Petit; M<sup>mes</sup> Clotilde, Gardel, Chevigny, Millière, Bigottini, Vestris, Rivière, Mareiller aînée et cadette.

Sans pousser plus loin ce travail ni étudier une partition aujourd'hui universellement connue et admirée, il est bon de relire les jugements portés sur *la Vestale* par les principaux journaux du temps, pour bien montrer d'abord comment ces écrivains ménagèrent leur conversion en présence de ce triomphe, et ensuite comment les œuvres où le génie éclate à chaque page furent et seront de tout temps reçues par les critiques avec toutes sortes de ménagements et de restrictions. C'est encore fort heureux quand elles ne soulèvent pas une réprobation presque unanime.

« Il s'en faut bien que la musique soit la partie faible de cet opéra, dit le *Journal de Paris*, elle a complètement réussi, et l'on peut dire qu'elle fait le plus grand honneur à la verve lyrique de M. Spontini. Ce n'est pas néanmoins que tout y soit également bon ; le même motif se reproduit trop souvent dans l'ouverture ; l'air de Cinna, au 1<sup>er</sup> acte : *Dans le sein d'un ami fidèle*, manque de couleur et d'expression et enfin, le duo de Licinius et de Julia, au 2<sup>e</sup> acte, a été froidement écouté. Mais tout le reste est du plus beau caractère. Parmi les morceaux qu'on a généralement applaudi, nous avons remarqué le duo plein de sentiment : *Quand l'amitié seconde mon courage* ; cet air de Julia : *Impitoyables dieux, suspendez la vengeance*, où les accents de la passion la plus impérieuse semblent avoir été notés avec du feu ; le magnifique final du second acte, qui est plein de mouvement, de variété et d'énergie ; et enfin, ce chœur général : *O terreur ! ô disgrâce !* où l'effroi, l'indignation et le désordre du peuple et des soldats sont exprimés avec une énergie pittoresque, dont nous ne pourrions donner qu'une faible idée. En général, la musique de M. Spontini est pleine de verve et de mélodie ; et quand il sacrifie aux grâces, ce n'est jamais aux dépens du caractère dramatique. »

Le critique du *Journal de l'Empire* se perd dans des considérations sans fin et sans profit sur la collaboration du parolier et du musicien.

« ..... L'association nécessaire d'un poète et d'un musicien pour les pièces lyriques, est sujette à de grands dangers : si le poète remplit passablement sa tâche, quelquefois le musicien ne sait ce qu'il dit; si, au contraire, le musicien se trouve par hasard être un Orphée, il arrive que le poète n'est qu'un Pradon. Ici, les deux associés sont d'accord ; la musique et le poème sont de niveau : le partage de gloire est égal. Il y en a qui veulent donner tout au musicien : cela n'est pas juste ; chacun le sien. Le sujet est bien traité par le poète ; le musicien a bien choisi la couleur du sujet : le poète a indiqué des situations intéressantes ; le musicien les a rendues. On a justement applaudi de grands traits d'expression, de beaux effets dans les chœurs. Cette composition ne peut que faire honneur au talent de M. Spontini, et ajouter beaucoup à la réputation qu'il s'était faite par d'autres ouvrages. » — Remarquez, s'il vous plaît, que c'est là la partie musicale de l'article.

Dès le lendemain, *le Moniteur* s'empresse de constater le brillant succès. « Cette nouvelle et grande composition a été écoutée avec beaucoup de faveur : le style en a plu. On y a trouvé de la mélodie, du chant, et une expression forte et dramatique. La grande scène du second acte a été surtout universellement applaudie. » Quelques jours après, le critique développe son jugement et conclut en ces termes, après avoir accordé force éloges au musicien : « ..... Dans ce succès brillant, je ne vois qu'un écueil pour lui; c'est qu'on va le bercer de cette idée qu'il a égalé tout ce que nous avons entendu de mieux, et laissé loin de lui tous ses rivaux : lui dire le premier est absurde; lui laisser croire le second, injuste et dangereux. La musique de *la Vestale* a de belles parties, mais tout n'y est pas également digne d'éloges. Le récitatif laisse généralement à désirer plus de force et de vérité : notre prosodie peut encore être utilement étudiée par l'auteur... » — La prosodie et rien que la prosodie : voilà bien où perce le bout de l'oreille de Suard, qui pouvait être un excellent juge en littérature, mais qui n'entendait pas grand chose à la musique.

Ces restrictions intéressées et ces adroites réserves n'empêchèrent pas le public de courir en foule applaudir les admirables accents de cette tragédie lyrique et saluer l'avénement du Messie attendu, du compositeur de génie qui allait prendre sur la scène française la place devenue vacante depuis la mort de Gluck et le départ de Salieri. Spontini avait conquis d'un coup l'immortalité, — et il n'avait que trente-sept ans.

ADOLPHE JULLIEN.

Si vous aviez un programme, mon  
cher Berlioz, je vous prie de le  
remettre au poète de ces légnes.

J'ai été faire visite à ma sœur  
Fréillet; elle et son mari sont tout  
enthousiasmés; mais ayant quatre  
fris demandé la partie de vole  
de la Vestale, elle ne l'a pas  
obtenu encore! Prenez y garde!  
emparez-vous de la partition  
et des parties j'orchestre! Et  
aprenez-y, que l'on fait étudier  
le Chœur!!! tout à vous  
Spontini

Dimanche soir

Autographe de Spontini.



## UN ABBÉ A L'OPÉRA<sup>(1)</sup>



'ÉTAIT la première fois que l'on mettait la Bible sur la scène de l'Académie royale de musique. En 1692, il est vrai, l'abbé Boyer avait fait de Jephthé le sujet d'une tragédie en trois actes avec chœurs, représentée devant les demoiselles de Saint-Cyr, avec succès ; mais il n'y a aucun rapport entre les œuvres inspirées aux deux abbés par cet épisode à la fois si dramatique et si touchant de nos livres saints.

« Ce n'a pas été sans trembler — dit Pellegrin dans une intéressante préface — que j'ai entrepris de mettre sur le théâtre de l'Académie royale de musique un sujet tiré de l'Ecriture sainte. Des amis judicieux avaient beau me représenter que ce genre de tragédie n'était nouveau que par rapport au lieu où j'allais l'introduire et que ces matières respectables étaient encore plus propres au chant qu'à la simple déclamation ; j'avais la prévention à combattre, et la prévention ne se donne pas la peine de raisonner.

« Ceux qui se livraient le plus à cette première surprise, qui fait condamner aveuglément tout ce qui porte un caractère de nouveauté ou de hardiesse, me faisaient surtout un monstre de la danse. Tout cela ne m'empêcha point d'affronter le péril ; la gloire qui y était attachée le diminuait à mes yeux, à mesure que j'avancais dans une si pénible carrière.

« Mon ouvrage parut enfin. Les premiers juges à qui je le présentai, tout informé qu'il était encore, me louèrent d'avoir choisi un sujet aussi intéressant que le sacrifice de Jephthé, et les larmes qu'une grande princesse (*la duchesse du Maine*) répandit à une lecture qu'elle m'avait fait l'honneur de me demander, achevèrent de me rassurer.

« Quelques autres lectures que j'en fis après ne furent pas moins heureuses et me firent concevoir quelque espérance de succès. C'est maintenant au

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> octobre.

public de confirmer cette espérance ou de la renverser. Je n'appellerai point de sa décision; mais, je crois que mes juges voudront bien me permettre de leur exposer ma cause, sans toutefois m'imputer aucune défiance sur la sûreté de leurs lumières.

« Je ne dirai rien du prologue; les suffrages réunis de ceux à qui j'en ai communiqué le plan me dispensent de l'apologie.

« Les libertés que j'ai prises dans la tragédie demandent plus d'indulgence; l'épisode d'Ammon parut exciter quelque contradiction; mais je n'ai pas osé bannir tout à fait l'amour profane d'un théâtre qui semble n'être fait que pour cette passion frivole. Le grand Corneille ne fut pas moins timide que moi, quand il exposa pour la première fois une tragédie sainte aux yeux du public étonné; et Sévère amoureux eut autant de partisans que Polyeucte martyr.

