



## PRÉFACE



U temps bienheureux de monsieur Joseph Prudhomme, les esprits enclins aux images gracieuses assimilaient volontiers la fondation d'un journal à la paternité.

Ce parallèle allait droit aux cœurs, et quand il était orné de toute la flore de la rhétorique courante, c'était, pour les publications nouvelles, une entrée en matière qui remuait profondément les familles.

De quelles risées ne seriez-vous pas accueillie à cette heure, ô comparaison du règne de Louis XVIII? Ne feriez-vous point pouffer, bonne vieille, avec vos modes surannées, vos manches à gigot et votre chapeau à la chinoise? C'est en vain, coquette à cheveux blancs, que vous tendez vos pièges à ma plume innocente. Une voix prudente me crie: « Perfidie! Ne cède pas à ces avances!

12-21-39-  
 A300  
 254  
 (SVL)  
 ML5  
 C46

879411

12-21-39-  
 A300  
 254  
 (SVL)  
 ML5  
 C46

*Ne compare pas la fondation de la Chronique musicale à une paternité! C'est une embûche que t'a dressée Prudhomme! Passe outre.»*

*Donc, je..... (Je ou moi! Voyez l'impertinence! J'en demande bien pardon à mes lecteurs, mais le moyen de l'éviter!) je me résigne, et de bonne grâce.*

*Qu'ai-je besoin d'ailleurs de préambule? Je n'entends pas ne parler que par énigmes, adages, sentences et apophtegmes, comme certains héros de Rabelais. Pourquoi ce souci de précautions oratoires? Je n'ai rien à dissimuler. Je n'ai personne à compromettre.*

*La Chronique musicale s'est placée d'elle-même sous l'égide de la plus franche liberté. Mais il se fait, par le temps qui court, une telle dépense du mot et une si grande économie de la chose, que je ne me sens pas suffisamment couvert par cette déclaration si ie ne l'explique point.*

*Les journaux d'art étant exemptés du cautionnement financier, pourquoi ne se montrerait-on pas très sévère sur leur cautionnement moral?*

*A tous ceux qui sont venus m'apporter le puissant concours de leur talent, j'ai dit : « Le journal auquel vous prêterez votre appui ne sert et ne servira jamais de manteau à des combinaisons propres à entraver son indépendance. Qu'aucune timidité ne vous arrête! Vous n'êtes pas dans le vestibule d'un tripot littéraire. » Je suis fier de la confiance que m'ont témoignée ceux qui n'ont pas vu là une vague promesse, mais un contrat privé que je saurais respecter et faire respecter.*

*Pour la dignité de tous, je veux éviter toute méprise sur le véritable caractère de la Chronique musicale. Il ne faut pas que le public s'y trompe. Je ne suis à la solde de qui que ce soit au monde, et tel je suis aujourd'hui, tel je resterai jusqu'au bout, dussé-je n'avoir pas un seul abonné. Je ne prends pas l'art pour un accident du second plan dans un tableau où la spéculation s'étalerait effrontément au premier. J'insiste à dessein sur ce cachet d'indépendance imprimé à la Chronique musicale : c'est la*

condition de sa justice et de son impartialité, deux points sans lesquels la critique n'est plus qu'un impôt immoral prélevé sur les artistes, une autorité d'aventure dont les braves gens ont le devoir de secouer le joug.

Trois journaux spéciaux, je parle ici des trois plus importants, se partagent l'honneur de représenter de par Gutenberg la France concertante, chantante et dansante : le *Ménestrel*, l'*Art musical*, la *Revue et Gazette musicale*. En dépit de leurs attaches indissimulables à de gros intérêts commerciaux, ils ont sensiblement favorisé le développement de la littérature musicale en France. Il y a été publié, depuis vingt ans et plus, quantité de travaux intéressants qui ont répandu le goût des recherches curieuses et même développé le sentiment critique chez ceux qui, naturellement doués d'un fin odorat, savent flairer la page pensée sans la confondre avec la page sa voisine, laquelle peut bien avoir été dictée.

Nous aurions donc mauvais air à ne pas reconnaître ouvertement les réels services qu'ils ont rendus à la science : nous sommes convaincu, même, que les directeurs du *Ménestrel*, de l'*Art musical* et de la *Gazette musicale* combleraient une lacune regrettable en nous donnant chacun une bonne table des matières qui y ont été traitées.

Mais il a surgi des exigences nouvelles. Il s'est glissé petit à petit, parmi les amateurs, je ne sais quel raffinement d'appétits avec lequel il est devenu déjà nécessaire de compter. C'est l'entraînement général ; on s'est enamouré du type elzévirien et de la lettre ornée, entiché de papiers soyeux, affolé de fleurons et de culs-de-lampe singuliers : on rêve de ces chimères béantes, de ces rinceaux fantasques où se complaît l'ornementation de la Renaissance. On fronde sans pitié toutes lois somptuaires. L'amour du bibelot, la passion de la collection sont venus y mêler leurs fièvres : L'illustration est devenue le commentaire obligé des textes. L'autographe fait prime avec ses indiscretions lumineuses. La poursuite des raretés bibliographiques est un steeple-chase où se précipitent chaque jour des légions de chercheurs.

Ne restons pas sourds à cette impérieuse manifestation du goût.

*Les arts du dessin ont le privilège de posséder deux grandes revues illustrées qui ont fait leur chemin : l'Artiste et la Gazette des Beaux-Arts. Mais la musique était privée d'une publication analogue. En créant la Chronique musicale, j'espère compléter une trinité de revues d'art aux deux tiers faite, et doter le dilettantisme d'un organe dont le pareil n'existe ni en France ni à l'étranger.*

*J'ai prononcé tout à l'heure deux mots avec lesquels je vais régler immédiatement un petit compte : il s'agit ici du mot : illustration, et du mot : autographes. J'en profite également pour donner des détails indispensables sur l'exécution matérielle de la Chronique musicale. L'illustration n'est pas la compagne naturelle et inséparable de la musique, comme elle est celle des arts plastiques ; elle forme avec elle une de ces unions irrégulières qui se font et se défont plusieurs fois l'an ; elle abandonne et réintègre à sa fantaisie le domicile conjugal. Aussi ne nous engageons-nous pas à la garder de vive force enchaînée à la Chronique musicale.*

*Non, mais toutes les fois qu'elle sera vraiment nécessaire au bien du ménage, tenez pour certain que nous saurons lui faire appel. Une estampe précieuse nous sourit-elle au fond de quelque carton ? Vite une reproduction. Un portrait de maëstro célèbre ou de prima donna vient-il à point dans une biographie ? Vite une eau-forte, ou une belle épreuve photographique. Un décor éblouissant dans un opéra nouveau prête-t-il à la gravure ? Vite un bois original.*

*Et puis, consolons-nous. Les jours où dame Illustration ne sera pas requise, elle cédera la place à l'autographe, à la musique notée. L'autographe est une source inépuisable de surprises : il y a des lettres étonnantes tombées de la plume des grands maîtres.*

*Ce n'est pas tout, car la gravure et l'autographe sont des hors-d'œuvre dont l'agrément ne doit servir qu'à relever des mets plus substantiels. La Chronique musicale contiendra aussi des morceaux de musique instrumentale ou vocale, ancienne ou moderne, de toute école et de tout style, depuis la messe et l'ora-*

torio qu'on entend pieusement à l'église, jusqu'à la romance et le duo bouffe qu'on applaudit au théâtre. C'est pour en faciliter l'étude que nous avons adopté le format partition, format également commode pour le pupitre, le chevalet et la bibliothèque, format moyen où l'on peut insérer, encarter sans la tronquer toute musique extraite de partitions nouvelles. Nous ressusciterons ainsi, par fragments, les inspirations de nos vieux maîtres français, et l'on verra combien de génies méconnus, de talents ignorés nous tirerons de l'ombre qui nous dérobe jusqu'à leurs noms. Nous n'avons pas besoin de dire que ces pages seront choisies avec discernement, qu'elles resteront parées de toutes les grâces naïves de leur virginité première, dans leur version originale. Ajouterai-je que le répertoire de nos oubliés, de nos dédaignés, surabonde en chefs-d'œuvre (le mot n'est pas trop fort), et que nos mélodies nationales font encore belle mine auprès de leurs rivales d'Italie et d'Allemagne, auxquelles le goût versatile de la gent gauloise les a trop durement sacrifiées ?

Tel sera l'aspect matériel de la Chronique musicale, varié, luxueux, pittoresque, et réjouissant l'œil dès le frontispice où Carrier-Belleuse a porté la suprême élégance de son dessin.

J'ai à exposer maintenant le plan de rédaction de la Chronique musicale.

La Chronique musicale n'est pas un journal de combat. Etant libre de tous liens, elle ne peut être une œuvre d'agression ou de panégyrisme, mais de justice. Il n'y a pas ici de cadre à remplir coûte que coûte, en groupant en un faisceau des plumes de même couleur : il n'y a qu'une tribune ouverte à tous, avec la faculté d'y défendre ses dieux et ses idoles. Voilà pourquoi les opinions les plus disparates se trouvent représentées sur la liste de nos collaborateurs.

Pour mériter son sous titre de Revue de l'art ancien et moderne, la Chronique musicale doit adopter une marche méthodique. Une revue n'est pas une encyclopédie ; mais, pour être complète, elle doit procéder avec ordre et répartir l'intérêt sur toutes les bran-

*ches de la science dont elle s'occupe, dans la mesure proportionnelle à l'importance de chacune. Les ressources de la littérature musicale étant extrêmement complexes et leur énumération très chargée, je crois bien faire en arrêtant ici le programme sommaire des matières qui seront traitées dans la Chronique musicale :*

MATIÈRES TRAITÉES

*ACOUSTIQUE.* — Étude des différentes théories de la production et de la perception du son; — Anatomie et physiologie de l'oreille; — Expériences curieuses.

*PHILOSOPHIE.* — Poétique; — Esthétique; — Critique.

*PEDAGOGIE.* — Enseignement public et privé; — Conservatoires de la France et de l'étranger; — Systèmes divers de notation; — Science de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue et de l'orchestration.

*MUSIQUE VOCALE.* — Mécanisme, pathologie et hygiène de la voix; — Étude du solfège, du chant et de la déclamation lyrique; — Chant choral; — Orphéons.

*MUSIQUE INSTRUMENTALE.* — Étude des instruments; — Musique d'orchestre; — Musique de chambre; — Concerts; — Musique militaire.

*MUSIQUE SACRÉE.* — Plain-chant; — Musique religieuse moderne; — Maîtrises; — Chapelles-musique des souverains; — Concerts spirituels.

*MUSIQUE DRAMATIQUE.* — L'Opéra, l'Opéra comique, et l'Opéra bouffe; — les Ecoles d'Italie, de France et d'Allemagne; — la Musique théâtrale chez les autres nations; — l'Art du Livret; — Décors, costumes et machines; — Comptes-rendus des premières représentations, des reprises et des débuts; — Monographie de théâtres lyriques avec leurs répertoires; — Mœurs théâtrales.

*DANSE.* — La Danse au théâtre et à la ville; — Chorégraphie; — Mimique; — Ballets et divertissements; — Danses populaires et de salon.

*HISTOIRE ET ARCHEOLOGIE.* — La Musique chez les différents peuples.

*LITTÉRATURE MUSICALE.* — Impression de manuscrits curieux; — Réimpression de livres musicologiques rares ou singuliers; — Bibliographie ancienne et moderne; — Revue de la presse musicale; — Iconographie; — Fantaisies en vers et en prose; — Polémiques; — Autographes.

