

LÉGENDES MUSICALES



La musique est, par excellence, l'art de l'idéal ; elle échappe à la figure et à l'étendue ; aucun contour ne la fixe, aucun sens précis ne la définit : elle peut parler, d'une même voix, à vingt auditeurs, vingt langues différentes. En traversant l'oreille, elle va droit à l'âme, dont elle remue la surface ou dont elle pénètre la profondeur. Aussi l'imagination a-t-elle divinisé, sous toutes les formes, ses mystérieux phénomènes. On remplirait un livre des merveilles de la mythologie musicale ; je jette sur une page celles dont le souvenir me revient : notes éparses d'une symphonie fantastique qui mériterait un compositeur.

Dès l'aube de la Grèce, sur l'azur de la Méditerranée, les sirènes

apparaissent, personnifiant les voix tour à tour caressantes et redoutables des vagues. Les sirènes n'ont pas toujours été ces femmes à queue de poisson qui se tordent dans les arabesques de la poésie et de la sculpture. Elles ont plané dans les airs avant de plonger dans les eaux. C'étaient des vierges aux ailes et aux pattes d'oiseau, des vampires à plumes, plus mélodieux que le rossignol. Homère nous les montre perchées, dans une île, sur les ossements des mariniers tombés dans leur piège, tandis qu'Ulysse, attaché au mât de son vaisseau, se tord voluptueusement dans ses liens de chanvre, en écoutant leurs chansons. — C'est ainsi encore qu'elles figurent dans les bas-reliefs qui représentent leur dispute avec les Muses. Vaincues dans le défi poétique qu'elles osèrent porter aux filles de Jupiter, elles se débattent entre les mains de marbre des vierges victorieuses. Celles-ci les foulent d'un pied tranquille et, sans haine, sans colère, avec l'impassible lenteur de prêtresses dépeçant les chairs d'une victime, elles plument gravement leurs ailes palpitantes. — Plus tard, la sirène se fit poisson jusqu'à mi-corps. C'est sous cette forme nouvelle qu'elle flotte dans les chants des poètes et dans les traditions populaires. Les froides et coupantes écailles qui terminent son corps virginal figurent les déceptions de la volupté. Elles personnifiaient sans doute aussi, dans le symbole antique, les mystères et les perfidies de la mer.

Après la chute du paganisme et la disparition de ses dieux, la sirène reparût furtivement dans les mers du Nord, sous le nom de Nize ou d'Ondine. Le moyen âge l'a délivrée de la gaine squammeuse qui lui montait jusqu'aux hanches : l'Ondine est femme de la tête aux pieds. Elle a hérité de ses aïeules païennes le goût et le prestige des séductions musicales. C'est en chantant qu'elle attire les jeunes pêcheurs dans ses bras humides. En chantant, elle se montre aux hommes et s'ébat gaiement sur les flots. — Une ballade scandinave raconte qu'un enfant aperçut un jour une Ondine assise sur un rocher du Seeland, qui chantait en peignant au soleil ses longs cheveux d'or. Il lui cria méchamment : « O mauvaise Nize, pourquoi chantes-tu ? Ne sais-tu pas que tu es « damnée ? » La pauvre fée se tut et se mit à pleurer. L'enfant courut raconter ce qu'il avait fait à son père, qui était prêtre ; mais le père le réprimanda sévèrement. — « Tu as péché, lui dit-il, contre l'Esprit des « eaux ; car ni lui ni ses semblables ne seront damnés. Retourne au « près de lui, console-le, et dis-lui que le Sauveur vit aussi pour lui. » L'enfant retourna bien vite au bord de la mer et rapporta les paroles du prêtre à l'Ondine, qui reprit sa chanson d'une voix joyeuse et reconnaissante.

En Suède, le Niz, connu sous le nom de *Strom-Mann*, est un musicien renommé; il exécute pendant certaines nuits un air de danse entraînant, à onze variations, mais les hommes ne peuvent en danser que dix. La onzième étant réservée aux esprits nocturnes, si un musicien imprudent s'avisait de la jouer, les tables et les bancs, les cruches et les coupes, les vieillards et les grand'mères, les aveugles et les paralytiques, même les enfants au berceau, tout se mettrait à danser.

Chaque instrument a sa légende gracieuse ou sinistre, propice ou néfaste. La Bible a ses trompettes de Josué ajustées sur les murs de Jéricho, et vomissant sur eux des cris plus terribles que les projectiles des balistes et des catapultes. Le Livre des Rois nous montre encore la harpe de David apaisant la frénésie de Saül. — Dans le monde antique, la lyre d'Orphée apprivoise les tigres et civilise les barbares. Celle d'Amphion fait mouvoir les pierres qui, d'elles-mêmes, se juxtaposent en cadence et forment les remparts de la ville de Thèbes. La lyre de Timothée arrache Alexandre de la tente où il repose, accoudé sur l'épaule d'Éphestion; elle le transporte dans un combat imaginaire. Le roi s'élançe sur ses armes, il appelle Bucéphale, et fond, l'épée levée, sur des ennemis invisibles... L'artiste change de corde, il assouplit le rythme guerrier qu'excitaient ses doigts dans la mollesse du mode ionien. — Alexandre sourit, le glaive s'échappe de ses mains; il retombe sur son lit de pourpre, et commande un sacrifice aux Muses immortelles.

Ces belles allégories de la puissance musicale reparaissent, défigurées, mais encore singulièrement expressives dans les mythologies et les contes du Nord. — Quand Wainamonen, le dieu Finnois, joue de la harpe, la nature devient tout oreilles. Les bêtes des forêts accourent, les oiseaux perchent sur ses épaules, les poissons, pressés le long du rivage, l'écoutent de leurs ouïes béantes. Alors le dieu se réjouit; des larmes de joie jaillissent de ses yeux, tombent sur sa poitrine, sur ses genoux, de ses genoux sur ses pieds, et mouillent ses huit robes et ses cinq manteaux.

Le cor de Roland est héroïque et superbe, quand le preux, en détresse dans les gorges de Roncevaux, y souffle avec un si furieux effort que le sang jaillit de sa bouche, et que sa tempe en éclate. Son cri désespéré perce les rochers; c'est comme un râle qui fend l'air, il va frapper à trente lieues de là l'oreille de Charlemagne, qui y sent passer l'âme du héros. — Le cor d'Obéron est moqueur, comique et fantasque, comme il sied à l'instrument du roi des Elfes folâtres; tous ceux qui l'entendent sont aussitôt forcés de danser. — Qui ne se rappelle le chevalier Huon, du poème de Wieland, surpris par un calife aux pieds de sa fille, la belle

Rezzia. Tous deux sont condamnés au bûcher ; mais au moment où la flamme s'allume, Huon porte à ses lèvres le cor magique dont Obéron lui a fait présent. Au premier son, le vertige s'empare de la ville entière : agas et imans, eunuques et muphtis, pachas à trois queues et derviches à bonnets pointus se mettent à tourner, comme les « Turcs dansants » des ballets de Molière. Le supplice se change en une immense farandole qui tournoie autour du bûcher.

En Norwége, le génie Fossegrim enseigne le violon à qui, dans la soirée du jeudi saint, lui sacrifie un bouc blanc et le jette, en détournant la tête, dans la cascade qui coule vers le Nord. Il étreint la main droite de son disciple et la promène sur les cordes de l'instrument, jusqu'à ce que le sang lui sorte des ongles. Dès lors, l'apprenti est passé maître, son violon ensorcelé fera danser les arbres et suspendra le courant des eaux.

En 1284, la plaie des rats qui frappa l'Egypte s'abattit en Hanovre sur la petite ville de Hameln. Un homme vêtu d'un costume bizarre se présenta aux magistrats et s'engagea, moyennant une somme convenue, à purger la ville du fléau. Le marché conclu, il tira de sa poche une petite flûte et joua un air sifflant et bizarre, au son duquel tous les rats sortirent de leurs trous, de leurs fentes, d'entre les pavés, et s'allongèrent en un long troupeau fourmillant derrière l'enchanteur. Comme un pâtre mène son troupeau, il les conduisit tranquillement à la rivière où ils se noyèrent en musique. Les rats détruits, la ville refusa au musicien son salaire. L'homme ne dit rien et s'éloigna, mais l'année suivante il revint, le même jour, au coup de midi ; il avait changé contre un vêtement noir son habit diapré, et il était coiffé, jusqu'aux sourcils, d'un chapeau rouge couleur de sang. Arrivé au milieu de la ville, il tira une flûte faite autrement que la première, et se remit à jouer. Tous les enfants, garçons et filles, ceux qui marchaient encore en lisière, sortirent des maisons au sinistre appel ; ils le suivirent à la file, de toute la vitesse de leurs petites jambes, comme un essaim d'oiseaux fascinés par le sifflement d'un serpent ; il les mena jusqu'au pied d'une montagne qui s'ouvrit et se referma derrière eux. Depuis, on n'en a jamais plus entendu parler.

Le tambour joue aussi un grand rôle dans la magie musicale.

Celui des sorcières thessaliennes faisait descendre la lune sur la terre. Le tambour des sorciers lapons fait sortir l'âme du corps comme d'une tente, et l'envoie dans les pays étrangers, au pas accéléré du rêve.