« L'amour que je donne à la fille de Jephthé pour un prince idolâtre est justement puni par le péril dont elle est menacée, et ce n'est qu'après en avoir triomphé qu'elle trouve grâce devant le Seigneur.

« J'établis, dès la seconde scène du premier acte, que Jephthé n'a vu Iphise que dans l'âge le plus tendre, pour me ménager une scène de reconnaissance.

« C'est ici le lieu de répondre à une objection qu'on m'a faite. Pourquoi, m'a-t-on dit, Iphise, dans l'entr'acte du second au troisième, ne s'est-elle pas annoncée à son père?

« Je réponds à cela que la bienséance ne lui permettait pas de se faire connaître à Jephthé, sans lui être présentée par Almasie, sa mère, et c'est pour cette raison que je lui fais dire dans un à parte qui finit le second acte; c'est à Dieu qu'elle s'adresse :

*Je ne puis résister à mon impatience.*

*Seigneur, un seul moment je ne veux que le voir,  
Et je vole où m'appelle un plus sacré devoir.*

« C'est-à-dire au temple, où sa mère l'a devancée.

« Voici une seconde réponse à la même objection :

« Jephthé, agité de remords à la première vue de sa victime qu'il ne connaît pas, ordonne à tout le monde de se retirer; n'est-ce pas à sa fille à donner l'exemple de l'obéissance qu'on doit aux ordres de son souverain?

« Je conviens qu'il n'aurait tenu qu'à moi de placer la reconnaissance à la fin du second acte; mais j'ai craint de le surcharger de scène. Il y a une certaine mesure de temps, dans laquelle un auteur doit se renfermer, s'il ne veut s'exposer à ennuyer les spectateurs.

« Pour ce qui regarde le ballet, dont on me faisait un obstacle insurmontable, je ne comprends pas sur quoi on pouvait se fonder pour l'exclure de ma tragédie. L'art de danser n'est-il pas de tous les temps et ne convient-il pas à tous les peuples? La nation juive ne s'y adonnait-elle pas autant que toutes les autres? David, le plus saint des rois, ne dansa-t-il pas devant l'arche du Seigneur, comme font mes guerriers dans mon premier acte? La fille de Jephthé n'alla-t-elle pas au devant de son père, vainqueur des Ammonites, avec des tambourins et des danses? Ce sont là les propres termes de la sainte Écriture. Peut-on me blâmer d'y avoir pris la fête de mon second acte? Pouvais-je mieux être autorisé? Les tribus d'Israël, reconnaissant Jephthé pour leur

souverain, peuvent-elles marquer avec plus d'éclat les acclamations générales que par ces mêmes danses qui, chez d'autres peuples, ont été des cérémonies de religion? Je ne dis rien de la fête du quatrième acte; elle est composée de bergers et de bergères, qui viennent rendre hommage à leur princesse: quoi de plus naturel que leurs danses pastorales? Au reste, on a pris soin d'en bannir l'indécence; et je ne crois pas que les plus sévères censeurs en puissent demander davantage.

« Ce qui me reste à justifier dans ma pièce, c'est le parti que j'ai pris de sauver la fille de Jephthé: mais, combien d'interprètes, tant juifs que chrétiens, ne sont-ils pas du sentiment que j'ai adopté, comme le plus favorable à ma tragédie. D'ailleurs, l'inspiration que je donne à Phinée ne suffit-elle pas pour absoudre ce malheureux père d'un serment qu'il n'a fait que par trop de zèle? C'est Dieu même qui le quitte de son vœu, en faveur du repentir de sa fille. »

Il y a loin de ces minutieuses et modestes explications au sans gêne de mauvais goût avec lequel M. Scribe a arrangé ou plutôt dérangé le *Polyeucte* de Corneille, sous le titre des *Martyrs* (de Chateaubriand). Croyant avoir rempli héroïquement son devoir de galant homme, en voulant bien avouer qu'il n'était pas... Corneille, M. Scribe n'a pas poussé la modestie jusqu'à se taire en présence du *tolle* universel de la critique, qui lui reprochait le travestissement ridicule d'un des chefs-d'œuvre de la scène française. Dans une préface qui aspire à être méchante et qui n'est que médiocre, il laissa tomber de sa plume ces mots incroyables de fatuité de vaudevilliste :

« Ces messieurs vont me reprocher d'avoir refait Corneille; heureusement je suis assez riche pour me moquer de ce que disent les messieurs, et si j'avais un bon estomac, j'attendrais l'immortalité avec bien de la patience. »

M. Scribe eût risqué d'attendre... toujours....

Revenons à *Jephthé*.

« La nouveauté du genre en avait rendu le succès si douteux qu'on ne croyait pas que *Jephthé* pût être joué deux fois; cette prévention presque générale n'a pas tenu contre les beautés du poème et de la musique, et M. l'abbé Pellegrin et M. de Monteclair qui en sont les auteurs, peuvent se vanter qu'il y a très peu d'opéras que le public ait honorés de plus d'applaudissements. »

Tels furent l'impression générale et le jugement des connasseurs, recueillis par un critique contemporain, auquel nous laissons le soin de signaler les beautés neuves du chef-d'œuvre de l'abbé.

« Au prologue, le théâtre représente un lieu orné pour des spectacles, c'est-à-dire le théâtre même de l'Académie, dont tous les dieux fabuleux se sont emparés, comme du seul temple qui leur reste depuis l'extinction du paga-

nisme. Apollon invite Polymnie et Terpsychore à le seconder dans le dessein qu'il a de maintenir le culte qu'on leur rend encore sur ce théâtre. Il s'exprime ainsi :

*Vous qu'avec Apollon en ces lieux on adore,  
Savante Polymnie, aimable Terpsychore,  
Par vos chants, par vos jeux secondez mes désirs;  
Ce temple seul nous reste encore;  
Faisons-y régner les plaisirs.*

« Les deux muses exécutent ces ordres ; elles étaient, à l'envi, ce qu'elles ont de plus flatteur pour séduire les mortels ; mais leur règne n'est pas de longue durée ; la Vérité descend des cieux, suivie des vertus qui forment sa brillante cour. Elle leur parle ainsi :

*Fantômes séduisants, enfants de l'imposture,  
Osez-vous soutenir ma clarté vive et pure?  
Cachez-vous dans l'obscurité  
Où mon brillant aspect vous plonge;  
Il est temps que la vérité  
Fasse évanouir le mensonge.  
C'est trop abuser l'univers;  
Rentrez dans les enfers.*

« Les faux dieux sont forcés de s'abîmer.

« La Vérité expose le sujet de la tragédie qu'on va représenter, par ces vers qu'elle adresse aux vertus qui l'accompagnent :

*Troupe immortelle comme moi;  
Vertus, ornez ces lieux par un nouveau spectacle;  
Annoncez aux mortels la redoutable loi  
Du Dieu seul dont je suis l'oracle;  
Retirez du tombeau le malheureux Jephthé;  
Rappelez son vœu téméraire;  
Au soin d'instruire ajoutez l'art de plaire;  
Vous pouvez adoucir votre sévérité;  
Mais qu'aucun faux brillant n'altère  
La splendeur de la vérité.*

Le chœur des Vertus, suivantes de la Vérité, l'invite à faire briller sur la terre sa céleste lumière. Le prologue finit par cet éloge, d'autant plus beau qu'il est dans la bouche de la Vérité même :

*Un roi qui me chérît dès l'âge le plus tendre  
Fait son unique soin de marcher sur mes pas.  
Il veut qu'en ces heureux climats  
Ma seule voix se fasse entendre.  
Qu'il triomphe par moi, quand je règne par lui;  
Que la terre, le ciel, qu'à l'envi tout conspire  
A faire fleurir un empire  
Dont je suis le plus ferme appui.....*

« Passons à la tragédie.

« Le théâtre représente d'abord le fleuve du Jourdain, dont les flots séparent l'armée des Israélites de celle des Ammonites.