*BIOGRAPHIE.* — Compositeurs; — Chanteurs; — Instrumentistes; — Librettistes; — Directeurs; — Danseurs et danseuses; — Leurs Mémoires, Portraits, Mœurs et Caractères.

*INDUSTRIE.* — Factice instrumentale d'autrefois et d'aujourd'hui; — Impression de la musique; — Construction des salles de théâtre et de concert.

*STATISTIQUE ET LEGISLATION.* — Lois, règlements et statuts relatifs à la musique; — l'Institut et les diverses associations académiques.

*VARIA.* — Faits divers; — Correspondance; — Nouvelles.

*Ce sont là, je crois, les grandes divisions de la littérature musicale, et si j'en omettais quelque'une, je serais aise qu'on me la rappelât.*

*Pour broder sur ce vaste canevas, il fallait des mains habiles, infatigables : il fallait grouper côte à côte la critique éloquente et autorisée, l'érudition solide et la poésie ailée, l'humour vagabonde et la doctrine savante, l'investigation patiente et la compétence éprouvée. Qu'on en juge par la liste de nos collaborateurs :*

ALEXIS AZEVEDO, DANIEL BERNARD, GUSTAVE BERTRAND, S. BLONDEL, CHAMPFLEURY, GUY DE CHARNACÉ, CHARLES DEULIN, A. ELWART, J. DE FILIPPI, PAUL FOUCHER, HIPPOLYTE HOSTEIN, VICTORIN JONCIÈRES, P. LACOME, ALBERT DE LASALLE, HENRY MONNIER, CHARLES MONSELET, MATHIEU DE MONTER, EDMOND NEUKOMM, JULES NORIAC, CHARLES NUITTER, ARTHUR POUGIN, LOUIS ROGER, CHARLES DE LA ROUNAT, SYLVAIN SAINT-ÉTIENNE, PAUL DE SAINT VICTOR, ANDRÉ SIMIOT, DE THÉMINES-LAUZIÈRES, ERNEST THOINAN, le chevalier VAN ELEWYCK, de LOUVAIN, F. DE VILLARS, ALBERT VIZENTINI, CAMILLE DE VOS, J.-B. WECKERLIN.

*On le voit, la charpente de la Chronique musicale est vigoureusement étayée et richement ouvrée. Avec une collaboration aussi variée, le ton du journal se relève d'une pointe d'intérêt qui manque souvent aux revues spéciales : je parle de cette forme légère, capricieuse, presque mondaine, qui repose l'attention de l'homme grave et fait des recrues à l'art sérieux jusque parmi les indifférents. D'une page à l'autre, le style de la Chronique musicale peut changer : ici, la période portante de la Revue des Deux Mondes; plus loin, la phrase coquette de la Vie parisienne.*

*Mais j'ai peur de paraître trop long pour vouloir être trop explicite; cependant je réclame encore un peu de votre attention, et je termine.*

*Le compte-rendu des œuvres nouvelles sera fait sur un plan nouveau. On n'y lira pas l'exposé de l'opinion d'un seul, mais le résumé sincère, avec extraits à l'appui, de la pensée de la critique parisienne. Les auteurs et les interprètes sont les seuls qui, recueillant les divers articles écrits sur l'ouvrage auquel ils sont intéressés, sachent à peu près exactement la morale qu'il faut tirer du jugement des experts; et le public, qui tient la bourse, n'en perçoit que l'écho lointain!*

*N'est-il donc pas bon que, dans le débat qui s'engage entre sa bourse et son plaisir, le public ait sous les yeux les pièces du procès? Présentée ainsi, la critique de la Chronique musicale prend l'aspect du verdict d'un jury, le jury de la presse musicale tout entière. Nous appliquerons ce procédé si logique dans une revue, non pas seulement à l'œuvre elle-même, mais aussi au jeu des artistes que nous nous proposons d'étudier de très près. Les débuts seront l'objet d'un minutieux examen, et le compte-rendu des reprises accompagné de brèves notes historiques destinées à fixer les souvenirs.*

*Pour les réflexions qui nous seront personnelles, nous sommes résolu à ne tomber ni dans les banalités d'un enthousiasme énevant, ni dans les amertumes d'une critique décourageante, plus attentive aux ridicules qu'aux vices, et mécontente de tout, d'elle-même, des auteurs, des comédiens et des spectateurs.*

*Mais ici je mets fin à mes protestations de zèle.*

ARTHUR HEULHARD.







ESQUISSE HISTORIQUE  
SUR LA PRESSE MUSICALE  
EN FRANCE

---



ES discussions incessantes, les polémiques animées, les brochures à peu près innombrables auxquelles la musique donna lieu pendant la *guerre des Bouffons*, propagèrent chez les artistes, les littérateurs et les gens du monde le goût des conversations musicales. C'est évidemment pour répondre à ce goût, devenu presque général à la cour et à la ville, qu'on eut l'idée d'entreprendre la publication d'un écrit périodique traitant spécialement de la question à l'ordre du jour et que le premier journal de musique français fut fondé. Il parut sous le titre de : *Sentiment d'un Harmoniphile sur différens ouvrages de musique* (in-12, 1756).

Dans l'avant-propos de son journal, l'harmoniphile s'exprime en vrai dilettante, en amateur éclairé ; on voit que le but à atteindre lui plaît, qu'il a le désir de bien faire. « J'espère, dit-il, que personne ne se formalisera de la liberté que je prends de dire nettement ma pensée sur les ouvrages dont je parle. J'avertis les auteurs de musique que je mets bas tout esprit de parti, et que j'agirai avec cette franchise et cette intégrité qui sont le caractère de l'honnête homme. Dans les morceaux de critique, je conserverai toujours les égards que l'on doit au mérite et à la célébrité des auteurs, sans sacrifier ceux qui sont dus à la vérité. »

La première livraison, que nous avons pu lire, renferme des appréciations presque toujours justes, très supérieures aux dissertations

oiseuses et emphatiquement développées des brochures musicales qui se publiaient à la même époque.

La seconde livraison, que nous connaissons seulement par l'analyse que Fréron en a donnée dans l'*Année littéraire* (octobre 1756), renfermait une nouvelle méthode de chiffrer la basse continue pour l'accompagnement du clavecin. Cette méthode fut la cause d'une polémique qui s'engagea dans le *Mercure de France* entre l'abbé Roussier et de Morambert. L'abbé Roussier prétendait que ce nouveau système lui appartenait, qu'il l'avait soumis à l'abbé Laugier, et que celui-ci devait être l'auteur de l'article en question et, par conséquent, plagiaire. De Morambert répondit que l'article était de lui; mais Roussier n'en soutint pas moins son dire et affirma de plus que la publication du *Sentiment d'un harmoniphile* avait été entreprise par Laugier et était entièrement de lui. Quoi qu'il en soit de cette affirmation, nos recherches sur ce sujet, trop longues à développer ici, nous donnent à penser que Fétis s'est trompé en niant, dans ses articles sur Laugier, de Lérès et de Morambert, que ces deux derniers auteurs aient eu la moindre part à cette publication. Notre opinion, basée sur des preuves assez positives, est que de Lérès était l'éditeur, c'est-à-dire le directeur de ce journal, auquel Laugier et de Morambert collaborèrent, de même, sans doute, que d'autres écrivains.

Ces deux livraisons furent, toutefois, les seules publiées, et ce n'est que quatorze ans plus tard qu'il fut fait une nouvelle tentative. *Le Journal de musique historique, théorique et pratique*, etc., parut en janvier 1770, sous la direction du sieur A\*\*\* de B\*\*\* (?).

La faiblesse de rédaction de ce journal, à son début, nuisit à son succès tout autant que le manque d'exactitude aux époques où il devait paraître. On devait même en cesser la publication après le numéro d'avril, lorsqu'il passa aux mains de Framery. En prenant la direction du *Journal de musique*, Framery le plaça sous le patronage de la dauphine Marie-Antoinette, et fit la promesse à ses abonnés d'accorder tous ses soins à faire mieux que ses devanciers.

Sous l'impulsion de son nouveau rédacteur, le journal fut, en effet, mieux rédigé, et le choix des articles qui le composaient offrit plus d'intérêt que par le passé. La critique des théâtres lyriques y est traitée comme il était d'habitude de le faire à cette époque, c'est-à-dire qu'on s'y étend beaucoup sur le poème des opéras, tandis qu'on ne dit que quelques mots de la musique. Dans les derniers numéros, Framery imagina de se servir de la notation par chiffres pour mettre sous les yeux de ses lecteurs les passages des opéras sur lesquels portait sa critique. Il

usait du système de Rousseau, mais modifié suivant des explications fournies dans un des numéros.

Malgré la supériorité évidente de sa rédaction sur celle de ses prédécesseurs, Framery, qui probablement avait fixé à une année la durée de l'expérience qu'il tentait, ne vit pas le succès récompenser ses efforts, et abandonna la partie. Le dernier numéro paru est celui d'avril 1771.

Des auteurs, qui voulurent reprendre cette publication en 1773, ne purent le faire sans obtenir la cession du privilège qui avait été accordé en 1769 au sieur A\*\*\* de B\*\*\*. Cette formalité n'ayant pas été régularisée lors de la prise de possession de Framery en mai 1770, le premier propriétaire donna une reconnaissance de sa cession à celui-ci qui, à son tour et à la même date, « reconnut avoir cédé son privilège à MM..... aux conditions convenues entre eux. »

Le nouveau journal intitulé : *Journal de musique par une Société d'amateurs*, lança un prospectus rempli de promesses qui ne se réalisèrent en aucune façon. Au lieu de douze numéros annoncés pour l'année 1773, il n'en parut que six et encore les trois derniers ne furent-ils publiés qu'en août, juillet et septembre 1774. Il n'y eut qu'un seul numéro publié pour 1774; puis le journal reparut en 1777 avec de nouvelles protestations tout aussi peu suivies d'effet que les premières. On s'arrêta définitivement avec le numéro 5, distribué même assez tard, en février ou mars 1778.

La rédaction de ce journal adopta à peu près le même plan que Framery pour la division des articles; cependant les travaux bibliographiques, les *extraits* comme on les appelait alors, y sont plus nombreux et plus étendus que dans le premier journal. En somme, les articles n'ont aucune cohésion entre eux; insérés au hasard, ils ne représentent nullement un corps de doctrine quelconque.

On s'étonne que ce journal, qui paraissait pendant les querelles musicales suscitées par les œuvres de Gluck et de Piccini, n'ait pas pris part à la lutte, n'y ait pas joué le moindre rôle. C'était une excellente occasion pour répandre une publication spécialement musicale; mais celui qui présidait la *Société d'amateurs* soi-disant chargée de la rédaction, manquait, il n'en faut pas douter, des connaissances voulues et ne sut pas profiter d'aussi heureuses circonstances.

Contrairement à ce que dit Fétis sur les auteurs de ce journal, nous n'avons trouvé aucune trace de la collaboration de Framicourt, tandis qu'il est certain pour nous que son rédacteur en chef fut Mathon de la Cour.

Longtemps après, à la fin de 1802, un amateur de musique eut l'idée

d'entreprendre une nouvelle publication périodique concernant la musique, sous le titre de *Correspondance des amateurs musiciens, rédigée par le citoyen Cocatrix, amateur*. La première année se compose d'articles fort courts et sans grande importance; mais avec la seconde année et l'agrandissement du format du journal, la rédaction devint plus sérieuse et les questions les plus variées y furent traitées avec quelque développement. Ces travaux, quoique éloignés de la perfection, témoignent, par leur diversité et la nature des sujets choisis, que Cocatrix comprenait jusqu'à un certain point la manière de donner de l'intérêt à un journal de musique. S'il ne réussit pas entièrement, cela tint à l'insuffisance de ses collaborateurs, à la nullité des connaissances de l'histoire de la musique parmi les journalistes de cette époque. Fétis a donc raison de dire que la rédaction de ce journal était faible, mais il manque à la vérité lorsqu'il ajoute qu'elle péchait par l'absence d'intérêt et de variété.