Les cloches chrétiennes exorcisent les mauvais génies, aussi les détestent-ils cordialement. — Une tradition allemande raconte qu'un Ko-

bold, furieux de voir se dresser un clocher dans le village où il nichait, donna une lettre à un paysan, en le priant de la jeter dans le tronc de l'église. Le rustre, curieux, la tournait et la retournait en chemin, lorsqu'il vit quelques gouttes sortir du cachet. La lettre s'ouvrit, et il en jaillit d'abord une grande pluie, puis des cascades et des cataractes. L'homme inondé eut à peine le temps de se sauver à la nage. Le méchant esprit, pour submerger l'église, avait enfermé tout un lac dans son billet doux. Ce lac couvrit une immense prairie ; on le voit encore près de Kund. — Un poète verrait, dans cette légende, un symbole mélancolique. Que de lettres qui, lorsqu'on les ouvre, font répandre des torrents de larmes !

Les sorciers et les démons ont également les cloches en horreur ; ils les appellent « des chiens qui aboient », *Bellende-hunde*. Au sabbat, ils ne se servent que de petites clochettes pour parodier les cérémonies de la messe. — « Je n'ay veu aucun tesmoin, ny sorcière qui desposat avoir veu, au sabbat, de grandes cloches, » dit Pierre de Lancre dans son *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*. — Quand une sorcière suédoise passe devant un clocher, au galop de son manche à balai, elle s'arrête pour en détacher la cloche, l'emporte par le battant et la lance dans les mers, en criant de sa voix d'orfraie : « Aussi peu mon « âme pourra jamais se rapprocher de Dieu que cet airain se transformer de nouveau en cloche. » — Le diable, lorsqu'il transporte un magicien par les airs, est contraint de le laisser choir au son de l'*Ave Maria*.

Goëthe, en sa qualité de païen, haïssait les cloches ; leur tintamarre mélancolique agaçait ses oreilles de marbre, conformées pour les rythmes arrondis et purs. C'est lui qui parle, dans son poème, lorsque *Faust*, parvenu au comble de la science et de la vieillesse, s'impatiente d'entendre, de la terrasse de son haut donjon, sonner la cloche d'une chapelle voisine. « Maudite sonnerie qui me blesse au cœur, honteusement, comme un coup de feu tiré dans les broussailles !... Le tintement de la petite cloche, l'odeur des tilleuls m'enveloppent comme dans l'église et la sépulture. » A quoi Méphistophélès répond : « Qui pourrait le nier ? A toute noble oreille la sonnerie des cloches répugne. Et ce damné *bim, baum, bimmel*, qui charge l'atmosphère du soir, se mêle à tout événement, depuis le premier bain jusqu'à l'enterrement ; comme si entre *bim* et *baum*, la vie n'était qu'un vain songe. »

Mais voici, depuis une tradition recueillie dans la Hesse par les frères Grimm, l'instrument le plus merveilleux du magique orchestre. — Un frère tue son frère à la chasse, il enfouit le cadavre sous l'arche d'un

pont, et son crime avec. Les années se passent. Un jour, un pâtre, traversant le pont avec son troupeau, voit reluire en bas un osselet blanc comme l'ivoire, il descend, le ramasse, et en taille une embouchure pour sa cornemuse. Lorsqu'il en joue ensuite, l'osselet, à son grand effroi, se met à chanter de lui-même : — « O mon cher berger ! tu joues « sur un de mes os, — mon frère m'a assassiné, — et m'a enseveli sous « le pont. » Le berger, terrifié, porte sa cornemuse au roi : le roi l'approche de ses lèvres, et l'osselet reprend son refrain : « O mon cher roi, « — tu joues sur un de mes os, — mon frère m'a assassiné, — et m'a « enseveli sous le pont. » — Le roi ordonne que tous ses sujets essaient tour à tour l'instrument délateur. De bouche en bouche, la cornemuse arriva à celle du fratricide, et aussitôt elle chanta : — « O mon cher frère ! « — tu joues sur un de mes os, — c'est toi qui m'as assassiné. » — Et le roi fit conduire le meurtrier au supplice. — N'est-ce pas une fantaisie digne de l'imagination de Shakspeare que celle de cet os qui chante vengeance, comme si le dernier soupir de la victime y soufflait encore ?

Une autre conception d'une originalité saisissante est celle de ce chant indien, composé par le dieu Mahédo et sa femme Parbutea, dont la ferveur était telle qu'il consumait ceux qui le chantaient. — L'empereur Akbar ordonna un jour à l'un de ses musiciens, nommé Naik-Gopaul, de lui chanter cette mélodie, en restant plongé jusqu'au cou dans les eaux de la Jumnah. A peine eut-il entonné l'hymne incendiaire, que son corps lança des flammes et tomba en cendres.

N'est-ce pas là un sublime emblème de l'idéal brûlant ses poètes, du trépied dévorant ses prêtres. Byron, Shelley, Léopardi, Alfred de Musset, Malibran, si la flamme de l'inspiration resplendissait comme les feux visibles, quels bûchers antiques auraient égalé vos tombeaux !

PAUL DE SAINT-VICTOR.





ESQUISSE HISTORIQUE
SUR LA PRESSE MUSICALE
EN FRANCE

(2^e article.)



LES *Tablettes de Polymnie* firent leur apparition en janvier 1810, sous la direction de A. Garaudé. On ne s'attachait dans ce journal qu'à rendre compte des concerts et des opéras représentés sur les divers théâtres de Paris. A part quelques rares exceptions, les jugements exprimés dans ces articles sont empreints d'un parti pris évident et dégénèrent parfois en diatribes les plus injustes et les plus insensées. On se fera une opinion certaine des idées qui présidaient à la rédaction des *Tablettes de Polymnie*, en lisant ces quelques lignes consacrées à Mozart à propos des *Noces de Figaro* (5 nov. 1810). « Les Allemands écoutent cette musique avec beaucoup de plaisir. Les auditeurs français sont comme des échappés de Charenton s'écriant : *Ah ! que cela est superbe ! Ah ! que cela est divin !* Les Italiens, en général, trouvent cette musique médiocre pour l'effet ; lorsqu'ils y découvrent un chant aimable, conforme à leur mélodie nationale, ils maudissent à l'instant les clarinettes, flûtes, hautbois, et toute l'harmonie *venteuse*, qui vient troubler leur jouissance en couvrant et dénaturant la pureté et l'intention primitive de la phrase musicale.... Nous nous bornerons seulement à répéter l'opinion que nous avons déjà émise plusieurs fois : Mozart est (après Haydn) le premier de tous les grands compositeurs... »

C'est surtout contre Méhul que la coterie qui dirigeait les *Tablettes de Polymnie* s'acharna avec le plus de violence. On disait bien que la

Vestale de Spontini « était impurement écrite et que l'examen de la partition faisait vraiment de la peine », mais quand il s'agissait des œuvres de Méhul, le mauvais vouloir et la méchanceté devenaient plus que transparents. Qu'on en juge par ce début de l'analyse d'une cantate à laquelle Méhul, Cherubini et Catel avaient collaboré. « L'introduction, d'un caractère bruyant, énergique, est d'une touche mâle et vigoureuse; les timbales, les trombones, toute la bruyante famille se mêlent très bien au son aigu d'une petite flûte destinée sans doute à peindre le sifflement des vents, mais qui imitait tellement un véritable sifflet que nous avons cru un instant que quelque audacieux perturbateur osait joindre son improbation aux applaudissements accordés à cette composition due à la plume savante de M. Méhul » (20 juillet 1811). Cette plaisanterie, empruntée au *Maître de Chapelle* de Paër, était cependant une critique très adoucie quand on la compare à la diatribe lancée contre *Joseph*, lorsque cet ouvrage fut proclamé par l'Institut comme l'opéra-comique le plus digne du prix décennal. Ce fut un véritable déchaînement passionné, une négation absolue de la valeur du chef-d'œuvre de Méhul. La mesure était cette fois si comble que l'excellent et honnête Gossec, ne pouvant maîtriser son indignation, protesta autant que la chose lui était permise en écrivant aux impudents rédacteurs de ne plus lui adresser les *Tablettes de Polymnie* auxquelles il était abonné. « Aujourd'hui, leur écrivait-il, je rencontre dans votre journal des articles diffamatoires, dirigés contre des ouvrages admirés de toute l'Europe, et déprisés ici par quelques misérables pygmées en fait de musique; des articles, dis-je, enfantés sans doute par l'ignorance ou par un esprit de parti, et peut-être par un motif plus puissant que je n'ose interpréter. Je vous prie de faire disparaître mon nom de celui de vos abonnés, et de vous dispenser de m'envoyer vos *Tablettes*, que je ne veux plus recevoir. Disposez en faveur de quelque malheureux, ou comme il vous plaira, du reste de l'argent de mon abonnement; j'en fais absolument l'abandon. »

Cette démonstration très digne, et aussi honorable pour son auteur que pour celui qu'elle défendait, fut insérée dans le journal, mais les directeurs crurent devoir la faire suivre d'une longue réponse dans laquelle ils se targuent de bonne foi et s'efforcent sans y réussir de proclamer la pureté de leurs intentions. Ils eurent beau dire « que les progrès de l'art musical et le désir d'écraser toute faction qui voudrait les entraver seraient toujours leur but, » on vit bien où ils voulaient en venir, et personne ne se méprit sur la signification de ces attaques aussi révoltantes que maladroites. C'était l'ancienne querelle de quelques musiciens contre les

membres du Conservatoire qu'il s'agissait de raviver (Lesueur était un ami de la maison); mais cette querelle qui avait donné lieu à tant de brochures, une dizaine d'années auparavant, était jugée depuis longtemps, et le public, en y restant indifférent, témoigna de son peu de sympathie pour ces journalistes très justement stigmatisés par Gossec.

