



# UNE DYNASTIE CHORÉGRAPHIQUE

*LES SAULNIER*

I



Le corps de ballet de l'Opéra compta, à la fin du siècle dernier, deux danseuses du nom de Saulnier, mais ces deux sœurs, dont l'une était sensiblement plus âgée que l'autre et avait beaucoup moins de talent, ne dansèrent jamais ensemble : l'une était déjà retirée du théâtre lorsque l'autre fut en âge d'y débiter. Mademoiselle Saulnier aînée était entrée comme surnuméraire, dans le courant de 1775, et était devenue figurante l'année

suivante, aux modiques appointements de 500 livres, qui s'élevèrent par la suite à 800. Vers 1780 elle est portée sur les états sous le nom

*M. Bord (Champion)*

*4390  
254  
11*

539193



de Saulnier l'aînée, sans doute pour la distinguer de sa toute jeune sœur qui devait entrer à cette époque dans les classes de danse ou, comme on disait alors, au *magasin*. Deux ou trois ans après, la première des Saulnier abandonnait la carrière chorégraphique pour se consacrer exclusivement à la galanterie. Elle n'avait jamais pu jouer que les utilités au théâtre ; elle continua de les jouer dans la vie privée, auprès de sa sœur cadette, avec qui elle demeurait rue de la Lune, et qui était une des élèves favorites de Maximilien Gardel.

Mademoiselle Victoire Saulnier n'avait pas encore quinze ans, lorsqu'elle fut jugée digne d'un début officiel, et le jeudi 11 mars 1784, elle dansa pour la première fois dans le ballet du second acte de *la Caravane du Caire* : sa jeunesse, sa grâce et sa légèreté lui valurent un beau succès et un succès de bon aloi.

Dès le lendemain, le rédacteur du *Journal de Paris* dit qu'il y a bien longtemps qu'un sujet ne s'est présenté avec des avantages aussi réels et aussi brillants ; puis, après l'avoir revue une seconde fois, il ajoute : « Une figure intéressante, jointe à une taille noble et majestueuse, la rend propre au genre grave qu'elle paraît avoir adopté. On a remarqué de la souplesse dans ses mouvements, de la grâce dans ses attitudes, et en général un air imposant : toutes ces qualités la font regarder comme un sujet de la plus belle espérance. » *Le Mercure* décerne à la débutante des éloges encore plus chaleureux sur sa personne comme sur son talent, et termine en faisant vibrer la corde patriotique : « Nous ne doutons pas qu'elle ne cultive, par le travail, des dispositions si heureuses, et que les leçons de M. Gardel l'aîné, à qui nous devons les progrès qu'elle a déjà faits, ne la mettent bientôt en état de nous consoler de la perte que nous regrettons encore, dans un genre de danse si difficile (le genre noble), si intéressant et d'autant plus précieux, que c'est un genre national, et dans lequel les danseurs de notre école n'ont point eu encore de rivaux. »

A la suite de ce brillant début, mademoiselle Saulnier fut classée d'emblée parmi les premiers sujets, à côté de mademoiselle Guimard, première danseuse de demi-caractère. Outre son talent, les circonstances l'avaient singulièrement servie. Elle avait eu le rare bonheur de venir à un moment où l'administration de l'Opéra était fort embarrassée de pourvoir à deux places de premier sujet dans le genre sérieux et le genre comique, car la première était déjà sans titulaire et l'autre allait vaquer par la retraite de mademoiselle Peslin. En effet, certain *Etat de tous les sujets du chant et des chœurs de l'Académie royale de musique, avec un précis sur leurs talents et leurs services*, état dressé peu



avant Pâques 1784 et écrit presque en entier de la main de La Ferté, porte la note suivante pour mademoiselle Peslin, première danseuse comique : « Elle est hors de combat, ce n'est que par complaisance pour mesdemoiselles Saint-Huberti et Guimard qu'on l'a conservée depuis deux ans, mais elle est prévenue qu'elle doit se retirer à Pasques prochain (1). »

Nous lisons dans la même pièce les deux notes qui suivent :

« *Mademoiselle Dupré, danseuse de demi-caractère.* L'on a fait venir cette danseuse de Naples, où elle occupoit la première place ; elle a beaucoup réussi à l'Opéra, mais sa taille n'est pas très avantageuse pour la première place du genre sérieux où elle prétend ; ..... on décidera à Pasques de son sort, mais il seroit à désirer que l'on ne disposât pas encore de la première place et que l'on attendît à l'année suivante, pour voir s'il ne présenteroit pas quelques sujets qui auroient plus de dispositions pour remplir cette place. »

« *Mademoiselle Gervais, danseuse comique.* La place de mademoiselle Peslin lui est assurée pour Pasques, et c'est justice ; cette danseuse est remplie de zèle, elle est infatigable, ne se refuse à rien et danse, au besoin, tout ce que l'on veut, et même plusieurs actes dans un opéra. »

Il fut fait selon l'avis du surintendant des menus. A Pâques 1784, mademoiselle Gervais, ayant épousé un second violon de l'orchestre, Pérignon remplaça sous ce nouveau nom mademoiselle Peslin comme premier sujet comique ; et moins d'un an après mademoiselle Saulnier, coupant l'herbe sous le pied à mademoiselle Dupré, était nommée première danseuse dans le genre sérieux : le grand trio chorégraphique se trouvait ainsi complet avec mademoiselle Guimard.

Mademoiselle Saulnier sut bientôt, paraît-il, conquérir les bonnes grâces du ministre, le baron de Breteuil, dont la protection ne pouvait

(1) *Archives nationales*. Ancien régime. Or. 630. — Voici, concernant mademoiselle Peslin, deux anecdotes extraites du *Gazetier cuirassé* : « Mademoiselle Allard ayant eu de grosses paroles avec mademoiselle Pélin, sa rivale pour la danse, a imaginé dans un ballet boufon de lui détacher quelques coups de pied assez adroitement pour ne pas être vue par le public ; Pélin n'ayant pas eu l'adresse de les lui rendre, a riposté d'une croquignole à poing fermé, qui a indigné tous les spectateurs : Trial, le Breton (Berton) et Joliveau, qui sont juges nés de l'Opéra, ont condamné les deux amazones à faire le service de tout le tribunal, l'une pendant six mois, l'autre pendant un an. » — « Le prince de Cont... ayant vu que l'Opéra le trompait et que ses pensionnaires lui étaient toutes infidèles, en a fait rayer douze de l'état de sa dépense : au moyen de cet arrangement, le sieur Guérin, chargé de son casuel, pourvoira extraordinairement aux besoins de ce prince, qui s'est restreint à mademoiselle Pélin et à deux figurantes. » Et l'écrivain ajoute en note : « Le prince a eu effectivement la magnificence d'avoir douze pensionnaires à l'Opéra, ce qui l'avait décidé à renoncer à sa musique et à ses grands soupers pour soutenir cette dépense, dont il s'est enfin soulagé comme de tout le reste. »



lui être inutile, bien qu'elle fût déjà parvenue au premier rang. Cependant un conflit s'étant élevé entre elle et mademoiselle Dorlé, ce ministre fut assez équitable pour maintenir la stricte application des règlements de l'Opéra contre la danseuse qu'il avait distinguée. Mademoiselle Dorlé, qui n'était que premier remplacement, s'étant trouvée indisposée, avait été remplacée par mademoiselle Saulnier dans *Iphigénie*, et celle-ci se fondait sur ce remplacement pour conserver désormais ce pas et refusait de le rendre à sa camarade qui se retrouvait en état de danser. La Ferté, fort embarrassé de résoudre ce différent, le soumet au ministre qui se prononce en faveur de mademoiselle Dorlé, dans sa lettre du 26 février 1785. « Vous voudrez donc bien dire à la demoiselle Saulnier que mon intention est qu'elle renonce à la prétention de danser lundi prochain le pas de la première danseuse dans l'opéra d'*Iphigénie* et qu'elle le laisse danser à la demoiselle Dorlé, dont la réclamation est fondée. »

A quelque temps de là, mademoiselle Dorlé souleva à son tour de jalouses prétentions contre sa camarade, et adressa un mémoire au ministre pour être promue au rang de premier sujet dans le genre sérieux, à l'égal de mademoiselle Saulnier. Le Comité, réuni en assemblée ordinaire, le 11 juillet 1785, fit observer à ce sujet au ministre que « les premières places de la danse étant fixées au nombre de trois, sçavoir : la première pour le genre sérieux, la deuxième pour le demi-caractère, et la troisième pour le comique, il ne pouvait s'écarter du règlement, ni admettre la demande de mademoiselle Dorlé, attendu que mademoiselle Saulnier occupait la place de première danseuse dans le genre sérieux. » Fort de cet avis donné par le Comité en parfaite connaissance de cause, le ministre fit signifier à mademoiselle Dorlé, dans une note assez sèche, « qu'elle eut à reprendre son service en qualité de remplacement de première danseuse pour le genre sérieux, qu'elle avait mal à propos interrompu depuis plusieurs mois et notamment depuis l'ouverture du théâtre. » Il ordonnait, en cas de refus, de la rayer de l'état des appointements de l'Opéra et aussi de celui des ballets du roi (1). La danseuse fit d'abord un coup de tête et décida de quitter l'Opéra ; elle donna même sa démission pour prévenir le renvoi dont on la menaçait ; mais elle s'avisa tout aussitôt qu'elle avait trop demandé en voulant partager le premier rang avec une camarade honorée des faveurs du ministre, elle fit humblement amende honorable et conserva, par grâce, sa place de premier remplacement (2).

(1-2) *Archives nationales*. Ancien régime. Or. 632. Rapports des 11 juillet et 2 septembre 1785. — Ces froissements d'amour-propre et ces disputes de priorité



Francœur relate dans son journal différents traits qui, pour se rapporter à une époque postérieure de la carrière de mademoiselle Saulnier, ne sont pas moins curieux à noter. « 26 mai 1788. Mademoiselle Saulnier, danseuse; M. Prieur retiendra ses appointements, à compter du 1<sup>er</sup> mai, pour cause de grossesse. » Puis en addition : « Mais il en fut ordonné autrement et il ne lui fut rien retenu. » A rapprocher de ce paragraphe celui-ci, postérieur d'un an, qui explique au moins la rectification et cette atteinte portée au règlement. « 18 mars 1789. — Ce jour M. Dauvergne fit part à l'assemblée d'une lettre qu'il avait reçue de monseigneur le duc d'Orléans, en date du 15, par laquelle il demande une prolongation d'un mois de plus sur le congé accordé, au comité du 23 février, à mademoiselle Saulnier pour son voyage de Londres. M. Dauvergne n'a pu se refuser à cette demande. » — La jolie protégée de Son Altesse pouvait prendre autant de congés et faire autant d'enfants qu'elle voulait, sans encourir ces retenues de traitements qu'on infligeait vers le même temps à ses camarades, mesdemoiselles Zacharie, Du Closet et Langlois, pour *indisposition finale de neuf mois*, comme dit si agréablement Francœur (1).

Despréaux, juge compétent en la matière et qui devait doublement connaître les annales chorégraphiques de l'Opéra, puisqu'il y avait dansé lui-même et qu'il avait épousé la Guimard, apprécie ainsi le talent de la célèbre ballerine dans son poème sur *l'Art de danser*.

renaissaient presque à chaque jour parmi les artistes chantants et dansants de l'Opéra. Le rapport du comité du 23 septembre de la même année signale encore un conflit du même genre. « Le comité a l'honneur de représenter au ministre que la dame Pérignon, avant sa grossesse, dansait en pas seul l'air cosaque d'*Iphigénie en Aulide*, qui fut réglé en pas de deux pour la demoiselle Langlois et le sieur Vestris, lorsque la dame Pérignon se trouva hors d'état de danser et absente du théâtre pendant près de huit mois, qu'il ne lui a été fait aucune retenue d'appointements. La dame Pérignon a, depuis sa rentrée au théâtre, demandé à reprendre son pas; il lui a été observé qu'il serait malhonnête de proposer au sieur Vestris et à la demoiselle Langlois de ne plus danser leur pas de deux. A la dernière représentation d'*Iphigénie*, la demoiselle Langlois étant, pour cause de maladie, hors d'état de danser, on fit avertir madame Pérignon de reprendre son pas, elle refusa de le danser, quoi qu'elle n'eut d'autre raison que sa mauvaise volonté. Cette conduite répréhensible paraît au comité être dans le cas de l'amende prescrite par le règlement du Roy : le ministre est supplié de se prononcer. » Le ministre se prononça, et écrivit en marge : *Approuve l'amende*, sans remarquer que cette décision était absolument contraire à celle prise dans la contestation absolument identique de mesdemoiselles Saulnier et Dorlé.

(1) *Journal manuscrit de Francœur*, conservé aux archives de l'Opéra. On y trouve aussi mention de séances du comité (23 février et 2 mars 1789), dans lesquelles congé avec suppression d'appointements, du 1<sup>er</sup> mars au 15 may, est accordé à mademoiselle Saulnier et à M. Nivelon, pour aller danser à Londres.



*Et vous que la nature a faits pour le comique,  
Ne vous montrez jamais dans le genre héroïque,  
A la belle Saulnier, à la svelte Miller  
Laissez ces pas savans que commande un grand air.*

La danse de Despréaux devait valoir mieux que ses vers, mais il prend au moins soin de justifier son appréciation par la note suivante : « Mademoiselle Saulnier débuta à l'Opéra en 1785. Elle joignait à une superbe figure, une taille majestueuse. Ce fut elle qui joua la première le rôle de Calypso dans le charmant ballet de *Télémaque*, et celui de Vénus dans *Psyché* et dans *Pâris* : elle ne laissait rien à désirer. Mademoiselle Saulnier se retira du théâtre en 1794 (1). »

Ce furent là trois des plus grands succès de mademoiselle Saulnier. Le premier de ces ballets, *Télémaque dans l'île de Calypso*, de Pierre Gardel et Miller, fut joué le 23 février 1790. Calypso se changea en Psyché pour danser, le 14 décembre de la même année, *la Psyché* des mêmes auteurs, à laquelle on avait ajouté la célèbre ouverture de *Démophon*, de Vogel, et qui obtint une vogue assez grande pour être donnée plus de neuf cents fois sans lasser le public. Le 5 mars 1793, enfin, l'Opéra faisait trêve à ses opéras apologétiques sur la Révolution et la Liberté pour jouer un grand ballet nouveau de Pierre Gardel et Méhul, *le Jugement de Pâris*, qui fut la dernière victoire remportée par Victoire Saulnier. Elle représentait Pallas à côté de mesdemoiselles Aubry et Clotilde, Junon et Vénus, de mesdemoiselles Chevigny (Enone), Delisle, un Amour aussi malin que gracieux, de mesdemoiselles Coulon, Duchemin, Colomb, Saint-Romain, Aimée, etc. Quant au berger Pâris, c'était le grand, l'unique, l'incomparable Auguste Vestris.

Si applaudie que fût tour à tour Calypso, Psyché ou Pallas, ces éclatants triomphes ne devaient pas effacer, pour mademoiselle Saulnier, le souvenir de son premier succès, alors qu'un délicieux pas de quatre, dansé par elle avec Vestris, Gardel et mademoiselle Langlois, faisait la fortune de ce misérable opéra-bouffe, *Panurge dans l'île des Lanternes*, dû à la collaboration du comte de Provence et de Morel de Chedeville : la musique de Grétry n'y ajoutait pas grand charme. Il y avait déjà longtemps de cela, car cet opéra datait de janvier 1785 et suivit de près le périlleux voyage effectué par les aéronautes Blanchard et Jefferies au-

(1) Dauvergne juge la danseuse avec un mauvais vouloir évident quand il dit simplement, dans son rapport secret à M. de Villedeuil, que nous avons mis au jour : « *Mademoiselle Saulnier*. Belle femme, mais médiocre danseuse, pour ne rien dire de plus. » Voir notre brochure : *L'Opéra en 1788*, documents inédits extraits des archives de l'Etat (in-8°, chez Baur).



dessus du Pas-de-Calais. D'où le quatrain suivant, entre autres mille épigrammes, caricatures et chansons qui plurent sur Morel et son *Panurge*.

*Voyez à quoi tient le succès !  
Un rien peut élever comme un rien peut abattre,  
Blanchard était perdu sans le Pas de Calais,  
Et Morel sans le pas de quatre.*

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)







## LA FOIRE SAINT-GERMAIN <sup>(1)</sup>

---



RANÇOIS I<sup>er</sup> courut plusieurs fois le guilledou à la Foire. Henri II et Catherine de Médicis y venaient souvent. De même Marguerite de Valois, leur tante; Marie Stuart, reine et dauphine, y fit tinter son rire gracieux. Le morose Charles IX se surprit plus d'une fois le sourire sur les lèvres en traversant le préau pour aller visiter les loges. Son successeur, Henri III, fut un des familiers de la Foire. Bien des fois, sur les quatre heures, on vit un batelet se détacher du quai du Louvre, traverser la Seine et venir amarrer, ayant cinq ou six personnes à son bord, au Petit-Pré-aux-Clercs. C'était le dernier Valois et ses mignons qui allaient à la Foire. Par malheur, la nullité et les débauches de Henri III l'avaient fait plus mépriser que haïr des Parisiens, pourquoi un jour mal lui prit de sa promenade à cette Foire qu'on appelait déjà en langage imagé « le grenier à sel ».

C'était le 4 février 1579. Henri III et ses mignons traversaient le préau, lorsqu'une foule de gamins se mit à les gouailler en criant à tout rompre :

— A la fraise on reconnaît le veau ! à la fraise on reconnaît le veau !