« Jephthé ouvre la scène ; il témoigne le plaisir qu'il a de revoir Maspha, sa chère patrie, après un long exil ; la tristesse succède à la joie quand il voit les étendards des Ammonites plantés sur les bords du Jourdain.

« Abdon, l'un des officiers généraux de l'armée Israélite, lui vient annoncer que l'Arche sainte va paraître à la tête des troupes, dont on lui a donné le commandement. A cette heureuse nouvelle, Jephthé est transporté de joie et rempli de confiance. C'est ici la scène d'exposition ; l'auteur y apprend aux spectateurs des choses essentielles à sa pièce, et qui servent de base à la situation la plus frappante ; savoir, qu'il n'a point vu sa fille depuis son enfance ; et qu'il ne veut la voir qu'après qu'il aura rempli son premier devoir. Il s'exprime ainsi :

*La gloire du Seigneur fait mon premier devoir ;  
Nos tribus, mes soldats, sont toute ma famille.*

« Quoi ? — lui dit Abdon, — l'amour ni le sang ne peut vous émouvoir ?

« Jephthé lui répond :

*Dis plutôt que je me défie  
D'un cœur trop prompt à s'attendrir ;  
Non ; je ne veux rien voir qui m'attache à la vie,  
Quand pour sauver mon peuple il faut vaincre ou mourir.*

« Le Grand-Prêtre Phinée vient annoncer à Jephthé que la voix du Seigneur confirme le choix que les Hébreux ont fait de lui, pour régner sur eux ; il lui apprend qu'Ammon, fils du roi des Ammonites et prisonnier dans Maspha, a corrompu la tribu d'Ephraïm, — ce qui donne lieu à un très beau duo.

« Les guerriers Israélites, assemblés par l'ordre de Jephthé, viennent attendre l'Arche sainte. Le Grand-Prêtre et Jephthé leur annoncent les prodiges que Dieu a faits en faveur de son peuple. Les guerriers se mêlent à ce récit. Voici les vers qui forment ce beau chœur, qui fait l'admiration de tout Paris :

PHINÉE.

*Ennemis du Maître suprême,  
Redoutez son courroux vengeur,  
La Terre, l'Enfer, le Ciel même,  
Tout tremble devant le Seigneur.*

« Le chœur répète :

*La Terre, l'Enfer, le Ciel même,  
Tout tremble devant le Seigneur.*

PHINÉE et JEPHTE.

*Le Jourdain retourne en arrière,  
Le soleil suspend sa carrière ;  
La mer désarme sa fureur  
En faveur d'un peuple qu'il aime.*

« Le chœur reprend :

*La Terre, l'Enfer, le Ciel même,  
Tout tremble devant le Seigneur.*

PHINÉE et JEPHTÉ.

*La bruyante trompette, à l'égal du tonnerre,  
Brise les tours d'airain, jette les murs par terre,  
Et déclare Israël vainqueur;  
Elle va porter la terreur  
Chez l'Idolâtre qui blasphème.*

LE CHŒUR.

*La Terre, l'enfer, le Ciel même,  
Tout tremble devant le Seigneur.*

« L'Arche paraît de loin aux yeux du Grand-Prêtre ; il ordonne aux guerriers de détourner la vue ; un nuage lumineux la couvre, comme il arriva la première fois que Moïse la voulut offrir aux yeux du peuple.

« Abdon annonce à Jéphté que les Ammonites viennent de fondre sur le camp des Israélites. Jéphté ordonne qu'on assemble ses guerriers sous ses étendards au son de la trompette sacrée ; et c'est dans ce pressant péril qu'il fait ce serment :

*Grand Dieu ! sois attentif au serment que je fais.  
Contre tes ennemis si je soutiens ta gloire,  
Le premier qu'à mes yeux offrira mon palais,  
Sera sur tes autels le prix de ma victoire.  
Je jure de l'immoler;  
C'est à toi de choisir le sang qui doit couler.*

« A peine le serment est-il prononcé, que le Jourdain se sépare en deux et forme deux remparts, au travers desquels l'armée Israélite passe au son des trompettes.

« Au deuxième acte, le théâtre représente le palais de Jéphté ; Ammon ouvre la scène. Abner, son confident, l'exhorté à mettre à profit la liberté que la tribu d'Ephraïm vient de lui rendre, et à se sauver d'un lieu où il périra, si Jéphté revient victorieux. Ammon lui dit qu'il ne saurait quitter Iphise, fille de Jéphté, dont il est amoureux. Iphise vient ; Ammon lui déclare son amour. Elle le veut fuir ; il la retient ; et comme il blasphème contre le Dieu des Hébreux, elle lui dit :

*Arrête... A l'univers crains de servir d'exemple;  
Outrage à ton gré tes faux dieux;  
Mais au Dieu d'Israël ne livre point la guerre;  
Il régit la terre et les cieux,  
Et sur le sacrilège il lance le tonnerre;  
Tremble, son bras vengeur est prêt à t'immoler.*

« Elle lui ordonne de se retirer ; il lui obéit. Iphise fait connaître dans un monologue l'amour qu'elle sent, malgré elle, pour Ammon ; elle s'exprime ainsi :

*Mes yeux, éteignez dans vos larmes  
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.  
Tu vois mes mortelles alarmes,  
Dieu puissant, j'ai recours à toi.  
Pourquoi faut-il, hélas! que je trouve des charmes  
Dans un fatal penchant, condamné par ta loi?  
Mes yeux, éteignez dans vos larmes  
Des feux qui dans mon cœur s'allument malgré moi.*

« Almasie, mère d'Iphise, vient s'affliger avec sa fille d'un songe terrible qu'elle a fait, et dans lequel elle a vu tomber la foudre sur elle : Iphise ne doute point que ce ne soit un châtiment que Dieu lui destine pour la punir de son amour pour un idolâtre ; elle en fait un aveu à sa mère, à la fin de la scène. Abdon leur annonce la victoire de Jephthé ; les peuples viennent s'en réjouir dans leur palais. Almasie ordonne à sa fille de présider aux jeux, tandis qu'elle va dans le Temple rendre grâces à Dieu d'une si heureuse victoire. Iphise lui dit qu'elle va bientôt l'y trouver dans un même esprit de reconnaissance envers Dieu. Un bruit de trompette annonce l'arrivée de Jephthé ; les peuples se mettent en état d'aller au devant de lui ; Iphise ne peut s'empêcher d'y aller à son tour ; elle le fait connaître par ces vers qu'elle adresse à Dieu :

*Je ne puis résister à mon impatience;  
Seigneur, un seul moment je ne veux que le voir,  
Et je vole où m'appelle un plus sacré devoir.*

« C'est-à-dire, au Temple, où elle a promis à sa mère de l'aller rejoindre. Le théâtre représente, au troisième acte, une avant cour du palais de Jephthé, ornée d'Arcs de Triomphe ; on y a élevé un trône. Jephthé, troublé de son serment, fait retirer tous ceux qui le suivent. Il fait entendre qu'il a vu sa victime et qu'il n'a osé lui prononcer l'arrêt de sa mort. Il ne sait pas que cette victime est sa propre fille. Il se représente, en frémissant, quelle eût été la rigueur de son sort si son épouse ou sa fille eussent paru les premières à ses yeux ; on lui a dit qu'elles sont dans le Temple, ce qui le met dans une entière sécurité ; cependant il plaint les parents de celle qu'il a vue la première :

*O toi que mon âme attendrie  
A laissé sans obstacle éloigner de ces lieux,  
Quels pleurs tu vas coûter aux auteurs de ta vie,  
S'il faut que je remplisse un serment odieux!*

« Almasie vient ; Jephthé la prie d'excuser le trouble dont elle le trouve agité ; elle lui confirme que sa fille est dans le Temple. Iphise arrive ; Jephthé frémit en la voyant, parce qu'il la reconnaît pour celle qu'il a vue la première ; mais de quel coup n'est-il par frappé quand il entend ces mots d'Almasie :

*Approchez-vous, ma fille.*

« Cette situation a tiré des larmes ; voici la fin de cette intéressante scène :

IPHISE, à Jephthé.

*Votre présence m'est si chère;  
Pourquoi détournez-vous les yeux?*

JEPHTÉ.