Cartier, le violoniste, qui était lié avec Cocatrix, y donna quelques notices biographiques sur les grands violonistes. Cambini fut un des rédacteurs les plus assidus et nous avons lu un article de lui; *sur l'exécution du quatuor instrumental* qui nous a semblé assez bien pensé. Il ne pouvait guère en être autrement, car cet auteur qui composa cent quarante-quatre quatuors (juste une grosse!), était naturellement plein de son sujet.

L'élément comique est loin de manquer dans cette collection; on y trouvera surtout des articles et des lettres d'un certain original dont le nom se promène dans presque tous les numéros, attaquant à tort et à travers, soulevant des polémiques sur des propositions paradoxales et se démenant comme un beau diable en aussi mauvais français qu'en termes violents. Cette tête fêlée n'était autre que Woldemar, l'auteur bien connu des *Commandements du violon*. Il signe parfois *Main gauche et non bras droit de Tartini*, ou encore *seul élève de Lolli*. Un jour il dit son dernier mot sur Viotti, le lendemain il annonce: « qu'il vient de faire des quatuors établis sur les principes du corps sonore pour prouver aux Mozart et aux Haydn et à tous les foudres d'humeur germanique que malgré leur supériorité dans la fugue, ils ont dans leurs quatuors dialogué constamment, violé la loi du corps sonore, etc., etc. » Ce dernier article lui valut un interlocuteur très spirituel et fort poli s'intitulant *Pictophile*, mais les réponses de Woldemar finirent par être d'assez mauvais goût et la discussion cessa.

Les faits divers, les actualités ayant trait à la musique abondent dans la *Correspondance des amateurs musiciens*: aussi croyons-nous

devoir recommander aux biographes et aux historiens de la musique qui s'occupent de cette époque de ne pas négliger de la consulter. Ils y trouveront ample moisson de faits intéressants et peu connus. Quoiqu'en dise Fétis, qui n'accorde à cette publication qu'une durée de dix-huit mois, elle n'en parut pas moins du 27 novembre 1802 au 20 avril 1805.

Il est permis de supposer que c'est le commencement de succès obtenu par la *Correspondance des musiciens* et d'après lequel ce journal se décidait à augmenter son format et à paraître deux fois par semaine, qui lui valut l'honneur d'une concurrence. En effet, le *Journal de Musique et des Théâtres de tous les pays, par une Société de musiciens et de gens de lettres*, fit son apparition le 22 janvier 1804.

Ce journal semble avoir été inconnu à tous les bibliographes; nous ne le connaissons qu'à la suite d'un heureux hasard qui nous a mis en possession de l'exemplaire ayant appartenu à Lesueur. Cependant, comme Fétis n'est pas à cela près de prendre le commencement d'une année pour sa fin, il se peut très bien que la publication dont il parle dans la phrase suivante, soit celle dont il est ici question. « Lié d'amitié avec Roquefort et Delaulnaye, il (Fétis) conçut, avec ces littérateurs-musiciens, le projet d'un journal de musique dont il parut quelques feuilles in-4° à la fin de l'année 1804. » Il y a, il est vrai, dans un des numéros de ce journal un article rectificatif sur l'histoire de la musique portant la signature de Frotoquer, anagramme de Roquefort, puis une lettre signée F..., et enfin, un travail sur la *Danse armée chez les Grecs* qu'on pourrait attribuer à Delaulnaye qui s'occupait beaucoup de la salutation; mais nous gardant bien de rien affirmer, nous resterons dans le doute jusqu'à plus ample informé.

Les nouveaux journalistes ne surent pas composer leur feuille aussi bien que Cocatrix; leur rédaction tant soit peu pédante et incolore manquait de variété et de mouvement; elle était lourde et peu attrayante. Presque tous les articles de musique roulent sur des questions métaphysiques fort embrouillées et sans le moindre intérêt. On trouve dans ce journal peu d'actualités musicales, mais des articles de modes où l'on voit « que les jeunes gens, pour le négligé, portaient deux gilets blancs l'un sur l'autre. » Cette publication cessa avec le huitième numéro.

ER. THOINAN.

(A suivre.)





## ROSSINI CHEZ LUI <sup>(1)</sup>

### I



POURQUOI n'intitulez-vous pas : ROSSINI EN ROBE DE CHAMBRE, ces notes où vous jetez vos souvenirs un peu à la diable ?

— Par la raison très décisive que Rossini n'avait pas de robe de chambre. Il se contentait d'un veston, d'un paletot ou d'une redingote, selon l'heure et la saison. Il tenait fort peu à la toilette pour lui et pour les autres.

Un jour je devais dîner chez lui.

— Ah ! ça, dit-il en me voyant, vous faites donc des cérémonies avec nous. Vous venez en habit, quel enfantillage !

— Maître, cher maître, lui répondis-je, ce n'est point pour faire de l'étiquette que je viens en habit, c'est que je n'ai pas de redingote.

— Moi, répondit-il, c'est différent, je suis en redingote parce que je n'ai pas d'habit.

Je ne lui en ai jamais vu mettre en effet, mais depuis son retour d'Italie en 1855, il n'est guère allé que chez quelques amis intimes, et dans la journée seulement. Il ne sortait pas du tout le soir, et ne dînait dehors que deux fois par an. Une fois chez son ami Bigottini, le jour où il allait s'installer à sa villa de Passy, et une fois chez le comte Pilet-Will, lors-

(1) Droit de reproduction et de traduction réservé; reproduction permise aux journaux qui ont des traités avec la Société des Gens de lettres.

qu'il revenait à Paris à la fin de sa villégiature. Cela justifie bien le titre de *Rossini chez lui* que je donne à ces notes, et comme toute sa vie s'est passée *chez lui* dans ses treize dernières années, je pourrai toucher à bien des sujets, on le voit, sans sortir du logis où m'enferme mon titre.

Mais si l'auteur de *Guillaume Tell* était fort indifférent pour lui et pour les autres en matière de toilette, il n'en était pas de même pour le chapitre de la propreté. Il y était très attentif et ne voyait qu'avec un plaisir médiocre, et le moins possible, les personnes peu soigneuses d'elles-mêmes. C'était son principal grief contre un trop célèbre cacophoniste teuton qui, pendant son séjour à Paris, lui fit assez souvent l'honneur de le visiter. — Il a toujours, disait-il, les mains un peu grises et les ongles plus que gris.

Un jour il lui demanda, de l'air le plus paisible du monde et de sa voix la plus douce, s'il était vrai qu'il eût perdu quelque bague de prix. Le cacophoniste lui répondit qu'il n'avait rien perdu du tout, et l'on parla d'autre chose.

Lorsqu'il fut sorti, l'ami de Rossini qui avait entendu cette conversation, voulut savoir le fin mot de la question sur la bague.

— Je croyais, dit le malin maestro, que ses mains avaient éprouvé quelque grande perte, car elles sont toujours en deuil.

Mais pour parler le moins mal possible de *Rossini chez lui*, il faut, par un petit bout de description, faire connaître ce qu'était ce *chez lui* à la ville et à la campagne.

A la ville, il habitait le grand appartement du premier étage de la maison qui fait le coin du boulevard des Italiens et de la rue de la Chaussée-d'Antin; elle porte le numéro 2 dans cette rue.

Il y avait deux entrées à cet appartement, l'une ouvrant sur l'antichambre du grand salon, l'autre sur celle de la salle à manger. Dans le grand salon, dont trois fenêtres donnent sur le boulevard, et les trois autres sur la rue de la Chaussée-d'Antin, on trouvait quelques beaux tableaux et quelques beaux marbres. Je n'en dirai rien, vu que je ne fais pas ici un inventaire et que je tiens à éviter les détails qui ne sont pas indispensables; mais je dois m'arrêter au portrait de Rossini en costume de voyage, fait à Naples à l'époque où il écrivait *Otello*, c'est-à-dire en 1816. Il avait alors près de vingt-quatre ans. Ce portrait dont on peut voir la lithographie en tête de ma vie de Rossini (1), exprime

(1) Rossini, sa vie et ses œuvres, 1 vol, in-8°, avec portraits et *fac-simile*. — Paris 1865. Heugel, 2 bis, rue Vivienne.

aussi bien qu'on le puisse imaginer la verve, la décision, l'exubérance de sève de l'homme qui venait de créer le *Barbier* en treize jours, et qui était en train de créer *Otello* en dix-huit. Rossini me le montrant un jour me dit :

C'est le peintre qui m'avait prêté ce costume de voyage pour me rendre plus pittoresque ; j'étais trop pauvre alors pour avoir de si beaux habits.

Il avait dû, en effet, accepter quelque temps avant, du magnifique Barbaja, le fatal habit vigogne qui lui valut une si terrible avanie le soir de la première représentation du *Barbier*.

Je dois m'arrêter aussi au buste en marbre du *maestro* fait par Bartolini à Bologne, au commencement des troubles qui suivirent l'élection de Pie IX.

On voulait à toute force me faire colonel de la garde nationale, me dit Rossini en me faisant remarquer ce buste, mais je ne voulais pour rien au monde toucher à l'art militaire. Cependant, pour faire une concession aux exigences du moment, je laissai pousser mes moustaches ; mais on ne me tint aucun compte de ce sacrifice. Je dus quitter Bologne à la hâte et me réfugier à Florence, où mon premier soin fut de faire couper ces moustaches, qui me gênaient beaucoup pour manger le macaroni. Ces moustaches, vous les voyez sur le buste. Elles prouvent que j'ai failli jouer le rôle du *Colonel malgré lui*.

C'est ainsi qu'il s'égayait sur cette période, la plus douloureuse peut-être de sa vie : il faisait de même pour presque tous les souvenirs tristes. « Je ris de tout, disait ce Figaro qu'il a si bien fait chanter, afin de n'être pas obligé d'en pleurer. »

C'est dans ce vaste salon, où l'on trouvait un excellent piano à queue, qu'avaient lieu les soirées musicales du samedi, où l'on put entendre, tous les hivers, jusqu'à la mort de Rossini, les plus grands artistes de tous les pays de passage à Paris, lesquels briguaient naturellement l'honneur de faire juger leur virtuosité et leurs œuvres par un si bon juge, et de se produire devant l'auditoire d'élite qui se pressait chez lui.

Mais Rossini ne paraissait jamais dans ce salon que pour accompagner quelques morceaux de chant ou pour exécuter sa partie de piano dans sa *petite fanfare à quatre mains*. Dame ! il était en redingote et ne mettait pas de gants. Le moyen de figurer, accoutré de la sorte, dans un si beau salon, qui regorgeait de belles dames en superbes toilettes ! Il laissait à madame Rossini le soin d'en faire les honneurs.

Il se tenait à côté, dans la salle à manger. Mais, tout en causant, il entendait tout, remarquait tout, se rendait compte de tout, et lorsqu'il



y avait des anicroches trop fortes dans les croches et les doubles croches, — cela se voyait quelquefois, — il se réfugiait brusquement, malgré son indifférence prétendue pour la musique en général, et pour la sienne en particulier, il se réfugiait brusquement dans sa chambre à coucher sous des prétextes hygiéniques.