On se figure la figure du roi. Sa Majesté exigea qu'on châtiât les coupables, ce que promirent de faire les religieux, hauts-justiciers de la Foire ; mais ils s'en gardèrent bien, et pour cause : à deux pas des fossés

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> décembre 1875.



de leur abbaye, là où s'ouvrit plus tard la rue Guisarde, un superbe hôtel s'était élevé, et dans cet hôtel habitait la duchesse de Montpensier, la sœur du duc de Guise, la même qui, dit-on, mit un peu plus tard le poignard dans les mains du moine Jacques Clément pour assassiner à Saint-Cloud le même Henri III.

Or, pour venger le roi, c'est là, dans cet hôtel, qu'il aurait fallu aller prendre la véritable coupable. On pense que les bons moines n'étaient pas disposés à risquer leur seigneurie à ce jeu-là. Les Guises n'étaient-ils pas autrement puissants que Henri III en ce temps-là?

De l'humeur dont était Henri IV, on pense bien que la Foire devait l'attirer. Et de fait, en 1597, le Vert-Galant vint s'y promener avec la belle Gabrielle d'Estrées. Ils avaient avec eux leur fils *César Monsieur*, depuis duc de Vendôme, alors âgé de quatre ans. Le roi marchanda une bague de 800 écus pour en faire présent à sa maîtresse ; mais, la trouvant trop chère, il n'en voulut point. Il acheta seulement pour le jeune prince, qui, soit dit en passant, faillit devenir Dauphin, un dragon en argent sur lequel étaient gravés les douze signes du zodiaque.

Nous avons vu qu'en 1607 Henri IV avait fait prolonger la Foire. Veut-on savoir pourquoi ? Les chroniqueurs vont nous l'apprendre : — pour avoir « le loisir de s'y promener plus longtemps ». On raconte même que la prolongation lui coûta très cher, car, enragé joueur, il joua et perdit tout le temps. Le dernier jour, entre autres, il se fit râfler 700 écus par M. de Villars, pourquoi il n'acheta qu'un « chapelet de 300 écus » encore à une maîtresse, la comtesse de Moret, qu'il promenait ce jour-là.

Louis XIII, l'ennuyé, s'arrêtait toujours à la Foire lorsqu'il allait voir son favori, le maréchal d'Ancre, rue de Tournon où il demeurait. Soit dit en passant, son hôtel est devenu la caserne de gardes municipaux qu'on voit encore aujourd'hui.

Bref, plus ou moins, tous les rois et toutes les reines de France, depuis Charles VIII et Anne de Bretagne jusqu'à Louis XVI et Marie-Antoinette inclusivement, se faisaient fête de fréquenter la Foire Saint-Germain.

Des anecdotes des grandes dames et des grands seigneurs, nous n'en citerons aucune parce qu'elles sont trop nombreuses. Contentons-nous de dire que ces hauts personnages ou leurs suites furent parfois les trouble-fêtes de la Foire. « Le duc de Guise et Vitri, dit l'Etoile, y coururent les rues avec dix mille insolences. » En 1597, le duc de Nemours et le comte d'Auvergne, racontent d'autres mémoires, « s'amusèrent à cette Foire en y commettant une foule d'indécences. Un



avocat y perdit son chapeau et fut bien battu par les gens du comte d'Auvergne. » Enfin, en 1605, les laquais, les pages, les soldats aux Gardes et les écoliers se battirent à cette Foire à plusieurs reprises. Un laquais coupa les deux oreilles à un écolier et les lui mit ensuite dans la poche; les écoliers mutinés s'attroupèrent, poursuivirent tous les laquais qu'ils rencontrèrent, en tuèrent et en blessèrent plusieurs. Les soldats aux Gardes étaient du parti des écoliers; un de ces militaires ayant reçu, en sortant de la Foire, plusieurs coups de bâton de la main des laquais, se défendit avec tant de vigueur qu'il en tua deux et jeta leurs cadavres dans les fossés de l'abbaye.

Autre dispute en 1729, mais celle-ci moins sérieuse. Elle eut lieu entre les pages du roi et les pages des princes dans la salle de l'Opéra-Comique. On jouait le *Corsaire de Salé*. Après quelques torgnoles données, reçues et rendues, le holà venait d'être mis parmi les petits tapageurs, lorsqu'un cri d'effroi retentit parmi les spectateurs. Qu'était-ce? C'était un petit page de dix ans qui, à la dernière période du combat, venait d'être culbuté de sa loge et dégringolait sur les banquettes. On croyait qu'il s'était tout au moins rompu quelque membre, quand on le vit se relever prestement une perruque à la main et la présenter gracieusement à un bon bourgeois à la mine refrognée, au chef entièrement dénudé, lequel lui dit pour tout remerciement :

— Eh ! morbleu ! mon petit bonhomme, prenez donc garde à ce que vous faites quand vous tombez.

Lors le page de lui répondre espièglement :

— Je vous demande pardon, monsieur, je ne l'ai pas fait exprès.

Pour prévenir les rixes sanglantes, on édicta plusieurs règlements de police très sévères, notamment celui de 1635, qui faisait défense, *sous peine de la hart*, à tous pages, laquais et hommes des champs de porter épée ou bâton. De même à propos des jeux. Ils avaient pris de telles proportions, qu'en 1608, le mercredi 30 janvier, quelques jours avant l'ouverture de la Foire, le procureur général du roi fit afficher un arrêté pour défendre « à nouveau les jeux de hasard, à peine de 100 sols parisis d'amende pour chaque contrevenant, de la prison et d'une punition corporelle. » Cet arrêté rappelait que les jeux de dés, cartes, quilles et autres « jeux de brelan » avaient été plusieurs fois défendus, mais en vain, puisque « les officiers des religieux de Saint-Germain-des-Prés les permettaient », et que même ils en avaient laissé s'introduire un autre tout nouveau « que l'on appelle le *Tourniquet*, où se débauchent plusieurs jeunes gens et compagnons de métiers ».



Cet arrêté produisit exactement l'effet des précédents. Il en fut de même de ceux qui suivirent jusqu'en l'an 1674, où la juridiction temporelle fut enlevée aux seigneurs et propriétaires de la Foire, c'est-à-dire les religieux et l'abbé de Saint-Germain-des-Prés.

Hâtons-nous de constater cependant qu'après la police ne prêta guère mieux la main à l'exécution de ses arrêtés. Et la cause en est que si la tolérance presque absolue des moines avait pour mobile le gain qu'elle leur rapportait, celle de la police reposait sur des raisons encore plus sérieuses et maintes fois avouées : la tranquillité de Paris et la paix dans l'État. Le peuple chante, donc il paiera, disait Mazarin. Après lui les gouvernants dirent : le peuple s'amuse, donc il supportera tout sans songer à se plaindre et moins encore à se révolter ! Tranchons le mot : la Foire Saint-Germain fut pendant longtemps un moyen de gouvernement.

## VI

Tant que l'abbé de Saint-Germain-des-Prés resta régulier, lui et ses religieux furent conjointement seigneurs et propriétaires de la Foire ; à frais communs ils l'avaient fait construire, à frais communs ils l'entretenaient « de grosses et menues réparations ». Cela changea vers le commencement du dix-septième siècle.

En exécution d'un concordat, les biens de l'abbaye furent alors partagés entre les religieux et l'abbé. La Foire échut à ce dernier, et son aspect ne tarda pas à changer par la vente ou la transformation des terrains contigus. Ajoutons qu'à la même époque, le quartier de Saint-Germain-des-Prés, que nous avons vu si solitaire, s'était considérablement peuplé ; que les chemins étaient devenus des rues ; qu'on en avait racé d'autres sur lesquels on bâtissait ; que de tous côtés s'élevaient de somptueux hôtels, de superbes maisons ; que Marie de Médicis s'apprêtait à jeter les fondations du palais du Luxembourg ; que le prince de Condé faisait disparaître le Clos Bruneau et le remplaçait par une admirable résidence ; enfin, qu'une ville entière était sortie de terre comme par enchantement. Encore quelques années, et l'on abattra portes et enceinte, on comblera les fossés, et le quartier de Saint-Germain-des-Prés éclipsera le vieux Paris. Déjà à la fin du règne d'Henri IV, il était grand comme quatre des anciens quartiers ; à la fin du règne de son



successeur, en 1642, les plus grandes familles de France l'habiteront, et il deviendra le caravansérail de tous les étrangers de distinction qui viendront s'instruire ou se divertir à Paris.

C'est pour cela qu'un étranger écrira, en 1723 : « Le quartier Saint-Germain est sans contredit le plus beau et le plus grand à cause de son étendue, du nombre de ses belles maisons, de la quantité de peuple qui s'y trouve ; ce qui fait qu'on peut le comparer à quelques grandes villes qui font du bruit en Europe, selon même le sentiment des étrangers à qui la demeure en paraît si agréable qu'ils l'ont préféré à toutes les autres villes. Ce n'est pas sans raison, puisque toutes les commodités y abondent et que l'air y est très pur, les maisons étant séparées par plusieurs jardins. On y trouve six académies ou manéges. Il n'est peut-être aucune ville au monde qui en compte autant. La plupart sont remplies de tout ce qu'il y a d'illustre jeunesse en France et en Allemagne. Là s'apprennent toutes les choses qui rendent un gentilhomme accompli et capable d'acquérir de la réputation dans le monde. Dans ce quartier, on a quelquefois compté dans un hiver douze princes étrangers, trois cents comtes ou barons, et un bien plus grand nombre de simples gentilshommes. Tous viennent y apprendre la langue et faire des exercices qu'on ne leur enseigne pas chez eux..... Les six académies portent les noms des principaux écuyers qui s'y montrent : Coulon, proche de Saint-Sulpice ; Bernardi, proche l'hôtel Condé ; Longprest, rue Sainte-Marguerite ; Vandeuil, rue de Seine, etc., etc. » Et telle était l'admiration de cet étranger pour ce quartier, qu'il le décrit dans ses plus petits détails ; qu'il chiffre le nombre des cafés, des billards, des jeux de paume, des auberges, des hôtels garnis ; qu'il raconte la vie qu'on y mène ; qu'il explique comment on y loge, comment on y mange, comment on y aime. Et même il donne des conseils pour y faire tout cela au plus juste prix. « Il y a, dit-il, rue de Tournon, l'hôtel d'Antragues, mais ses appartements sont à haut prix. Si quelqu'un a envie de payer un écu par repas, il peut aussi y manger. Pourtant cet hôtel n'est que pour les évêques et pour les princes. L'hôtel Tréville, en face, est mieux pour les bourses moyennes. Au demeurant, les appartements sont moins chers dans la ville que dans le quartier Saint-Germain. » Dans certaines rues et certains hôtels qu'il désigne, notre étranger nous montre de belles dames qui y sont logées, de magnifiques comtesses, de superbes marquises ; pourtant il faut s'en défier, dit-il, car, pour la plupart, ce ne sont que « grisettes entretenues ».

Il parle de la salle à manger où l'on était continuellement harcelé « par les moines, qui viennent quêter avec une assiette en offrant un plat de



salade, par des filles qui vendent des bouquets de fleurs, des friandises, des oranges, des huîtres, des fruits ». Il nous introduit dans quelques uns des cafés célèbres, celui de la veuve Laurent, rue Dauphine, et celui de Poincelet, à la descente du Pont-Neuf. Après nous avoir appris que le premier était le « café des *Beaux esprits* que présidait jadis Grimarest, le fameux maître de langues, » l'étranger nous donne en quelques traits la physionomie de tous les cafés : « Ce sont des endroits où, autour de tables de bois nues, sans tapis et éclairées par quelques chandelles, sont des personnes qui s'entretiennent des nouvelles du jour, car on n'y joue ni aux cartes, ni aux dés, mais parfois seulement aux échecs. En plus du café, dont c'est la mode presque générale de prendre une tasse après dîner, on y trouve toutes sortes de liqueurs. On n'y fume pas comme on fait en Hollande et en Allemagne, parce qu'il y a peu de personnes de condition en France qui aiment le tabac à fumer. Les cafés ne tiennent pas non plus les Gazettes ; on va les lire aux petites boutiques du quai des Augustins, ou bien, si on en veut une, on l'achète des porteurs qui courent les rues. » Que les temps sont changés !

C'est cet étranger, J.-C. Nemeitz, un grave personnage, s'il vous plaît, puisqu'il était conseiller de S. A. le prince de Waldeck, qui tout à l'heure sera notre cicerone à la Foire Saint-Germain.

Avant de lui donner la parole, il convient que nous en finissions avec les considérations historiques et autres menus détails.

## VII

Nous avons dit que, lors du partage des biens de l'abbaye, la Foire échut à l'abbé, et que, vu les constructions qui s'élevèrent autour, elle ne tarda pas à changer d'aspect. En effet, en 1647, nous la trouvons enclavée dans un pâté de maisons circonscrit par les rues du Cœur-Volant, du Petit-Lion, du Petit-Bourbon, des Prêtres, Guisarde, du Four et des Boucheries.

La rue du Cœur-Volant existe toujours sous le nom de Grégoire-de-Tours. C'est la partie de cette rue comprise entre la rue de l'Ecole-de-Médecine et la rue des Quatre-Vents.

Les rues du Petit-Lion, du Petit-Bourbon et des Prêtres ou des Aveugles, subsistent également encore, mais ne forment plus qu'une seule rue sous la dénomination de Saint-Sulpice.



Les rues Guisarde et du Four sont toujours debout avec leurs appellations primitives.

Quant à la rue des Boucheries, son nom seul a changé : c'est la partie de la rue de l'Ecole-de-Médecine comprise entre les rues du Four et de l'Ancienne-Comédie.

En 1647, la rue du Petit-Lion s'appelait la *Ruelle de la Foire*, de même que la rue des Quatre-Vents, qui n'était alors qu'un cul-de-sac, s'appelait *Cul-de-sac de la Foire*, et la rue de Tournon, rue du *Champ de la Foire*.

Ce que nous venons de dire permet de se rendre compte assez exactement de la superficie qu'occupait la Foire Saint-Germain.

Elle était la même que celle occupée aujourd'hui par le marché Saint-Germain, plus l'emplacement des maisons qui le bordent du côté de la rue Félibien. George Deshayes nous apprend, dans son *Guide de Paris* imprimé en 1647, qu'on pénétrait par quatre portes dans le champ de la Foire, savoir : une située rue de Tournon, l'autre rue des Boucheries, la troisième rue du Four (elle a servi d'amorce à la rue Mabillon), enfin, la quatrième rue Guisarde. Complétons ces renseignements en disant qu'on entrait dans les halles par sept portes, dont quatre faisaient face, deux par deux, à celle des rues Guisarde et Tournon.

En 1726, la contenance de la Foire fut diminuée sensiblement par le Cardinal de Bissi, abbé de Saint-Germain, qui affecta une forte partie du préau à un marché. Dès lors, la porte de la rue des Boucheries servit exclusivement au nouveau marché. Il est vrai de dire qu'on avait ménagé, à droite en entrant, une voie de communication entre la Foire et le marché. La porte de la rue des Boucheries ouvrait à l'angle de la maison du greffier dont nous avons parlé, pourquoi on l'appelait *Porte Greffière*. Elle prit ensuite le nom de *Passage de la Treille*. Aujourd'hui c'est la rue Montfaucon.

Une conséquence capitale de la cession de la Foire aux abbés, c'est que ces derniers s'en défirent peu à peu. Ainsi, en 1614, elle fut aliénée, pour 30,000 livres, à plusieurs marchands, par la princesse de Conti, veuve de ce prince, lequel avait joui du bénéfice abbatial jusqu'à sa mort sous les noms de Percheron et de Louis Buisson. En 1690, le cardinal abbé de Furstemberg voulut rentrer dans cette possession, mais le Parlement et le Grand-Conseil, qui voyaient nombre de familles vivre de la Foire, précisément à cause de cette aliénation, s'opposa formellement à la reprise de possession entière, et, après huit années de procédure, le préau seul fut réuni à la mense abbatiale, et les marchands



maintenus dans les halles, moyennant trente autres mille livres qu'ils comptèrent au cardinal de Furstemberg.

En fin de compte, au commencement du dix-huitième siècle, il ne restait plus à l'abbé de Saint-Germain que la seigneurie de la Foire, six deniers de cens, trois livres de rente sur chaque loge, plus les « lods », les ventes et autres charges de peu de conséquence que ses devanciers s'étaient réservés.

Une particularité mentionnée par Sauval : « Comme à Paris, écrit-il, on ne laisse point de place inutile, dans le temps que la Foire ne tient pas, le concierge en loue les rues à des selliers qui y mettent leurs carrosses à couvert depuis Pâques jusqu'au 22 janvier. »

A. PRADINES.

(La suite prochainement.)







## HABENECK

---



LA *Chronique musicale* reproduit aujourd'hui un portrait, frappant de ressemblance, du célèbre fondateur de la Société des concerts du Conservatoire, et une charge de Dantan, montrant le grand artiste vu... de dos, à la tête de son orchestre.

Nous n'avons pas aujourd'hui l'espace nécessaire pour tracer une biographie détaillée d'Habeneck. Aussi serons-nous sobre de dates et de menus faits, et nous contenterons-nous de rappeler en peu de mots le grand rôle qu'il a joué, pendant une période particulièrement brillante de l'histoire de la musique en France.

Né à Mézières, le 1<sup>er</sup> juin 1781, Habeneck mourut à Paris le 8 février 1849, et l'on peut dire que cette vie de soixante-sept années a été singulièrement utile, laborieuse et agissante. D'abord élève de son père, musicien de régiment né en Allemagne et qui avait pris du service en France, il fit des progrès tellement rapides dans l'étude du violon que, dès l'âge de dix ans, il se faisait entendre en public avec succès. Fixé dans ses plus jeunes années à Brest, il y travailla solitairement, sans modèle et sans maître, et avec une telle ardeur qu'il écrivit, sans autre guide que son instinct, plusieurs concertos de violon et même, dit-on, quelques opéras. Il avait déjà vingt ans lorsqu'il se décida à venir à Paris et se présenta au Conservatoire. Admis dans la classe de Baillot, il y remporta d'emblée, en 1804, un magnifique premier prix, et fut aussitôt nommé répétiteur de la classe de son maître.