On voit ce qu'il faut penser des appréciations musicales contenues dans le journal de Garaudé; cependant l'historien doit consulter ce recueil, non-seulement pour apprendre comment on y pratiquait la critique musicale en 1810, mais encore pour les faits qui y sont mentionnés.

Presque tous les articles ne sont signés que d'une initiale; on sait toutefois que l'Italien Cambini, que nous avons déjà vu collaborer à la *Correspondance des musiciens*, en fut un des principaux rédacteurs; il est même à peu près certain que les articles les plus virulents sont dus à sa verve caustique, à son esprit aigri et mécontent.

Les Tablettes de Polymnie cessèrent de paraître en octobre 1811.

On voit dans la *Bibliographie musicale* (in-8°, 1822) la mention suivante concernant une publication que nous n'avons pu nous procurer. « *L'Indicateur musical français et étranger*; ce journal a paru deux fois par semaine pendant les mois de juillet, août et septembre 1819. L'éditeur était M. César Gardeton. » A en juger par les autres publications de cet amateur, l'ordre ne devait guère régner dans son journal, lequel très probablement n'était qu'une espèce de catalogue de la musique nouvellement publiée. L'idée fut reprise quelques années plus tard, en 1825, par le *Journal général d'annonces des œuvres de musique, gravures, etc., etc.* Lancé par Dutertre et Fayet, ce journal modifia son titre plusieurs fois pendant les trois premières années et finit, au mois de juillet 1827, par prendre celui de *Pantographie, journal général d'annonces d'objets d'art, etc., etc.* On y trouve, surtout dans le troisième volume de 1827, de courtes biographies d'un grand nombre de musiciens et quelques petits articles sur la musique. Adrien de la Fage, qui n'était pas encore bien fixé sur le pseudonyme qu'il devait choisir et qui signait alors : J. Adrien Lafasge, fut le rédacteur de presque toutes ces notices sur la musique.

Les tentatives faites jusqu'ici pour établir la presse musicale en France furent, on le voit, à peu près infructueuses. Cet insuccès, causé par l'indifférence du public d'alors et des musiciens eux-mêmes pour les écrits sur la musique, n'a rien qui doive surprendre et s'explique naturellement par l'ignorance en matières musicales des journalistes qui rendaient compte des œuvres nouvelles, soit dans les feuilles spéciales, soit dans les autres journaux. L'insignifiance de leur raisonnement, et

leur critique qui portait à faux presque toujours, devaient, en effet, rebutter les esprits les mieux disposés à s'instruire. Plusieurs écrivains, il est vrai, comme Ginguené et Framery, doués de connaissances musicales relativement suffisantes, ont laissé quelques travaux estimables, mais aucun d'eux ne sut présenter ses idées sous une forme attrayante et n'eut assez de talent pour s'imposer à ses contemporains en les amenant à prendre goût aux études historiques et critiques de l'art des sons. Si plus tard Castil-Blaze sut se faire remarquer dans un journal en y parlant de la musique en toute connaissance de cause, il n'en faut pas moins reconnaître que les feuilletons du *Journal des Débats* (1820), ne paraissant que de loin en loin, n'eurent qu'une influence assez limitée. Il n'en fut pas de même des écrits de Fétis, qui acquit de suite une certaine notoriété par la publication de sa *Revue musicale* (1827), et qui peut justement être considéré comme le fondateur de la presse musicale dans notre pays.

Instruit par les publications de ses devanciers français et étrangers, le bibliothécaire du Conservatoire sut asseoir du premier coup les assises de l'œuvre qu'il entreprenait. En effet, ses premiers volumes sont incontestablement les meilleurs. Doué d'une faculté de démonstration rare, jouissant, sous des dehors calmes et réservés, d'un style entraînant, Fétis possédait surtout au suprême degré le don de la clarté. Sachant s'assimiler, en les développant à sa façon, les travaux de ses prédécesseurs, il eut le mérite de tout présenter à ses lecteurs avec un ton persuasif et convaincu. La grande variété des sujets qu'il traitait trouvant forcément des lecteurs auxquels ces sujets plaisaient, il eut de suite des adeptes. Artistes, littérateurs et amateurs s'empressèrent d'applaudir, et si plus tard les plus chauds admirateurs du maître durent en rabattre quelque peu en regard de ses nombreuses erreurs, de ses partis pris quand même, et de ses négligences par trop fréquentes, la littérature musicale n'en a pas moins grandement profité de l'élan donné.

Nous espérons reprendre un peu plus tard la continuation de ces notes historiques sur la presse musicale ; poursuivant nos recherches qui embrassent plus de quatre-vingts journaux jusqu'à nos jours, nous étudierons les progrès incessants qui s'y réalisèrent, et dont la *Revue musicale* de Fétis, malgré ses imperfections, fut réellement le point de départ.

ER. THOINAN.

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

SENTIMENT D'UN HARMONIPHILE *sur différens ouvrages de Musique.* (Épig. « *Amicus Socrates, et amicus Plato, magis amica veritas.* ») Amsterdam, et se trouve à Paris. Mars et Avril 1756. In-12 (2 numéros de 84 pages).

JOURNAL DE MUSIQUE *historique, théorique et pratique sur la Musique ancienne et moderne, les Musiciens et les Instruments de musique de tous les temps et de tous les Peuples.* Paris, in-8°. — 1^{re} période de Janvier à Avril 1770. — 2^e période de Mai 1770 à Avril 1771 (16 numéros de 80 pages).

JOURNAL DE MUSIQUE, *par une Société d'Amateurs.* Paris, in-8°. — 1773, 6 numéros. — 1774, 1 numéro. — 1777, 5 numéros (ensemble 12 numéros de 80 pages).

CORRESPONDANCE DES AMATEURS MUSICIENS, *rédigé par le citoyen Cocatrix.* Paris, in-8° et in-4° — 1^{re} année du 27 Avril 1802 au 3 Décembre 1803 (53 numéros). — 2^e année, du 1^{er} Janvier au 29 Décembre 1804 (98 numéros). — 3^e année, du 5 Janvier au 20 Avril 1805 (16 numéros).

JOURNAL DE MUSIQUE *et des Théâtres de tous les pays, par une société de Musiciens et de Gens de lettres.* (Épigr. « *Utilité, Franchise, Probité.* ») Paris, in-4°. Du 22 Janvier au 26 Février 1804 (8 numéros de 8 pages).

LES TABLETTES DE POLYMNIE, *journal consacré à tout ce qui intéresse l'art musical.* Paris, in-8°. De Janvier 1810 à Octobre 1811 (33 numéros de 16 pages).

L'INDICATEUR MUSICAL *français et étranger.* Paris. Juillet, Août, Septembre 1819 (?).

JOURNAL GÉNÉRAL D'ANNONCES DES ŒUVRES DE MUSIQUE, *Gravures, etc.* Paris, in-8°. 1^{er} numéro du 7 Janvier 1825

E. T.





CURIOSITÉS

DES ARCHIVES DE L'OPÉRA

LES ORIGINES DE L'OPÉRA-COMIQUE



ASTIL BLAZE, dans son histoire inédite de l'opéra-comique, fait remonter l'origine de ce genre de spectacle au *Mystère d'Adam*, drame anglo-normand écrit et représenté pendant le douzième siècle, et la raison qu'il en donne c'est que « les personnages du mystère de « Wace chantent et parlent tour à tour, ce qui, dit-il, va suffire d'abord pour constituer le genre de la comédie mêlée de « chant. » A cela, avec sa verve méridionale, il ajoute une longue série d'invectives contre le genre de l'opéra-comique, contre le mélange du dialogue parlé et du chant qu'il considère comme deux langages incompatibles, comme une hérésie, une immense et longue iniquité française que plusieurs n'ont pas craint de nommer *spectacle national*.

Sans entrer dans cette discussion, il nous suffira de faire remarquer que ce mélange du parlé et du chant s'explique tout naturellement quand on se reporte aux circonstances au milieu desquelles l'opéra-comique a pris naissance. Pour cela nous ne remonterons pas aux mystères. L'origine de ce spectacle est résumée d'une façon à la fois plus modeste et plus exacte dans la préface de *l'Histoire de l'opéra comique*, par Desboulmiers. Il rappelle que le théâtre de la foire a commencé par des farces que les danseurs de corde mêlaient à leurs exercices; on joua ensuite des fragments de vieilles pièces italiennes au grand mécontentement des

comédiens français qui firent défendre aux forains de donner aucune comédie par dialogue ni par monologue. Les forains, devenus muets, eurent alors recours à des écriteaux : l'acteur, pour se faire comprendre, les prenait dans une poche, les déroulait, les montrait au public, puis les remettait dans une autre poche. Bientôt on fit descendre les écriteaux du cintre, ce qui donnait plus de liberté aux gestes des acteurs. L'orchestre jouait l'air et le spectateur chantait les couplets qui lui étaient présentés. Plus tard enfin les acteurs traitèrent avec l'Opéra qui en vertu de ses privilèges leur accorda la permission de chanter. Lesage, Fuzelier et d'Orneval composèrent aussitôt des pièces purement en vaudevilles et le spectacle ainsi établi par l'autorisation de l'Académie Royale de musique à laquelle il payait une somme assez ronde, prit dès ce moment le nom *d'opéra-comique*. On mêla peu à peu de la prose ou des vers avec les couplets pour les mieux lier ensemble et voilà comment, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut créée la comédie à ariettes.