*Je devrais les fermer à la clarté des cieux.*

IPHISE.

*O mon père, envers vous de quoi suis-je coupable!  
Ai-je à vos yeux montré trop peu d'amour?  
Au bruit de votre heureux retour  
J'ai volé la première.*

JEPHTÉ.

*Eh! c'est ce qui m'accable;  
Et mon malheur est confirmé.*

IPHISE.

*Votre malheur! parlez; quelle douleur vous presse?  
Me reprochez-vous ma tendresse?*

JEPHTÉ.

*Vous ne m'avez que trop aimé.*

IPHISE.

*Hélas!*

JEPHTÉ.

*Votre présence augmente mon supplice;  
Éloignez-vous.*

ALMASIE, à Jephthé.

*Quelle est votre injustice?*

JEPHTÉ.

*Otez-moi cet objet; il me perce le cœur.....*

« La scène entre Jephthé et Almasie n'est guère moins intéressante. Jephthé lui apprend son serment; elle lui répond avec transport :

*Non, Dieu n'accepte pas un vœu si téméraire.  
Mais pensez-vous, cruel, que nos saintes Tribus,  
Malgré vos ordres absous,  
Ne conserveront pas une fille à sa mère?  
Tout Israël lui servira de père,  
Puisqu'enfin vous ne l'êtes plus.....*

« Ce troisième acte finit par cette leçon, que Phinée fait à Jephthé, après la fête du couronnement :

PHINÉE.

*Jephthé, si tu veux qu'on te craigne,  
La crainte du Seigneur doit régler tes projets.  
Ce n'est pas toi; c'est Dieu qui règne;  
Sois le premier de ses sujets.  
Grave au fond de ton cœur sa parole éternelle;  
Tiens sans cesse tes yeux attachés sur sa loi;  
Dans ses serments il est fidèle;  
Ne lui manque jamais de foi.*

« Ces dernières paroles, prononcées au hasard, rappellent à Jephté le fatal serment, et font finir l'acte d'une manière plus intéressante et plus propre à augmenter le péril.

« Au quatrième acte, le théâtre représente un jardin, où Almasie a dit à sa fille, dans l'acte précédent, de l'aller attendre. Iphise ouvre la scène par ce monologue qui convient à sa situation :

*Ruisseaux, qui serpentez sur ces fertiles bords,  
Allez loin de mes yeux répandre les trésors  
Qu'on voit couler avec votre onde.  
Dans le cours de vos flots, l'un par l'autre chassés,  
Ruisseaux, hélas! vous me tracez  
L'image des grandeurs du monde.  
Ruisseaux, qui serpentez sur ces fertiles bords,  
Allez loin de mes yeux répandre les trésors  
Qu'on voit couler avec votre onde.*

« Les bergers et les bergères des rives du Jourdain viennent rendre hommage à la fille de leur nouveau souverain, et lui présentent les prémices de leurs champs, qu'elle rapporte à Dieu par ces vers :

*J'aime à voir vos soins empressés;  
Mais à l'auteur de la nature  
Vos chants doivent être adressés.  
Ces fruits, ces fleurs, cette verdure,  
Tout appartient à ce suprême Roi;  
Il en demande les prémices.  
Pour attirer sur vous des regards plus propices,  
Immolez-lui vos cœurs, c'est sa première loi;  
Puissiez-vous dans vos sacrifices  
Être plus fidèle que moi!*

CH. BARTHÉLEMY.

(La fin au prochain numéro.)





# HYGIÈNE DE LA VOIX<sup>(1)</sup>

## CHAPITRE I

### DES RAPPORTS DES ORGANES DE LA VOIX AVEC LE MONDE EXTERNE



ES éléments solides qui, sous forme de poussières, se trouvent accidentellement dans l'air, proviennent des sources les plus diverses, telles que le terrain, le chauffage, les substances maniées dans certaines professions où elles sont fournies par des végétaux ou des animaux. Nous devons rappeler ici également la poussière d'eau des cascades ou celle produite par les pulvérisations.

Une des sources les plus abondantes de poussières sont les *terrains* secs et sablonneux. Les particules très ténues et très dures de la surface sont enlevées par une cause mécanique quelconque, qui met l'air en mouvement. Le vent soulève des nuages de poussière du terrain sur lequel on se trouve, ou il les apporte de loin, comme par exemple les sables des déserts d'Afrique.

Lorsque la combustion des substances employées pour le *chauffage* ou pour l'*éclairage* est vicieuse ou incomplète, l'atmosphère est chargée de particules charbonneuses qui constituent la *fumée*.

(1) Nous devons à l'obligeance de notre collaborateur M. le docteur Mandl, la communication de ces deux chapitres extraits de son remarquable *Manuel de l'Hygiène de la Voix*, qui va paraître prochainement.

Dans les professions dans lesquelles on travaille des *substances minérales*, les poussières qui se détachent affectent les organes pharyngolaryngés par leurs formes, leurs dimensions, leur dureté, quantité, etc. ; elles agissent d'une manière presqu'exclusivement mécanique. Dans le travail des aiguiseurs, il se dégage une grande quantité de poussière siliceuse des meules, surtout si l'aiguisage se fait à sec. Une partie de cette poussière retombe sur le plancher ; une autre beaucoup plus considérable remplit l'air d'un nuage tellement épais que l'on ne distingue plus aucun objet dans l'atelier ; pénétrant dans les poumons, elle s'y accumule et forme des noyaux de grandeur variable. Les mineurs sont exposés à une double source d'insalubrité ; ils respirent un air chimiquement vicié par le dégagement accidentel de gaz, et ils respirent en outre l'air rempli de poussières. Des conditions analogues existent chez les mouleurs en cuivre, les maçons, les plâtriers, les scieurs de pierre, etc.

Le travail des *matières végétales* remplit aussi quelquefois l'air de poussières très fines ; c'est ce qui a lieu par exemple dans les étages supérieurs de filature de lin, dans les ateliers consacrés à l'industrie cotonnière, chez les criniers, les chapeliers, les matelassiers, les cardeurs de laine ou de soie, etc.

Les poussières détachées de papiers peints agissent mécaniquement et chimiquement, par les substances minérales employées pour les couleurs.

Les peintures faites à la colle ou les papiers veloutés sont faits avec des couleurs qui renferment quelquefois des substances minérales (orpiment, vermillon, minium, céruse, vert arsenical de Scheele) ; ces couleurs se détachent par la dessiccation ou le frottement, et remplissent l'air de poussières.

On découvre toutes ces poussières, de même que des *spores de végétaux*, des *germes d'infusoires*, etc., à l'aide du microscope, dans les corps poreux (coton), à travers lesquels on a fait passer l'air à l'aide d'un appareil aspirateur.

Les poussières sablonneuses qui pénètrent dans l'arrière-gorge et dans les narines, restent adhérentes aux muqueuses et y déterminent un sentiment d'âcreté et d'irritation qui provoque la sécrétion d'un mucus épais, collant, dont on cherche à se débarrasser en toussant, en râclant. Les personnes qui ont passé la soirée près d'une lampe qui charbonne ou dans un salon où la grande quantité de monde réuni remplit l'air d'acide carbonique et empêche la combustion parfaite des bougies, rendent souvent le lendemain matin de petits crachats, grisâtres ou noirâtres à cause des particules charbonneuses qui ont pénétré dans les voies res-

piratoires. Si cette aspiration se répète souvent, il se déclare des laryngites et des bronchites, parfois très persistantes.

Les accidents sont plus graves lorsque les poussières proviennent des substances minérales. Les amas accumulés sur les muqueuses pharyngolaryngées et les noyaux formés à l'intérieur des poumons sont la cause d'inflammations plus ou moins étendues qui finissent souvent par déterminer des ulcérations et des cavernes. La voix est altérée, couverte et peut se perdre tout à fait. Les poussières végétales sont moins nuisibles; l'aspiration du tan est réputée favorable aux organes respiratoires, de même que celle du noir animal (Voy. *profession*).