Ici commence véritablement sa vie artistique. L'usage était alors, au Conservatoire, que le premier prix de violon conduisît l'orchestre aux





A. Masson, del. et sculp.

Imp. V<sup>e</sup> A. Cadart, Paris.

HABENECK.





Chalot copie Danton



exercices de la saison suivante. C'était un excellent moyen — auquel, naturellement, on a renoncé — d'expérimenter et de former de bons conducteurs pour nos scènes lyriques. Or, Habeneck, on peut le dire, était né chef d'orchestre, et sa supériorité se révéla à ce point, du premier coup, que sur le rapport des trois inspecteurs, Chérubini, Méhul et Gossec, le directeur Sarrette décida qu'à l'avenir Habeneck serait seul chargé de la direction des exercices. Il remplit, en effet, ces fonctions honorifiques jusqu'en 1815, époque de la transformation et de l'amoin-drissement de l'école.

Déjà, après avoir passé un instant à l'Opéra-Comique, il était entré à l'orchestre de l'Opéra, où il avait été adjoint à Rodolphe Kreutzer, comme violon-solo. L'administration de ce théâtre eut la bonne pensée de lui confier la direction et l'organisation des admirables concerts spirituels qu'elle donnait chaque année pendant la quinzaine de Pâques. Habeneck, qui avait étudié les œuvres de Beethoven et s'était passionné pour elles, à une époque où l'immortel artiste était absolument inconnu de l'immense majorité des musiciens français, et qui avait déjà fait exécuter au Conservatoire sa première symphonie (en *ut* majeur), fit jouer, dans un de ces concerts, la seconde (en *ré*); mais ce ne fut point sans combat qu'il put obtenir de son orchestre l'obéissance à ses volontés, et il dut même substituer à l'andante de cette symphonie, que les musiciens déclaraient impossible, celui de la symphonie en *la*. Ceci, du reste, ne fut pas le plus fâcheux pour Beethoven, car cet andante obtint un tel succès qu'il fallut le bisser à l'exécution.

Les concerts de l'Opéra eurent tellement d'éclat sous l'impulsion d'Habeneck, qu'à la retraite de Viotti, en 1821, il fut nommé directeur de ce théâtre, alors placé sous la surveillance immédiate du gouvernement. Il conserva cette situation jusqu'en 1824, époque où Duplantys étant devenu directeur, Habeneck fut placé à la tête de l'orchestre en partage avec Valentino. A partir de 1831, Valentino s'étant retiré, Habeneck conserva seul la direction de l'orchestre jusqu'en 1847. Pendant cette période de seize années, il eut la gloire de diriger l'exécution de tous ces ouvrages : *le Philtre*, *Robert le Diable*, *le Serment*, *Gustave III*, *Ali-Baba*, *la Juive*, *les Huguenots*, *Guido et Ginevra*, *le Lac des Fées*, *les Martyrs*, *la Favorite*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Lucie de Lammermoor*, etc.

Mais la véritable gloire d'Habeneck est la création de la Société des concerts du Conservatoire. C'est là surtout qu'il a donné carrière à son admirable talent de chef d'orchestre, qu'il a déployé toutes ses facultés en ce genre, et c'est là surtout qu'il a rendu à l'art un immense service



en faisant connaître à la France, en dépit de tous les obstacles qu'il rencontrait sur son chemin, les œuvres immortelles de Beethoven. On ne saura jamais assez au prix de quelles luttas, de quels combats, de quelles ruses il dut de vaincre en ces circonstances l'ignorance, l'inertie et la mauvaise volonté de musiciens qui cependant avaient en lui une extrême confiance, mais qui s'obstinaient à ne point comprendre les incomparables beautés répandues dans ces chefs-d'œuvre. Malgré tout, Habeneck vint à bout de son entreprise, et, en dehors de l'énergie dont il y fit preuve sous ce rapport, son talent merveilleux de conducteur donna bientôt à l'orchestre du Conservatoire une renommée européenne, et fit dire à l'Allemagne elle-même que nulle part on n'exécutait comme à Paris les symphonies de Beethoven.

Non seulement Habeneck s'était donné une forte éducation, non seulement il était, comme on dit, musicien jusqu'au bout des ongles, mais il possédait toutes les facultés naturelles et toutes les qualités acquises qui constituent le grand chef d'orchestre. Il avait l'autorité, l'énergie qui savent réprimer les écarts, la flamme, l'élan qui savent enlever une phalange instrumentale et lui communiquer l'enthousiasme; avec cela, l'œil sûr, le bras ferme et hardi, l'oreille d'une finesse inouïe, sachant discerner la moindre faute de quelque côté qu'elle se produisît, et enfin la compréhension vaste qui permet à un chef de saisir le style particulier à chaque œuvre, et de la faire exécuter comme il convient. Comme chef d'orchestre, il faut le dire, Habeneck n'a pas encore été remplacé, et depuis trente ans qu'il a disparu il n'a pas encore trouvé de digne successeur.

Dans sa classe du Conservatoire, Habeneck a formé de nombreux et excellents élèves, parmi lesquels nous citerons seulement MM. de Cuvillon, Alard, Léonard, Masset, Clapisson, Eugène Gautier, Horace Poussard, Adrien Béron, Altès, etc. Comme compositeur pour son instrument, on lui doit un certain nombre d'œuvres extrêmement distinguées, parmi lesquelles plusieurs concertos, trois caprices en forme d'études, un recueil de duos et quelques airs variés.

O. LE TRIUX.







## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS DU CONSERVATOIRE.—CONCERTS POPULAIRES : *Harold en Italie*, symphonie en quatre parties de Berlioz. — Mademoiselle de Belloc. — *Concerto pour violoncelle* de Schuman; M. Lasserre. *Allegro symphonique* de M. Lalo. — M. Maurel. — *Ouverture symphonique* de M. Paul Lacombe. — Début de mademoiselle Pommeroul. — *Offertoire pour orchestre* de M. Gounod. — CONCERTS A L'ORCHESTRE. — CONCERTS AU PIANO.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Jamais, depuis quarante-neuf ans que la Société existe, les programmes n'avaient été aussi chargés d'œuvres nouvelles. On a donné le *Manfred* de Schumann en entier, et sur les pupitres on a placé la symphonie en *ré* mineur de Beethoven, une symphonie de Deldevez, un fragment d'opéra de Reyer, une composition de Saint-Saëns, des scènes de Berlioz, Raff, Brahms, Wagner sont annoncées pour la fin de la saison. En conséquence, Bach, Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, se trouvent sacrifiés. Les abonnés protestent et, pour aujourd'hui, il nous suffira de signaler cette légitime protestation qui a pour but, ou de supprimer tous les compositeurs nouveaux dans les exécutions du Conservatoire, ou d'augmenter le nombre des concerts, et de donner par exemple une séance tous les dimanches sans interruption, en avançant et retardant la saison. Doubler le nombre des concerts serait le procédé le meilleur ; on ne pourra guère l'éviter et il satisfait à toutes les réclamations.

*Manfred* a conquis sa place définitive dans les programmes classiques de



---

## LA CHRONIQUE MUSICALE

---

la société, qui devrait bien en même temps nous faire connaître les symphonies de Schumann et aussi les œuvres instrumentales de Schubert, admises par toutes les Sociétés symphoniques en Europe et provoquant partout d'unanimes sympathies. Quant à l'exécution de l'œuvre de Schumann, elle a été irréprochable au point de vue de la virtuosité ; mais bien évidemment on n'a pas encore le secret de charme et de poésie de cette musique, à la fois délicate et véhémence, et ce n'est pas en espaçant l'exécution de ces œuvres vastes et difficiles, qu'on arrivera à en deviner l'âme secrète, le rythme, le mystérieux enchantement.

La symphonie en *ré* mineur de Beethoven est restée longtemps d'impossible accès, même à l'orchestre de la Société. Habeneck qui, semblablement à Vianesi, était, par souveraineté de nature, la maîtrisante intelligence dans son armée sonnante, s'attaqua plusieurs fois à la terrible symphonie avant de la comprendre et de « *la tenir dans sa main.* » Il la dirigea plusieurs fois à contre-sens, transformant les mouvements, falsifiant le sens, l'idée, le rythme, les vigueurs ou les suavités de l'œuvre. C'est en la relisant à satiété dans son for intérieur, en se la récitant, se la déclamant à lui-même qu'il arriva à se l'assimiler. On la répétait sans trêve, et quand on croyait avoir saisi un fragment, on le jouait en public. Peu à peu, l'œuvre se dévoila et elle est aujourd'hui, dans tout l'opulent programme de la Société, l'œuvre la mieux sentie, la plus fidèlement interprétée.

Schumann, comme Beethoven, se révélera à son heure, si on l'étudie avec sincérité, avec passion, avec constance. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que *Manfred* est écrit pour le théâtre, et que cette musique, scéniquement morcelée et décorativement composée, peut manquer d'effet au concert, si on ne lui restitue pas, au moins en partie, le prestige et le relief du spectacle. Pour mettre dans son vrai jour la musique du maître de Dusseldorf, il faudrait donc suppléer au cadre vivace et mouvant des planches animées, illuminées et décorées, et accompagner la musique avec un texte reliant les différentes parties de l'œuvre et qu'un récitant exposerait devant l'auditoire. Les programmes pourraient en outre contenir le texte chanté et un sommaire du livret.

Lorsque l'*Athalie* de Mendelssohn a été exécutée, il y a plusieurs années, au Conservatoire, un récitant fut interposé dans l'œuvre musicale, dont les fragments se suivirent ainsi avec ordre et progression ; l'effet fut merveilleux.

Nous émettons ici ces remarques, parce qu'il convient qu'à la Société des concerts tout ressorte en perfection ; mais nous ferons remarquer aussi, et cette fois avec satisfaction, que presque tous les assistants se trouvent, dans ces séances, préparés à l'audition publique par une méditation préventive de la musique qui doit être exécutée, et par une étude particulière qui n'est pas toujours sans profondeur et sans érudition. Ce sagace public du Conservatoire est recruté parmi les plus rares intelligences du monde entier, et les



auditeurs les plus compréhensifs ne sont pas certainement ceux que l'on croit. Ces bavards de la presse, ces docteurs du professorat, ces discuteurs, ces pérorateurs, ces pédants risibles qui font la leçon à Wagner, à Saint-Saëns, à Rubinstein, à Brahms, à Raff, à Meyerbeer, à Verdi, ne songent pas que dans ce public qu'ils dédaignent sont les seuls vrais connaisseurs, les seuls vrais musiciens, les seuls vrais juges dont le verdict soit équilibré, raisonnable, admissible et admis. Vadius n'aime pas Verdi, Trissotin consent à reconnaître qu'il y a pourtant un Wagner de la bonne manière. Tel sot bafoue Rossini et tel maître fat discute Meyerbeer; — *Robert le Diable* a vieilli et *le Prophète* est mal écrit. Quant à Rubinstein, on sait qu'il existe un groupe de musiciens très forts qui vous prouvent par  $a + b$  que « ce monsieur-là ne sait pas un mot de musique. » On s'applaudit que Rubinstein ait l'honneur de leur déplaire. Soyez sûr que le public, lorsqu'il apprend ces fadaïses, les juge sévèrement et, ce qui est mieux, qu'il les dédaigne comme il convient.

Une glorieuse réparation se prépare pour Schubert, dont les symphonies vont reparaître à la fois chez Padeloup, chez Colonne et aux concerts du Conservatoire. Nous sommes heureux d'être les premiers à annoncer cette bonne nouvelle. Schubert est mort et il est classique, il a écrit des symphonies; il est de toute nécessité que nos orchestres nous les fassent connaître précisément parce que ses symphonies sont une innovation dans le genre et tout à fait autre chose que la musique instrumentale de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On reprochait dans les commencements à Mendelssohn de ne pas imiter ces maîtres reconnus; s'il les eût imités, on ne jouerait plus Mendelssohn qui, chaque jour, gagne des sympathies plus chaudes. Schubert, dans ses symphonies, reste fidèle à son individualité. Pourquoi serions-nous privés d'entendre ces œuvres caractéristiques que l'on applaudit en Suisse, en Russie, à Dublin, à Édimbourg, à Londres, dans toute la Scandinavie. Quand nous voyons essayer tant d'œuvres pauvres et incolores, nous réclamons qu'une place soit faite pour Schubert, qui a écrit de ravissants pastels symphoniques. Nous ferons bon marché des épopées dramatiques qu'on étale devant nous avec tant de prétention musicale. Nous n'acceptons ces copieuses machines que lorsqu'elles se résolvent en chef-d'œuvre, et la moindre chanson de talent, en revanche, nous ébranle. Dans les *Ruines d'Athènes*, Beethoven ne s'est-il pas complu à restreindre son cadre? Quelques mesures et tout est dit; mais le génie a parlé et nous avons vibré à son accent. Dans sa symphonie en *la* mineur, Mendelssohn a placé, à la seconde partie, une simple romance de son pays. On l'a néanmoins bissée au Conservatoire et il est de tradition qu'on bisse ce court morceau chez Padeloup, chez Colonne, partout; parce que le public, en l'écoutant, est ému, transporté.

Schubert, qui a tenté des voies nouvelles dans la symphonie, doit donc ne pas être écarté. D'une main pieuse, les chefs de nos orchestres symphoniques, Deldevez, Padeloup, Colonne, doivent ouvrir les feuilles symphoni-



ques que Schubert, affamé, écrivait dans ses heures sans fin d'inconsolable détresse, espérant qu'après sa mort justice serait rendue à son génie. Nos auditoires les demandent et veulent que cette satisfaction lui soit accordée.

Lors de la maladie qui devait emporter Beethoven après cinq mois de souffrance, son activité habituelle ne pouvant plus le satisfaire, il fallut lui trouver des distractions en rapport avec son génie et ses goûts. On lui présenta un jour une collection d'environ soixante lieder de Schubert; ce fut pour lui une grande distraction, il en oubliait sa maladie. Quand il apprit qu'il existait plus de six cents lieder, son admiration redoubla. On lui dit alors que le maître avait en outre composé des symphonies, des opéras; le nombre, la valeur de ces œuvres frappaient Beethoven d'étonnement; il ne pouvait s'arracher à la lecture de ces partitions, il restait des heures entières à méditer sur cette musique, il en louait le travail original, la variété. — « Ah! disait-il, que n'ai-je connu Schubert! maintenant je vais mourir et je ne pourrai pas dire à tout le monde combien cet homme est grand et puissant; » et il ajoutait : — « Je jure qu'il y a dans Schubert l'étincelle divine. »

La musique de Schubert brille par son absence dans notre musée classique de symphonie, aux concerts du Conservatoire. Nous apprenons que M. Deldevez s'occupe à « combler cette lacune », et qu'une symphonie est à l'étude. C'est, nous dit-on, la première en *ut* majeur; des huit symphonies de Schubert, c'est la plus importante. Elle fut exécutée à Leipzig, en 1839, sous la direction de Mendelssohn et d'après les indications de Schumann. Elle obtint un succès d'enthousiasme qu'elle retrouvera à nos concerts du Conservatoire.

Quel programme que celui où l'on trouve une œuvre comme l'ouverture de *Coriolan*, la *symphonie romaine* (la majeur) de Mendelssohn, et, comme première audition, une symphonie de M. Deldevez!

Jamais la symphonie de Mendelssohn n'avait reçu un si chaleureux accueil. Quant aux critiques, ils lui reprochent comme toujours de ne rappeler ni Haydn, ni Beethoven, ni Mozart. Il est vrai que lorsque Haydn écrivait ses symphonies, d'autres critiques aussi sagaces que ceux que nous voyons aujourd'hui reprochaient à Haydn d'être confus, de manquer de clarté, d'avoir un orchestre compliqué, une incompréhensible modulation, etc. Il en sera toujours ainsi. Toujours l'honnête artiste trouvera devant lui un pleutre calomniateur, et aura tort de se plaindre, car enfin, la critique n'est-elle pas dans son droit quand elle bafoue tour à tour les grands hommes, puisqu'en revanche elle glorifie tant de petits drôles?

L'andante de la symphonie en *la* a été bissé comme toujours. On sait que cet andante est une chanson du crû dont les paroles ont pour but de présenter l'orient aux rêves d'un voyageur que ses malheurs chassent de la patrie : c'est en quelque sorte la chanson de Wagner, mais en aspiration et non plus en regret. Mendelssohn l'a introduite dans sa *symphonie romaine* comme pour dire : — moi, l'homme du Nord qui ai visité le Midi et l'ai tant aimé, je vais



le chanter ici et mettre au premier plan le refrain languissant de nos émigrants, lorsqu'ils quittent nos montagnes boisées et s'aventurent aux contrées d'où le soleil nous dit bonjour dès le matin.

Dans cette symphonie il y a un scherzo avec une belle phrase de cors. C'est un caprice d'un tour fin, d'un travail délicat comme toujours le fait Mendelssohn. Il y a aussi une jolie tarentelle tournant et évoluant en brillantes spirales qui intéressent le musicien et rappellent involontairement la tarentelle de Rossini, qui est une fête de soleil. Tout cela est d'un faire habile et témoigne de la loyauté soigneuse du compositeur. Mais la page intéressante de l'œuvre est la chanson du pays, la chanson que Mendelssohn nous répète à sa façon, avec une douleur si ornée, un si touchant regret de quitter le sol accoutumé où la famille reste, et aussi avec une aspiration si émue vers ce ciel inconnu où la destinée le pousse. Cette chanson est toujours bissée, et l'auditeur reste tout attristé de ces accents lamentables, de ces cris plaintifs qui semblent s'échapper d'un cœur épuisé à se contenir pendant que le pèlerin pousse un pied après l'autre et tente de mêler les sourires de l'espérance aux larmes du regret.