Prenant naissance dans des loges d'acrobates, donnant ses représentations à la foire Saint-Germain et à la foire Saint-Laurent, persécuté par la Comédie-Française qui faisait fermer et parfois détruire les loges, un tel théâtre, on le comprend, n'a pu laisser d'archives régulières. Le répertoire même est difficile à reconstituer. Que d'ouvrages n'ont jamais été imprimés ! Où retrouver les scénarios de ces pièces *à la muette*, par écriteaux, dont quelques exemplaires seulement existaient dans la bibliothèque Soleinne ? Les rapports des grands théâtres avec l'autorité supérieure ont donné lieu à des correspondances ministérielles, à des vérifications de comptabilité dont les traces se retrouvent aujourd'hui dans les archives de la maison du roi. Rien de semblable pour les petits théâtres ; le plus précis de leur histoire ne s'est parfois conservé que grâce à leurs adversaires, et il est tel détail de leur organisation que l'on ne retrouve que dans les procès-verbaux dressés à la requête des Comédiens.

L'homme qui a eu le plus de part à la création de l'opéra-comique est LOUIS FUZELIER, né à Paris vers 1672, mort le 19 septembre 1752. C'est lui, d'après le rédacteur du catalogue Soleinne, qui a fourni aux frères Parfaict les renseignements à l'aide desquels ils ont rédigé leurs *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, par un auteur forain*. Fuzelier s'occupait de réunir les matériaux, la plupart manuscrits, d'un répertoire de ce théâtre, et le catalogue Soleinne mentionne, sous le n° 336 des *Écrits relatifs au théâtre*, un état manuscrit des pièces jouées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent depuis

l'année 1710, attribué à Fuzelier et portant des additions autographes de Pont de Vesle.

Parmi les nombreux documents relatifs à l'histoire du théâtre qui ont été dispersés il y a quelques années, lors de la vente Favart, nous avons été assez heureux pour acquérir une partie des notes et papiers de Fuzelier relatifs à l'opéra-comique et aux théâtres de la foire : c'est à ces notes autographes que nous allons emprunter quelques extraits.

Et tout d'abord, Fuzelier nous apprend que c'est lui qui a été le parain de *l'opéra-comique*, qui, avant de porter ce nom, s'appelait la troupe de Bel Air, la troupe d'Allard, au gré des entrepreneurs qui le conduisaient. — Fuzelier nous dit aussi comment il fut amené à écrire un des premiers pour ce genre de spectacle.

« J'ignorois complètement l'espèce bouffonne des spectacles forains et j'avois pour eux une antipathie fondée sur la prévention, lorsque l'abbé Nadal entreprit de m'y faire travailler. Monseigneur le duc d'Aumont, qui a été ambassadeur en Angleterre, daigna se mêler de cette petite négociation, ses conseils triomphèrent de mes scrupules. Je n'aurois pas hésité, si j'avois eu dès ce temps-là l'exemple de M. Lesage qui a prouvé par plus d'une pièce que de bons écrivains pouvoient s'occuper de ce travail comique. La foire, alors persécutée par la Comédie-Françoise, ne représentoit que par des écriteaux. »

On le voit, si l'opéra a été introduit en France par l'intervention d'un cardinal, l'opéra-comique, à sa naissance, eut pour protecteurs un abbé et un ambassadeur.

Le succès de ce spectacle fut prodigieux. En même temps que la Comédie s'en alarmait, l'Opéra y vit une nouvelle source de revenus et, comme on le sait, concéda moyennant une redevance le droit de chanter qui relevait du privilège exclusif de l'Académie Royale de Musique. Il ne faudrait pas croire que ces spectacles de la foire fussent fréquentés seulement par la bourgeoisie ou les artisans. Ici encore nous ne pouvons mieux faire que de laisser la parole à Fuzelier.

« En 1713 l'Opéra attendri par les malheurs et les écus de la foire lui permit de chanter des vaudevilles. La troupe de Bel Air dont les principaux acteurs étoient Baxter, Anglois ; Joli, Arlequin ; Saurin, Mezzetin ; Hamoche, Pierrot ; et mademoiselle Maillard, Colombine enjouée, débuta à la foire Saint-Laurent par *l'Opéra de campagne*. La dernière représentation de cette pièce ne se fit, par ordre de la cour, qu'à minuit, et le spectacle étoit plein dès midi. Monseigneur et madame de Berry, accompagnés de monseigneur le duc d'Orléans, depuis Régent, et d'un cortège de seigneurs et de dames de la plus haute qualité, l'honorèrent

de leur présence après avoir parcouru les divers amusements de la foire. Ils avoient vu le même jour à l'Opéra la première représentation du premier ballet que j'y ai donné, intitulé : *Les Amours déguisés* (1). Ces princes passèrent toute une journée aux spectacles qui les occupèrent depuis cinq heures du soir jusqu'à plus de deux heures du matin. Ils soupèrent à l'Opéra même sans sortir de leurs places entre le second et le troisième acte. L'orchestre remplit cet intervalle, l'ambigu qui leur fut servi fut préparé dans la loge de Thevenard, acteur qui sera longtemps regretté... »

On voit quels étaient les nobles hôtes de la foire. Fuzelier, qui rappelle avec complaisance ses succès à l'Opéra, ne met pas moins de bonhomie à parler de ceux de ses ouvrages qui furent moins heureux.

« Foire Saint-Laurent. 1714. *La Coupe enchantée*, en deux actes, avec un prologue. Elle ne fut pas goûtée. Pour donner un exemple de patience poétique aux auteurs parodiés, je m'étois égayé dans le prologue aux dépens d'un de mes opéras qui languissoit alors sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique. M. d'Argenson le père, qui a primé dans tous les postes qu'il a remplis, étoit lieutenant de police. Il effaça tous les traits satyriques que je m'étois lancé moi-même, en disant que si mon opéra n'étoit pas heureux, il méritoit de l'être. On lui représenta vainement que l'auteur de l'opéra l'étoit aussi de la parodie. Eh bien, ajouta-t-il, je ne veux pas qu'il se critique. »

Arion, dont M. d'Argenson prenoit ainsi la défense contre son auteur, avait été représenté pour la première fois le mardi 10 avril 1714. La musique étoit de Matho. D'après l'histoire manuscrite de l'Académie Royale de Musique, par Parfaict (2), le hasard voulut que le jour même de la première représentation de cet opéra, un limonadier fit afficher : MARION VEND DE LA GLACE EN GROS ET EN DÉTAIL. Des personnes qui n'avaient pas été satisfaites de cette tragédie lyrique mirent du papier blanc sur la première lettre du nom du marchand de glace, de sorte qu'on lisait dans tout Paris : ARION vend de la glace en gros et en détail. Cette plaisanterie donna le ton au public, et *Arion* expira à la quatrième ou cinquième représentation.

Même après avoir traité avec l'Opéra, les directeurs forains ne furent pas toujours à l'abri des difficultés qui leur étoient suscitées. Plusieurs fois ils durent interrompre le cours de leurs représentations, et chercher des expédients pour exploiter leur théâtre dans les limites étroites où on les renfermait.

« En 1721, dit Fuzelier, le privilège de l'Opéra-Comique fut encore

(1) 22 Août 1713. (2) Bibliothèque nationale. Manuscrits. Fr. 12355.

supprimé à la sollicitation des comédiens François, et, pour éluder les ordres de M. le Régent que je savois n'avoir accordé cette suppression qu'aux instances redoublées d'un seigneur qui protégeoit le fameux Baron rentré depuis peu à la Comédie-Françoise, j'imaginai pour la foire Saint-Germain de 1722 le projet des *Marionnettes étrangères* et, avec ces acteurs de bois on fit tomber Francisque qui jouait à *la muette* dans le même préau, et les comédiens Italiens qui donnèrent en concurrence de *Pierrot Romulus* une autre parodie sur la même tragédie. »

Il se trouvait parmi les papiers de Fuzelier plusieurs affiches des spectacles de la foire. Les pièces de ce genre sont des plus rares, et la *Chronique musicale* a tenu à reproduire, en *fac-simile*, une affiche de l'Opéra-Comique. Nous y joignons deux affiches de Marionnettes ; la première est celle du spectacle imaginé en 1722 par Fuzelier. *Par permission du Roy et de Monsieur le lieutenant général de police*

LES MARIONNETTES ÉTRANGÈRES

Représenteront samedi prochain septieme mars

LE RÉMOULEUR D'AMOUR

Pièce nouvelle précédée du prologue de

PIERROT ROMULUS

On commencera à six heures précises.

C'est dans la loge du milieu du préau, vis à vis des murs de la foire.

(Foire de St Germain 1724)

Par permission du Roy et de M. le lieutenant général de police.

LES MARIONNETTES

DE LA RUE DES FOSSEZ DE M. LE PRINCE

Ont obtenuë la permission de PARLER, de CHANTER et d'exécuter leurs divertissemens en voix naturelle.

En attendant une pièce nouvelle, elle continuëront de donner leur PARODIE D'ATYS, qui n'a pas encore été entenduë par le défaut de la précédente exécution en *pratique*.