C'est dans cette salle à manger, qui communiquait avec le grand salon par une porte dont les deux battants restaient toujours ouverts pendant les soirées musicales, que les virtuoses allaient trouver Rossini à la fin de leurs morceaux pour avoir leur petit bout de compliment. A moins de circonstances très rares, le *maestro* s'arrangeait de manière à les contenter, sans rien dire qui fût contraire à son opinion ; mais il gardait cette opinion *in petto*, et les plus fins, les plus persévérants auraient perdu leur temps, leur peine, toute leur finesse et toute leur persévérance à la lui vouloir faire dire.

Ce qu'il a dépensé d'esprit, de tact, de malice cachée sous les roses dans ces compliments à double tranchant, ne saurait s'exprimer. Certes, c'était un spectacle bien autrement intéressant que celui de la soirée musicale, elle-même si intéressante cependant, pour ceux, en petit nombre, qui savaient deviner le fin mot du malin vieillard, de voir avec quelle naïveté d'amour-propre les complimentés de Rossini prenaient ses éloges par le bon côté.

Un soir une cantatrice très célèbre, mais qui a le malheur de chanter faux de temps en temps, se trouvait dans un de ses mauvais moments. Elle ne voulut pas manquer à sa promesse et chanta chez Rossini, un peu trop haut, il faut bien l'avouer ; pour une oreille aussi fine et aussi délicate que celle du *Maestro*, ce ne fut pas un grand régal, on l'imagine. Le cas était embarrassant. Voici comme il s'en tira lorsque la virtuose le vint voir à la fin du morceau : Il leva les yeux au ciel, mit la main sur son cœur et d'un ton pénétré :

— Oh ! chère amie ! fit-il, que voulez-vous que je vous dise. Non, non ! Je ne puis rien vous dire !

Et la cantatrice était dans l'extase. Elle prenait ces propos pour le témoignage d'une admiration si vive qu'elle ne trouvait pas de termes pour s'exprimer. Aussi ce *je ne puis rien vous dire* est-il pour elle ce que le sabre d'honneur fut pour M. Prudhomme, le plus beau jour de sa vie. Elle ne manque jamais de le citer.

A mademoiselle Krauss, il dit un jour :

— Vous chantez avec votre âme et vous avez une belle âme.

Les enthousiastes de cette cantatrice tudesque ne manquèrent pas de faire répéter ce compliment par tous les journaux où ils avaient accès.

Ils ne voyaient pas que Rossini avait parlé de l'âme parce qu'il n'aurait pu parler de la voix sans sortir du terrain de l'éloge. Chanter avec son âme est parfait, mais à la condition que cette âme ait pour organe une belle voix.

Quelquefois les choses prenaient une tournure qui faisait sortir Rossini de sa réserve habituelle. Une dame du monde, qui se croyait cantatrice — il y en a un assez bon nombre de semblables, — une dame du monde tint à chanter chez lui. Elle fit tant qu'elle y parvint. Dire de quelle façon elle massacra un air du *Maestro* serait impossible. Après cette belle et pieuse *exécution*, elle vient tout effarée trouver Rossini, en lui disant :

— Excusez-moi, cher maître, j'ai eu tant de peur.

— Et moi donc ! lui répondit paisiblement l'auteur de l'air massacré. Ce fut tout le compliment que la grande dame put tirer de lui.

Les représailles n'étaient pas trop cruelles, on le voit ; mais un soir, il y eut l'exécution impitoyable d'un jeune violoniste assez célèbre, mais beaucoup plus infatué que célèbre, lequel, certes, avait bien mérité son sort.

Rossini était en toutes choses l'exactitude personnifiée et, naturellement, il aimait qu'on le payât de retour en étant exact avec lui. Or, le violoniste en question, qui devait faire sa partie dans le prélude de Bach arrangé par M. Gounod, n'arrivait pas ; cela dérangeait tout le programme. On l'attendit en vain pendant assez longtemps. Rossini, impatienté de ce retard, pria Braga de jouer la partie de violon sur le violoncelle, et comme il n'avait pas son instrument, on dut emprunter le violoncelle de M. Lecomte l'agent de change qui demeurait alors dans la maison et qui possédait un excellent quatuor.

Le prélude fut joué, et très bien ; et le programme put suivre sa marche. Lorsque tout était fini et refini, arrive tout frais émoulu le jeune violoniste ; il veut excuser son retard.

— Il n'y a pas d'excuses, monsieur, lui dit Rossini d'un ton que je ne lui avais jamais vu prendre. Ce matin je me suis essoufflé pour ne pas manquer l'heure d'un rendez-vous, j'ai presque couru, malgré mes soixante-quatorze ans ; il vous sied très mal de prendre des façons de faire attendre. Espérez-vous vous faire désirer ? Vous vous tromperiez beaucoup. Des violonistes comme vous, il y en a autant que de petits pois, et en ce moment, on les crie à huit sous le boisseau dans les rues.

Le violoniste fut terrifié ; il y avait de quoi. Mais plus tard, Rossini l'admit de nouveau dans ses bonnes grâces, et tout fut effacé. Si je conte ici cette scène pénible, c'est que je me suis donné la tâche de montrer

par tous les côtés que j'ai pu apercevoir le caractère du grand compositeur ; c'est, au reste, la seule fois qu'en neuf années de relations assidues j'ai vu les choses poussées aussi loin.

La salle à manger où se sont passées tant de scènes désopilantes — ce n'est pas de la dernière que je parle, — était garnie des deux côtés d'une superbe boiserie terminée en étagères ; sur ces étagères il y avait des curiosités de toutes sortes, choisies avec un goût rare.

Mais passons dans la chambre à coucher qui était plus le *chez lui* de Rossini que tout le reste de la maison, car il y passait toutes ses journées ; c'était à la fois son salon de réception et son cabinet de travail. Il y composait tout en causant, et jamais personne ne lui a vu prendre le grattoir pour corriger une faute.

ALEXIS AZEVEDO.

(A suivre.)





LES

## CHANSONS DE VILLAGÈ EN BRETAGNE

---



'EST une banalité de répéter qu'il est temps de recueillir les anciennes poésies populaires. Chaque jour, les chemins de fer modifient les habitudes, les coutumes comme les costumes des provinces reculées qui semblaient le plus devoir échapper aux courants modernes.

En Bretagne, j'ai rencontré, à quelques lieues de Nantes, des garçons de ferme qui n'étaient jamais allés à la ville : ils devraient être les derniers gardiens du costume, de la langue ; cependant ces paysans ont reçu l'impression des grands centres par la fréquentation de ceux qui en arrivent. Leur toilette et leur langage s'en ressentent ; ils sont presque aussi *civilisés* que les ouvriers qui ont fait leur apprentissage au chef-lieu.

La recherche des poésies populaires me met en rapport avec les uns et les autres ; sans nier les avantages de l'instruction, la réverbération intelligente des grandes villes sur les campagnes, les éléments nouveaux que jette la vapeur à chaque station, il est certain que la poésie populaire perd de jour en jour tout accent : l'expansion que le paysan communiquait à ses sentiments les plus intimes, la sincérité qui y était attachée, le tour naïf qu'engendrait cette liberté de langage, tout cela est lettre morte.

En allant à la ville, le paysan entend le colporteur qui chante les romances nouvelles des salons ou les couplets de barrière de Paris. La foule applaudit aux fadeurs ou aux grossièretés rimées du colporteur. Chacun achète ces cahiers d'un sou que le paysan lira avec une profonde attention en revenant chez lui. Un tel abîme sépare la chanson populaire de la romance du salon que le paysan ne peut s'empêcher d'en être frappé. Sa poésie était franche et naturelle, celle qu'apporte le colporteur est fautive et alambiquée. Comme personne n'a appris au

paysan la valeur du *naturel*, il est émerveillé des sensibleries des poètes de romance ; une raison matérielle fait qu'il admire volontiers les chansons de la ville, il les a *payées* ; celles de son village, il les entend tous les jours pour rien. Et comme le plaisir gratis ne vaut jamais le plaisir payé, ainsi, peu à peu, s'infiltré dans les campagnes une certaine langue plus polie, mais dépourvue de la vivace sincérité qui donnait à la poésie populaire un tour original, relevant exclusivement des sensations de la nature.

J'ai constaté la médiocrité de cette langue sans accent en me faisant communiquer à Saint-Lumine, petit village des environs de Nantes, diverses copies de la *Chanson du Cheval Merlet*.

Constatation d'un ancien usage que les historiens du pays éclairciront sans doute un jour, elle se chantait à l'*assemblée* donnée en l'honneur de la prise d'habit des *fabriqueurs* ou marguilliers. Quel était ce *Cheval Merlet* ? Personne n'en sait rien aujourd'hui ; toujours est-il qu'un garçon de village, enfourchant un animal de carton, faisait mille gambades au milieu des danses terminées plus tard par un feu d'artifice.

J'avais été surtout frappé du caractère de la chanson, sorte de gazette rimée des événements qui se sont passés dans le village pendant l'année, et de l'importance que semblent attacher à cette relation les gens de Saint-Lumine, car ils sont rares les paysans qui transcrivent sur papier les chants populaires (1).

La copie qu'on me procura me désenchanta ; cette gazette de l'année en vers ne contient que le long récit d'un ivrogne qui a trop bu au cabaret. Chaque couplet se termine par le refrain :

*Vivent les gens de Saint-Lumine,  
N'est-ce pas de bons enfants ?*

Ce sont les meilleurs vers ; qu'on juge de la banalité du reste.

Une vieille femme consentit à me chanter un Cheval Merlet *de son temps* ; mais qu'il est difficile de recueillir les chants populaires ! La scène se passait chez le maire du village, cordonnier et aubergiste de son état ; ce bonhomme était actuellement couché, souffrant de la goutte ; sa femme était obligée de lui donner de la tisane pendant qu'il essayait de chanter, et j'étais honteux de parler de chansons devant un malade. Toutefois, je recueillis quelques couplets datant d'une quarantaine

(1) Malgré de longues recherches, je n'ai pu signaler dans mes *Chansons populaires des provinces de France* que les bergers basques qui aient la conscience de la valeur de leurs chants.

d'années, plus curieux par le refrain qui a trait à la production principale du pays que par les détails.

*Un officier mémorable*  
*Arrivé n'y a pas long-temps (bis),*  
*Il a voulu quitter le régiment.*  
*Ah! que nos vignes sont chères,*  
*Pleurons donc amèrement.*

*Un gros marchand de sardines*  
*Un jour en s'y promenant,*  
*Il a entré dans une auberge*  
*Pour y faire son compliment.*  
*Ah! que nos vignes sont chères,*  
*Pleurons donc amèrement.*

*Il a dit à la servante*  
*Si tu veux que je t'embrasse (bis)*  
*Je te donnerai un hareng.*

.....  
*Ah! que nos vignes sont chères,*  
*Pleurons donc amèrement.*

Ce refrain atteste la pauvreté de la récolte et combien le paysan s'inquiète du rapport du *muscadet* et du *gros-plant*. Par ces couplets les paysans ont voulu conserver certains souvenirs d'un petit pays. Un officier « *mémorable* » quitte son régiment; un marchand de sardines a embrassé la servante de l'auberge. Les autres couplets devaient donner d'autres événements non moins curieux; mais le poète n'a pas oublié au milieu de ces aventures la vigne, richesse du pays, et c'est là l'unique côté intéressant de la chanson.