Cette symphonie intitulée *romaine*, est la contre partie de la symphonie dite *écossaise*. L'auteur n'était guère admis d'abord aux séances du Conservatoire : désormais on l'écoute avec ravissement et plus d'un auditeur jadis rebelle se sent aujourd'hui pénétré. C'est que Mendelssohn a une originalité vibrante et des instincts de race qui ne peuvent nous laisser indifférents. La nature lui avait parlé dans ses voyages, et il a redit le sentiment qu'elle lui inspirait dans la *Grotte de Fingal*, dans le *Songe d'une nuit d'été*, dans la *Symphonie écossaise* et dans cette *Symphonie romaine* où s'accuse si caractéristiquement le tempérament particulier de ce maître à la fois religieux, railleur, élégant, dédaigneux, passionné et promis fatalement à une mort précoce. Ossian tout entier respire dans la *grotte de Fingal*. Dans la *symphonie écossaise*, on sent que Walter Scott a passé par là. Puis, tout à coup, il renonce à sa musique naturaliste, à ses évocations féeriques. Alors l'homme mystique apparaît seul. La fatalité a parlé et l'artiste sent qu'il faut qu'il donne jour aux accents d'éternelle aspiration qui sont en lui. Alors Mendelssohn écrit *Elie*, *Paulus*, où se trouve le chœur qu'on redit sans cesse au Conservatoire et qu'on y écoute toujours avec un sentiment d'écrasement et d'adoration, qui sans doute inspira à l'auteur cette ineffable page de prière et de lamentation. A trente-sept ans Mendelssohn devait mourir, il voulait laisser de lui un souvenir immortel et il se hâtait, il se concentrait. Dans la première partie de notre existence, nous nous donnons tout entiers à tout le monde, aux bons comme aux méchants, aux gens de cœur comme aux faquins. C'est la loi de la vie et personne n'y peut échapper. Celui qui s'absorbe dans le bonheur, dans l'étude, dans le foyer, est horriblement rappelé à la commune destinée, par l'abandon, par la pauvreté ou par les inconsolables deuils. On est bien contraint alors de se restituer à la publique



banalité; mais quand soi-même on doit mourir, on éprouve le besoin de s'isoler, de se mettre d'accord avec sa conscience et de jouir de sa personnalité qu'on va dépouiller et qu'on sent tomber lambeau par lambeau. Ce qu'éprouvèrent Mozart, Chopin, Weber, Hérold et Mendelssohn au moment de leur mort prématurée. Ils voyaient bien que dans ce combat allait périr, leur esprit était vivace, et avant que l'outil défaillant fût tombé sur terre, ils en tiraient tout son suprême emploi et y mettaient tout ce que leur esprit pouvait donner de noble, de grand, de sacré.

Il a été écrit et débité bien des compliments dédaigneux à propos de la symphonie de M. Deldevez. Mais puisque Trissotin trouve médiocre la musique composée avec tant de soin et de réflexion par un homme dont le talent est reconnu et la science incontestée, soyez sûr qu'elle n'a pas démerité les applaudissements que le public lui a décernés dans deux représentations attentives.

L'exécution de la *Damnation* de Faust fera époque dans les séances de la Société. On n'en a donné que les deux premières parties, ce qui est regrettable; mais l'interprétation, sauf les solos, a été irréprochable et l'auteur s'est retiré émerveillé.

Il n'est point de compositeur contemporain qui, traitant la symphonie, n' imagine qu'il procède de Beethoven, qu'il n'en continue la tradition, même qu'il en rajeunit et renouvelle la créatrice ingéniosité. Berlioz fait cette prétention. Ce qui vaut mieux, il est resté lui-même. Il accuse ses œuvres, une personnalité qui ne se confond avec aucune autre, même, et cela en aucun point, avec Mendelssohn, dans les sujets exotiques qu'ils ont traités : stryges, farfadets, évocations démoniaques, danses de sylphes, etc.

Lorsqu'on exécute la musique de nos contemporains, prétendus réformateurs de la formule Beethovénienne, et lorsqu'on la compare par exemple à ce qu'a écrit Berlioz, on sent aussitôt la distance qui sépare le goût stanciel, l'énergique conviction, de tout ce qui est apprêt académique, conventionnellement érudit, convention scolaire et formule professorale.

Entre le *Songe d'une Nuit d'Été* de Mendelssohn, et la *Damnation de Faust* de Berlioz, des assimilations ont été faites. On a discuté pour savoir si leur musique était à la hauteur de Shakespeare et de Goethe, et si elle était au-dessus de Mendelssohn. Heureusement, il n'est pas nécessaire que leur gloire que ces comparaisons soient justes. Il y a quelque analogie dans leur manière d'opérer, mais cette analogie existe beaucoup plus dans le fond général qu'ils ont choisi pour y adapter leur musique, que dans le détail de leur talent. Mendelssohn est resté un curieux, un raffiné, un gentleman. Berlioz est convaincu, il croit, et les sonorités qu'il imagine pour rendre ses fantasmagories, il les a entendues, son cerveau en est rempli, son imagination en est enivrée, et il a su construire ses harmonies et ses sonorités d'une manière à nous faire palper l'incarnation musicale de son rêve. Mendelssohn



dans ces musiques d'élégante diablerie, ne nous ravit pas à nous-mêmes. Il nous laisse notre sang-froid et la libre possession de nous-même, de manière qu'à chaque instant, nous pouvons remarquer combien son style fleuri, ciselé, curieux, s'adapte bien au sujet bizarre qu'il s'est imposé. Lui, Berlioz, il a comme musicien, dans ces mêmes sujets, un mérite tout particulier, un mérite original et qui ne consiste pas simplement à se servir d'une langue déjà perfectionnée, mais qui arrive même à fixer un langage encore flottant, indécis, à se créer une langue, cette langue curieuse, moirée, magique par moment, et où tous les pillards viendront à leur tour puiser des formules, des tournures, des accents qu'ils s'attribueront en triomphe comme le geai de la fable lorsqu'il se pare des plumes du paon. Dès la première note, on est introduit, enfermé dans le cercle enchanté. Berlioz a, en effet, ce Coup-d'Etat du génie qui dispose d'autorité les choses pour l'auditeur et les impose à son cerveau. Il a si bien ménagé, si bien ordonné ses instruments, il les a si bien appropriés à la scène, qu'il est impossible de se soustraire au charme. Si ce charme opère invinciblement, c'est que Berlioz a compté sur l'esprit des autres et les a supposés de la même famille que lui. Il ne s'est pas trompé. Le public a trouvé tout très net, très clair, très compréhensible, et, comme toujours, s'est demandé pourquoi les directeurs de concert, les chefs d'orchestre, les comités organisateurs des programmes avaient toujours écarté les œuvres générales. Est-ce parce qu'ils sont inintelligents ? est-ce parce qu'ils se défient de l'intelligence du public, ce qui est une nouvelle sottise et aussi une insolence ? est-ce parce que l'envie les ronge et qu'il leur déplaît de rendre à l'homme de talent l'hommage qui lui est dû ? On peut leur attribuer sans injustice tous les habiles raisonnements de l'envie déloyale. Ce qui reste prouvé, c'est que le public n'est pas réfractaire aux nouveautés créatrices. Ce sont les directeurs de théâtre, les chefs d'orchestre et les intrigues des piètres artistes dont le journalisme se fait trop souvent l'écho, qui sont la cause première du mauvais accueil fait à des œuvres qui sont déjà discréditées lorsqu'elles arrivent devant le public, si toutefois cet honneur leur est accordé.

*Maurice Cristal.*

CONCERTS POPULAIRES. — *Harold en Italie*, de Berlioz. — « Un jour, raconte Berlioz dans ses Mémoires, Paganini vint me voir. « J'ai un alto merveilleux, me dit-il, un instrument admirable de Stradivarius, et je voudrais en jouer en public. Mais je n'ai pas de musique *ad hoc*. Voulez-vous écrire un solo d'alto ? je n'ai confiance qu'en vous pour ce travail. » J'essayai, pour plaire à l'illustre virtuose, d'écrire un solo d'alto, mais un solo combiné avec l'orchestre, de manière à ne rien enlever de son action à la masse instrumentale. Cette esquisse symphonique ne plut guère à Paganini, et, quelques jours après l'avoir entendue, déjà souffrant de l'affection



du larynx dont il devait mourir, il partit pour Nice, d'où il revint seulement trois ans plus tard. Reconnaisant alors que mon plan de composition ne pouvait lui convenir, je m'appliquai à l'exécuter dans une autre intention et sans plus m'inquiéter des moyens de faire briller l'alto principal. J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes auxquelles l'alto-solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif, conservant toujours son caractère propre. Je voulus faire de l'alto, en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés mes pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique dans le genre de Child-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie : *Harold en Italie*. Ainsi que dans la *Symphonie fantastique*, un thème principal (le premier chant de l'alto) se reproduit dans l'œuvre entière, mais avec cette différence que le thème de la *Symphonie fantastique*, l'idée fixe, s'interpose obstinément comme une idée passionnée, épisodique, au milieu des scènes qui lui sont étrangères et leur fait diversion, tandis que le chant d'*Harold* se superpose aux autres chants de l'orchestre, avec lesquels il contraste par son mouvement et son caractère, sans en interrompre le développement. Malgré la complexité de son tissu harmonique, je mis aussi peu de temps à composer cette symphonie que j'en ai mis en général à écrire mes autres ouvrages ; j'employai aussi un temps considérable à la retoucher. Dans la *Marche des Pèlerins* même, que j'avais improvisée en deux heures en rêvant un soir au coin de mon feu, j'ai, pendant plus de six ans, introduit des modifications de détail qui, je le crois, l'ont beaucoup améliorée. Telle qu'elle était alors, elle obtint un succès complet lors de sa première exécution à mon concert du 23 novembre 1834, au Conservatoire. »

*Harold en Italie* n'est pas, à proprement parler, une symphonie dans le sens que nous attachons communément à cette expression. On n'y retrouve rien qui rappelle, de près ou de loin, le plan, la ligne et les divisions ordinaires de ce genre de composition essentiellement classique. C'est plutôt une série d'impressions musicales, une suite de tableaux renfermés dans un cadre de convention. Le personnage imaginaire d'Harold, représenté par l'alto principal, n'a de commun avec le héros de Byron que son caractère sombre et fatal, son esprit mélancolique et rêveur. On s'est plu à voir dans l'Harold de Berlioz comme une incarnation du poète anglais ; à ce compte, l'Harold de Berlioz pourrait bien n'être autre que Berlioz lui-même et le véritable titre de l'œuvre serait plus exactement : *Berlioz en Italie*. Il est certain, dans tous les cas, que, de même que la *Symphonie fantastique*, *Harold* renferme l'expression des sentiments les plus intimes de Berlioz, et que cette œuvre, comme la précédente, porte le cachet frappant de la personnalité si originale du maître. Le canevas en est des plus simples. Imaginez un poète, un rêveur promenant par un soir d'été sa mélancolie un peu sombre à travers un site sauvage des Abruzzes, et faites défiler sous ses yeux une série de tableaux retraçant dans un vivant résumé les mœurs pittoresques de la campagne



romaine, ce curieux mélange de poésie, d'amour, de religion et de brigandage. Voici par exemple une procession de pèlerins attardés ; ils marchent en colonnes serrées et suivent, en chantant des litanies, ces longues lignes de madones qui couronnent les hautes collines. Jetez sur leur passage une troupe de *ragazzi*, réunis pour donner une sérénade à quelque *ragazza* aux noirs cheveux, à la peau brune, au rire éclatant. Le tintement mélancolique de la *campanella* d'un couvent voisin se mêle au ronflement joyeux des *zampogne* et des *pifferi*, et les dernières notes de l'hymne des pèlerins se confondent avec les gais refrains des montagnards. Puis, à ces accents empreints d'une poésie pastorale pleine de charme et de sérénité, qui montent dans l'air calme du soir comme ces colonnes de fumée qu'on voit s'élever diaphanes sur l'horizon doucement estompé dans la poussière d'or d'un beau coucher de soleil, faites succéder les éclats stridents d'une orgie de brigands, grondant au fond d'un souterrain empourpré par les reflets ardents des feux de bivouac. Telle est, dans son ensemble, la symphonie de Berlioz. Examinons-la maintenant avec quelque détail.

*Harold* se divise en quatre parties ; en tête de chaque partie est inscrit le programme d'une scène complète. — N° 1. *Harold aux montagnes (scènes de mélancolie, de bonheur et de joie)*. — N° 2. *Marche des Pèlerins chantant la prière du soir*. — N° 3. *Sérénade d'un paysan des Abruzzes à sa maîtresse*. — N° 4. *Orgie de brigands (souvenirs des scènes précédentes)*.

N° 1. *Harold aux montagnes*. Une belle introduction, d'un style large et sévère et d'une couleur un peu sombre, pose en quelque sorte le décor, où vont se dérouler les scènes imaginées par le musicien. Au premier plan, un site sauvage avec de fantastiques amoncellements de rochers couronnés par des grands bois de châtaigniers au sombre feuillage ; au fond la vallée éclairée par les derniers rayons du soleil couchant. C'est dans cette mystérieuse solitude qu'Harold vient errer seul, à l'écart. Il exhale sa mélancolie dans une admirable cantilène, chantée d'abord par l'alto solo avec accompagnement de harpe et reprise ensuite par l'orchestre dans un *tutti* d'un effet grandiose. Toute cette première partie (*adagio*) est d'un beau sentiment mélodique et d'un grand style. L'*allegro* qui suit (*scènes de bonheur et de joie*) rappelle par certains côtés la manière de Mendelssohn. Malheureusement l'idée fondamentale est courte et manque d'haleine ; elle tient tout entière dans une simple phrase de quelques mesures et ne fournit qu'un développement confus, décousu, désordonné et complètement dépourvu de ces épisodes variés et inattendus, bien qu'intimement liés au sujet principal, qui donnent au développement de Beethoven ou de Mendelssohn tant d'ampleur et de richesse. Malgré la vigoureuse péroration du *presto* final, ce morceau, qui constitue la seule partie vraiment symphonique de l'œuvre, est faible et me paraît de beaucoup inférieur aux morceaux suivants qui appartiennent tous au style pittoresque. Berlioz possédait sans doute d'éminentes qualités, mais ne lui



demandez pas de prendre une idée et d'en tirer toutes les conséquences qu'elle renferme, de la transformer, de l'élargir et de l'amener progressivement à la forme la plus vaste et la plus étendue qu'elle soit susceptible de revêtir ; il n'a pas le génie symphonique. Vous le verrez parfois tracer un espace immense et ne savoir comment le remplir. Il tourne sur lui-même, il se répète à satiété, en un mot il ignore le grand art de n'être jamais embarrassé de ses idées. Il avait voulu forcer son talent dans ce premier allegro de symphonie, il a échoué mais, à partir du morceau suivant, il redevient lui-même et nous le retrouvons tout entier avec son incontestable supériorité.

*La Marche des Pèlerins* (n° 2) est un petit chef-d'œuvre. Rien de plus pittoresque que cette page qui n'est au fond qu'une suite d'adorables modulations échafaudées sur un rythme piquant, dont M. F. David s'est assez heureusement servi pour sa marche du *Désert*. C'est là un tableau achevé et d'une intensité de couleurs que les plus grands coloristes, les Meyerbeer, les Decamps, les Théophile Gautier n'ont jamais surpassée.

Nous trouvons le digne pendant de cette scène dans la *Sérénade* (n° 3) ; charmant souvenir de quelque concert rustique plein de naïveté et de caractère entendu dans une ruelle obscure d'Alatri ou de Subiaco. Après une joyeuse ritournelle des musettes et des hautbois qui l'accompagnent, le chanteur, représenté par un cor anglais, entonne un chant grave et doux. Ce chant se répète dans une succession monotone de petits couplets entremêlés de silences que vient remplir l'harmonie bizarre des *pifferari*. Toute cette petite scène, d'un sentiment exquis et d'une délicatesse de touche merveilleuse, exhale un parfum de poésie agreste qui fait songer à quelque bucolique de Virgile :

. . . . . *lentus in umbra*  
*Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.*

Remarquons en passant la conclusion de ce morceau, un des exemples les plus propres à donner toute la mesure du talent extraordinaire de Berlioz comme coloriste. Après une dernière ritournelle, les chanteurs se retirent, la flûte soupire un fragment de mélodie, auquel l'alto solo répond par quelques notes qui s'envolent dans les ténèbres comme un cri d'oiseau de nuit. C'est la dernière lueur du crépuscule qui s'éteint dans la nuit, le dernier bruit de la journée qui s'évanouit dans le silence du grand repos où s'endort la nature.

A ces deux paysages, si remarquables par la douceur harmonieuse du coloris, la tranquillité des lignes et le sentiment vrai de la nature, succède une toile colossale, dans laquelle l'imagination fouguese du maître s'est abandonnée sans retenue à toutes les hardiesses du crayon, à tous les excès du pinceau. Placez un Delacroix, aussi vaste que les *Noces de Cana* à côté de deux Claude Lorrain, et vous pourrez vous faire une idée de ce contraste. Je n'entreprendrai pas de vous rendre par la parole ce gigantesque *final* d'*Harold en Italie*, cette furibonde orgie de brigands, où concertent ensem-



# CHANT PROVENÇAL

Poésie de MICHEL CARRÉ.

à Madame MICHEL CARRÉ.

Andantino sostenuto. *p* avec simplicité.

CHANT. *p* Mi-reil - le ne sait pas en-

PIANO. *p* *pp* *ppp* *sempre pp e sost: assai.*

Ped. \*

*doice*

- co - re Le doux char - me de sa beau - té! C'est u - ne fleur qui vient d'é-

*poco rit.* a Tempo.

- clo - re Dans un sou - ri - re de l'é - té! A qui ne con - naît pas Mi -

- reil - le, Dieu ca - che son plus cher - - - - - tré - sor! - - - - - Sa



*cresc* *f*

grâce à nulle au - tre pa - reil - le La pa - re mieux qu'un manteau d'or!