Cette parodie sera précédée de la Danse de Corde et suivie des tours de souplesse surprenans du sieur *John Riner*, Anglois, et de son fils, âgé de quatre ans et demi.

C'est au jeu de Paulme de la rue des Fosseç de M. le Prince attendant le passage de l'Hotel de Condé.

On commencera à cinq heures précises.



PAR PRIVILEGE
DU ROY,

*Et par Permission de M. le Lieutenant General
de Police.*

L'OPERA COMIQUE

Donnera aujourd'huy Jeudy premier Mars
1725. la première Représentation des

QUATRE MARIAMNES,

Piece d'un Acte,

précédée de L'AUDIENCE DU TEMPS,
& de PIERROT PERRETTE.

Le tout orné de Divertissemens et terminé par
un Spectacle magnifique.

*C'est dans la grande Loge du Préau de la Foire S. Germain à droite
en entrant du côté de la rue de Tournon*

*On prendra aux premières Loges & Théâtre 4. liv. aux parquet
& secondes Loges 40 sols, à l'Amphitéâtre 25 sols, & au Parterre 15 s.*

On commencera à cinq heures précises.



UNE LOGE A LA FOIRE

d'après une estampe du temps

ET FAC-SIMILE D'UNE AFFICHE

(Archives de l'Opéra)

On sait que l'usage de *la pratique*, c'est-à-dire de ce petit instrument qui, de nos jours encore, sert à produire la voix de *Polichinelle*, était une des gênes imposées aux petits spectacles. Ils s'y résignaient, puis bientôt ils parvenaient à faire lever la défense et exécutaient alors leurs pièces *en voix naturelle*.

L'histoire administrative de ces théâtres étant fort peu connue, nous croyons devoir donner avec quelques détails l'état des dépenses de *l'Opéra-Comique*, à son origine, en faisant observer que les recettes sont évaluées à environ 1,000 francs par représentation.

Les frais de la foire Saint-Laurent de 1739, tenue par le sieur de Ponteau, montaient sans le prix du privilège à 15,642 francs.

En voici l'état :

Le loyer de la loge. 1,600 fr.
Le propriétaire se réserve le loyer du café.

ACTEURS.

| | |
|----------------------------|-------|
| Les sieurs Drouillon. | 1,000 |
| Serigny, amoureux. | 1,000 |
| L'Écluse. | 800 |
| Autres acteurs. | 600 |
| M ^{lles} Delille. | 1,000 |
| Angélique. | 900 |
| Lesage. | 600 |

BALLET.

| | |
|---|-----|
| Le sieur de la Chaussée, maître de Ballet et danseur. | 600 |
| M ^{lle} Tiget. | 400 |
| Les petits Michel frère et sœur. | 500 |
| 3 danseurs à 300 fr. | 900 |
| 3 danseurs à 200 fr. | 600 |

ORCHESTRE.

| | |
|---|-------|
| Le sieur Corrette, maître de musique. | 600 |
| 10 violons, à 30 sous par jour (pour 90 jours). | 1,350 |
| Luminaire. | 800 |
| Machiniste, à 3 fr. par jour. | 270 |
| 3 garçons de théâtre à 20 sous chacun par jour. | 270 |
| Un receveur du théâtre à 2 fr. par jour. | 180 |
| Un receveur de l'amphithéâtre et du parterre, à 25 sous par jour. | 112 |
| Six placeuses, environ | 300 |
| A l'Exempt, 5 fr. par jour. | 450 |
| 6 gardes, à 30 sous chacun par jour. | 810 |

15,642 fr.

Il y avait encore d'autres frais, les droits d'auteur entre autres, sur lesquels Fuzelier nous donne les renseignements suivants :

« On donne 50 francs par jour de représentation de leurs pièces, aux auteurs, depuis plus de vingt-cinq ans. Avant ce tarif-la, M. Lesage et moi nous avions chacun 2,000 francs par foire pour entretenir ensemble un seul théâtre de pièces infiniment plus aisées à faire que celles d'aujourd'hui. On se servoit alors de tous les débris du vieux théâtre Italien et la foire Saint-Laurent étoit plus courte de quarante-deux jours. »

A ce compte de 50 fr. par jour, c'est un chiffre de 4,500 fr. pour les auteurs qu'il convient d'ajouter aux 15,642 fr.

Ce chiffre sembleroit un peu élevé, à ce qu'il paraît, car dans une autre note relative aux arrangements à prendre au sujet de la régie de l'Opéra-Comique pour le compte de l'Académie Royale de musique, après avoir indiqué MM. de Boissy, Panard et Favart comme auteurs à solliciter, et MM. Piron, Sallé, Procope-Couteaux, comme auteurs *clandestins*, on ajoute : « Marchander et ne donner que 45 fr. par représentation. »

Enfin, aux différents frais que nous venons de mentionner, il faut encore ajouter le souffleur, l'écrivain des copies des pièces et des rôles, le peintre, le tailleur, le perruquier et les habilleuses; mais c'étoient là des dépenses minimales. — Les décorations particulièrement n'étoient pas bien coûteuses; on peut s'en convaincre par les chiffres suivants extraits d'un « *Mesmoire pour les ouvrages de peinture fait pour l'Opéra Comique.* »

| | |
|--|--------|
| <i>Pour le fons du Pont-Neuf</i> | 30 fr. |
| <i>Pour le Rydaut vert avec les ornemant raussez d'or.</i> | 30 |
| <i>Pour le grand rydaut de Polichinelle avec ses agrémant.</i> | 50 |
| <i>Plus pour les 14 ayle à 5 fr. chacune.</i> | 70 |

Et, encore, par le règlement du Mémoire on réduit le *Pont-Neuf* à 15 livres, le *Rideau vert* à 15 livres, et les 14 châssis à 56 livres!

Quant à la redevance payée à l'Académie de musique, elle constituait une des grosses charges de l'exploitation. Elle étoit de dix à quinze mille livres. Enfin il fallait payer le Quart des pauvres et quelques autres frais encore dont nous n'avons pas le chiffre, mais que nous trouvons discrètement indiqués dans la note suivante relative à un projet de régie des foires :

« Il y aura deux registres : l'un intitulé : *Registre des Associés.* — On y écrira fidèlement les recettes et dépenses, les gratifications données au commis des pauvres, présents au commissaire et à l'exempt, l'argent distrait et autres affaires qui demandent du secret.

Le deuxième registre sera intitulé : Registre de recettes et dépenses pour la foire Saint-Germain, 1722.

Dans ce registre, toujours rempli après le premier, on mettra ce qu'on voudra bien que tout le monde sache. »

On voit par ce peu de lignes qu'en matière de comptabilité théâtrale à cette époque, il faut parfois se défier des pièces les plus régulières en apparence. — Sous cette réserve, nous croyons que les chiffres que nous avons reproduits donnent une idée assez exacte de l'importance des spectacles de la foire, et qu'à ce titre, ils n'auront pas paru dépourvus d'intérêt à nos lecteurs.

CH. NUITTER.





L'HISTOIRE EN CHANSONS

1870 — 1871 — 1872

1870 — 1871



OUT se chante en France, joie et douleur, succès et revers. Les événements qui prêtent le moins à la poésie trouvent des accents chez nos chansonniers et des interprètes dans les cafés-concerts. C'est là surtout que se débite en grande partie le répertoire dont nous allons entretenir nos lecteurs.

Si nos chanteurs, Charles Battaille, Roger, Faure, Obin, Achard, Capoul, Gailhard, Bouhy, aussi bien que l'illustre Madame Carvalho, ont fait leurs études au Conservatoire, il y a eu d'autres étoiles lyriques qui se sont essayées d'abord au café-concert : c'est l'exception, bien entendu.

L'ambition, d'ailleurs, n'est pas moindre en ces lieux à double consommation (celle de l'oreille et celle du gosier) qu'elle ne l'est au théâtre, et si nos grands chanteurs *créent* des rôles, au café-concert on dit *créer une chansonnette* ; ce titre ambitieux se trouve en grandes lettres sur presque toutes les productions émanant de là, et que nous allons énumérer successivement.

Notre point de départ est le mois de juillet 1870. A ce moment, les cris de triomphe anticipé prédominent tout naturellement. *La Marseillaise*, tenue en charte privée depuis quelques années, renaît plus vivace que jamais ; elle est rééditée chez tous les marchands, dans tous les formats,

dans tous les tons, avec des titres matamoresques à tout pourfendre, et avec des accompagnements *idem*.

Le Chant du Départ la suit de près, quoique avec moins d'éditions ; le grand Méhul se voit distancé par Rouget de Lisle.

Cependant, ni l'un ni l'autre de ces deux noms ne peut, à ce moment-là, rivaliser avec le *Rhin allemand*, d'Alfred de Musset. Non-seulement les compositeurs Félicien David, Charles Delioux, de Vaucorbeil et quelques autres, qui, depuis maintes années, avaient publié leur musique sur ce petit chef-d'œuvre poétique, moissonnent un regain de succès bien accentué, mais toute une avalanche de musiciens s'inspire plus ou moins heureusement de ce texte qui répondait si bien aux aspirations et à la situation d'esprit du moment.

Parmi les nouveaux venus, citons *le Rhin allemand*, musique de : Nicou-Choron, E. Mecatti, Alfred Lagny, Jules Lefort, P. Tolra, Edmond Guion, Yung, Emile de Tarade, C.-L. Hess, J. Millescamps, Gustave Thomas, Eugène Ortolan. L'un de ces compositeurs répète, à chaque strophe, six fois *Nous l'avons eu.....* Serait-ce une satire ?