Une règle générale, et dont tout le monde comprend l'impérieuse application, c'est de se soustraire à l'action des poussières. Il faut avant tout éviter d'aspirer les poussières. On garantit la bouche et les narines, on tourne le dos au nuage de sable, on cherche un abri, on quitte l'atelier, etc.

Si toutefois on a aspiré une quantité plus ou moins considérable de poussière, on se gargarise immédiatement avec de l'eau pure et l'on en renifle également. Mais on évitera de toussait et de râcler; on ne ferait qu'augmenter l'irritation, sans obtenir le résultat désiré. La sécrétion muqueuse qui s'établit à la suite de l'irritation déterminée, ramène et expulse d'elle-même peu à peu les poussières.

## CHAPITRE II

### PROFESSION

L'occupation à laquelle on se livre habituellement peut exposer l'individu à l'action prolongée d'influences favorables ou nuisibles à la voix.

#### I. — *Professions diverses.*

Certains ouvriers subissent constamment les effets d'une haute température (forgerons, fondeurs, boulanger, etc.), ou de brusques variations de température (soldats, agriculteurs, etc.), ou de l'humidité (débardeurs, blanchisseuses, etc.), ou de poussières ou de gaz ou d'autres substances volatiles (chimistes, photographes, peintres en bâtiments, etc.)

Il a été déjà question précédemment, dans divers endroits, des altérations de la voix que peuvent déterminer ces causes diverses.

Notons encore ici les empoisonnements lents produits par le manie-

ment de certaines substances minérales (plomb, mercure) et qui entraînent également des troubles dans les fonctions du larynx.

## II. — *Exercice professionnel de la voix.*

L'exercice régulier et permanent, auquel sont soumis les organes de la voix chez les artistes lyriques ou dramatiques, chez les orateurs, les prédicateurs, les avocats, etc., exerce une influence notable sur les qualités anatomiques et physiologiques de ces organes mêmes.

Cette influence dépend d'une part de l'aptitude de l'individu pour la carrière choisie, d'autre part du fonctionnement même.

La première condition de l'APTITUDE est, en dehors de la *santé* générale, celle des organes de la voix au point de vue anatomique et physiologique. S'il existe un état maladif dans un point quelconque, il faut qu'il disparaisse ou que l'on renonce à l'exercice professionnel.

L'exercice de la voix est compatible avec les prédispositions morbides, surtout celles qui résultent de l'hérédité; nous verrons tout à l'heure l'influence que peut exercer sur elles le fonctionnement même des organes de la voix.

Lorsqu'on parle de la santé des organes vocaux, l'attention se fixe principalement sur le larynx. Dans l'immense majorité des cas, à moins qu'il n'existe une maladie particulière, le larynx est apte à l'émission de la voix et par conséquent à la production de la parole et du chant. Une voix fausse, rauque ou tremblante, si elle n'est pas le résultat d'une affection organique, peut être corrigée par l'exercice.

Toutefois, il ne suffit pas que le larynx soit normalement construit pour que l'individu ait une belle voix. Un violon peut avoir des cordes excellentes et cependant ne posséder aucune valeur. Aussi est-ce une erreur que de chercher uniquement dans la perfection du larynx l'aptitude au chant. Avec un larynx normalement construit, on saura sans doute toujours parler et au besoin faire des gammes; le larynx pourra même, par l'éducation vocale, atteindre au haut degré de perfection, et cependant la voix sera mauvaise, manquera de charme, de suavité, d'éclat, de volume. C'est que la santé du larynx et des autres organes qui concourent à la production de la voix, n'est que la première condition à l'aptitude; pour que la voix produite réponde aux qualités artistiques exigées dans le chant ou dans la déclamation, il faut que la structure générale des organes de la voix soit conforme. Le larynx peut avoir les développements les plus complets, ses tissus l'aspect le plus normal,

les muscles toute la vigueur voulue ; la muqueuse du pharynx peut être exempte de tout défaut, et cependant la voix sera grêle, faible, sans éclat, si la configuration de la caisse résonnante, c'est-à-dire le pharynx et le thorax, ne sont pas favorables au timbre. Il faut donc examiner avec attention, lorsque les mauvaises qualités de la voix persistent après la mue, si elles tiennent à la conformation de l'individu ou à un état pathologique. Dans le premier cas, il faut faire abandonner la carrière artistique ou du moins ne pas vouloir, par des efforts incessants, obtenir des résultats contraires à la conformation ; non-seulement on manquerait le but que l'on se propose, mais encore on déterminerait des irritations permanentes qui amèneraient la perte totale de la voix. C'est ainsi que se développent les diverses affections dont il a été question à propos de la fatigue de la voix.

L'exercice professionnel de la voix exerce une DOUBLE INFLUENCE : d'une part, la santé générale peut s'en ressentir ; d'autre part, les organes spéciaux de la voix en subissent l'action directe.

La santé générale est nécessaire pour que la voix puisse s'exercer dans le chant et dans la déclamation.

A son tour cet exercice agit sur l'économie générale et cette *influence sur la santé générale* ne peut être que favorable, à la condition bien entendu que l'exercice se fasse sans fatigue et conformément aux préceptes exposés précédemment. En effet, dans le chant et dans la déclamation, le travail plus actif de la respiration introduit dans la poitrine une quantité plus considérable d'air que la respiration habituelle ; la quantité d'oxygène consommée par conséquent est plus considérable, la combustion organique facilitée et augmentée : toutes circonstances favorables à la digestion, à l'appétit, à la nutrition.

Ce que nous venons de dire s'applique également au jeu des instruments à vents.

On avait considéré comme particulièrement exposés à contracter la phthisie pulmonaire, les individus obligés à faire de grands efforts de voix ou de respiration, tels que les chanteurs, avocats, joueurs d'instruments à vents, acteurs, etc. Mais des statisticiens (Benoiston de Château-neuf, Julius, Lombard, etc.), ont fait voir que l'exercice constant de la voix semble plutôt diminuer qu'augmenter le nombre des phthisiques ; en effet, la moyenne générale étant de 114 phthisiques sur 1,000 malades appartenant à la même profession, l'exercice constant de la voix ne fournit que 75, tandis que les ouvriers qui respirent les vernis, la thérébentine, etc., donnent 369 sur 1,000.

Quelques médecins ont même conseillé des inspirations et des expirations forcées pour combattre la prédisposition à la phthisie.

Steinbrenner supposait que l'habitude d'une respiration incomplète est la principale cause d'une tuberculisation, et proposait comme moyen prophylactique la respiration forcée, moyen déjà conseillé par Autenrieth, Crichton, Carswell, Clark, Ramadge, pour prévenir la phthisie. La respiration se faisait avec un appareil fumigatoire, dans lequel l'air ne pouvait pénétrer que par une ouverture large de 3 à 4 millimètres.

Cette théorie ne repose pas sur des données positives. Il n'existe aucun signe scientifique qui permette d'affirmer avec certitude la prédisposition à la phthisie; il n'y a que des présomptions tirées de la constitution générale, des forces de l'individu, etc., mais qui n'ont aucune valeur positive. Même la prédisposition par hérédité est loin d'être certaine; sinon, comme dans toute famille on peut trouver au moins un père ou une mère morts de phthisie, tout le monde serait menacé de cette maladie. Un seul point est certain, c'est que l'exercice fortifie les poumons et devient ainsi un moyen prophylactique contre les affections inflammatoires.

Disons à cette occasion, quoique le sujet ne soit pas en rapport direct avec l'exercice de la voix, que le jeu des instruments à vent fortifie également les poumons. M. Sax, l'habile facteur d'instruments de musique en cuivre, affirme même que tous les hommes qui ont pour spécialité d'essayer ces instruments, jouissent tous, par rapport à la phthisie, d'une immunité complète.

En supposant le mécanisme de la production de la voix exécuté d'après les règles hygiéniques, l'exercice non-seulement ne sera pas nuisible aux *organes de la voix*, mais il leur sera même profitable.