*pp* *dolce.*

Mireil - le ne sait pas en - co - re Le doux char - me de sa beau - té!

*poco rit.*

C'est u - ne fleur qui vient d'é - clo - re Dans un sou - ri - re de l'é - té! —

*p a Tempo.* *calme.* *dolce.*

Rien ne trouble le chas - te rê - ve — De son cœur in - no - cent et pur.



*mf cresc.* - - - *f* *p* *dim.*

El-le rit au jour qui se lè - ve, Le jour lui sou-rit dans l'a - zur.

*pp* *dolce e poco rit.*

Mireil - le ne sait pas en - co - re Le doux char - me de sa beau-

- té! C'est u-ne fleur qui vient d'é - clo - re Dans un sou - ri - re de l'é -

*poco rit.* *pp*

- té, — Dans un sou - ri - re de l'é - té!

*suivez.* *rall. pp ppp*



## BADINAGE

12 PETITES PIÈCES.

TH: DUBOIS.

PIANO.

The musical score for "Badinage" is written for piano. It consists of 12 measures, organized into four systems of three measures each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The first system (measures 1-4) begins with a treble staff and a bass staff, both with a 6/8 time signature. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 9-12) includes dynamic markings: *f* (forte) in measure 9, *p* (piano) in measure 10, *f* in measure 11, and *p* in measure 12. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a *Dim.* (diminuendo) marking in measure 13 and a *pp* (pianissimo) marking in measure 14. The score is written in a clear, elegant style typical of 19th-century musical notation.







First system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure is marked *Dim.* and the fourth measure is marked *p*.

*Scherzando.*

Second system of musical notation, continuing the piece with a lively, playful character. It features a mix of chords and moving lines in both staves.

Third system of musical notation, marked *Crescen do - molto*. It shows a gradual increase in volume and intensity, with more complex chordal textures.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *sff* (sforzando) and *m.g.* (mezzo-forte). It includes a *m.d.* (mezzo-dolce) marking above a melodic line in the treble staff. The system concludes with a *p* (piano) marking.

Fifth system of musical notation, marked *Rit.* (Ritardando). The tempo slows down, with sustained chords and a final melodic flourish.



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of chords and eighth notes.

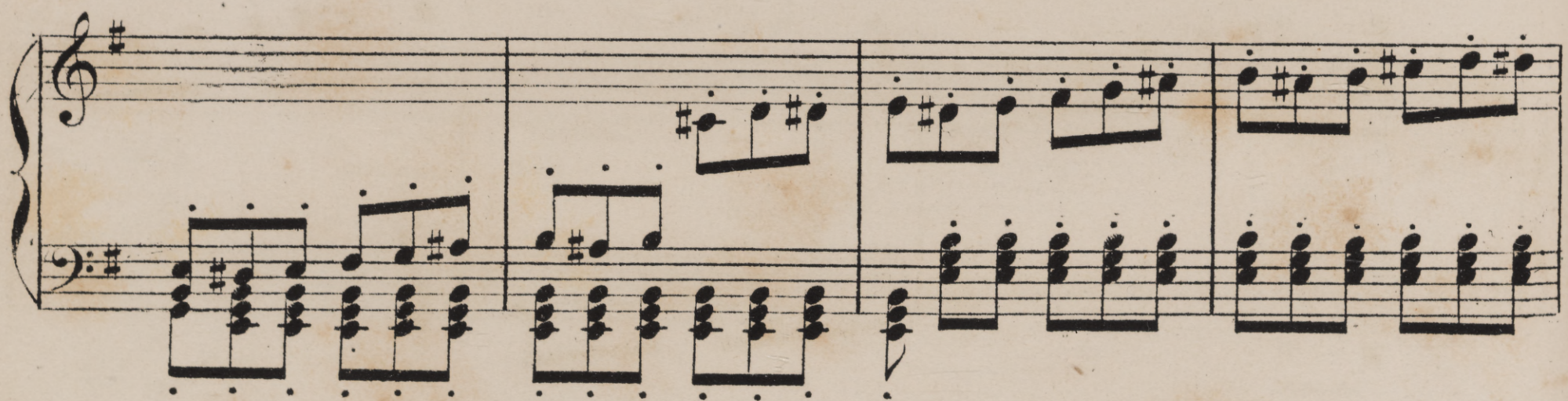
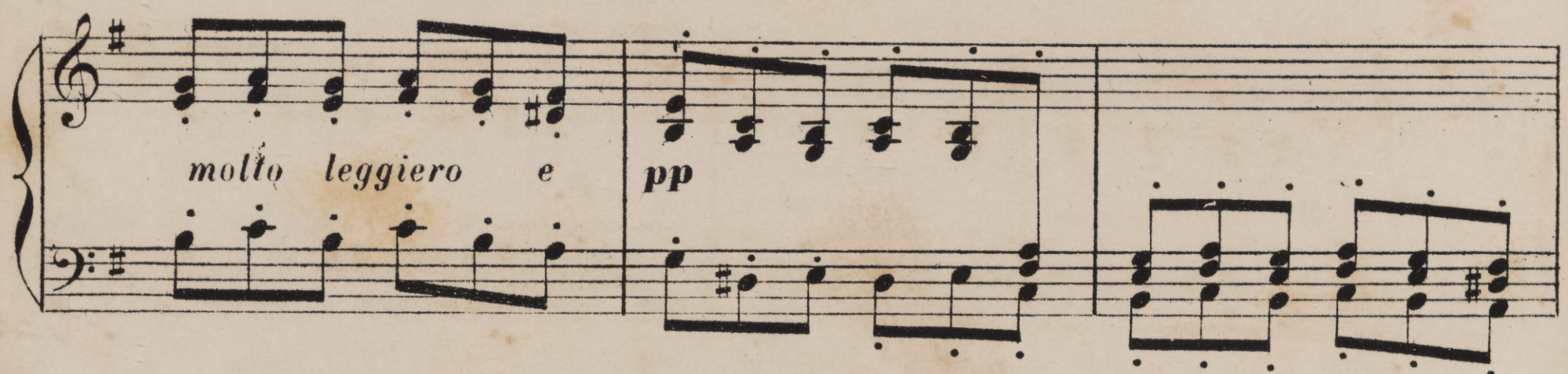
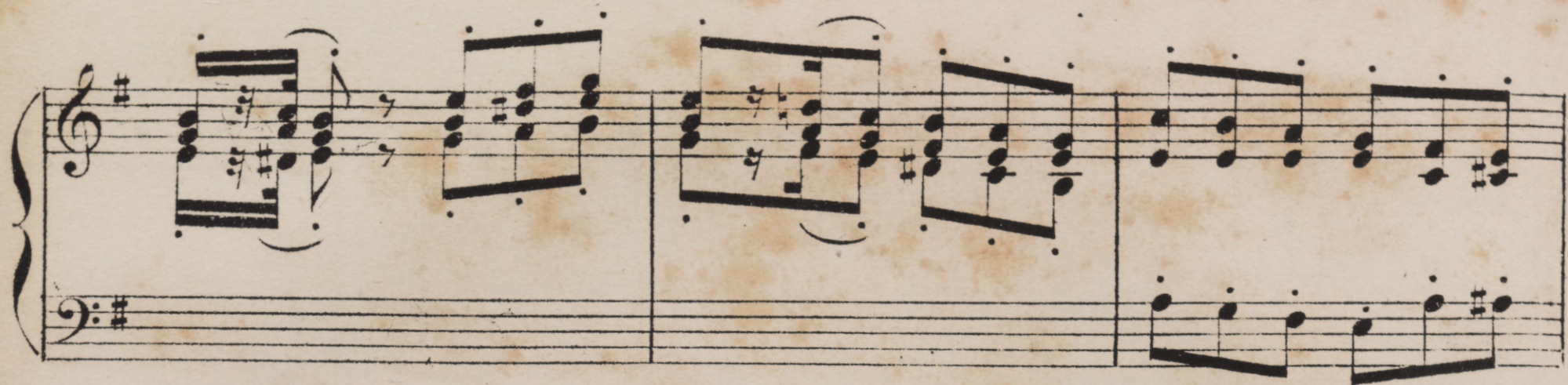
Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a forte (*f*) dynamic marking at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamic markings. The bass staff also includes a piano (*p*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff includes a piano (*p*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff includes a piano (*p*) dynamic marking. The system concludes with a piano (*pp*) dynamic marking.







ble les ivresses du vin, du sang, de la joie et de la rage, où le rythme paraît tantôt trébucher, tantôt courir avec furie, où les bouches de cuivre semblent vomir des imprécations et répondre par le blasphème à des voix suppliantes, où l'on rit, boit, frappe, brise, tue et viole, où l'on *s'amuse* enfin. Dans cette scène de brigands, véritable scène de Shakespeare, où le terrible le dispute au grotesque, l'orchestre est devenu une sorte de pandæmonium ; dans ce chef-d'œuvre de coloris instrumental éclatent des sonorités étranges que vous n'avez jamais entendues ailleurs : violons, basses, trombones, timbales et cymbales, tout chante, bondit, rugit dans un concert diabolique, pendant que l'alto solo, le rêveur Harold, fuyant épouvanté, fait encore entendre au loin quelques notes tremblantes de son hymne du soir.

Que dire de cette vaste composition ; faut-il la considérer comme un transport de folie ou comme un transport de génie ? Je vous préviens que l'une et l'autre de ces manières de voir, la première surtout, comptent de nombreux partisans. Gardons-nous avant tout des opinions extrêmes ; les classiques purs, ceux qui se sont pétrifiés dans l'admiration exclusive d'Haydn et de Mozart, ceux qui trouvent Beethoven hardi, Mendelssohn obscur et Schumann inintelligible, ne comprendront rien à ces bizarres combinaisons de timbres, à ces harmonies féroces, à ces témérités de mètre et de rythme. Ils ne verront dans le final d'*Harold* que du bruit, du désordre et le produit d'une exaltation malade et fébrile, et à la vérité cet art, surchargé et monté de tons, n'est pas fait pour eux. Il leur faut avant tout la *ligne* : la ligne n'y est pas ; plus de contours, plus de style ; au lieu de cela, des fouillis et des empâtements merveilleux, une exubérance de palette et une fougue de pinceau extraordinaires. Ils s'y perdent absolument ; c'est le chaos, c'est l'absurde ! Mais les esprits jeunes et ardents qu'un beau morceau, fût-il conçu en dehors des règles d'Aristote, transporte d'enthousiasme, ceux qui savent préférer quelquefois l'étincelante fantaisie à la correction académique, les orgies de la couleur et le désordre du mouvement à la froide inflexibilité de la ligne, ceux-là, dis-je, l'imagination du musicien les emportera dans son vol audacieux vers ces régions ardentes où le feu du ciel brûle le cerveau et volatilise la raison, ceux-là se laisseront enlever par cet ouragan qui déracine tout sur son passage, logique, raisonnement, réflexion, tout sauf le parti pris, ils *délireront* avec le poète, j'ai écrit le mot et je ne le retire pas, car le final d'*Harold* est un transport de délire, un transport de ce délire sacré qui ne troubla jamais les cerveaux médiocres et dont l'exaltation conduit à cette variété peu commune de folie, qu'on appelle le génie !

C'est beau sans doute le classique, pourtant il y a des jours où on se sent las d'applaudir *le Cid* et *Britannicus* et où l'on se prend d'un fol enthousiasme pour *Hernani* et *Marion Delorme* ! Certes, je ne proposerai jamais le final d'*Harold* comme modèle à un compositeur, mais j'avoue que ce final m'a profondément remué, remué comme peu de compositions musicales l'avaient fait jusqu'ici. Erreur, si l'on veut, mais à coup sûr c'est une erreur de génie.



On trouve aussi de ces égarements sublimes dans certaines œuvres où Beethoven a tenté de créer une langue nouvelle et de reculer les bornes de l'expression musicale. *Harold* n'est autre chose que du Beethoven arrivé à sa quinzième symphonie ou à son trentième quatuor, et rien ne marque mieux, à mon sens, où pouvait conduire l'exagération du système de *musique absolue*, inauguré par le grand maître dans ses dernières compositions, avec cette différence essentielle que Beethoven reste idéaliste là où Berlioz est et demeure constamment matérialiste et descriptif.

On sait du reste que, dès le premier jour, Berlioz s'était lancé à corps perdu dans la nouvelle direction entrevue par Beethoven et indiquée par lui dans les dernières œuvres de sa troisième manière. C'est là qu'il a puisé en grande partie cette inspiration souvent confuse dont il a traduit les élans par des coups de plume d'une hardiesse inouïe. Doué d'une imagination ardente que ne préoccupa jamais l'imitation des œuvres d'autrui, il chercha à exprimer en musique les rêves magnifiques de son cerveau surexcité, et, pour arriver à les communiquer à la foule d'une manière précise et saisissable, il déploya une science merveilleuse et atteignit à une puissance d'expression qu'on n'avait jamais soupçonnée avant lui. L'orchestre de Berlioz est l'une des plus étonnantes merveilles de l'art musical. Inférieur aux grands maîtres par la correction du style et la pureté du contour, nul n'a poussé plus loin que l'auteur d'*Harold* cet art des brillantes décadences qui consiste à serrer de près la réalité et à en extraire tout ce qu'elle peut rendre en fait de tons, de formes et de détails. Son style, si personnel et si original, est un mélange bizarre d'âpreté sauvage et de grâce; son expression a tour à tour le charme d'un ciel pur et la terreur de l'orage; enfin sa puissance d'exécution est telle que, malgré soi, on est entraîné avec lui dans le tourbillon de ses pensées, sans avoir le temps de regretter le défaut d'ordre et l'irrégularité de son essor. Berlioz fut donc un grand musicien. Ce n'est pas un grand maître, c'est-à-dire un de ces génies d'une perfection toute idéale, dont les chefs-d'œuvre seront éternellement proposés à l'admiration des siècles futurs et serviront de modèles à la postérité. Chez lui, les procédés matériels sont seuls à imiter, le reste ne doit pas faire école. Berlioz est et doit rester une exception, je dirais volontiers un *point singulier*, en empruntant au langage mathématique une expression qui rend bien exactement toute ma pensée.

Jusqu'ici, on s'était fait à la douce habitude de vilipender l'auteur d'*Harold* et de le traiter de factieux, d'échevelé, de tranche-montagnes! Aujourd'hui, une réaction salutaire semble se produire. Le public marque déjà quelques velléités de réhabiliter ce grand nom; on voit même poindre certaines tendances à l'exalter outre mesure. Les belles restaurations de *l'Enfance du Christ* et de *Roméo et Juliette*, tentées avec succès par M. Colonne, auront été pour beaucoup dans ce revirement d'opinion. Pourtant, je dois à la vérité de constater que l'audition d'*Harold* n'a obtenu qu'un succès très modéré auprès du public des Concerts populaires, et si Berlioz était encore



de ce monde, je ne serais nullement étonné d'apprendre qu'il eût reçu cette fois-ci, comme au lendemain de l'apparition de son œuvre, quelque lettre anonyme dans laquelle, après des plaisanteries spirituelles de ce genre : *ha! ha! haro! haro! harold*, un abonné grincheux lui reprochât d'être assez dépourvu de courage pour ne pas se brûler la cervelle !

Le plus grand défaut de Berlioz, c'est d'être venu cinquante ans trop tôt. Enfin ! nous arriverons peut-être à le comprendre.... quand nous ne comprendrons plus Auber ni Offenbach !

L'exécution de cette partition hérissée de difficultés fait le plus grand honneur à M. Padeloup et à son orchestre. M. Sivori a joué d'une manière très remarquable la partie d'alto principal.

*Cinquième concert.* — On se souvient de mademoiselle de Bellocca, qui débuta en 1874 au Théâtre-Italien, et dont les débuts, habilement exploités par des *lanceurs* émérites, firent quelque bruit dans le monde musical. La jeune fille était charmante, elle plut beaucoup; la voix était magnifique, elle fut remarquée; le talent était encore peu développé, il fut surfait. Deux ans se sont écoulés : la femme a beaucoup gagné dans cet intervalle, l'artiste n'a fait aucun progrès. Mademoiselle de Bellocca nous a chanté deux morceaux : un air d'*Ezio* d'Haendel, très ingrat comme morceau de chant et sans grande valeur comme œuvre musicale, et la *Sérénade* de M. Gounod, une agréable romance de salon, absolument déplacée dans un concert de musique classique. Elle a déployé dans ces deux morceaux toutes les richesses de son magnifique organe; malheureusement, elle ne possède ni l'ampleur et la maestria qu'exige le style d'Haendel, ni le charme et la morbidesse qui conviennent à la musique de M. Gounod.

*Sixième concert.* — M. Lasserre a exécuté le concerto pour violoncelle (op. 29) Schumann. Ce concerto est peu connu en France; il ne compte pas au nombre des meilleures œuvres de Schumann. C'est une composition très inégale, d'une conception pénible et souvent obscure, d'un style confus et tourmenté. On y rencontre çà et là quelques bons morceaux, tels que la belle phrase du *Cantabile* en 6/8, et quelques parties du *scherzando* final, mais le décousu de l'ensemble rend fort pénible l'intelligence de cette œuvre, produit d'une imagination fantasque et désordonnée, qui n'a plus conscience de la liaison des idées. Le concerto de Schumann mérite néanmoins de prendre rang dans le répertoire du violoncelle, en raison de l'extrême pauvreté de ce répertoire; tout incomplet qu'il puisse être, les vrais musiciens le préféreront toujours à n'importe quelle fantaisie de Servais.