Je rendis ensuite visite à un vieux poète de l'endroit. Dans une pauvre chaumière se tenait accroupie sur les briques du foyer une maigre figure d'un jaune verdâtre, les os saillants, les yeux brillants d'une flamme malade. C'était le fils d'un vieillard qui buvait tranquillement un verre de vin, assis à une table, sans trop s'inquiéter de l'état de son garçon phthisique. Je lui parlai de la chanson du *Cheval Merlet*; il sourit, me regarda, essaya de se rappeler quelques couplets et ne put rien retrouver de ses anciennes inspirations. Le vieux barde, le seul qui put me donner quelques détails sur l'origine d'une coutume dont la tradition est perdue, était en enfance; et maintenant les gens de l'endroit se soucient des anciennes chansons comme des habits de leurs grands-pères.

Une meilleure fortune m'attendait chez des amis. Au Grand-Clavier, une propriété particulière sur le territoire de Saint-Lumine, les châtelains, voulant m'être agréables, firent descendre au dessert deux ouvrières de la lingerie pour me chanter la *Chanson de la mariée*, le chant populaire qui date de la reine Anne, celui qui depuis le xv<sup>e</sup> siècle a passé de bouche en bouche et dont il existe peut-être cinquante versions transformées suivant les coutumes des provinces voisines.

Les deux jeunes filles entrèrent, suivies de la servante, et la représentation commença. Je dis à dessein la *représentation*, car cette chanson est un petit drame ; il y faut une mise en scène, quatre personnages : deux filles d'honneur, le marié, la mariée, et deux *accessoires* : un gâteau et un bouquet.

Pour me faire honneur, on m'avait donné le rôle de la *mariée* et j'étais certainement plus embarrassé de ma situation que les deux jolies filles qui, d'une voix charmante, me donnaient les fameux conseils pour *mon* entrée en ménage. Dans ce coin perdu de la Bretagne, les timbres jeunes et frais des jeunes filles prenaient un accent que ne rendront jamais les meilleures voix de théâtre ; la naïveté, la jeunesse et la grâce, au fond d'un hameau, sont des charmes inconnus au boulevard des Italiens. Ces deux jolies filles croyaient à ce qu'elles chantaient et n'y mettaient pas moins un grain de malice à accabler de conseils le Parisien mêlé tout à coup au drame et qu'elles entrevoyaient sans doute à l'état de personnage à pied fourchu.

En ma qualité de mariée je devais donner et recevoir un certain nombre de baisers ; la chanson est longue, fort agréable par conséquent. Une certaine camaraderie s'établissait naturellement entre le voyageur jeté tout-à-coup en pleine fête matrimoniale et les deux jolies couturières. Mais il est écrit qu'une pointe de regret doit s'attacher aux plaisirs les plus délicats. Je devais partir le lendemain ; la *Chanson de la mariée* était le bouquet d'une amicale hospitalité : le soir j'écrivis les versions différentes de ce petit drame moral et poétique, breton par excellence.

Les donnerais-je jamais dans leur intégrité ? La poésie populaire a maintenant de nombreux enthousiastes. De modestes savants de province ont compris qu'un certain public s'intéresse à ces questions, et qu'il est bon de recueillir aujourd'hui en toute hâte des chants que demain on enterrerait à jamais avec les vieillards.

CHAMPFLEURY.





## GEORGE HAINL

---

**L**E théâtre de l'Opéra a perdu récemment son chef d'orchestre. George Hainl est mort presque subitement le lundi 2 de ce mois, et cet événement nous force à consacrer, dans ce journal, notre premier article à la mémoire d'un artiste distingué dont nous estimions la personne et dont nous aimions le talent. George Hainl n'était pas le premier venu; il était parvenu d'une façon *incorrecte*, si l'on peut dire, au poste brillant qu'il occupait, et cela donne à sa physionomie d'artiste un caractère tout particulier. Je veux dire qu'après être venu de province à Paris pour terminer son éducation musicale, il était retourné ensuite en province, avait beaucoup voyagé, en France et à l'étranger, s'était fixé à Lyon, où il demeura plus de vingt ans chef d'orchestre du Grand-Théâtre, et que c'est là que l'Opéra alla le chercher, en 1863, pour donner un successeur à Dietsch. Or, ce fait d'un chef d'orchestre amené de province à notre Académie nationale de musique est le premier exemple de ce genre qui se puisse constater dans les annales de ce théâtre: il est certainement tout à l'honneur de George Hainl, et je trouve que ceux de mes confrères qui se sont occupés de lui n'ont pas suffisamment insisté sur cette particularité vraiment curieuse de sa carrière. Ceci dit, nous allons rappeler rapidement ses états de service.

François-George Hainl était, je crois, fils d'un artiste obscur, et naquit à Issoire, dans le Puy-de-Dôme, le 19 novembre 1807. Malgré les anas qui ont circulé à ce sujet, il serait bien difficile de dire ce qu'il fut dans ses jeunes années, de quelle façon il commença ses études musicales et quels furent ses premiers professeurs. Le premier fait précis se rattache à son entrée au Conservatoire de Paris, dans la classe de violoncelle de Norblin, où il fut admis le 22 avril 1829. Il était déjà, on le voit, âgé de plus de vingt et



un ans; mais ses progrès furent évidemment très rapides, car dès l'année suivante, c'est-à-dire en 1830, il obtenait d'emblée le premier prix, et était le *seul* élève couronné au concours pour son instrument. Je crois que, pendant quelques années, il fit partie de divers orchestres de nos théâtres parisiens, puis il se mit à voyager pour donner des concerts.

Fétis dit qu'en 1838 il était à Bruxelles. Il se peut qu'il l'y ait entendu en effet; mais ce qui est certain, c'est qu'en cette même année, le 28 janvier, George se faisait entendre à Paris, à la Société des concerts du Conservatoire. M. Elwart mentionne ce fait dans son Histoire de cette Société, et la *France musicale* du 4 février 1838 appréciait ainsi le talent du jeune virtuose et le choix du morceau exécuté par lui : « M. George Hainl a exécuté un solo de violoncelle. Ce qui nous a frappé dans le talent d'exécution de ce jeune artiste, c'est la justesse des sons et la légèreté de son *staccato*. On doit lui reprocher d'avoir choisi un solo de Bériot, qui, pour le violon, est une composition fort élégante et très spirituelle, mais qui devient lourde et sombre pour le violoncelle. On pourrait même adresser au comité le reproche d'avoir, après la répétition, donné son consentement au choix de ce morceau; car il ne manque pas de chefs-d'œuvre de B. Romberg et de Dotzauer pour le violoncelle, et il n'est nullement nécessaire de recourir pour cet instrument à la musique de violon, qui perd alors tout son caractère. »

C'est sans doute peu de temps après que George Hainl partit pour la Belgique. En 1839, il voyageait en Hollande avec le fameux pianiste Doehler, puis il revenait en France et parcourait le Midi, toujours en donnant des concerts. C'est en 1840 qu'il fut engagé à Lyon, comme chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Il se fit rapidement une grande réputation sous ce rapport, réputation justifiée par des qualités à la fois solides et brillantes. Un bras nerveux et vigoureux, une grande précision dans les mouvements, une mesure dont les temps étaient solidement et distinctement marqués, l'assurance en soi-même, une confiance qu'il savait communiquer aux artistes placés sous ses ordres, avec cela le regard fier et une ferme volonté, telles étaient ces qualités, si rares à rencontrer chez un conducteur et qui forment le vrai chef d'orchestre.

Voici, d'ailleurs, ce que Berlioz, qui s'y connaissait et qui, on le sait, n'était pas des plus faciles, écrivait sur lui : « A une supériorité incontestable sur le violoncelle, il joint toutes les qualités de chef d'orchestre conducteur-instructeur-organisateur, c'est-à-dire qu'il dirige d'une façon claire, précise, chaleureuse, expressive; qu'il sait, en montant les nouveaux ouvrages, faire la critique des défauts de l'exécution et y porter remède, autant que les forces musicales dont il dispose le lui permettent, et enfin qu'il sait mettre en ordre et en action productive tous les moyens qui sont à sa portée, administrer son domaine musical et vaincre promptement les difficultés matérielles dont chacun des mouvements de la musique, en province surtout, est ordinairement entravé. D'où il résulte implicitement qu'il joint à beaucoup d'ardeur un esprit pénétrant et une persévérance infatigable. Il a plus fait en quelques



GEORGE HAINL.

Paris 6 mai 1893

Monsieur et honore confier.  
Des remerciements d'abord pour  
l'honneur que vous me faites,  
permettez moi cependant de  
decliner la proposition que  
vous voulez bien me faire  
mon position et mon temps  
ne me permettraient pas de  
tenir parole. quand je dis  
ma position, je veux simplement  
exprimer cette phrase, " toutes  
" critiques, toutes appreciations  
" me sont interdites.

veuillez, cher monsieur  
agréer mes excuses et me  
compter pour votre premier  
abonné.

agréer mes meilleurs souhaits  
pour votre succès et croyez moi  
votre tout dévoué

J. George-Hainel

années pour le progrès de la musique à Lyon que ne firent en un demi-siècle ses prédécesseurs » (1).

Les Lyonnais étaient fiers de George, et ils n'avaient point tort. Son traitement au Grand-Théâtre était de 12,000 francs, et je n'ai pas besoin d'ajouter que jamais chef d'orchestre en province n'avait été ainsi traité. Chaque année, il donnait avec sa femme, excellente pianiste, un concert qui était pour la ville une véritable fête, et qui réunissait l'élite de la société lyonnaise. Une de ses filles, pianiste aussi, et qui avait fait ses études sous la direction de mademoiselle Joséphine Martin, partageait les succès de M. et Madame George Hainl.

Mais George avait de l'ambition, Lyon ne lui suffisait plus, et il était tourmenté du désir d'arriver à l'Opéra. Déjà, en 1860, à la mort de Girard, il s'était mis sur les rangs, mais s'était vu distancer par Dietsch, alors maître de chapelle à la Madeleine, et connu comme un compositeur distingué de musique religieuse. Dietsch n'avait point les qualités du chef d'orchestre, et l'Opéra n'avait pas lieu d'être très satisfait de son acquisition. Trois ans après, comme ce théâtre montait *les Vêpres siciliennes*, de Verdi, une vive altercation s'éleva, à l'avant-dernière répétition générale, entre le compositeur et le chef d'orchestre. Verdi partit brusquement, déclarant qu'il ne remettrait plus les pieds au théâtre. Peu de jours après, Dietsch recevait avis qu'il était admis à faire valoir ses droits à la retraite, ce qui équivalait à une révocation en forme. Ce fut alors qu'on fit venir George, et, le 24 juillet 1863, il prenait possession de ce fauteuil qu'il avait tant ambitionné, en conduisant la troisième représentation des *Vêpres siciliennes*.

Pendant les dix années qu'il a passées à l'Opéra, George Hainl a monté les ouvrages suivants : *le Docteur Magnus*, *Roland à Roncevaux*, *l'Africaine*, *Don Carlos*, *la Fiancée de Corinthe*, *Hamlet*, *Erostrate*, *la Coupe du Roi de Thulé*, sans compter l'adaptation de *Faust* à notre première scène lyrique, et la reprise du *Freischütz* ; puis, comme ballets, *la Maschera*, *Néméa*, *le Roi d'Yvetot*, *la Source*, *Coppélia*, *Gretna-Green*. Mais il ne se tint pas pour sa-

(1) D'autre part, voici les lignes que je trouve sur le compte de George Hainl dans les Mémoires inédits d'Adolphe Adam, Mémoires que Madame veuve Adam a bien voulu me communiquer.