Les muscles intrinsèques du larynx subissent les mêmes lois physiologiques que les autres muscles volontaires; l'exercice approprié à leurs forces et à leur destination les rend plus vigoureux, plus souples, augmente leur tonicité, favorise en un mot tout leur développement. Les larynx d'une texture faible deviendront par conséquent plus forts, à la condition que la faiblesse ne soit pas la conséquence d'un état pathologique. Les résultats ne sont pas moins heureux pour les poumons: les personnes qui ont la respiration courte, irrégulière, qui sont essoufflées à la moindre fatigue, voient disparaître ces incommodeités; la circonférence de la poitrine devient plus considérable et augmente de plusieurs centimètres. Cette vigueur donnée aux poumons les rend moins impressionnables; les congestions, les bronchites et les pneumonies chroniques,

s'établissent plus difficilement. Ces affections sont souvent confondues avec la phthisie; de là vient l'opinion, suivant laquelle l'exercice de la voix (et plus particulièrement le jeu des instruments à vents) serait un moyen prophylactique contre la phthisie.

L'influence salutaire toutefois est modifiée par le genre d'exercice auquel on s'est livré : il en existe quatre, à savoir la parole, la lecture à haute voix, la déclamation, le chant.

La parole, dans les habitudes ordinaires de la vie et dans la conversation intime, n'exerce en général aucune influence marquée. A la suite de l'abus, on voit se développer la sécheresse de la bouche et du pharynx, la soif, quelquefois de l'enrouement. De tous les exercices, le plus fatigant est la lecture à haute voix faite dans l'intimité, parce qu'habituellement l'on reste assis, le corps courbé en avant, et que la respiration est courte, précipitée, superficielle, le thype abdominal ne pouvant s'exercer librement. La lecture mesurée à haute voix, devant une assemblée ou la déclamation occasionne beaucoup moins de fatigue, surtout si l'orateur n'est pas obligé de faire des efforts pour dominer le tumulte ou de se faire entendre dans une vaste salle. Cet exercice est même profitable aux organes de la voix, moins cependant que le chant, dans lequel chacun des organes, qui concourent à la production de la voix, profite largement de la gymnastique à laquelle il doit être soumis.

D<sup>r</sup> MANDL.





## REVUE DES CONCERTS

CIRQUE-FERNANDO : Concerts modernes de musique classique.

**I**L est sans doute peu de nos lecteurs qui ne connaissent de nom le Cirque-Fernando, dont la création est si récente et la fortune si rapide. Construit au coin de la rue des Martyrs et du boulevard Rochechouart, il a donné une vie nouvelle à ce quartier si éloigné du centre. Par l'élégance de sa construction, le confort qui règne dans son intérieur, et par sa dimension, moindre que celle des Cirques d'Hiver et d'Été, il a dû tenter les entrepreneurs de Concerts; et puisque tel est le sort des Parisiens de n'avoir pour salles qui puissent réunir un assez grand nombre d'auditeurs que des Cirques, le Cirque-Fernando est sans contredit celui qui fera le mieux ressortir tous les détails d'une instrumentation fine et élégante.

Donc le dimanche, 3 octobre 1875, la Société des concerts modernes a inauguré la série de ses auditions hebdomadaires sous la direction de M. Henri Chollet, qui conduit son orchestre — un orchestre d'une cinquantaine de musiciens — avec précision, verve et vigueur. Dire jusqu'à quel point est justifié le titre de *Concerts modernes* serait un peu difficile, puisqu'à l'exception de Mozart et Méhul, qui sont des anciens, de Paganini, Auber et Schumann, qui ne sont pas précisément de nouvelles connaissances, il n'y a eu de *modernes*, à cette première audition, que M. Massenet, et probablement l'auteur de la symphonie inédite qui a été exécutée. Je dis *probablement*, car par une clause bizarre des statuts de la Société, le nom d'aucun auteur d'œuvre inédite ne sera dévoilé au public avant sa troisième audition. Quelques lèvres indiscrettes ont bien chuchoté le nom de M. Henri Chollet, comme étant le père de cette symphonie. L'est-il, ne l'est-il pas? Respectons l'inconnito et les statuts de la Société.

L'*allegro* et le *scherzo*, en tous cas, sont écrits dans le pur style classique

de Mozart et de Beethoven. Le scherzo contient de jolis motifs et l'allegra a de la chaleur. L'andante est beaucoup trop Wagnérien pour mes oreilles ; je ne l'ai pas bien saisi. La marche funèbre qui termine la symphonie,—ceci est tout à fait une idée moderne — se distingue par une instrumentation élégante et soignée. Passons aux autres morceaux du concert. La manière dont a été exécuté le *Mouvement perpétuel* de Paganini fait autant d'honneur au talent des virtuoses de l'orchestre qu'à l'habile direction de M. Chollet. L'ouverture des *Noces de Figaro*, dont par parenthèse la réputation m'a toujours semblé outrageusement surfaite, et l'ouverture de la *Muette de Portici*, ont été brillamment enlevées. La charmante *Sevillana* de *Don César de Bazan*, de M. Massenet, a obtenu les honneurs du *bis*. Enfin, un jeune ténor, qui possède de belles notes de poitrine, M. Gilandi, a parfaitement chanté l'admirable air de *Joseph*. Quelques voix, par excès de zèle, ont même réclamé le *bis*.

Le concert du 10 courant a bien tenu ce qu'avait promis le premier. L'ouverture d'*Adolphe et Clara*, de Dalayrac, et la symphonie d'Haydn, nommée *la Surprise*, ont été très bien exécutées ; l'andante de la symphonie surtout a été parfaitement nuancé. Un *pezzetino* inédit, — *petite marche*, d'après le programme, — a fait plaisir. Je m'étendrai peu sur le plus ou moins de mérite de ces œuvres inédites et anonymes, que nous offre M. Henri Chollet. Il est évident que si une œuvre nouvelle renferme quelques tâches, ce qui n'est pas impossible, l'appréciation d'un critique musical ne saurait être la même si elle est due à un prix de Rome ou à un fruit sec du Conservatoire, à un débutant ou à un artiste d'un âge mûr, à un indifférent ou à un ami. Si vous avez jamais lu un conte de M<sup>me</sup> de Genlis, intitulé *le Palais de la Vérité*, vous avez dû voir les jolis résultats que procureraient dans les relations du monde la vérité nue et sans fard, dite et proclamée en toute circonstance.

HENRY COHEN.





## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



AR arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sont nommés professeurs au Conservatoire : M. Maurin, professeur de violon, en remplacement de M. Alard, admis sur sa demande à faire valoir ses droits à la retraite.

M. Barbot, professeur de chant, en remplacement de M<sup>me</sup> Viardot, démissionnaire.

M. Maurin, premier prix de violon en 1843, fut le dernier élève de l'illustre professeur Baillot, dont il a conservé les traditions. M. Maurin est un des fondateurs de la *Société des derniers quatuors de Beethoven*, qui occupe le premier rang parmi les Sociétés de musique de chambre.

M. Barbot est élève de Garcia, dont l'enseignement a laissé au Conservatoire de glorieux souvenirs. Premier prix de chant de l'année 1847, il fut jugé par Garcia celui de ses élèves qui pouvait le mieux le suppléer, et il dirigea le cours du maître pendant deux ans.

M. Barbot, longtemps pensionnaire de l'Opéra-Comique, quitta le théâtre de bonne heure, mais, avant de se retirer, il créa au Théâtre-Lyrique le rôle de *Faust*, de Gounod, en 1859.

— M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, vient de prendre une mesure destinée à nous préparer des pépinières de violonistes. Par arrêté du ministre de l'instruction publique en date du 14 octobre, les deux classes préparatoires pour le violon sont rétablies. MM. Jules Garcin et Chaîne en deviennent les titulaires avec le titre de professeurs agrégés. M. Jules Garcin est l'excellent violon-solo de la Société des concerts et de l'Opéra, où il remplit également les fonctions de troisième chef. M. Chaîne est un ancien lauréat de notre grande école de musique; des compositions instrumentales estimées avaient depuis longtemps attiré sur lui l'attention publique.