Puis vient *le Rhin français*, paroles et musique de J. Pagnon, dont le refrain est :

*Le Rhin ! le Rhin ! cette frontière,
Elle nous fut faite par Dieu,
Qui creusa la grande rivière
Entre eux et nous, au beau milieu.
Il nous faut l'une de tes rives,
Et nous l'aurons, fleuve puissant,
Quand tu devrais, au lieu d'eaux vives,
Rouler, à pleins bords, notre sang.*

Le Passage du Rhin est une marche patriotique pour piano, par L. Milla ; *A nous le Rhin !* paroles de Jules de Langlade, musique de M. Biron. Jusqu'aux dames qui s'en mêlent ! Nous trouvons une *Marseillaise du Rhin*, paroles de madame Claudine Silva, sur la musique de Rouget de Lisle :

*Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est à Berlin ! (1)
Notre aigle superbe et chérie
D'Iéna connaît le chemin ! etc.*

(1) Le poète disait plus vrai qu'il ne pensait.

La cinquième strophe débute ainsi :

*Ils sont entrés dans la carrière,
Tes neveux, ô Napoléon!
Par eux, ton ombre heureuse et fière
Va briller d'un nouveau rayon.*

Citons également *Sur le Rhin*, paroles d'Alfred de Caston, musique de Camille de Vos ; *Au Rhin*, d'Auguste Aubert, musique de Frantz Hitz.

Dès le début, *la Mobile* semble surtout en grande faveur.

Le Cri de la Mobile, paroles et musique de Félix Léoville ; cela commence par :

*Alerte, agile
Et plein de feu :
V'là la mobile,
Vingt noms de rran!...*

C'est dédié à madame Hermine Bart, peut-être une descendante de Jean Bart. Puis vient *la Mobile en avant !* paroles de Snerbe, musique de Ploosen ; *le Mobile parisien*, paroles de Chatelin, musique raffistolée par Batifort ; on y dit :

Ohé les camaros, les amaros, les fadards, les bibochards, allons-y d'autor et d'achar. En chœur :

*Tas d' Prussiens, vous allez danser,
V'là l' bastring' qui va commencer.*

Il y a aussi *le Chant de guerre de la Mobile*, paroles et musique de L. C. N. Il n'est pas probable que ce soit Lucien Canino Napoléon ; le modeste anonyme a autographié lui-même sa composition. *Le Mobile breton*, paroles de Saint-Félix, musique de F. Boissière, est dédié au général Trochu, gouverneur de Paris.

Les Mobiles, paroles d'Enielev, musique d'E. Ferret ; *le Chant de la Mobile*, paroles et musique de J.-J. Debillemont ; *les Moblots*, paroles de Lefebvre, musique de Ch. Pourny ; *la Gourdonnaise, chant des mobiles*, paroles d'E. Gouzon, musique de G. Rivetti.

Rouget de Lisle et sa *Marseillaise* ont servi de thème à M. Dieuleveut, qui a écrit là-dessus : *Aux armes, levons-nous !* C'est toujours l'année 1870 ; les chants patriotiques pleuvent comme la neige : *A la frontière*, paroles de F. Janvier, musique de Ch. Hubans ; *la Voix de la Patrie*, paroles de M. C., musique de E. Geoffroy ; *Volons à la vic-*

toire, paroles de B. Seillon, musique de B. Wiart ; *Aux armes, citoyens*, de Paul Burani et L. Goudesone ; *Serrons les rangs*, d'E. Doyen et J. Javelot ; *la Patrie avant les amours*, de J. M. Riche et G. Raspail ; *Vaincre ou mourir*, de B.-T. Missler ; *Vive la France !* paroles de madame H. Lesguillon, musique de E. Hochmelle ; *les Montagnards vosgiens*, d'E. Landriau et Charles Tourey ; *Voilà les Français*, d'Amédée Gruié et L. Gastaldi ; *Debout, à la frontière*, de Jules Frey et Léo Maresse ; *Guerre à la Prusse*, paroles du vicomte Oscar de Poli, musique d'Alfred Lebeau ; *Soldats de la France, en avant*, paroles et musique de G. Rivetti ; *Aux Enfants de la France*, d'Enielev et E. Ferret ; *A la frontière*, paroles et musique de madame de L. de Lagoanère ; *Gardez bien vos frontières*, de J. Platel et A. Pilati ; *la Française de 1870*, paroles de F. Barrillot, musique de L. Vieillot :

*Peuples du Nord, n'attaquez pas la France !
Ne jouez pas, enfants, avec le feu :
Elle est l'astre de délivrance,
La France est la fille de Dieu !*

Quand l'ennemi s'avance, chant patriotique d'E. Pierson et J. Biloir ; *Vive la France*, de F. Chimènes et F. Diaz de Soria ; *la Défense nationale*, d'E. Jacquemin et S. Pugno ; *Sus aux Prussiens*, de L. Persin et A. Carrier ; *la Prussiade*, de M. C. et E. Geoffroy ; *le Prussien Tarteifle*, de Marc Constantin et F. Barbier ; *Mon Prussien*, paroles et musique d'A. Jouhaud ; *le Ministre d'Yvetot*, ronde dédiée à Bismarck, paroles et musique de D. Bourgoïn ; *En avant !* paroles et musique de V. Tirpenne ; *Quand la Patrie est en danger*, paroles et musique d'Ed. Lhuillier ; *Au Combat !* de A. Thibaut et M. Graziani ; *l'Eclairer*, d'Ed. Lhuillier ; *les Captifs gaulois*, de Hugny et P. Peny ; *la Mitrailleuse*, polka guerrière de L. Lefebvre ; *la Française*, chanson patriotique de G. Nadaud :

*Nous vous laisserons votre Rhin,
Son vin est trop fade et trop rance ;
Vous en boirez, vieux souverain,
Malheur à qui brave la France !*

La République est inaugurée à l'Hôtel-de-Ville, les événements sont changés ; la chanson les suit pas à pas. Nous voyons apparaître *Malheur aux vaincus*, de A. Isch Wall (de quel pays ce nom peut-il venir ?), musique de Charles Malo ; pour frontispice un Napoléon, habillé à la romaine, un poignard à la main :

*Ce faiseur insolent qui, dans sa folle cause,
 Dans la misère a plongé cent naïfs;
 Le voilà maintenant, c'est le roi de la Bourse,
 Il règle d'un coup d'œil les cours et les tarifs.*

Sans doute que le mot *cause* devait être *course*, et que c'est une faute d'impression. Puis vient : *Gloire au Progrès* de Burion et Léon :

*Rajeunis-toi, vieux sang français
 Qui tant de fois rougis la terre,
 Et nous, chantons, fils de Voltaire :
 Gloire au Progrès !*

La Dantonienne, de P. Garès et Ch. Pourny, est suivie de près par *les Montagnards*, de Théolier et A. D'Hack :

*De l'audace, encor de l'audace,
 Criait Danton, sauvons Paris
 Des ennemis!
 Regardant le danger en face,
 Il courbait devant sa fierté
 La Royauté.
 Vers ces géants, notre espérance,
 Nous leurs fils, tournons nos regards :
 La Montagne a sauvé la France,
 Honneur aux montagnards !*

Les chansonniers s'évertuent à qui mieux mieux à chanter *l'aurore nouvelle*, la liberté, l'égalité, la fraternité, l'unité, la légalité, la nationalité, l'universalité, la solidarité, l'humanité, la fierté, la félicité, la fécondité, la virilité, la postérité, l'indissolubilité, l'invincibilité, etc., etc., etc.

On parle du prolétaire, du Christ, des esclaves, des tyrans, de la démocratie ; c'est très ronflant : tout est lumière, tout est soleil, tout est bonheur, tout est... Mais continuons notre énumération : *La France républicaine*, de Burani et A. Villebichot ; *la Républicaine*, chant des peuples, de Bonnet et J. Biloir ; *la République*, hymne à la concorde, par R. Bidaud et L. Gerin ; *En avant !* par Th. Fournier et O. Fouque ; *la Mort de Barra*, paroles de P. Cézano, musique de R. Planquette ; *Un Républicain*, par A. Isch Wall et Henri Litolf :

*Rassurez-vous repus, ventrus,
 Quand se lève le prolétaire,
 En travaillant gagner son pain,
 V'là c' que veut un républicain.*

Après les *repus* viennent les moines, les chanoines, les gros prélats..... le parolier a peut-être écrit cela en 1700. *Brave soldat, fais-toi républicain*, par Delisle et L. Prochaska..... Les Allemands, les Polonais, les Italiens sont avant tout les grands louangeurs de la République française. La mer monte : *Chant de l'Internationale*, hymne des travailleurs, créé par Vialla, paroles de Burani et Isch Wall, musique d'Antonin Louis :

*Le drapeau de l'Internationale
Sur l'univers est déployé,
C'est la révolution sociale
Par le travail et la Fraternité.*

L'empereur Napoléon a son tour; c'est *le sire de Fisch ton Kan*, par Burani et Antonin Louis :

*Comm' diplomate c'était un maître,
Il en r'montrait aux plus malins;
Mais il ne l'faisait point paraître,
Pour pas humilier ses voisins.*

Puis, mettant l'impératrice en scène :

*Ell' lui disait d' sa plus douc' voix :
Ah! sacré nom! t' as tant d' vaillance
Que je te trouve l'air Dunois.*

Le nouveau Malbroug, par E. Ouvier; *l'Empoisonnement général de l'Empire*, par J. Chocas et A. Teste. Dans cette chanson, on propose de découper l'empereur; on s'adresse à un boucher : « Mon vieux Rouher, » etc. *Les Misérables* ou *la Bande à Vidocq*, par Burani et P. Chassaigne :

*C'était bien drôle aux Tuileries :
L' patron s' teignait pour paraître vert,
.....
Et la Franc' marchait au calvaire
Par le jardin des Ollivier.*

Napoléon III patine, paroles et musique de C. Rosenquest :

*Nous nous entretuons, et pendant ce temps-là
Guillaume effrontément à Versailles festine,
A Willemschoe, avec les patins d' Augusta
Louis-Napoléon patine.*

* *A Montfaucon*, par A. Isch Wall et P. Chassaigne; ici les citations deviennent malaisées; au reste, tout ce que nous venons d'énumérer sur

Napoléon III est orné de lithographies plus horribles les unes que les autres.