*Septième concert.* — Nous avons eu au septième concert la première audition d'un *allegro symphonique*, tiré d'une sonate pour piano et violoncelle et arrangé pour l'orchestre par M. Lalo. Le début de cet *allegro* est d'une allure splendide. Dès les premières mesures, l'idée éclate avec une énergie



superbe, elle se précipite sur un rythme nerveux et s'élève en quelques instants à une très grande hauteur. Malheureusement elle ne se soutient pas longtemps dans ces hautes régions, le souffle lui manque, elle s'affaisse rapidement et ne tarde pas à se perdre dans les enchevêtrements compliqués d'un style trop tumultueux, et à travers les mille détails d'une instrumentation trop chargée de petits effets de sonorité. Quoi qu'il en soit, cette page vigoureuse trahit la main d'un maître. On y retrouve la manière magistrale et la riche facture de M. Lalo ; on voudrait y retrouver aussi cette régularité de développement, cette pureté de contours et cette sage économie d'effets, qui font du *Concerto pour violon* et de la *Symphonie espagnole* des compositions dignes de figurer sans désavantage à côté des plus belles œuvres du répertoire classique.

M. Maurel, qui est venu chanter deux morceaux dans cette même séance, n'est pas tout à fait un inconnu pour le public parisien. Les habitués de l'Opéra se souviennent peut-être d'avoir entendu le jeune baryton dans les quelques représentations où il eut l'occasion de doubler les doublures de l'endroit ; ceci remonte à 1868, si mes souvenirs sont exacts. A la suite de ce court passage à l'Académie de musique, M. Maurel se remit quelque temps à l'étude et finit par embrasser définitivement la carrière italienne. Depuis 1870, il a chanté sur les principales scènes de la Péninsule ; aujourd'hui, il est en possession d'une brillante renommée et tous les ans son nom figure en tête des artistes les plus célèbres engagés pour la saison italienne de Londres. C'est dans ces conditions qu'il a voulu faire sa rentrée sur cette grande scène parisienne où il passa jadis complètement inaperçu. La voix de M. Maurel est un baryton élevé, d'un timbre délicieux. Cette voix chaude, pleine de charme et de flexibilité, rayonne facilement et vibre sans effort ; l'artiste la conduit avec une méthode sûre et un goût parfait ; il a de l'accent, de la sensibilité et, ce qui est plus rare, une grande tenue dans le style. On l'a fort applaudi dans l'*air d'église* de Stradella, et dans l'invocation à la nature de la *Damnation de Faust*. Une simple remarque en terminant : M. Maurel vient se faire entendre à Paris juste au moment où il est question plus que jamais du départ de M. Faure. Cette coïncidence est significative ; elle fera réfléchir M. Faure sur les dangers de la concurrence, et nous vaudra, sans aucun doute, une nouvelle *rentrée* de l'illustre baryton, qui tient le premier rang à Paris où il règne sans partage, qui confine au second rang à Londres, lorsqu'il chante aux côtés de M. Maurel. Conclusion : M. Maurel n'entrera pas à l'Opéra et M. Faure restera l'incomparable virtuose que le monde nous envie et le plus bel ornement de notre première scène lyrique.

TROISIÈME SÉRIE. — *Deuxième Concert*. Le programme de cette séance est particulièrement attrayant, il nous offre tout à la fois une œuvre nouvelle et un début ; sous ce double rapport, nous n'avons guère été gâtés depuis le commencement de la saison. L'œuvre nouvelle est une *ouverture symphoni-*



que de M. Paul Lacombe. Elle débute par un *tempo di marcia maestoso* très crâne d'allures et d'une belle sonorité; vient ensuite un *adagio* de quelques mesures, conçu dans la manière de Wagner, suivi d'un *allegro* symphonique assez bien conduit, quoique construit sur une phrase un peu courte et sans beaucoup de caractère. A mon sens, cet *allegro* pêche de deux façons : le développement est pauvre, il est irrégulier. Le développement est pauvre, l'idée manque de souffle ; c'est qu'en effet il ne suffit pas de trouver une idée et de l'exprimer purement et simplement, sans phrases, sans amplifications d'aucune sorte. Une idée n'acquiert toute sa valeur que par le développement qu'on lui donne ; c'est là un principe aussi vrai en littérature qu'en musique. Il peut souffrir quelques exceptions dans les lettres. Dans la musique, et surtout dans la musique symphonique, il n'en comporte aucune ; il est essentiel ; sans l'art du développement, pas de musique symphonique. On peut composer une symphonie achevée sur un thème insignifiant, tandis que la plus sublime inspiration ne sera d'aucune portée si le musicien ignore l'art de l'étendre, de l'élargir, de la transformer au moyen des mille ressources que lui fournissent et la science et sa propre imagination. Une fois son sujet proposé, on sent que M. P. Lacombe se trouve assez embarrassé pour le traiter à fond ; la fécondité et l'aisance du développement lui font défaut ; il croit y suppléer par une abondance exagérée de modulations, sans songer que l'excès des modulations est précisément la conséquence et l'indice certain de la pauvreté du développement. Je dis en outre que le développement est irrégulier et manque d'unité. Ainsi, après avoir lancé son *allegro*, M. Lacombe en interrompt brusquement le cours pour ramener quelques mesures de son premier *adagio* ; il le reprend ensuite en *fugato* pour le couper de nouveau par un thème complètement étranger au développement normal, thème proposé par le cor et continué par les instruments à vent. Ce système de morcellement peut convenir, à la rigueur, aux ouvertures *dramatiques*, telles que nous avons l'habitude de les concevoir, et encore, bien qu'il soit à peu près admis, ce n'en est pas moins un système faux qui nous a conduits à cet informe mélange qu'on a fort justement appelé l'*ouverture-salade*. Mais cette forme capricieuse ne convient nullement à l'ouverture *symphonique*. Une introduction et un *allegro*, voilà le plan de ce genre de composition ; tels sont les plus beaux modèles que nous ont laissés Beethoven et Mendelssohn, tel est le système qu'ont suivi Mozart et Wagner dans quelques unes de leurs préfaces dramatiques, MM. Massenet et Reyer dans leurs belles ouvertures de *Phèdre* et de *Sigurd*. Cette critique de l'ouverture de M. Paul Lacombe peut paraître sévère, mais j'ai tenu à discuter consciencieusement cette œuvre sérieusement conçue, sobrement écrite, et qui porte la marque d'un vrai talent. M. Lacombe est un musicien d'avenir, il s'est déjà fait connaître par des compositions de musique de chambre très remarquées ; il débute dans la musique symphonique et ses premières œuvres sont de celles auxquelles on doit l'honneur d'une discussion sérieuse et d'un examen approfondi.

Je résumerai en deux mots le début de mademoiselle Pomnereul. Made-



moiselle Pommereul a dix-sept ans à peine, elle est élève d'Alard et a obtenu le premier prix de violon au dernier concours du Conservatoire. Beaucoup de talent, beaucoup d'avenir.

QUATRIÈME CONCERT. — *Première audition d'un offertoire pour orchestre de M. Gounod.* Aucun thème, aucun chant, aucun *motif*, un simple dessin instrumental, une série de marches harmoniques d'une sonorité exquise et d'une pureté de lignes idéale, tel est l'*offertoire* de M. Gounod. Remarquez que je n'ai pas dit : *aucune mélodie*, car, à mon sens, l'*offertoire* de M. Gounod est une œuvre absolument *mélodique*, bien qu'il ne repose sur aucun *motif* nettement caractérisé. C'est là une proposition que je me contente d'énoncer aujourd'hui, je la développerai en d'autres temps. Cette œuvre remarquable, sans tomber dans les formes hiératiques du chant grégorien, formes qui excluent à la fois le rythme, l'accent et l'unité tonale, marque une réaction très accentuée contre les tendances dramatiques de la musique religieuse moderne et un retour réfléchi vers le système de Palestrina et les traditions de son école. M. Gounod part de ce principe que le but essentiel de la musique religieuse, c'est moins de frapper l'esprit et de toucher le cœur que d'inviter l'âme à ce recueillement, à ce demi-sommeil mystique qui nous transporte dans ces régions sereines de la méditation et de l'extase, où la contemplation de Dieu nous détache du monde des corps et nous élève, ne fût-ce qu'un instant, au-dessus du néant des choses humaines. Conçu dans cette idée, qui nous paraît absolument juste, son *offertoire* n'est, à proprement parler, ni une prière, ni un chant d'église, ni une méditation religieuse, c'est un *silence harmonieux*, si j'ose m'exprimer ainsi, ou, si vous le préférez, un murmure discret qui berce l'âme et l'invite au recueillement et à la prière. L'idée mélodique glisse, en l'effleurant à peine, sur un tissu harmonique très serré et en estompe légèrement les contours indécis, semblable à cette lumière douce et tranquille qui inonde d'un demi-jour mystérieux les profondeurs de nos cathédrales, sans donner aux objets qu'elle éclaire aucune forme arrêtée. Je le répète, c'est là une œuvre très remarquable et profondément empreinte de cette simplicité, pleine de calme et de force, que le catholicisme communique à tous les arts qui s'éclairent de sa lumière.

H. Marcello.

CONCERTS A L'ORCHESTRE. — La direction de la *Chronique musicale* ayant interrompu la publication de ce journal pendant trois mois, par suite des changements et des améliorations qu'elle se proposait d'y apporter, je bornerai aujourd'hui le compte-rendu de la portion des concerts qui m'est dévolue à un résumé de tout ce qui a été exécuté de plus saillant dans les différentes salles affectées à la musique, depuis le commencement de la saison d'hiver. Et pour plus de clarté, je diviserai les concerts en concerts à l'orchestre et en concerts au piano, sans les entremêler selon l'ordre des dates où ils ont eu lieu.



## A. CONCERT DU CHATELET.

Le concert du dimanche 16 janvier a donné une intéressante nouveauté, savoir le début d'un jeune compositeur qui affrontait pour la première fois le feu de l'orchestre et a conquis du premier coup les sympathies du public. M. A. Coquard, élève de M. César Franck, inspiré par la *Fille de Roland*, de M. Henri Bornier, en a extrait la ballade du *Chant des épées*, et l'a revêtue d'une musique toujours parfaitement appropriée aux paroles et qui souvent prend les allures les plus élevées. L'instrumentation en est excellente. Je citerai notamment l'effet d'orchestre qui accompagne le vers : « Elle (L'épée de Roland) est captive encore et la France la pleure. » Le *Chant des épées* est une musique chaude et M. Lassalle (de l'Opéra) qui l'a interprétée, en a merveilleusement fait ressortir toutes les qualités. Le succès en a été très grand.

Au concert du 30 janvier, un compositeur dont le nom n'était pas plus connu que le nom de M. Coquard, avant le très heureux début de celui-ci, M. de Maupeou, a fait entendre une cantate ou un poème lyrique sous le titre d'*Ariane*. En tout temps, les malheurs d'Ariane, abandonnée après avoir été séduite par Thésée, ont eu le privilège d'inspirer maints compositeurs italiens, français, anglais et allemands, mais aucun n'a jamais réussi. C'est que la musique dramatique ne se complaît pas dans la solitude. Un seul musicien du siècle dernier, Edelmann, a su se faire applaudir dans un acte intitulé *Ariane à Naxos*, représenté à l'Opéra en 1782, grâce à l'admirable talent de mademoiselle Saint-Huberti et à un air de la plus grande beauté que renferme la partition, et encore ce succès ne put-il se soutenir, une fois la brûlante interprète retirée du théâtre. L'*Ariane* de M. de Maupeou n'est qu'une symphonie entremêlée de récitatif et de mélodie, que ne traversent jamais une phrase de chant ni un franc motif. Mal écrite pour la voix, ce n'est que dans les notes les plus élevées que l'auteur a cherché ses effets, et madame Brunet-Lafleur a dû déployer encore plus de talent que d'habitude pour tirer parti de cette ingrate musique ; ce que du reste le public a bien senti en lui prodiguant ses plus bruyants applaudissements après la fin de la cantate (après la chute du rideau, allais-je dire). Le chœur final seul fait exception à la monotonie de cette composition, conçue dans le style moderne le plus renforcé. Il est joli et rythmé, mais qui est-ce qui ne réussit pas quelquefois dans un chœur ?

Concert du 6 février. — Fragments des *Héroïques*, drame lyrique en trois actes, paroles de mademoiselle Antonine Perry-Biagioli, musique de M. Perry-Biagioli. Je n'ai pas grand'chose à en dire, sinon qu'ils ont été chantés par trois artistes de talent, madame Fursch-Madier, M. Bouhy et M. Stéphane ; que le rôle de madame Fursch contient une romance où se trouve une mélodie pleine de charme, et que la partition est assez bien instrumentée en gé-



néral. — La seule nouveauté offerte au public dans le concert du 20 février consiste en des *Fragments symphoniques*, par M. A. Duvernoy, composés d'une romance et d'un scherzo. La romance renferme des phrases mélodiques qui ont été fort goûtées, et le scherzo est d'une grande originalité, peut-être un peu trop grande.

Le *Déluge*, poème biblique de M. Louis Gallet, musique de M. Camille Saint-Saëns, a fait les principaux frais du concert du 5 mars. C'est comme œuvre symphonique qu'il faut juger le *Déluge*, car la partie vocale se borne à des chœurs, plus, une espèce de quatuor vers la fin de la troisième partie, et à un éternel récitatif écrit dans le genre de celui de la *Passion selon saint Matthieu* d'ennuyeuse mémoire, et où Bach, selon la mode de son temps à laquelle s'est cependant soustrait l'illustre Hændel, a confié toute la poésie à des *récitants*. Je n'aurai donc à signaler dans la première et la troisième partie que l'introduction symphonique du commencement, qui a été très applaudie. Mais la seconde partie, celle qui est consacrée au *Déluge*, est une œuvre capitale et que dans l'intérêt de cette composition, il faudrait détacher du reste et exécuter seule. On a dit et j'ai répété que la mélodie est un don du ciel et que l'instrumentation s'apprend. Mais arriver à des effets d'orchestre aussi terrifiants, aussi splendides que ceux que M. Saint-Saëns a trouvés dans le *Déluge*, cela ne s'apprend pas, cela est aussi un don du ciel, cela est du génie. On écoute le bruit sourd et sinistre de l'eau qui monte peu à peu. On la voit tout envahir. On entend les palais, les cités qui croulent ; les plaintes des femmes, les cris des hommes, les rugissements désespérés des fauves. On est haletant ; l'angoisse prend à la gorge et ne s'arrête que lorsqu'on sent que « tout ce qui avait vie est détruit. » L'orchestre a été admirable, les chœurs ont soutenu vigoureusement cette violente conception, et M. Colonne, malgré d'inqualifiables sifflets, mêlés à des applaudissements enthousiastes, est resté impassible comme le capitaine de vaisseau au milieu de la tempête, et a donné le signal du *bis*. Je mentionnerai comme ayant concouru à la bonne exécution du *Déluge* mademoiselle Vergin, madame Nivet-Grenier et MM. Bouhy et Furst, mais il faut avouer qu'ils ont eu peu à se louer du compositeur.

Le concert du 19 mars a été rempli en partie par un envoi de Rome de la composition de M. Salvayre, sous le titre de la *Résurrection*, symphonie biblique. « Aimez-vous le biblique ? On en a mis partout. » C'étaient d'abord des drames bibliques (autrement et mieux dits *oratorios*), puis des poèmes bibliques. Aujourd'hui nous avons des symphonies bibliques, ce qui ne signifie rien du tout, car, là où il n'y a point de paroles, il ne peut rien y avoir de biblique, à moins que le nom seul ne serve d'enseigne, et en ce cas là, ne me serait-il pas permis à moi de composer un quadrille biblique, ou plutôt *évangélique*, intitulé les *Noces de Cana*, puisque les noces de Cana ne datent pas du temps de la Bible ?

Or donc, les fragments de la *Résurrection* de M. Salvayre qui ont été



exécutés, se bornent au *Paradis* et au *Dies iræ*. Le *Paradis* — ou tout autre nom qu'il aurait plu de lui donner — est un morceau plein de mélodies calmes, d'un style fort religieux du reste, large et d'un beau caractère. C'est sans doute cette partie de la symphonie qui a motivé le jugement très favorable que l'Institut a porté sur toute l'œuvre. Quant au *Dies iræ*, il est bien instrumenté ; mais vouloir composer un morceau tout entier sur le chant lugubre et si connu du *Dies iræ*, c'est chercher un succès facile et que l'auteur cette fois-ci a manqué. De plus, c'est à mon avis une profanation que de développer ce motif dans un mouvement de contredanse.

#### B. CONCERTS MODERNES, ET AUTRES CONCERTS A ORCHESTRE.

Au concert moderne du 11 janvier, mademoiselle Boulanger, premier prix de violon au concours du Conservatoire de l'année passée, s'est fait entendre dans l'allegro du 24<sup>e</sup> concerto de Viotti. Justesse irréprochable, jeu sûr et vigoureux, phrasé large, sentiment, expression, infiniment de grâce et de charme dans le maintien, voilà l'actif de mademoiselle Boulanger. Quant au passif, je ne lui en connais pas. Cette toute jeune et excellente artiste a joué de nouveau au concert du 20 janvier la *Fantaisie caprice* de Vieuxtemps et a été couverte d'applaudissements. A cette même séance, l'ouverture du *Jugement de Dieu* de M. Lefebvre, l'*Introduction et Gavotte*, de M. Broustet, et la *Danse des Almées*, de M. Pessard, ont obtenu beaucoup de succès.

Le Concert-Frascati du 17 février a été splendide. Arban a été acclamé par la salle tout entière après ses deux fantaisies avec chœurs, l'une sur les *Huguenots* et l'autre sur des motifs de *Faust*. Mademoiselle Ida Milton a été bissée dans l'air de la *Flûte enchantée*, et M. Boutmy, le clarinettiste, a obtenu un grand succès dans la fantaisie de Wuile. La société des *Enfants de Lutèce* a également été très applaudie dans le chœur des *Martyrs aux arènes*.