— Les examens d'admission des 81 aspirants et des 92 aspirantes aux classes de chant du Conservatoire ont eu lieu la semaine dernière. Attendu la grande

sévérité désormais apportée aux admissions, 15 voix d'hommes et 15 voix de femmes seulement ont été jugées dignes de l'entrée au Conservatoire. C'est M. Jules Cohen qui a tenu le piano du matin au soir, pendant deux laborieuses journées, pour l'audition des 173 concurrents et concurrentes. M. Ambroise Thomas présidait le jury, composé de 14 membres.

— On va célébrer, en Italie, le centenaire de Cristofori, l'inventeur du piano. Les fêtes auront lieu à Florence, au mois de mai prochain. Un comité présidé par le commandeur Cassamorata, a invité les principaux pianistes à y assister. Il y aura trois grands concerts de piano; l'abbé Liszt a promis de se faire entendre.

— Les fêtes du centenaire de Spontini, que vise M. Adolphe Jullien dans son article sur les débuts du grand musicien en Italie et à Paris, ont été célébrées successivement à Majolati et à Jesi dans le courant du mois dernier. Le petit bourg de Majolati, patrie du grand compositeur, qui avait déjà célébré ce centenaire à sa vraie date, c'est-à-dire l'année dernière, d'une manière un peu mesquine (il est vrai qu'il avait été seul en Italie à le faire), s'est piqué d'honneur et a voulu montrer ce qu'il pourrait faire, avec son peu de ressources, pour honorer la mémoire du maître à la générosité duquel il doit la fondation d'un bel hospice pour les vieillards. Bon nombre de villes étaient officiellement représentées à cette fête, dont le programme musical se bornait à un hymne de circonstance, composé par le maestro Emilio Stacchini, de Jesi, et chanté par quarante voix d'enfants. Discours, tombola, feux d'artifice, etc., ont aidé à remplir la journée. C'était modeste, mais c'est tout ce que pouvait faire Majolati. Quelques jours après, la ville de Jesi donnait une série de représentations solennelles de *la Vestale*. On avait voulu en faire une chose digne du nom honoré de Spontini : les études avaient été longues et patientes; on avait donné un soin particulier à la mise en scène. Tout a fort bien réussi. Les principaux rôles étaient remplis par M<sup>mes</sup> Wanda Miller et Barlani-Dini, le ténor Tasca De-Capellio, le baryton Sparapani et la basse Miller; tous ces artistes ont droit à des éloges, mais c'est à M<sup>mo</sup> Wanda Miller que reviennent les honneurs de l'interprétation. Plusieurs autres représentations de *la Vestale* seront encore données à Jesi, où les étrangers abondent, attirés par cette vraie fête de l'art. — Un télégramme de la municipalité de Jesi a appris à la vénérable M<sup>me</sup> Spontini-Erard, à Paris, le succès obtenu par le chef-d'œuvre de son mari.

— M. Léon Ehrhart, grand prix de Rome pour la musique, est mort le 4 octobre, au retour d'une excursion à Venise, au moment où le train de Bologne à Florence allait arriver à Porretta. M. Léon Ehrhart succombe aux suites d'une maladie de poitrine; il laisse une messe qu'il avait composée à la villa Médicis, et un oratorio non achevé. Il travaillait aussi à un acte, *Maître Martin*, qu'il destinait à l'Opéra-Comique.

Nous empruntons à M. Oswald, du *Gaulois*, les détails suivants sur la fin prématurée du jeune pensionnaire de l'Académie de France :

« ... M. Léon Ehrhart revenait avec un de ses camarades, M. Lambert,

d'un voyage d'art et de plaisir qu'ils venaient de faire ensemble à Venise et à Bologne. Ils se rendaient à Florence. Tout à coup M. Ehrhart s'affaissa sur son compagnon, qui le crut endormi. On entrait sous un tunnel. Sentant une pression assez forte sur son épaule, M. Lambert essaya de relever son ami; mais le corps retombait lourdement sur lui-même. Enfin la lumière reparaît. M. Lambert et ses compagnons de route comprennent de suite, à des symptômes trop certains, que le pauvre jeune homme est mort... Il s'agissait de s'arrêter à la plus prochaine station, qui était à une heure du point où ils se trouvaient en ce moment. On s'arrête enfin. C'était Porretta. Aussitôt la catastrophe déclarée, les employés de la gare n'ont qu'une idée : un crime a été commis; M. Lambert est mis en état de suspicion... Il a beau dire son nom, sa qualité, celle de son camarade, rien n'y fait. Cependant on avait déposé le pauvre mort sur une des banquettes de la salle d'attente. M. Lambert songea alors à tirer de sa poche et à montrer le passeport diplomatique sur lequel leurs noms étaient inscrits. Tout aussitôt le chef de gare, les agents de la police, tous se confondent en excuses; M. Lambert est rendu à ses devoirs d'amitié. Il retourne à son cher camarade, laissé seul, et veille sur lui jusqu'au lendemain.

« Arrivent alors deux pensionnaires de l'Académie de France, envoyés par le directeur pour lui prêter assistance. Les honneurs funèbres sont rendus au mort, à l'église et au cimetière, en présence des autorités de la petite ville, des jeunes gens, des employés de la gare, qui ont assisté avec recueillement et une émotion véritable à ces tristes cérémonies. M. Léon Ehrhart avait obtenu, comme compositeur de musique, le grand prix de Rome, il y a deux ans. Aussi les musiciens de la ville ont-ils voulu suivre le deuil en exécutant une marche funèbre. Rien de plus touchant que ce simple cortége, si cruellement improvisé par la mort. Aux quatre coins du cercueil on avait attaché (suivant la coutume du pays) des vers italiens rappelant les noms, les qualités et la triste fin du jeune homme.

« M. Léon Ehrhart avait vingt et un ans à peine. Élève de MM. Reber et Ambroise Thomas, *grand prix* de composition, doué d'un talent naturel et brillant, il semblait appelé à la plus heureuse destinée. Sa pauvre mère, qui, au moment où je vous écris, sait déjà, hélas! qu'elle n'a plus de fils, ne trouvera de consolations, si elles sont possibles, que dans le témoignage unanime des regrets sympathiques et des afflictions fraternelles dont l'Académie de France à Rome est en ce moment le siège et l'écho. Un service funèbre doit être célébré lundi prochain dans l'église Saint-Louis-des-Français.

« O jeune musicien, dit l'inscription poétique placée sur le cercueil, puisse le son des harpes angéliques réjouir ton âme dans l'éternité! »

— M. Gounod s'était rendu avant hier chez M. Oscar Comettant pour y prendre les manuscrits détenus depuis plusieurs années par madame Georgina Weldon, et qu'elle s'était décidée à restituer à leur auteur par l'entremise de M. Comettant. En prenant congé de ce dernier, M. Gounod, qui tenait ses manuscrits sous le bras, s'arrêta sur les deux dernières marches du perron afin de serrer la main de M. Comettant. En se retournant, il posa le pied, non plus sur la marche, mais sur la rampe de pierre de l'escalier, rendue fort glissante par une pluie récente, et il tomba lourdement sur les

marches d'un autre perron placé à droite. Il perdit aussitôt connaissance, on crut un instant qu'il était mort. On le releva et lorsque les docteurs Déan et Dérivière arrivèrent, le malade avait repris ses esprits, mais ils constatèrent une fracture de l'épaule droite, à la réduction de laquelle il a été procédé immédiatement. L'état de M. Gounod est relativement satisfaisant, mais il faudra au moins deux mois pour opérer sa guérison.

Madame Gounod, qui habite Saint-Cloud, prévenue par dépêche, est arrivée quelques heures après et a trouvé M. Gounod installé chez M. Cometant, où il est l'objet des soins les plus empressés.

— Nous avons un autre accident très fâcheux à enregistrer. M. Charles Lamoureux a fait, il y a quelques jours, une chute très grave en descendant son escalier, il est tombé si malheureusement qu'il s'est foulé le poignet gauche, forcé plusieurs doigts de la main droite et fortement contusionné.

En proie à une fièvre violente, à la suite de cet accident, M. Lamoureux a dû garder le lit depuis lors; son état, aujourd'hui, est aussi satisfaisant que possible, mais il faut au malade de grands soins et un repos absolu.