Les Ailes de la liberté, par Theolier et A. d'Hack ; *Pas redoublé pour le 92^e bataillon*, musique de Marié ; le *Chemin de Montretout*, par A. Vilmay et Lassimonne ; à ce nom on s'attend à des détails lugubres ; mais non, il n'est question que de printemps et de fleurs, pour terminer ainsi :

*Toute résistance s'émousse,
Et, le bras passé sur le cou,
On se laisse aller sur la mousse...
C'est ainsi qu'on arrive au bout
Du beau chemin de Montretout.*

Serrons nos rangs, de Béranger, musique de José Barrière ; *Chant de guerre dédié à la garde mobile*, anonyme ; *Patrie*, paroles et musique de E. Tarade ; *la Nationale*, paroles et musique de l'aumônier de l'asile impérial de Vincennes ; *Travailler pour le roi de Prusse*, par Pierre et Ouvier ; *Ode à la Patrie*, de Quinchez et Ludvig ; *Aux armes, cri de rage*, paroles de Ch. Olivier, musique de G. Dufayel ; *Chant des Parisiens*, paroles du citoyen A. Tourey, musique du citoyen V. Boverly ; *Vite aux Remparts, on nous attend*, des mêmes citoyens que le précédent ; *la Délivrance*, par E. Grangé et A. Gouillet ; *Paris à l'armée du Rhin*, hymne patriotique de Saulais, musique de Vignix ; *le Travail et la liberté*, de Chabrut et L. Tolmau ; *Marche du 192^e bataillon*, musique de Rose Louchet-Kerven ; *Vengeance*, par J. Chabrut ; *Nymphe et Pot-au-feu*, par Duclos et Ploosen :

*On voit errer au château de Versailles,
La nuit, dit-on, l'ombre du roi Soleil,
Et l'on entend le fracas des batailles
Lorsqu'un obus vient sillonner le ciel ;
Diane et ses nymphes ont à votre approche,
O vils Prussiens, abandonné ces lieux,
Où pour son roi Bismark tourne la broche
Et met le pot-au-feu.*

La Vengeresse, de Galibert et Trémel ; *Devant Paris*, de Berthel et Lhuillier ; *Espoir de la délivrance*, de madame de Lagoanère ; *Chant des soldats citoyens*, de Babinol ; *la Voix de la Patrie*, par Geoffroy ; *l'Invasion*, par C. Vincent et F. Féret ; *la Revanche de Waterloo*, par H. de Saint-Hilaire et A. Lagard ; *la Victoire ou la mort*, d'Angèle Deltour et J. Millescamps ; *En avant*, par Th. Fournier et O. Fouque ;

En avant ! citoyens, de Lemonnier et Samuel David; *les Débitants de Paris*, souvenir du siège par Mérigot et G. Raspail; *le Tambour de Gravelotte*, par René de Saint-Prest et F. Barbier; *Vous m'entendez bien*, paroles de Mouvement, musique de Balancier; *Mourir ou vaincre*, anonyme; *les Infects*, par L. Martin et Ad. Carron; *Appel à l'Allemagne*, paroles de Pauline Maritoud, musique de Campisiano.

Enfin apparaît *le Plan de Trochu*, seule histoire vraie du siège de Paris. Cette pièce, imprimée sur une feuille grand in-folio, ne porte pas de nom d'auteur; c'est une espèce de plainte historique et satirique en trente couplets, sans compter le refrain. Au milieu de la feuille se trouve la charge du général, orné d'une médaille de Sainte-Geneviève :

Lorsque Napoléon trois
(Si m'exprimer ainsi j'ose)
S' rendit, sans qu'on sût pourquoi,
Maint'nant on sait pour quell' cause :
C'était dans le l' plan de Trochu,
Grâce à lui, rien n'est fichu.

Gambetta dit à Trochu,
Dans un' lettr' tombé' des nues :
« J'ai fait prendr' Rouen par plu-
Sieurs Prussiens, selon vos vues. »
C'est bien dans vot' plan, Trochu,
Grâce à lui, rien n'est fichu.

J. B. WEKERLIN.

(La fin au prochain numéro.)





LAURO ROSSI

Un journal d'Italie m'avait apporté la nouvelle de la mort de Lauro Rossi, le directeur du Conservatoire de Naples, le digne successeur de Mercadante, Lauro Rossi, cet artiste de race, cet homme de cœur, ce savant continuateur des doctrines des Scarlatti et des Durante. Au moment où je commençais à recueillir les matériaux de cette notice biographique pour la *Chronique musicale*, une correspondance particulière adressée à M. Heulhard venait heureusement en démentir l'opportunité. Je n'en ai pas moins continué mon croquis de cette figure sympathique sur laquelle la mort nous semblait avoir trop tôt jeté son voile. C'est pour honorer une vie toute de dévouement et de travail que nous essayons de faire connaître au lecteur ce consciencieux artiste, fort apprécié en Italie et trop peu connu en France.

Lauro Rossi naquit en 1810 à Macerata, ville des États romains. Son père Vincenzo, dont la position n'était pas des plus aisées, croyant améliorer ses affaires en transportant ses pénates dans un centre important, vint s'établir à Naples en 1817, avec sa femme, le petit Lauro et sa sœur de dix ans plus âgée que lui. Mais une année à peine s'était écoulée, que Vincenzo Rossi descendait dans la tombe, où le suivait sa femme six mois après. Par bonheur, peu de temps après son installation à Naples, la sœur de Lauro s'était mariée, ce qui lui permit de prendre avec elle le jeune orphelin auquel elle fit donner une éducation convenable. Ayant remarqué chez son frère des dispositions extraordinaires pour la musique, elle se décida, en 1822, à l'envoyer comme élève payant au collège royal de musique de San Sebastiano, dont le célèbre Zingarelli était alors directeur. Il y eut pour condis-

ciples Bellini, Costa, les frères Ricci, Florimo (1), etc., etc. ; on avouera qu'il ne pouvait être en meilleure compagnie. Ses progrès furent si rapides, qu'au bout de quatre ans il se sentit en état de concourir pour une admission gratuite au collège, qu'il obtint grâce à sa rare intelligence quoiqu'il ne fût pas Napolitain. Il faut que le lecteur sache que, dans leur institution primitive, les anciens Conservatoires de Naples (2), dont le collège actuel est le successeur et l'héritier, furent des asiles de bienfaisance pour les enfants des musiciens pauvres et pour les orphelins dispersés dans la ville. C'étaient des œuvres de charité fondées et alimentées par de généreux habitants de Naples, au bénéfice *exclusif* de leurs concitoyens ; ce qui signifie que, par leur nature, ces établissements étaient purement *municipaux*. — Pendant plus de trois siècles ils ont conservé ce caractère spécial ; aussi l'admission de Rossi comme boursier au collège de San Sebastiano fut-elle considérée comme une chose insolite et toute exceptionnelle.

Il étudia d'abord le chant avec le célèbre Crescentini qui, après s'être retiré du théâtre, avait accepté la place de professeur de chant au collège royal de Naples ; il y apportait les plus belles traditions de cette admirable école italienne dont, malheureusement, on oublie trop facilement aujourd'hui les principes salutaires pour se lancer dans la voie déplorable des cris et des contorsions épileptiques. — Rossi passa ensuite sous la férule de Giovanni Furno, avec lequel il se livra à l'étude des *Partimenti*, pour entrer après dans l'école de Nicolo Zingarelli, qui lui enseigna le contrepoint et la composition (3) ; plus tard, voulant se familiariser avec les diverses écoles napolitaines, il quitta le cours de Zingarelli pour suivre celui de Raimondi, second maître de contrepoint du collège.

Une courte digression est ici nécessaire pour que l'on comprenne ce que j'appelle les *diverses écoles napolitaines*. A l'époque où Leo et Durante (1720) dirigeaient comme premiers maîtres, l'un le Conservatoire de la *Pieta de' Turchini*, l'autre ceux de *S Onofrio a Capuana* et de *Santa Maria di Loreto*, Naples vit se former deux partis musicaux : celui des *Leistes* et celui

(1) L'intéressant ouvrage de M. Francesco Florimo, *Cennò storico sulla scuola musicale di Napoli*, m'a fourni d'excellents matériaux pour cette étude.

(2) Je compte offrir aux lecteurs de la *Chronique musicale* l'histoire exacte de ces instituts fameux, dont sont sortis les plus grands maîtres du siècle dernier, et j'ose espérer que ce travail ne sera pas sans intérêt pour eux.