« ..... Je fis à cette époque (au commencement de 1851) un voyage à Lyon. M. Delestang, alors directeur du théâtre, me fit demander de venir surveiller les répétitions de *Giralda*, qu'il voulait monter avec éclat. Je me rendis à Lyon, et je fus reçu par George Hainl, célèbre violoncelliste et chef d'orchestre du Grand-Théâtre. Je logeai chez lui, au milieu de sa famille, et je n'oublierai jamais la bonne hospitalité que j'y reçus. George Hainl est, à mon avis, un des meilleurs chefs d'orchestre qui existent. Aussi ma *Giralda* fut-elle exécutée admirablement... Après le succès de *Giralda* à Lyon, George Hainl voulut faire exécuter ma messe de sainte Cécile au théâtre, dans un concert spirituel. L'exécution fut fort belle et le succès très grand. Je partis de Lyon, heureux et fier de la réception des Lyonnais et emportant le souvenir d'une famille charmante... »

tisfait d'être parvenu à l'Opéra : il voulut encore devenir chef d'orchestre de l'illustre Société des Concerts. Ceci fut, si l'on peut dire, moins facile. Lors de la retraite de M. Tilmant, qui avait succédé à Girard dans ces fonctions, il se mit sur les rangs ; il fut nommé, il est vrai, mais d'une façon qui n'était point flatteuse pour lui, c'est-à-dire à deux ou trois voix de majorité sur son concurrent, qui n'était autre que M. Deldevez, et après *cinq* tours de scrutin successifs. Il faut confesser que George Hainl était beaucoup moins habile pour conduire la symphonie que l'opéra ; que, de plus, il ne connaissait point les traditions de la Société, et qu'enfin il ne brilla pas au Conservatoire. Il le sentit, et l'année dernière, à la fin de la session, il eut le bon goût de donner sa démission. Presque aussitôt son entrée à l'Opéra, il était devenu chef d'orchestre de la chapelle impériale et des concerts de la cour. Il avait conduit les grands festivals de l'Exposition universelle, et l'année suivante, il était nommé chevalier de la Légion d'honneur.

Nous avons apprécié George Hainl comme chef d'orchestre ; il s'est produit aussi comme compositeur pour son instrument, et a publié quelques *Fantaisies* que lui-même avait fait applaudir en les exécutant dans ses concerts. On en cite deux entre autres, celles sur *Guillaume Tell* et sur *la Fiancée*. Il a aussi tenu un peu la plume comme écrivain musical, en publiant un petit écrit ainsi intitulé : *De la musique à Lyon depuis 1713 jusqu'en 1852*, discours de réception prononcé en séance publique de l'Académie de Lyon, (Lyon, 1852 ; in-8 de 37 pages). George, en effet, avait été reçu membre de l'Académie de Lyon en 1852, et il est juste de remarquer qu'il est le premier musicien que cette Société ait jugé digne de tel honneur.

A ceux qui voudraient savoir ce que fut George Hainl au physique, je rappellerai ce portrait qui en fut tracé, il y a sept ou huit ans, dans un journal qui eut un instant de célébrité, *la Rue* ; l'article était signé Pierre Colin : « Ses cheveux, d'un blond ardent tempéré de fils gris, s'écartent de la tête, rigides comme les baguettes d'un tambour. Le front, couturé de plis, bas et large, fuit doucement, un front d'idéaliste têtue. Le nez camus, nez de robuste, s'épate sur la majeure partie de la face ; au-dessous, une moustache de chat rageur, lèvres rouges et charnues, criant le bon cœur, et des dents blanches fraîchement aiguisées, toutes prêtes à mordre. Une impériale agressive plaque sa virgule au menton rond et relevé. »

N'ajoutons rien à cette esquisse, et disons que George Hainl tiendra une place distinguée dans les annales de l'Opéra, comme l'un des meilleurs chefs d'orchestre qu'ait possédés ce théâtre.

ARTHUR POUGIN.





## LA CLEF DU CAVEAU

---



'AUTRE jour, chez un bouquiniste,  
Parmi plusieurs in-octavo,  
J'ai, de Nodier suivant la piste,  
Acheté la Clef du Caveau.

*A la fois jovial et tendre,  
Ce bon vieux recueil délaissé  
Renferme, comme une autre cendre,  
Tous les airs dont je fus bercé.*

*Les chants ont la première place  
Dans la mémoire, près du cœur.  
Tout fuit, tout change, tout s'efface,  
Hors un refrain triste ou moqueur.*

*La serinette des grand' mères,  
Dont la note semble une toux,  
Souvent sur les heures amères  
Jette un son consolant et doux.*

*Et voilà pourquoi je vous aime,  
O timbres naïfs du Caveau,  
Où je me retrouve moi-même  
Dans un amusant renouveau !*

*Caveau, — disons plutôt bocage —  
Au galant et facile accès !  
Clef charmante, rouvrant la cage  
Où gazouille l'esprit français !*

*Il n'est pas de Paris au Caire  
Lèvres n'ayant fredonné la  
Famille de l'Apothicaire,  
Ou Turlurette, ou Lon lan la.*

*Il suffit d'une ritournelle,  
D'un vague et tremblotant solo,  
Pour qu'aussitôt je me rappelle  
Un homme pour faire un tableau.*

*Quels éclats de rire à la ronde !  
Où courez-vous, monsieur l'abbé ?  
Sur Ce mouchoir, belle Raimonde,  
Cet abbé-là sera tombé.*

*Que de Tircis et de Grégoire !  
Combien de baisers, de glouglous !  
Elle aime à rire, elle aime à boire,  
Elle aime à chanter comme nous !*

*J'en guette un petit de mon âge !  
Dit Lise, au bord d'un frais ruisseau.  
Sa voix charme le voisinage,  
Car..... Une fille est un oiseau.*

*Fanchon Dans les Gardes françaises  
S'en va réclamer son amant :  
Des fraises, des fraises, des fraises,  
Lui répond ce beau garnement.*

*Quand je parcours ces folles pages,  
Je reconnais tous ces lurons,  
Bergers sournois, effrontés pages,  
Dénichant merles et tendrons ;*

*Satyres transformés en drilles,  
S'en allant, dès le point du jour,  
Chasser, derrière les charmilles,  
Gibier des bois, gibier d'amour.*

*Il cache encore sa fauvette,  
Le gros Lucas sous son chapeau ;  
La Harpe dit : O ma musette !  
Barré dit : Mon père était pot !*

*Aimable musique de poche !  
Alors, en ces temps ingénus,  
Un air nouveau de M. Doche  
M'ouvrait des mondes inconnus.*

*Aussi, lorsque j'entends bruire  
L'écho lointain d'un flageolet,  
Je me surprends à reconstruire  
Une époque avec un couplet.*

*Je vous revois, sensibles femmes,  
Avec vos manches à gigot ;  
Et vous, Enfants chéris des dames,  
Roucoulant dans votre jabot.*



*N'ayant rien qui le reconforte,  
Un rimeur dit, d'un ton fatal :  
Pégase est un cheval qui porte  
Les grands hommes à l'hôpital !*

*Pendant toute une matinée,  
La Clef du Caveau dans les mains,  
J'ai rêvé, l'âme abandonnée  
Au courant des anciens chemins,*

*Jusqu'au moment où, jeu féroce,  
Une voix soudain me souffla :  
Allez-vous-en, gens de la noce !  
C'est l'air de la fin, celui-là.*

*Et puis, j'ai refermé le livre,  
Sans me cacher d'être attendri, —  
Le livre qui m'a fait revivre.....  
A la façon de Barbari !*

CHARLES MONSELET.





LES  
FONDATEURS DE L'OPÉRA  
FRANÇAIS

---



ROUSSEAU, qui heureusement n'a pas toujours été prophète dans son pays, a lancé en un jour de mauvaise humeur, assez justifiée du reste, une boutade célèbre, sur laquelle bon nombre de gens vivent encore. C'était au plus fort de la « querelle des bouffons », et, comme le disait Grimm : « Le citoyen de Genève avait « failli se voir contraint à prendre son bâton et sortir de Paris en secouant la poussière de ses pieds, pour avoir prêché l'Évangile de la « musique italienne. » Dans l'ardeur de la lutte, Rousseau avait traité le chant français d'*aboïement continu*, et formulé cette sentence fameuse : « Les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir, ou si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

Ce qui lui valut d'être brûlé en effigie, menacé de mort, et condamné ou peu s'en faut à l'exil ou la Bastille.

On rencontre encore pas mal de gens, qui paraphrasent à leur usage le jugement de Rousseau, et certifient qu'il n'existe ni genre ni école, en dehors de la musique italienne ou de la musique allemande.

Ce n'est pas à de semblables opinions que je m'en prends. La réponse du philosophe pyrrhonien qui marchait pour prouver le mouvement est la seule qui paraisse y convenir. Ce qu'il me semble plus utile d'indiquer, c'est qu'au temps de Rousseau et des bouffons, non-seulement

l'école française existait de par Rameau, mais surtout de par une série de maîtres nationaux, qui, quarante ans déjà avant l'apparition de la *Serva padrona*, avaient produit des œuvres autant en progrès sur les compositions de Lulli, que *Guillaume Tell* ou *Le Prophète* peuvent le paraître sur *Castor et Pollux*.

Ce qu'il importe que l'on sache, c'est que vingt-six ans après *Armide*, le chef-d'œuvre de Lulli, apparaissaient des œuvres complètement en dehors des traditions du maître florentin, où la mélodie, mais j'entends la mélodie telle que nous la comprenons aujourd'hui, coulait à pleins bords, où l'on trouvait des *airs* taillés comme nous le faisons encore, un orchestre surprenant où étaient mises en jeu, avec le plus haut sentiment du pittoresque, toutes les ressources dont on pouvait disposer en ce moment. Ce qu'il importe que l'on n'ignore pas, c'est que l'ensemble de ces œuvres doit être considéré comme constituant une école absolument française, qui, je le répète, avait réalisé dès 1712 la plupart des progrès dont on devait faire plus tard honneur à Rameau et surtout à Gluck.

Comment l'action de ces œuvres fut-elle insuffisante pour déterminer le goût du public, et ouvrir, dès cette époque, une voie nouvelle à la composition lyrique? Cela prouve une fois de plus que les Christophe Colomb attachent rarement leur nom aux régions inconnues qu'ils saluent les premiers. Lulli régnait sans partage sur la cour et la ville, si bien que quarante ans plus tard on ne crut pouvoir mieux fêter la déroute des bouffons que par une reprise de son *Atys*.

A sa déclamation emphatique, à ses accompagnements monotones, des hommes comme Destouches, et même Campra, essayaient de substituer la phrase mélodique, une orchestration pittoresque; ils échouèrent; vingt épigrammes sont là pour le prouver.

J'ai nommé les deux hommes qui, par ordre chronologique, et même par ordre de mérite, me paraissent tenir le premier rang parmi les créateurs oubliés ou méconnus de l'école française. Leurs noms sont dans les dictionnaires avec le titre de leurs œuvres; mais je crois que peu de personnes ont eu la curiosité de feuilleter ces dernières.

Je les ai lues d'abord par simple curiosité, et puis avec une surprise profonde. Je crois qu'il y a une grande revendication à faire en faveur de nos vieux maîtres, et tel est le but de ce travail. Ce n'est pas une dissertation que j'entreprends; les plus belles affirmations ne prouvent rien sans les pièces à l'appui. Quelques pages de musique font faire plus de progrès à la discussion que cent volumes d'analyse.

C'est ainsi que je procéderai à un simple catalogue anecdotique des

œuvres françaises écloses de Lulli à Rameau, véritable fil d'Ariane dans les limbes de notre école naissante; je joindrai, comme points lumineux, des extraits de ces œuvres qui me paraissent destinés à jeter un singulier jour sur cette partie assez obscure de l'histoire de l'opéra en France.