— Nous trouvons dans *le Figaro*, sous la signature de M. Prével, des détails intéressants sur les droits d'auteurs aux cafés-concerts et dans les petits théâtres.

Les nombreux auteurs dramatiques qui n'ont de débouchés pour leurs pièces que dans les spectacles-concerts ou qui peuvent y autoriser la représentation d'ouvrages déjà joués sur les vrais théâtres, ne seront sans doute pas fâchés de savoir quelle est la rémunération allouée comme droit dans ces établissements.

Ces droits sont payés par abonnements mensuels.

L'Eldorado donne 10 francs par acte joué dans la soirée.

L'Alcazar d'hiver vient de signer avec la Société des auteurs et compositeurs dramatiques à raison de 500 francs par mois.

La Scala, fermée pour cause de faillite, avait refusé de s'abonner à la Société dramatique. Elle doit rouvrir prochainement en jouant des pièces.

Ba-ta-clan paye 300 francs par mois. Ce concert a donc pu jouer dernièrement, pour la bagatelle de *dix francs par jour*, un drame de l'importance des *Crochets du père Martin*.

Le Concert de la Gaîté, boulevard Rochechouart, paye 300 francs.

Le Concert de la Gaîté, rue de la Gaîté, à Montparnasse, paye 100 francs.

Le Concert-Européen, place Moncey, paye 400 francs.

Le Grand-Concert-Parisien, popularisé par La Bordas, paye 300 francs.

Les Folies-d'Athènes, assimilées aux théâtres de banlieue (on n'y chante pas la chansonnette), payent 450 francs.

Les Folies-Montholon (non considérées comme concert) payent 600 francs par mois.

L'Alhambra (concert), faubourg du Temple, paye 130 francs.

Les Folies-Belleville (théâtre), 600 francs par mois.

Le Vert-Galant (au Pont-Neuf) n'a jamais voulu traiter avec les auteurs dramatiques.

Le Concert de la Pépinière, rue de la Pépinière, paye 300 francs.

Le Théâtre de la Tour-d'Auvergne, qui payait 20 francs de droits par jour, ce qui n'était déjà pas énorme, vient d'obtenir de la Commission de n'en plus payer que 15 (???).

La Salle Herz paye aux auteurs dramatiques 10 francs par acte énoncé dans les programmes de ses concerts.

Les Délassemens-Comiques, faubourg Saint-Martin, ont un abonnement de 450 francs par mois.

Tivoli, boulevard Clichy, n'a pas traité avec la rue Saint-Marc.

Les agents perceuteurs de MM. Peragallo et Roger touchent un droit de 5 o/o en plus sur chaque abonnement, et ces 5 o/o augmentent d'autant le chiffre de leurs émoluments.

— Les représentations italiennes données par Rossi et sa troupe à la salle Ventadour, ont un intérêt énorme pour les artistes lyriques qui tiennent à honneur de se familiariser avec le répertoire de Shakespeare, si peu connu, si peu exploité en France. Rossi est un acteur incomparable, qui a étudié Shakespeare avec piété et qui l'interprète avec un profond sentiment d'artiste. C'est du génie que de comprendre ainsi le génie. La presse parisienne tout entière, faisant écho aux ovations du public, a salué le succès de cet admirable tragédien dans *Otello* et *Hamlet*. Il pourrait bien se faire que Rossi, non content d'être le plus grand tragique de ce temps-ci, devint un acteur à la mode.

---

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra.* — M. Couturier, premier prix de chant et d'opéra au concours du Conservatoire de cette année, va débuter dans le rôle de Guillaume de *Guillaume Tell*.

L'autorité militaire a accordé une dispense d'une année à M. Couturier que son âge appelait à servir dans l'armée active.

*Opéra-Comique.* — Hier a eu lieu la reprise du *Val d'Andorre*. Les répétitions du *Voyage en Chine* sont commencées.

Le ténor Stéphane, engagé récemment par M. du Locle, doit débuter prochainement dans *Haydée*.

*Gaîté.* — La première représentation du *Voyage dans la Lune* est toujours fixée au 25 octobre.

Les principaux rôles seront interprétés par M. Christian, madame Grivot, MM. Laurent, Tissier, Habay et mesdames Zulma-Bouffar, N. Marcus, Cuinet, B. Méry.

*Folies-Dramatiques.* — M. Cantin vient de recevoir un ouvrage en trois actes, de M. Thys, qui a pour titre : *le Fruit vert* et qui doit suivre *le Pompon*, de M. Lecoq.

Les rôles de cette dernière pièce ont été ainsi distribués :

Le vice-roi, M. Milher; Barabino, M. Luco; Castorini, M. Didier; Bas-trocco, M. Legrain; le Podestat, M. Vavasseur; le docteur Piccolo, madame Matz-Ferrare; Fioretta, mademoiselle Caillot; Béatrice, mademoiselle Porel; Hortensia, madame Toudouze.

*Renaissance.* — La première représentation de *la Filleule du Roi*, est fixée au samedi 23 octobre.

Les deux rôles principaux seront chantés par madame Peschard et mademoiselle Pauline Luigini.

M. Hostein prépare pour succéder à *la Filleule du Roi*, la *Petite Mariée* de Lecocq et la *Jeunesse de Cagliostro* de Strauss.

A propos de cette dernière pièce, il s'est passé un fait assez singulier.

M. Wilder s'était chargé de la traduction du *libretto* allemand. Quelle ne fut pas la surprise de M. Hostein lorsqu'il lut le travail de M. Wilder, de reconnaître, scène pour scène, le *Cagliostro* de M. de Saint-Georges, joué jadis avec succès à Paris, et que le librettiste allemand s'était approprié sans façon, ainsi que cela se pratique trop souvent à l'étranger à l'égard de nos auteurs dramatiques. Il a fallu chercher une nouvelle pièce qui puisse s'adapter à la partition de Johann Strauss.

Voilà pourquoi la *Jeunesse de Cagliostro* ne passera qu'après la *Petite Mariée* de Lecocq, dans laquelle la charmante Granier va retrouver son succès de *Giroflé-Girofla*.

*Théâtre-Taitbout.* — *La Cruche cassée* passera dans une dizaine de jours.

Une fois par semaine, M. Verger, l'ancien directeur des Italiens, donnera des matinées de musique italienne à la salle Taitbout. Ces matinées auront deux parties, composées, la première, de morceaux détachés, et la seconde d'un acte d'opéra joué en costume.

On assure que M. Verger est en pourparlers avec madame Patti pour décider la diva à inaugurer ces matinées.

*Concerts-Populaires.* — Dimanche 17 octobre, à deux heures, au Cirque-d'Hiver, 1<sup>er</sup> concert populaire, dirigé par M. J. Pasdeloup (1<sup>re</sup> série, 15<sup>e</sup> année).

En voici le programme :

1<sup>o</sup> Symphonie en *la mineur* de Mendelssohn : Introduction, allegro agitato, scherzo, adagio, finale;

2<sup>o</sup> Ouverture du *Naïm ou les Maures en Espagne* (1<sup>re</sup> audition), de H. Robert;

3<sup>o</sup> *L'Arlésienne*, drame de M. A. Daudet, musique de G. Bizet : a) prélude, b) menuet, c) adagietto, d) carillon;

4<sup>o</sup> Largo de Hændel, le solo de hautbois par M. Triébert;

5<sup>o</sup> Septuor de Beethoven : Introduction, allegro, adagio, menuet, andante

con variazioni, scherzo, finale, exécuté par MM. Grisez (clarinette), Schubert (basson), Mohr (cor), et tous les instruments à cordes. Dimanche prochain, 24 octobre, deuxième concert populaire de la 1<sup>re</sup> série.

*Concerts du Châtelet.* — M. Colonne annonce la réouverture des *Concerts du Châtelet* pour le dimanche 31 octobre. Les conditions d'abonnement et le prix des places restent les mêmes que par le passé. Comme l'année dernière également, chaque série de dix concerts comprendra deux concerts avec chœurs.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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



MADAME DUGAZON.

Imp. A. Didot Paris.