M. Danbé, qui cet hiver s'est malheureusement vu dépossédé de sa salle, mais que nous retrouverons bientôt à la tête de l'orchestre du Théâtre-Lyrique, a monté un concert le 18 janvier au profit de la veuve de M. Van Cauvelaert, artiste distingué de son ancien orchestre. Dans ce concert se sont fait entendre madame Montigny-Rémaury, M. Saint-Saëns, et mademoiselle Marie Bier, cantatrice charmante, dont le seul tort est de paraître trop rarement en public. Son succès a été complet dans l'air du *Billet de Loterie*, qu'elle a vocalisé d'une manière ravissante. M. Danbé a encore conduit le concert que mademoiselle Jeanne Monduit a donné le 1<sup>er</sup> février. Cette jeune artiste a fait preuve de talent dans son exécution du concerto en *mi bémol* de Beethoven, mais dans la sonate en *ut dièse mineur* du même maître, dont elle a joué de suite les trois morceaux sans une minute de répit, elle a trop souvent manqué de style. Enfin, M. Henry Ketten a fait entendre le 25 jan-



vier, dans la salle Pleyel, plusieurs de ses compositions avec l'aide d'un nombreux orchestre conduit par M. Colonne. Comme pianiste, M. Henry Ketten possède de brillantes qualités ; comme compositeur, je me récuse et ne puis porter de jugement. M. Ketten est un musicien de l'avenir.

CONCERTS AU PIANO. — Sans m'astreindre à l'ordre chronologique, je débute par le plus important de ceux donnés pendant ces trois derniers mois, et qui est sans contredit celui de la séance annuelle de la *Société chorale d'amateurs*, dirigée par M. Guillot de Sainbris. Ce qu'il faut louer surtout, et sans restriction, dans cette solennité, c'est l'ensemble parfait, la justesse et la délicatesse des nuances qui se sont fait remarquer dans l'exécution des chœurs par cette réunion de dames, de demoiselles et de jeunes gens du meilleur monde qui, franchement, au cœur du carnaval, — car c'est le 17 février que ce concert a eu lieu, — auraient pu, sans encourir de blâme, s'occuper d'autre chose que d'aller répéter des chœurs du *Salomon*, de Hændel de la *Passion*, de Paisiello, et du *Jugement dernier*, de notre sympathique Wekerlin. Le court résumé qu'il m'est recommandé de faire ne me permet que de signaler le grand succès du chœur des élus, du *Jugement dernier* ; celui de l'ariette avec chœur d'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, chanté par madame H. F... avec la virtuosité d'une artiste consommée ; de la cantilène de Sapho, de M. Gounod, que la splendide voix de madame C... a fait bisser ; et enfin du finale du premier acte de *Loreley*, de Mendelssohn, et de la *Chanson de Mai*, de M. Charles Lefèvre. L'habile direction de M. Guillot de Sainbris et le talent d'accompagnateur de M. Maton ont été universellement appréciés.

M. et madame Lacombe ont donné deux concerts dans la salle Érard. Je n'ai pu assister qu'au second, qui a eu lieu le 8 février. Les deux morceaux capitaux de celui-ci étaient : 1<sup>o</sup> « Au pied d'un crucifix », quatrain de Victor Hugo, composé par M. Lacombe et chanté par madame Lacombe. Cette scène ou cantate, rehaussée par les chœurs de la Société Amand-Chevé, est d'un effet des plus grandioses ; aussi a-t-elle été bissée à l'unanimité. La mélodie et l'harmonie y coulent à pleins bords, et l'admirable voix de madame Lacombe lui donne un éclat tout particulier. 2<sup>o</sup> Le trio pour piano, violon (M. Armingaud) et violoncelle (M. Jacquard), dont le finale est rempli de verve et de vigueur. 3<sup>o</sup> Le *Renard et la Cigogne* et la mélodie sur *Tragaldabas*, que madame Lacombe a détaillés d'une manière charmante.

Le concert donné par M. et madame Jaëll, le 10 février, a mis en relief le talent de ces deux artistes hors ligne. Quant à son agrément, il a été amusant tout juste, comme le sont les concerts sans chant ni orchestre. Madame Jaëll a eu un succès étourdissant dans la fantaisie sur la *Muette de Portici*, de Liszt. Quant au *Davidsbundler*, de Schumann, auquel personne n'a rien compris, ni moi tout le premier, il a fait un très joli fiasco.

Mademoiselle Marie de Verginy, excellente pianiste, a donné le 21 février dans la salle Érard un concert des plus variés et des plus attrayants. Entourée



d'artistes très aimés du public, tels que mademoiselle Ida Milton, M. Penavaire, M. Reuksel et M. Georges Piter, et contribuant elle-même pour une belle part à l'effet de la soirée par son style large et sa brillante exécution, son succès a été complet.

Je terminerai cette longue, mais très abrégée revue des principaux concerts — car il s'en consomme, des concerts, pendant trois mois d'hiver à Paris — par l'audition des œuvres nouvelles de M. Wekerlin, qui a eu lieu le 15 mars. Un *Ave Maria*, quatuor chanté par mesdemoiselles Richard et Puisais, MM. Pellin et Queulain, d'un beau sentiment religieux; un second quatuor chanté par les mêmes et intitulé *Minuit*, d'un effet ravissant; une berceuse et une romance du nom de *Nina* et de *Au bois joli*, très bien chantées par mademoiselle Thorcy; enfin le *Chant du coq*, fort originale mélodie, interprétée par M. Queulain, telles sont, entre autres, les nouvelles compositions de M. Wekerlin, qui toutes ont été fort bien reçues du public. M. Lavignac, l'éminent pianiste, s'est également fait applaudir à cette soirée intéressante et presque de famille, puisque compositeur, exécutant et chanteurs sont tous du Conservatoire, y compris les trois charmantes demoiselles sus-nommées.

*Henry Cohen.*







## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA : Mademoiselle Colombier. — THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE : *La petite Mariée*.  
FOLIES-DRAMATIQUES : *La Belle Poule*. — *Fleur de Baiser*. — THÉÂTRE TAITBOUT :  
*La petite Comtesse*.



PÉRA. — 30 *Décembre* 1875. — Mademoiselle Colombier est une toute jeune fille dont on avait beaucoup parlé avant son début.

Selon les uns elle était parfaite. Elle était totalement dépourvue de qualités selon les autres.

La vérité est que la jeune ballerine ne méritait ni l'excès d'éloges des uns, ni l'excès de critique des autres. Elle a dansé pour la première fois sur la scène de l'Opéra, dans un divertissement intercalé pour elle au deuxième acte de *la Favorite*.

La physionomie de la débutante est extrêmement intelligente et son talent de danseuse promet assurément beaucoup plus qu'il n'a tenu. Mademoiselle Colombier avait une peur affreuse qui paralysait l'agilité de ses jambes. Elle ne manque ni de grâce ni de vivacité. — On est en droit de lui demander une souplesse plus grande et un abandon plus complet. Lorsque mademoiselle Colombier sera débarrassée des émotions inséparables d'un début, elle prendra une très honorable place au second rang en attendant qu'elle soit digne du premier.



— 20 *Février* 1876. — A côté de Faure chantant Nevers, un ancien élève du Conservatoire de Marseille, M. Boudouresque, vient de débiter dans le rôle de Marcel des *Huguenots*.

Le nouveau pensionnaire de M. Halanzier est bien plus une basse chantante qu'une basse profonde; son succès a été médiocre. Mais il n'y a pas lieu d'établir un jugement définitif après cette seule audition.

A part les notes graves qui lui manquent, la voix de M. Boudouresque est de bonne qualité. C'est, nous le pensons, un chanteur d'avenir dont le jeu est déjà fort satisfaisant.

THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE. — 22 *Décembre* 1876. — Cette fois encore des amis trop zélés et une claque admirablement disciplinée ont failli compromettre le succès de la nouvelle pièce de M. Lecocq.

On a bissé le premier acte, — on a bissé le second, — on a bissé le troisième; mais il s'en est fallu de peu qu'on ne sifflât toute la pièce.

Après la chute éclatante du *Pompon*, aux Folies-Dramatiques, l'auteur de *la Fille Angot* ambitionnait un triomphe. — On le lui a préparé avec une sollicitude particulière. Il le tient et il le gardera.

MM. Leterrier et Vanloo ont fait *Giroflé-Girofla* il n'y a pas longtemps. Leur mémoire est encore pleine de cette création et *la Petite Mariée* en subit l'influence. Les auteurs nous ont, à diverses reprises, servi le même poisson accommodé à une sauce différente, plus épicée peut-être, plus comique parfois et peut-être aussi plus propre à être traduite en musique.

Le podestat de Bergame a été trompé par son favori, San Carlo. Il lui a pardonné mais il lui chante :

« *Je rirai bien quand tu te marieras,*

« Car je te tromperai avec ta femme, comme tu m'as trompé avec la mienne. »

On comprend aisément que San Carlo cache son union avec la jolie Graziella. Lorsqu'il est obligé de la présenter à la cour, il la fait passer pour la femme du seigneur Montefiasco.

Le podestat n'en devient pas moins amoureux de Graziella et San Carlo le confie des amours du prince.

De complications en complications, San Carlo finit par croire que Graziella le trompe avec le podestat. Mais celui-ci s'est borné à laisser croire à cet accident, sans consommer le crime.



Il a la vengeance assez douce, comme on voit. — C'est là une simple leçon qu'il donne à San Carlo auquel, à la fin de la pièce, il rend Graziella plus pure que jamais et sa faveur complète.

La musique du célèbre monsieur Lecocq a rarement profité des occasions successives offertes à sa verve. Elle n'a qu'une médiocre couleur et le rythme, que l'on avait tant apprécié dans *Madame Angot*, est boiteux et banal.

Le moule dans lequel M. Lecocq laisse couler sa musique commence à perdre sa forme, par cette raison qu'il la conserve. — Sans l'interprétation remarquable de cette partition, je me demande le sort qu'elle aurait pu avoir.

Il y a toutefois, au premier acte, un rondeau d'une allure aimable, que M. Vauthier chante avec un brio entraînant. Il faut citer aussi les couplets de l'épée, au second acte, qui sont originaux.

Mademoiselle Granier a dit avec une grâce exquise *la Légende du Rossignol*, qu'elle détaille délicieusement.

Au troisième acte, les couplets du podestat enlevés par Vauthier semblent être le seul point musical intéressant de cette partie de la partition. M. Vauthier est en progrès absolu. — Il a une excellente voix et, dès qu'il ne la force pas, il en tire un parti très agréable. Il a un talent de comédien remarquable et il compose ses rôles avec un soin scrupuleux et heureux.

Mademoiselle Granier, toujours un peu maniérée, petite, mignonne et toute charmante artiste, dit avec un entrain diabolique les grivoiseries les moins gazées.

Madame Alphonsine, dans un rôle sacrifié, M. Calixte, père noble, et M. Puget, le ténor léger amoureux de mademoiselle Granier, complètent un ensemble excellent encadré dans des décors superbes et chatoyants. Les costumes sont d'une richesse et d'un goût parfaits. Bonne inauguration, en somme, de la direction Koning.

THÉÂTRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — 31 Décembre 1875. — Quand il commandait un des régiments de dragons de Sa Majesté très catholique Louis XV, le jeune et brillant colonel Baron de Champagnol était prompt à la guerre comme à l'amour.

Un jour, à la tête de son régiment, le baron passe dans un village du midi de la France. Toutes les têtes des femmes de ce beau pays tournent follement et, un an après, la population se trouve sensiblement augmentée. Les dragons ne traversent pas impunément un pays. Ils avaient laissé des souvenirs dans chaque chaumière.



Le colonel, lui, avait reçu l'hospitalité chez madame la marquise de Montanbrèche. Il y avait passé la nuit, et de ce séjour rapide était né un bébé, mis en nourrice et enlevé quelques jours après — la pièce ne dit pas par qui.

Depuis vingt ans, ceci est le début de la pièce, la marquise cherche en vain le fruit de sa dragonnade. Elle invente les moyens les plus extravagants, elle fouille la contrée entière, rien ne réussit.

Parmi les nombreux enfants nés du passage des dragons, le village où madame de Montanbrèche habite pendant la belle saison en possède deux également intéressants et d'un sexe différent. L'un, Poulette, dite « la Belle Poule », est une fraîche, jolie et joyeuse fille; l'autre, Poulet, est un aimable et naïf villageois.

Poulet n'a pas un sou vaillant et il veut épouser Poulette qui n'a pas une dot meilleure. Comme cent écus sont indispensables pour réaliser les vœux ardents des deux amants, Poulet ira chercher fortune à Paris. Là il est accaparé par une danseuse de l'Opéra, Fœdora, qui a remarqué sa belle mine et qui le présente dans le monde sous les espèces d'un prince espagnol. Mais Poulette, inquiète d'attendre et folle de Poulet, vient à Paris pour le rejoindre et le punir s'il l'a trompée.

A son tour la Belle Poule est absorbée par le baron de Campagnol qui la produit comme une princesse polonaise. Naturellement le faux espagnol et la princesse de contrebande se rencontrent bientôt. C'est dans le salon du baron de Campagnol que le hasard les réunit.

Il y a alors une débauche de querelles, de soufflets, de tendresses, de coups de pieds, d'explications et de complications qui se termine au troisième acte par la découverte sur le bras de Poulet d'un signe certain qui révèle l'origine de sa naissance.

Poulet est bien et dûment l'enfant enlevé en nourrice que l'on cherche depuis vingt ans. Il est le fils du baron de Campagnol et de la marquise de Montanbrèche.

Le dénouement? vous l'avez deviné. Poulet épouse Poulette et Campagnol offre son nom à la marquise.

Cette pièce à laquelle on peut reprocher quelques points de ressemblance avec *l'Œil Crevé*, *la Belle Parfumeuse* et beaucoup d'autres opérettes plus ou moins Louis XV, est loin d'être ennuyeuse. Quelques scènes sont écrites avec infiniment d'esprit et je signale particulièrement celle où le baron de Campagnol et la marquise de Montanbrèche se rencontrent pour la première fois, vingt ans après la nuit de généreuse hospitalité. D'un commun accord et avec une finesse toute gauloise la marquise et le baron prêtent leur aventure à d'autres personnages; la



marquise en rend responsable une sœur morte et le baron fait d'un frère qui n'a jamais existé le héros de cette nuit d'amour.

C'est charmant, comique, de bon goût et traité en haute comédie.

Milher et mesdames Toudouse - Vauthier jouent cela en artistes consommés.

M. Hervé est le propriétaire d'une muse dont la prodigalité facile lui semble être une originalité inspirée et féconde. La nouvelle partition de l'auteur de *l'Œil Crevé* est d'une grande pauvreté. On a cependant applaudi *la Légende du Dragon du roi*, une lettre qui rappelle la célèbre lettre de la Périchole, une valse, puis une chanson en patois bordelais sentant son terroir. Ces quatre morceaux méritent quelque attention. Le reste est décousu et vulgaire. Les trombones, les tambours, la grosse caisse surgissent tout à coup, on ne sait pourquoi, sur les dessins des instruments à cordes, dont l'harmonie criarde rappelle l'orchestre des baraques foraines.

On était en droit d'attendre une revanche d'*Alice de Nevers*. M. Hervé ne l'a pas prise. C'est à recommencer.

Cette représentation n'avait pas seulement l'attrait habituel des premières représentations. Quelque chose d'étrange, d'inaccoutumé se passait aux Folies-Dramatiques. Hortense Schneider, la diva de l'opérette, la prophétesse d'Offenbach, la Grande Duchesse, Boulotte, la Périchole, débutait à ce théâtre.

Madame Schneider a eu beaucoup de succès, sa voix a perdu cependant et ses formes se sont épaissies. Mais elle a toujours cette mine fûtée, cette gaillardise, cette vivacité spirituelle qui ont fait sa réputation dans le passé, la maintiennent dans le présent et la consacreront dans l'avenir comme un des côtés bizarres de la période particulière que nous traversons. Ce rôle de la Belle Poule, proche parent de Boulotte, est d'une brutalité campagnarde, d'une jalousie franche, d'une cordialité et d'une tendresse qui mettent en relief toutes les qualités de l'artiste. De son côté, celle-ci interprète ce rôle aussi originalement qu'il peut l'être.

M. Max Simon (Poulet) a une petite voix dont il se sert avec goût.

Milher et Luco ont fait valoir de leur mieux des rôles incolores, si bien qu'on les a applaudis.

Madame Prelly a comme toujours brillé grâce à sa beauté. Échappée du grand monde, l'artiste se fait difficilement à la liberté d'allure de l'opérette; il serait toutefois injuste de ne pas constater qu'elle est en progrès.

THÉÂTRE TAITBOUT. — 20 Février 1876. — Il y a dans cette



œuvre étrange un comte qui épouse une fille de noble maison et qui emprunte les habits d'un ouvrier, afin de savoir s'il se pourra faire aimer pour lui-même. La femme du comte est charmante, mais d'un caractère, — les personnages le disent et cela est nécessaire, car on ne le devinerait pas, — d'un caractère insupportable.

Un maître verrier, un intendant rapace, se débattent dans un semblant d'action qui ne commence pas, qui ne se poursuit pas, qui finit platement... que sais-je enfin?

Puis on admire encore un capitaine des gardes, — le comique de la situation, — on remarque surtout sa grande épée. Et voilà je crois en raccourci et en décousu, le récit fidèle du livret de *la Petite Comtesse*.

Je ne ferai pas à M. Gaston Escudier la mauvaise plaisanterie de charger sa conscience d'auteur de la responsabilité de cette pièce.

Notre confrère s'est borné à une adaption à la scène française, d'une détestable farce italienne. Il a mal choisi, voilà tout.

Quant à la musique. Je pense que si elle ne nuit pas au poème, elle ne lui sert pas non plus.

On n'avait pas entendu depuis longtemps une pareille enfilade de mélodies insipides. C'est d'une banalité absolue. Il est vrai, disons-le comme atténuation, que la pièce date de 1828, si la mémoire ne nous manque pas.