Il va sans dire qu'un travail de ce genre était seulement possible dans les conditions de publicité particulières que nous offre *La Chronique Musicale*. Je le repète, au lieu de se faire une opinion d'après celle d'autrui, le lecteur jugeant lui-même les œuvres qui lui sont soumises, établira sa religion. Au lieu de faire le tour du monde avec M. de La Harpe, nous voyagerons nous-mêmes.

Il résultera, je l'espère, d'une étude ainsi conduite, la conviction pour chacun que déjà, du temps de Rousseau, sans qu'il s'en doutât, il existait depuis un demi-siècle une *musique* bien française, qui avait produit des chefs-d'œuvre sans nul rapport avec les écoles régnantes et le goût du jour; en outre, que les germes obscurs semés en terre ingrate par ces ouvrages préparaient infailliblement l'avènement de notre moderne école, affirmée depuis par une série d'œuvres éclatantes, et qui, j'en ai la conviction, est loin d'avoir dit son dernier mot.

## LULLI

Lulli n'est pas venu au monde en France; mais c'est en France qu'il est né musicien et grand maître. Et comme ses innovations dans le domaine de l'art sont restées la propriété de notre opéra national au point de servir plus tard à battre en brèche l'art italien lui-même (1). On peut bien le considérer comme nôtre et musicien français, de par lettres patentes accordées au génie, comme on a dit pour Meyerbeer.

Lulli est bien réellement le père de l'opéra français. Pour le reconnaître, il suffit de jeter un coup d'œil sur les productions de Cambert par exemple, son prédécesseur, le collaborateur de l'abbé Perrin. Quant au mérite absolu des compositions de l'illustre Florentin, il est très réel malgré leur caractère de fatigante monotonie. Je n'en dirai pas plus long sur leur valeur, les enthousiasmes sans preuves et les démonstrations

(1) On se rappelle qu'à l'occasion de la *Querelle des Bouffons*, la Cour célébra solennellement la déconfiture des Italiens et de leurs musiciens par une reprise de *l'Atys* de Lulli.

# AIR DE PAN

(1677).

ISIS (ACTE III, SCÈNE 7.)

J. B. LULLI.

*La nymphe Syrinx ayant été changée en roseaux,  
Pan déplore le malheur dont il est cause.*

CHANT

Hé - las! Hé - las!

PIANO

Flutes

Quel bruit. Qu'en - tends-je!

Ah! quelle voix nou - ve! le! La nymphe tache en - cor d'exprimer ses re-

-grets. Que son murmure est doux, que sa plainte a d'at - traits!

Ne cessons pas de nous plaindre avec el \_le. Que son murmure est

doux, que sa plainte a d'at - traits! Ne ces\_sons point ne ces\_sons

point de nous plaindre a\_vec el \_le. Ra\_nimons les res -

\_tes char - mants D'une nym\_phe qui fut si bel \_le;

El-le répond en-cor à nos gé-mis - se - ments Ne cessons

pas de nous plaindre a-vec el - le. El - le repond en -

-cor, El-le répond en-cor à nos gé-mis - sements; Ne ces-sons

point, ne ces-sons point de nous plaindre a-vec el - le.

# CHACONE DE ROLAND

transcrite pour Piano par

P. LACOME.

Allegretto.

(1685).

Tragédie Lyrique de

J. B. LULLI.

PIANO

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Allegretto' and includes dynamic markings 'mf' and 'f'. The second system includes 'mf' and 'p'. The third system includes 'f'. The fourth system includes 'pp' and features several five-finger chords in the right hand. The fifth system continues the 'pp' dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the upper staff.

Ped.  $\oplus$

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a similar complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. There are several slurs and accents throughout the system.

Third system of musical notation. The upper staff contains a series of chords, some with slurs. The lower staff continues with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning, *dim* (diminuendo) in the middle, and *p* (piano) towards the end.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a series of chords with slurs. The lower staff continues with a complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the middle of the system.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a series of chords with slurs. The lower staff continues with a complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the middle of the system.

Sixth system of musical notation. The upper staff features a series of chords with slurs. The lower staff continues with a complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the middle of the system.

pp

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in G major. The right hand features a complex, multi-voice texture with many beamed notes. The left hand has a simpler accompaniment. The dynamic marking *pp* is present.

espress.

Second system of the musical score. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The left hand continues with accompaniment. The dynamic marking *espress.* is present.

*f*

Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The left hand continues with accompaniment. The dynamic marking *f* is present.

*tr*

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The left hand continues with accompaniment.

*p*

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The left hand continues with accompaniment. The dynamic marking *p* is present.

*f*

Sixth system of the musical score. The right hand has a melodic line with a trill (*tr*) and a fermata. The left hand continues with accompaniment. The dynamic marking *f* is present.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A trill (tr) is marked above a note in the right hand, and a dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex textures with beamed notes and rests. A trill (tr) is marked above a note in the right hand.

Third system of musical notation. The right hand has a trill (tr) and a dynamic marking of *f* (forte). The left hand has a dynamic marking of *f* and a trill (tr) above a note.

Fourth system of musical notation. The right hand has a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The left hand has a trill (tr) above a note.

Fifth system of musical notation. The right hand has a dynamic marking of *p* and a trill (tr) above a note. The left hand has a trill (tr) above a note.

Sixth system of musical notation. The right hand has a trill (tr) above a note. The left hand has a trill (tr) above a note.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a trill (tr) and a forte (f) dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music consists of chords and melodic lines.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a trill (tr) and various chordal textures.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a piano (p) dynamic marking and wavy hairpins.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes wavy hairpins and complex chordal structures.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a trill (tr), a trill with a fermata (tr:), and dynamic markings for *rall molto. Lent.*, *Ped.*, and *ff*.

sans sujet étant peu faits pour donner de l'autorité à la critique. Le plus petit morceau de musique fera mieux notre affaire. Du reste, ce travail n'a aucune prétention ni à l'analyse ni à la biographie. Ce sont de simples notes, un catalogue anecdotique des œuvres qui ont jeté les bases de notre opéra français et une collection de quelques pièces choisies dans ces œuvres, de façon à faire ressortir la marche du progrès de l'art, et à restituer à certaines personnalités oubliées des mérites dont on a fait honneur à d'autres plus heureux.

Ceci, je le répète, n'étant en rien une étude biographique, je renvoie aux ouvrages spéciaux pour savoir en détail quelle fut la vie de Lulli. Il me suffira de dire que, né à Florence en 1633, il vint en France sur le conseil d'un de nos officiers, et se fit goûter comme violoniste. Mademoiselle de Montpensier l'attacha à son service, et comme il n'était pas homme à négliger la moindre occasion favorable, il grandit rapidement, au point de capter absolument l'estime de Louis XIV et même son amitié, dont le grand roi daigna plus d'une fois lui donner des marques.

Lulli mourut en 1687, pour s'être frappé rudement le bout du pied en battant la mesure avec sa canne : il en survint un abcès qui l'emporta. Il était excellent mime, et Molière s'en amusait beaucoup. Du reste, caractère rusé, astucieux et bas, il tenta de duper jusqu'à... son Dieu lui-même ! En effet, dans la maladie qui l'emporta, son confesseur exigea qu'il jetât au feu tout ce qui était composé de son dernier opéra. Il s'empressa d'y consentir, pleurant, la corde au cou à genoux sur la cendre, et chantant lui-même, *il faut mourir, pécheur, mais...* après avoir soigneusement mis en lieu sûr une copie de son ouvrage.

Il était du reste rempli d'esprit et de finesse, et ardent à la besogne. Outre ses opéras, Lulli composa un grand nombre de ballets pour le roi, des morceaux de divers styles et la musique des pièces de Molière, jusqu'au jour où il se brouilla avec lui.

On a de lui les œuvres dramatiques qui suivent :

*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1672. Cet ouvrage n'est pas un opéra, mais un *pot-pourri* de divertissements tous tirés des pièces de Molière. Ce fut le premier ouvrage que Lulli donna au théâtre. Quinault, déjà membre de l'Académie, s'était chargé d'en recoudre les éléments, en attendant qu'il inaugurât ce genre et cette voie nouvelle où il devait trouver la fortune et une célébrité de bon aloi.

Dès que Lulli fut en possession de son privilège, il en profita pour obtenir une ordonnance qui défendait aux comédiens de se servir dans

leurs spectacles de plus de deux voix et de six violons. Cette défense brouilla Molière avec Lulli; c'est à partir de cette époque que l'illustre auteur du *Misanthrope* s'adressa à Charpentier pour faire la musique de ses divertissements.

Le roi et toute la cour devaient danser dans le ballet des *Fêtes de l'Amour*. Louis XIV arriva comme tout n'était pas encore prêt; voyant que rien n'avancait, le prince envoya plusieurs fois prier Lulli de se hâter. Le dernier officier chargé de cette commission représentant au compositeur que le roi attendait : « Le roi en est le maître, répondit Lulli; il peut attendre tant qu'il lui plaira. »

*Cadmus*, 1673. — Cette œuvre est à vrai dire la première tragédie lyrique de Lulli. Elle fut représentée au Jeu-de-Paume de Bel-Air, situé rue de Vaugirard, proche le Luxembourg. Molière occupait alors le Palais-Royal. A la mort de ce grand homme, arrivée la même année, sa troupe s'étant dispersée, Lulli, toujours attentif à ses intérêts, demanda cette salle au roi. Il l'obtint le 28 avril, s'y installa aussitôt et continua les représentations de *Cadmus*, qui est ainsi le premier ouvrage de ce genre joué au Palais-Royal.

*Alceste*, 1674. — Le premier opéra qui fut appris au Palais-Royal, accordé comme nous venons de le dire à l'Académie de musique par le roi, lors de la mort de Molière.

*Thésée*, 1675. — Le succès de *Thésée* fut très vif. Mondonville ayant fait plus tard de la musique sur le poème de cet opéra qui est de Quinault, le public eut fantaisie de demander l'œuvre de Lulli, vœu auquel la direction s'empessa de satisfaire. On envoya donc à Mondonville le peu d'argent que lui valaient les représentations de sa partition; mais il le refusa modestement, disant qu'il avait assez à se reprocher d'avoir fait perdre à l'Opéra les recettes qu'aurait procurées la musique de Lulli.

*Atys*, 1676. — Cet ouvrage fut considéré comme le plus beau qui eût paru jusqu'alors. Son succès a duré plus de cent ans, et c'est par une reprise solennelle d'*Atys*, comme nous l'avons dit plus haut, que la cour fêta l'expulsion des bouffons italiens. L'époque de cette dernière reprise reste mémorable dans les archives des spectacles. A dix heures du matin, on forçait l'entrée pour prendre des places, et il n'y en avait plus à midi. On avait fait de cette représentation une sorte de protestation formelle contre le genre italien et les ennemis de notre musique nationale.

Louis XIV demandait à madame de Maintenon quel était son opéra de prédilection. « *Atys*, » répondit-elle. — « *Atys* est bien heureux ! » soupira galamment le roi Soleil.