Mademoiselle Breton, MM. Sotto, Emmanuel et Galabert ont été inutilement héroïques. Ils étaient étouffés sous le poids de cette indigeste production.

M. Nazet était forcé de jouer cette pièce, épave de la direction précédente. Je suis bien convaincu qu'il n'acceptera plus les engagements pris par d'autres que lui et je souhaite au *Roi d'Yvetot* un succès qui effacera jusqu'au souvenir de cette désastreuse *Petite Comtesse*.

THÉÂTRE DES FOLIES-DRAMATIQUES. — 24 Février 1876. — M. Alexandre est miroitier, inventeur ou propagateur de glaces qu'il vend nues ou encadrées. C'est un aimable homme et c'est un des plus joyeux négociants du faubourg Saint-Antoine. Les lauriers des faiseurs d'opérettes l'empêchaient de dormir. Un beau matin il se leva résolu. Il lut avec une attention scrupuleuse *le Chapeau de paille d'Italie*, *la Mariée du mardi gras*, *les Saltimbanques*, quelques féeries, *les Visitandines*, toutes œuvres qu'il adore, puis, le soir venu, il se coucha heureux car il n'avait pas perdu sa journée. Le sommeil de M. Alexandre fut plus troublé que jamais. Ce qu'il avait lu tourbillon-



nait dans son cerveau, se mélangeait, s'arrondissait, et formait un tout singulier et nouveau.

A l'aurore, M. Alexandre prit une plume et se mit à écrire avec rage. Deux mois après, sa pièce — *Fleur de Baiser* — passait de son cerveau dans le cabinet de M. Cantin où elle était lue, approuvée et finalement montée.

M. Coédès était chargé de la musique.

La pièce, née de lectures et de souvenirs, s'en est ressentie au point de vue de l'invention et de l'originalité.

Il s'agit d'une jeune fille que doit épouser un homme qu'elle n'aime pas. Au moment où le mariage va être consommé, le cousin de la jeune fille, officier de marine, arrive de Madagascar. Il aime *Fleur de Baiser* et celle-ci l'adore. Par conséquent il l'enlève, à l'aide de son fidèle gabier, au nez de toute la noce qui se met à la poursuite des ravisseurs.

Cela dure trois actes. Il y a des courses folles, des meubles qui marchent, des marins qui se déguisent en nonnes, et par dessus tout une gaieté au gros sel qui ne supporte pas l'analyse, mais que l'on subit avec plaisir si l'on a bien dîné.

C'est drôle, brutalement gai et vieux comme le monde.

M. Coédès a écrit quelques polkas et quelques quadrilles pour ce vaudeville.

On attaque cette musique avec une sévérité qu'il est difficile de comprendre quand on a vu la pièce. Il n'était guère possible de faire chanter des matelots et des marchands forains, comme s'ils étaient des ducs et des princes. Et si la pièce est gaie et bruyante, la musique l'est aussi.

Assurément, M. Coédès ne comptait pas asseoir sa réputation avec cette partition de vaudeville. Il n'y a rien gagné, mais il n'y a rien perdu.

Mademoiselle Jane May, madame Tassilly et MM. Milher, Luco et Haymé ont interprété avec une conscience dont on doit les féliciter la pièce de M. Alexandre.

Milher et Luco surtout sont désopilants.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

## NOUVELLES



Le lecteur trouvera dans la Chronologie qui paraîtra le 15 juin la nomenclature des faits qui ont été omis dans les Varia. Le but de cette Chronologie est de combler les lacunes inévitables de nos Faits divers et Nouvelles.

— Après des lenteurs bien justifiées par l'examen des partitions de cinquante-quatre concurrents, le jury a décerné le prix Cressent à M. William Chaumet, bordelais de naissance et parisien d'adoption. Le lauréat a 30 ans. Il manifestait dès son enfance une véritable passion pour l'art qui vient de lui donner une première récompense. Sachant à peine la gamme d'*ut*, il composa une poésie du *Sire de Joinville*, une petite bluette qui dénotait de véritables qualités.

Plus tard, étant au collège, pendant qu'il suivait un cours de solfège, il réussissait, à force d'économies et à l'insu de sa famille, à prendre des leçons d'harmonie et de contrepoint avec un vieil alsacien, élève de Reicha.

Il publia à vingt ans, sous des pseudonymes divers, plusieurs morceaux qui sont disséminés aujourd'hui, mais dont un *lied* signé *Athenoven*, édité chez Flaxland, a une valeur réelle. Ce morceau extrêmement intéressant est écrit pour piano et violon. L'influence de Schumann y est évidente, mais on y sent aussi un caractère de fraîcheur et de poésie tout personnel.

Il y a trois ans, sous la direction de M. Jules Ruelle, à l'Athénée, M. Chaumet a fait représenter un opéra-comique en un acte, *le Péché de Géronte*, dont le succès ne fut pas grand. On reconnaît cependant un certain mérite à cette petite pièce sans importance d'ailleurs.



Quelques temps après, M. Chaumet fit représenter à Bordeaux une pièce fantastique, *Idéa*, qui eut beaucoup de succès et atteignit trente représentations.

Depuis, son talent a grandi et nous aurons bientôt l'occasion de l'applaudir quand on représentera la pièce du concours, *Bathyle*, due pour les paroles à M. Blau.

— Dans la revue générale de la musique en 1875, que M. Adolphe Jullien vient de publier à la *Revue de France*, comme il fait depuis quatre ans à la fin de décembre, notre collaborateur s'exprime en ces termes sur les trois deuils qui ont frappé l'école française au courant de l'année dernière :

« M. Léon Erharth, le dernier prix de Rome couronné, meurt en Italie, à l'aurore de la vie, avant vingt-deux ans, laissant à peine quelques pages ébauchées; Bizet succombe à trente-sept ans, dans la force de l'âge, comme son talent arrivait à complète maturité, au moment précis où il semblait devoir recueillir les fruits d'un travail opiniâtre. Enfin, madame Farrenc disparaît après soixante-dix ans, à la fin d'une longue carrière, laborieusement et glorieusement remplie, et dont le souvenir ira grandissant à mesure que les sérieuses compositions de musique instrumentale seront mieux appréciées du public, dont le goût se forme et dont les préférences s'épurent de jour en jour. Et par une coïncidence frappante, tous trois : l'adolescent, l'homme et le vieillard furent enlevés comme par un coup de foudre. S'il s'était fait, dans ces derniers temps, un silence immérité autour de madame Farrenc parce qu'elle répugnait à suivre la route des succès faciles et qu'elle avait trop le culte de son art pour l'avilir par des œuvres futiles; si le gros public ignorait ses ouvrages et jusqu'à son nom, les plus grands artistes les connaissaient bien et lui accordaient toute leur estime. Schumann, notamment, qui jugeait les moindres créations de la musique avec un rigorisme bien légitime, avait distingué dès le début le rare talent de cette femme hors ligne :

« Si un jeune compositeur, écrivait-il en 1836, me présentait des variations semblables à celles de L. Farrenc (op. 17), je lui ferais tous mes compliments sur ses heureuses dispositions et sur la solide éducation dont ses morceaux témoignent à chaque page. Je ne fais que d'apprendre la situation du musicien ou plutôt de la musicienne, qui est la femme du célèbre éditeur de musique de Paris, et je crains dès lors que ces lignes ne parviennent difficilement à sa connaissance. Il s'agit de petites études vives et piquantes, terminées peut-être encore sous l'œil du maître, et qui pourtant sont si fermes de contour, si sages d'exécution, si achevées, en un mot, qu'elles vous tiennent sous le charme, d'autant mieux qu'il s'en dégage un léger parfum sans artifice. On sait que les thèmes qui se prêtent aux imitations sont particulièrement propres à être variés, de façon que la musicienne a pu se répandre en jeux de toutes sortes et en canons pleins d'élégance. Il n'y a pas jusqu'à une fugue exacte avec sujet, contre-sujet, etc., qu'elle n'ait réussi à souhait et où l'on ne distingue partout une grande légèreté de main et une heureuse veine mélodique. » De combien de compositeurs français Schumann en aurait-il pu dire autant? »



— Le ministère des Beaux-Arts vient de faire remettre quelques subsides à titre d'encouragement à cinq sociétés de musique :

|  |         |
|--|---------|
| A la Société des Compositeurs, pour ses prix de concours ..... | 400 fr. |
| Aux concerts du Châtelet.....                                  | 2.000 » |
| A la Société de Quatuor de M. Maurin.....                      | 400 »   |
| A la Société de Quatuor de M. Lelong.....                      | 400 »   |
| A la Société de Quatuor de M. Tandon.....                      | 400 »   |

Voilà qui va engager ces messieurs à donner à la musique classique une nouvelle impulsion.

— Jeudi 23 mars ont eu lieu, en l'église de la Madeleine, les obsèques de Léon Ehrharth, le jeune pensionnaire de l'Académie de France à Rome, enlevé dans sa vingt et unième année à son art, qu'il promettait d'illustrer, quand une mort imprévue est venue le frapper loin de son pays et loin de ses parents. Les restes mortels de Léon Ehrharth, décédé à Poretta, près Florence, ont été transportés en France par les soins et aux frais du ministère des Beaux-Arts. La maîtrise de la Madeleine, sous la direction de M. Th. Dubois a fait entendre un *Kyrie* et un *Benedictus* du jeune maître que l'on pleurait. Le *Kyrie* surtout a paru fort remarquable. Un grand nombre de musiciens emplissaient la nef. MM. Ambroise Thomas, Gounod, Weber, Jules Cohen, de Laborde, Heyberger, Massenet, Marmontel, étaient venus rendre hommage au jeune compositeur.

— Nous annonçons la mort de M. Alexis Azevedo, qui, pendant de longues années, a joué un rôle important dans la critique musicale.

M. Azevedo était né à Bordeaux, le 18 mars 1813, l'année où fut joué pour la première fois *le Nouveau Seigneur de Village*.

Roger de Beauvoir, dans son roman *le Chevalier de Saint-Georges*, met en scène le chanteur Azevedo, ami du célèbre Garat, en compagnie duquel il chantait à la cour de Marie-Antoinette. Cet artiste était cousin du grand-père de notre confrère.

Alexis Azevedo étudia successivement le violon et la flûte, mais il opta pour ce dernier instrument et entra, en 1832, à la classe de Tulou au Conservatoire de Paris. Bientôt il sembla renoncer à la musique pour s'adonner aux affaires, sans pourtant perdre de vue son art de prédilection, car nous le retrouvons peu de temps après se livrant à la littérature musicale dans divers journaux tels que *le Siècle* et *la France Musicale*. Vers 1846, il est rédacteur en chef du journal *la Critique Musicale*. En 1858 et 1859, il donne des articles-variétés à *la Presse*. Enfin, le 1<sup>er</sup> septembre 1869, il prend possession du feuilleton musical de *l'Opinion Nationale*, et le garde jusqu'à la guerre de 1870. Membre honoraire de la Société chorale Galin-Paris-Chevé, il est un des plus ardents propagateurs de la nouvelle méthode d'enseignement musical. Les polémiques d'Azevedo pour l'adoption de cette méthode, celles qu'il a soutenues contre Fétis (*Origines de la Gamme*, *Paternité de l'air de la Marseillaise*), contre Halévy (*Question des Muances*), et contre Scudo ont été remarquables. On se souvient aussi de ses campagnes contre Halévy, Gounod, Meyerbeer et Wagner. Mais, en dépit des objections



et des ripostes, Azevedo tint bon et ne modifia rien sur un genre de musique qu'il qualifie plaisamment d'Ecole du *civet sans lièvre*.

Azevedo travaillait depuis vingt ans à un livre intitulé *Philosophie de la Musique*.

Il laisse quelques ouvrages dont voici les titres :

— Sur le livre intitulé *Critique et littérature musicale*, de M. P. Scudo (Paris, 1852, in-12).

— *Félicien David, sa vie et son œuvre* (Paris, Heugel, 1863, 1 vol. gr. in-8°, portrait lithographié, deux autographes).

— *G. Rossini, sa vie et ses œuvres* (Paris, Heugel, 1865, 1 vol. gr. in-8°, autographes et trois portraits dont un est la reproduction du médaillon en marbre d'H. Chevalier, à l'Opéra).

— *Sur un nouveau signe proposé pour remplacer les trois clefs de la notation musicale* (Paris, Escudier et Girod, 1868, in-8). Conférence faite à la Société des compositeurs de musique.

*Dictionnaire musico-humoristique, par le docteur Aldo, membre de la fourchette harmonique et de plusieurs autres Sociétés savantes, précédé d'un avertissement par Alexis Azevedo* (Paris, Gerard, 1870, in-12).

Il est évident que le nom d'Aldo est un pseudonyme d'Azevedo, composé des deux premières lettres du prénom et des deux dernières du nom.

Après la guerre, Azevedo rédigeait seul un petit pamphlet périodique sous forme de *Lanterne* intitulé : *les Doubles-croches malades*, et qui ne vécut point.

— Nous apprenons une triste nouvelle : madame Mélanie Reboux vient de mourir d'une péritonite, qui l'a enlevée en quatre jours.

C'était une artiste pleine de volonté, et qui serait certainement parvenue à occuper la situation qu'elle était en droit d'espérer.

Elle était âgée d'une trentaine d'années. Elle débuta, au sortir du Conservatoire, à l'Opéra, dans le rôle du pâtre de *Tannhäuser*, en 1861. Puis elle parcourut l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre et l'Amérique, où elle obtint de grands succès, dans l'emploi des Falcon. Elle fit, à son retour à Paris, une nouvelle et courte apparition à l'Opéra, à la suite de laquelle, changeant brusquement de genre, elle alla chanter *la Fille de madame Angot* aux Folies-Dramatiques. Elle créa l'année suivante, le rôle principal de *la Belle au Bois-Dormant*, de Litolff, au Châtelet, où elle retourna, lors de la tentative d'opéra populaire, pour jouer *les Amours du Diable*. Elle y fut très vivement appréciée.

— Voici, dit M. F. Oswald du *Gaulois*, le bilan des nouveautés théâtrales en province durant l'année 1875 ; il prouvera à nos lecteurs que la décentralisation tant prônée est plus difficile à réaliser qu'on ne le pense : A Toulon : *Gheisa*, de M. Paul Aube ; à Lille, *Jeanne Maillotte*, de M. Raymond ; à Rouen, *la Cure merveilleuse* de M. Hep, et *la Halte du roi*, de M. A. Boieldieu ; à Marseille, *Fatma*, de M. Fligin, et *le Barbier du roi*, de M. Gigou ; à Perpignan, *Guillaume de Babertany*, de M. Colt ; à Angers, *la Branche de genêt*, de M. Febvre, et à Alger, *la Marguerite*, de M. Dermineur.



## FAITS DIVERS.

**P**ARIS. — *Opéra.* — Jeudi dernier a eu lieu la répétition générale de *Jeanne d'Arc*, l'opéra de M. Mermet. La première représentation sera donnée probablement lundi prochain. Nous pouvons dire dès aujourd'hui que la mise en scène et les costumes sont remarquables, et en tous points dignes de notre première scène lyrique.

Voici comment les rôles sont distribués :

|                             |                         |
|-----------------------------|-------------------------|
| Jeanne d'Arc                | M <sup>mes</sup> Krauss |
| Agnès Sorel                 | Daram                   |
| Le Roi                      | MM. Faure               |
| Gaston de Metz              | Salomon                 |
| Richard                     | Gailhard                |
| Ambroise de Loré, capitaine | Gaspard                 |
| Un astrologue               | Caron                   |
| Un sergent de bandes        | Bataille                |
| Le Bar de Buc               | Galli                   |
|                             | Sapin                   |
| Trois truands               | Auguez                  |
|                             | Gresse                  |
| Jacques d'Arc               | Menu                    |

M. Faure, qui était indisposé, a été remplacé à la répétition générale par M. Manoury, mais il reprendra son rôle le jour de la première représentation.

*Théâtre-Lyrique.* — On répète activement *Dimitri*. M. Vizontini a engagé un jeune ténor, M. Richard, premier prix de chant du Conservatoire en 1870, engagé d'abord à l'Opéra, où il a chanté *la Favorite*, en 1872. Le baryton Boyer et madame Engalli ont aussi signé un engagement.

*Opéra-Comique.* — M. du Locle a quitté la direction de l'Opéra-Comique ; il a été remplacé provisoirement par M. Perrin, directeur du Théâtre-Français. Le premier acte du nouveau directeur a été d'engager M. Léon Achard, qui a débuté le 22 mars dans la *Dame Blanche*. M. Achard chantera le rôle principal de *Piccolino*, primitivement distribué à M. Duchesne.

M. Jules Barbier a lu, la semaine dernière, aux artistes de l'Opéra-Comique le poème des *Amoureux de Catherine*, musique de M. Henri Maréchal, prix de Rome. Les rôles ont été distribués à mesdames Chapuy et Decroix, et MM. Nicot et Thierry.

Les répétitions vont être menées très activement.

*Théâtre-Italien.* — Verdi est arrivé à Paris. Il commence aujourd'hui les répétitions d'*Aïda*.



*Renaissance.* — Avant-hier, 30 mars, centième représentation de la *Petite Mariée*.

*Folies-Dramatiques.* — A *Fleur de Baiser* vient de succéder une reprise de l'*Œil crevé*.

*Variétés.* — Jeudi dernier, première représentation de *le Roi dort*, féerie de MM. Labiche et Delacour.

*Théâtre-Taitbout.* — Lundi prochain, première représentation du *Roi d'Yvetot*, opéra-bouffe en trois actes, paroles de MM. Chabrillat et Hemery, musique de M. L. Vasseur, interprété par MM. Bonnet, Gobin, Laurent, Galabert, mesdames Prelly, Desclauzas, Toudouze, Tassilly et Debreux.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



---

*Propriétaire-Gérant ; ARTHUR HEULHARD.*

---

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





*Morner*

Imp. Cadart