*Alys* n'en valut pas moins à ses auteurs un terrible coup de boutoir de Boileau ; un duo du troisième acte, entre *Idas* et *Doris*, échauffait particulièrement la bile du satirique. On y chante, en effet, ces deux vers d'une morale un peu sans façon :

*Il faut souvent, pour devenir heureux,  
Qu'il en coûte un peu d'innocence!*

Comme ce n'est pas le seul trait de ce genre que renferment les opéras de Quinault, Boileau se fit le vengeur de la morale dans ces deux vers bien connus :

*Et tous les lieux communs de morale lubrique  
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique.*

Il est certain que Boileau exécrait Quinault, je ne sais trop pourquoi, et qu'il l'a traité avec une souveraine injustice. Il disait à l'officier qui plaçait les spectateurs à l'opéra de Versailles : « Mettez-moi dans un endroit où je n'entende point les paroles. »

*Isis*, 1677. — Le poème de cet opéra fut cause de la disgrâce de Quinault, son auteur. Madame de Montespan ayant cru s'y reconnaître, cela suffit pour faire tomber l'ouvrage. Cependant il fut repris plus tard, et Louis XIV, débarrassé de l'altière favorite, y prit tant de goût qu'il fit rendre à cette occasion l'arrêt du conseil, par lequel il est permis à un homme de condition de chanter à l'opéra et d'en retirer de l'argent, sans déroger. Cet arrêt a été enregistré au Parlement de Paris.

L'air de Pan que nous extrayons de la partition d'*Isis* nous a paru la meilleure inspiration de Lulli, et l'on rencontre dans la Chaconne de *Roland*, outre une idée suffisamment pompeuse, des harmonies très-piquantes.

P. LACOME.

(La suite prochainement.)





## V A R I A

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

Paris, 26 juin 1873.

Mon cher Directeur,



Je vais droit au fait. Ne serait-il point juste et honorable d'élever une statue à Rossini dans la prairie du Grutli? Les populations allemandes de la Suisse se sont déjà cotisées pour écrire le nom de Schiller dans ce lieu sacré. Il y apparaît en lettres d'or au flanc sombre d'un rocher.

Schiller, en effet, a composé sur le sujet légendaire de Guillaume Tell une tragédie romantique que je me garderai d'apprécier, supposant d'après les intolérables traductions qui en existent qu'elle n'est lisible que dans le texte original.

Mais Rossini n'a-t-il pas, lui aussi, glorifié le libérateur de la Suisse, le faisant dieu, de simple géant qu'il était, et l'éclairant de lueurs d'apothéose par le rayonnement de sa musique incandescente? La partition de *Guillaume Tell* n'est d'ailleurs pas seulement la biographie d'un héros « né ici, qui a fait telles choses, et qui est mort là, en l'année tant. » Non, sa signification est plus haute, et son cercle d'action plus vaste. La mélodie y déploie une aile dont l'envergure couvre des mondes. Ecrite dans la langue universelle des sons, elle a la sublimité d'un livre saint, d'une sorte de bible patriotique où tous les peuples opprimés peuvent lire l'histoire de leurs douleurs. Chaque page y fait écho à un sentiment généreux, depuis les premières dont s'échappent déjà les plus fiers cris de vengeance contre la tyrannie étrangère, jusqu'à celles de la fin qui éclatent en victorieuses fanfares. On y retrouve avec la noble fureur d'une tempête le souffle embrasé qui inspira *la Marseillaise!*

Et comment n'aurions-nous pas de reconnaissance pour le chantre de cette grande épopée de la délivrance d'un peuple, nous qui avons tant souffert au nom de « l'amour sacré de la patrie! » L'Italie a connu aussi les dou-



leurs de l'invasion. La Suisse, plus heureuse, elle, n'en a qu'un souvenir lointain, mais d'ailleurs toujours vivace. Je souhaiterais donc voir s'organiser une vaste souscription en France, en Italie et en Suisse, à l'effet d'ériger une statue à Rossini au milieu du plus fier et du plus libéral peuple qui soit. Ce serait une *œuvre* à créer, pour emprunter un mot au vocabulaire de l'Église.

Le monument s'éleverait, comme je vous l'ai dit, dans la prairie du Grutli, qui est en nature le décor du second acte de *Guillaume Tell*. Le Grutli situé au centre géométrique de la Suisse et par suite au centre de l'Europe, est d'ailleurs merveilleusement disposé pour servir de piédestal à une statue. Il se présente à l'œil du voyageur comme un théâtre dont le lac des Quatre-Cantons serait l'immense salle.

Et puis, n'est-ce pas dans ce lieu privilégié qu'en 1307, en plein moyen âge, le mot de liberté fut prononcé pour la première fois par trois patriotes ? Renouveler leur serment cinq siècles et demi après, c'est-à-dire chanter le trio de *Guillaume Tell*, là, sur cette même terre que la tradition a rendue vénérable, ce serait chose grande et belle; et les échos du lac en retentiraient longtemps, de Lucerne à Fluelen !

Car, devant le temps, il me semble assister à l'inauguration de la statue de Rossini : Faure, Villaret, Belval sont là en costume de théâtre : ils disent à la face du ciel le célèbre trio ; dix mille voix venues de Suisse, de France et d'Italie entonnent le formidable chœur de la conjuration. Et les Prussiens n'ont rien à voir à cette fête de la famille latine !

Je mentirais, mon cher Directeur, en vous disant que ma lettre n'est pas destinée à la publicité. Je vous prie au contraire de la communiquer à vos lecteurs et de prendre conseil d'eux. Si romanesque que puisse vous paraître l'idée que je vous soumets, au fond elle est réalisable. Essayez donc de la rendre pratique au moyen du levier que vous avez dans la main. Il sera toujours temps plus tard de me traiter de rêveur.

Agréez, etc.

*Albert de Lasalle.*

---

## FAITS DIVERS

**N**ous venons de visiter l'intérieur du nouvel Opéra. Les travaux n'en sont pas très avancés. Pour les continuer, M. le ministre des Travaux publics demande à la commission du budget la somme d'un million et demi à porter sur l'exercice de 1874. Une des rares parties de l'édifice qui soient presque achevées, est le local de la bibliothèque musicale et archéologique, dont la garde est confiée aux mains érudites de M. Nutter. Nous reviendrons sur ces importantes collections qui méritent une étude monographique.

**M** Deldevez, qui vient d'être nommé chef d'orchestre de l'Opéra, débutera en cette qualité le jour, d'ailleurs prochain, de la reprise de *l'Africaine*. En attendant, il s'occupe à orchestrer le chant national persan pour la représentation de gala qui doit être donnée en l'honneur du shah de Perse.

**M** J.-B. Vuillaume vient d'offrir au musée du Conservatoire plusieurs instruments de musique orientaux, divers et curieux fragments de violes et de basses de viole de Stradivarius, et une pièce originale qui ne manquera pas de fixer l'attention de tous les amateurs érudits. Ce spécimen n'est autre chose qu'un rebec : M. Vuillaume l'a exécuté d'après la miniature d'un manuscrit du treizième siècle, qui est en sa possession.

— Quelques jours auparavant, madame Adolphe Adam avait fait don à la bibliothèque du Conservatoire des manuscrits laissés par son mari et qui ne forment pas moins de trente-six volumes in-4°. — On peut remarquer que les cadeaux de cette sorte sont devenus très fréquents depuis que MM. Chouquet et Wekerlin sont à la tête l'un du musée, l'autre de la bibliothèque du Conservatoire.

**Q**UATRE élèves du Conservatoire viennent d'être congédiés pour manque d'assiduité aux classes.

**L**ES musiques militaires se sont prodiguées cette année comme pour prouver à ceux qui demandaient leur suppression qu'elles n'avaient jamais été plus utiles. Outre les concerts quotidiens qu'elles donnent dans les jardins publics, elles ont prêté leur concours aux principales églises de Paris pour ajouter à la pompe des cérémonies de la Fête-Dieu.

**L**ES sociétés chorales qui ont concouru au récent festival de Saint-Denis représentaient soixante-quatorze villes de France.

**U**N de nos ingénieux correspondants nous envoie la traduction littérale des noms des principaux musiciens allemands. Nous laissons au lecteur le plaisir d'y chercher des allusions heureuses ou malignes.

*Bach* : Ruisseau, — *Gluck* : Bonheur, — *Herz* : Cœur, — *Hummel* : Bourdon, — *Kalkbrenner* : Chauffournier, — *Niedermeyer* : Petitgrand, — *Offenbach* : Ruisseau qui coule, — *Schumann* : Homme-chaussure, — *Thalberg* : Vallée-montueuse, — *Wagner* : Charron, — *Weber* : Tisserand, — *Winter* : Hiver, — *Wolfgang* (qui est le petit nom de Mozart) : Pas de loup. Etc.....



## NOUVELLES

**L**E 1<sup>er</sup> juillet, à l'Opéra-Comique, les représentations de *Roméo* et de *Le Roi l'a dit* seront interrompues pour cause de congés de plusieurs artistes.

En préparation à ce théâtre :

*Galathée*, avec M. Bouhy. Début de Mademoiselle Frank.

*Les Noces de Jeannette*. Début de Mademoiselle Isaac.

*Zampa*, avec M. Melchissédec.

*Joconde*, avec M. Bouhy. Début de M. Dekeghel.

**L**E directeur de l'Athénée vient de recevoir, pour être mis à l'étude l'année prochaine, un opéra-comique, en trois actes, le *Fruit vert*, dont les paroles et la musique sont de Madame Pauline Thys, laquelle a déjà fait représenter aux Bouffes *la Pomme de Turquie*, et au Théâtre-Lyrique *le Pays de cocagne*, opéra en trois actes.

MM. G. Mancel et notre collaborateur P. Lacome, les auteurs de *la Dot mal placée*, viennent de passer avec le même théâtre un traité par lequel ils s'engagent à lui livrer en octobre un opéra-bouffe en trois actes, intitulé : *la Dernière des Abencérages*.

**E**N ce moment, à Vienne, dans la grande salle de la *Réunion musicale*, trente-trois musiciennes, uniformément revêtues de robes blanches à favoris roses, exécutent sous la direction de leur cheffesse, M<sup>me</sup> Anna Weinlich, les œuvres les plus populaires des deux Strauss.

Une tentative semblable a été faite, il y a quelques années, à la salle Herz et n'a obtenu aucun succès.

**L**E jury du concours des quatuors, ouvert par la Société des compositeurs de musique, a rendu son arrêt. Sur les vingt-cinq partitions qui ont été présentées, aucune n'a été jugée digne d'un premier prix. La somme destinée à cette récompense sera réservée pour l'année prochaine.

Un second prix (médaille de 200 francs) a été accordée à l'œuvre portant l'épigraphe : « Qui ne sème ne cueille. »

Un troisième prix (médaille de 100 francs), à celle portant l'épigraphe « Aide-toi, le ciel t'aidera. »

Une mention honorable à celle portant l'épigraphe : « L'art est mon espérance. »

**L**A représentation donnée à Londres en l'honneur du shah de Perse se composait d'un fragment du *Pardon de Ploërmel*, avec madame Adelina Patti; du quatrième acte d'*Hamlet*, avec mademoiselle Albani; et du deuxième et troisième actes de *Faust*, avec Faure, Nicolini et madame A. Patti. Le prix des places était de 475 francs.

Une fête analogue se prépare à notre Opéra. On donnera l'ouverture de *la Muette*, le troisième acte de *la Juive*, et plusieurs scènes de *Coppelia* et de

*la Source*. S. M. persane ne peut manquer de prendre du plaisir à voir dans *la Source*, ainsi que dans le divertissement de *la Juive*, plusieurs personnages habillés en Turcs.

**M.** GONDINET écrit en ce moment le livret d'un ballet destiné à l'Opéra, et dont la musique sera composée par M. Massenet.

**N**OTRE intention est de donner de grands développements à notre chapitre « Nouvelles. » Toutes nos précautions sont prises à cet égard, et nos correspondants sont à leur poste dans tous les pays. C'est surtout à partir du renouvellement de la saison théâtrale et musicale qu'ils auront à être utiles à nous et agréables à nos lecteurs.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : *ARTHUR HEULHARD.*

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