(3) On nomme *Partimenti* les basses chiffrées que l'on appelle aussi *armonia sonata* (harmonie pratique) ; on les exécute sur l'orgue ou sur le piano pour servir d'accompagnement au chant ou aux instruments. C'est l'étude préliminaire du contrepoint. Les anciens marquaient les signes des sons par de simples points et, en composant à plusieurs parties, ils les plaçaient les uns sous les autres ou l'un contre l'autre ; de là le nom de *contrepoint* qui, à peu de chose près, signifie composition. Aujourd'hui le véritable sens de ce mot ne veut pas dire autre chose que la science de bien écrire les diverses parties d'un morceau à une ou plusieurs voix.

des *Durantistes*. Ils ne s'entendaient ni sur le système d'enseignement ni sur la manière d'écrire. Les *Leistes* s'attachaient à la richesse des accords, aux combinaisons harmoniques, aux entrelacements des parties, en un mot, ils tenaient plus au travail et à la science qu'à l'inspiration. Les *Durantistes*, au contraire, visaient au but essentiel de l'art, c'est-à-dire à la mélodie, à la claire disposition des voix, aux modulations faciles, à l'élégance de l'harmonie, moyens qui, selon eux et selon tous les bons esprits, sont les meilleurs pour parvenir à composer de la musique qui plaît au lieu d'étonner. C'est ce système qui finit par l'emporter et qui a rendu célèbre l'école napolitaine. — Les élèves, quand leurs études étaient à peu près terminées, avaient coutume de passer d'une école dans l'autre pour en juger les diversités, et adopter celle qui convenait le mieux à la nature de leur génie ; ces allées et venues ne déplaisaient pas aux maîtres qui, loin de s'y opposer, les approuvaient et convenaient de l'utilité de cette variété dans l'enseignement. Or, Zingarelli suivait les traditions de Durante, et Raimondi celle de Léo.

Rossi, fort avancé dans ses études, excellent camarade, était souvent sollicité par ses condisciples de leur écrire des messes et autres morceaux de musique que ceux-ci s'approprièrent sans vergogne, qu'ils faisaient exécuter comme leurs propres compositions et dont ils retiraient des éloges et des récompenses qu'ils savaient bien, cependant, ne pas mériter. Lauro, à part lui, était enchanté des succès remportés par des œuvres dont il était l'auteur ; mais sa noblesse d'âme le retint toujours d'en révéler le secret et jamais il ne divulgua les noms de ses indéliçats camarades. A la fin pourtant il comprit qu'une telle duperie devait avoir une fin, et il renonça dès lors à rien composer qui ne portât son nom. Arrivé à l'âge de dix-huit ans, et bien qu'étant toujours élève du collège, il écrivit son premier opéra *Le Contesse villane*, qu'il fit représenter sur la scène de la *Fenice* de Naples, petit théâtre de proportions aussi modestes que les prétentions et l'ambition du jeune débutant. On ne sait trop quel fut le sort de cette opérette, mais il faut croire qu'elle réussit, puisque jusque l'année suivante (1830), il donna au théâtre *Nuovo* un autre opéra intitulé *La villena Contessa*, qui fit fureur et que les villes principales de l'Italie voulurent entendre. Ce succès colossal mit en relief le nom du jeune maître, et les directeurs de théâtre commencèrent à tourner leurs regards vers lui. L'*illustre*, le mirifique Barbaja, qui se faisait modestement appeler le *Napoléon des impresarii* (1), était alors le souverain maître, le

(1) *Domenico Barbaja*, Milanais de basse extraction, d'un esprit complètement inculte, mais élevé et entreprenant, tint d'abord des jeux de hasard à Naples de 1808 à 1821. En 1809, il commença à se lancer dans les entreprises théâtrales, qui lui firent amasser une fortune colossale. Sa libéralité sans bornes et son bon goût naturel contribuèrent puissamment au développement que prit l'art en Italie, pendant sa période directoriale. C'est lui qui produisit dans le monde musical Rossini, Mercadante, Donizetti, Pacini, Carlo Conti, Bellini, les frères Ricci, etc., sans compter la foule de chanteurs et de cantatrices illustres qu'il sut découvrir et pousser vers la gloire. Il

régulateur des destinées du San-Carlo, du Fondo et des Fiorentini de Naples ; de la Scala et de la Cannobiana de Milan, ainsi que du théâtre italien de Vienne. Il fit venir Rossi auquel il demanda d'écrire pour San-Carlo l'opéra sérieux *Costanza ed Oringaldo*, et pour le théâtre Nuovo *Il Casino di campagna* et *Lo Sposo al lotto*, qui tous eurent un sort heureux.

Sur ces entrefaites, Donizetti, qui se plut toujours à encourager les jeunes artistes de talent, proposa et fit accepter Rossi comme compositeur et directeur du théâtre Valle, à Rome. Il y écrivit en 1832 *Il Disertore svizzero* dans lequel Ronconi chanta le rôle principal et qui eut un succès fort grand, comme on n'en voit qu'en Italie où le public ne craint pas de rappeler le maestro jusqu'à trente fois dans la même soirée. — Pendant les deux années qu'il vécut à Rome, Lauro Rossi se livra avec sollicitude et fermeté à l'accomplissement des devoirs de son emploi : il y composa beaucoup de musique, entre autre le *Fucine di Bergen* pour le théâtre Valle, et l'oratorio *Saul* que lui demanda le directeur de l'hospice San-Michele, monseigneur Tosti ; dans cette œuvre sérieuse il fit preuve d'inspiration féconde et variée et se dévoila comme un compositeur familier avec tous les genres de musique. Appelé à Milan en 1834, il écrivit pour la Scale, *la Casa désabitata*, dont le titre fut changé ensuite contre celui de *I falsi monetarii*, qui obtint l'approbation générale. Tous les théâtres de l'Italie montèrent cet opéra, et il plut tellement qu'on disait généralement que c'était *Il Barbieri di Seviglia* de Rossi. Paris, où on le représenta en 1835, ratifia ce jugement.

Madame Malibran, alors à Naples, où, comme partout, elle était l'idole du public, entendit cette production, et en fut si enchantée qu'elle voulut absolument que Rossi écrivît un opéra expressément pour elle. Le duc de Visconti, surintendant des théâtres, n'osant rien lui refuser, fit des propositions très avantageuses au compositeur, qui les accepta de grand cœur et s'engagea à écrire l'opéra obligé pour le carnaval de 1835. Mais Madame Malibran, lorsqu'elle avait envie d'une chose, entendait qu'elle fût exécutée sur l'heure ; elle trouva le délai trop long et, d'accord avec Barbaja, elle fit composer par notre héros la musique de l'*Amelia* pour le théâtre San Carlo. Le maestro, enchanté de travailler pour la plus célèbre cantatrice du siècle, et qui sentait combien le concours de cette femme étonnante pouvait avoir d'influence sur son avenir artistique, mit en œuvre tout ce qu'il possédait de génie, de talent et d'intelligence. Mais, hélas ! *souvent femme varie* a dit François I^{er}, et il avait raison ! Celles qui sont douées du plus bel esprit, même celles inspirées par le génie, comme le fut la Malibran, ne sont pas exemptes de caprices et Rossi en fit, à ses dépens, la triste expérience. La Diva se mit un jour en tête de faire intercaler dans l'*Amelia* une scène dans laquelle elle danserait

avait pour système d'offrir aux jeunes élèves du collège royal de musique, qui donnaient des espérances, de composer leurs premiers opéras pour les théâtres royaux de S. Carlo et du Fondo. Il disait qu'avec quelques *quattrini* qu'il donnait à ces jeunes gens, il avait réussi à gagner des milliers de *Lirés*.

un pas de deux avec le mime Mathis. C'était insensé ; mais comment résister à la volonté toute puissante d'une enchanteresse comme Marietta Malibran ? Cette nouvelle se répandit dans Naples avec la rapidité de la foudre : aussi voilà le public en émoi ; chacun veut assister à cette mémorable soirée ; on assiège le bureau de location, et bien heureux furent ceux qui purent trouver des places. « L'opéra commencé, » dit un biographe de Rossi, Ampelio Magni, « la Malibran chante ; mais le public impatient de voir la cantatrice « *jouer des jambes*, ne prête attention ni au chant ni à la musique. C'est de » la danse qu'il veut, et tout de suite ! il trépigne, il se fâche. Enfin ce moment arrive ! .. l'attention est générale... mais les jambes, dans le ballet, « n'avaient pas l'agilité du gosier dans le chant, et la Malibran, dans cette « étrange représentation, se mit en butte au blâme et aux sarcasmes du « public. Le mauvais succès de cette extravagance rejaillit sur l'opéra qui, « partageant le sort lamentable du ballet, ne fut ni entendu ni écouté, et tomba « entraîné par la chute du pas de deux. » — Ce résultat déplorable, auquel il était loin de s'attendre, désola le pauvre maestro, et le succès de sa *Leocadia*, qui réussit parfaitement à la Cannobiana de Milan, dans l'été de 1835, ne parvint pas à le consoler. — En ce moment se trouvait à Milan le *signor* Patigno, venu en Italie dans le but d'y engager une Compagnie chantante pour le théâtre de Mexico, ainsi qu'un chef d'orchestre compositeur pour en prendre la direction. Il entendit la *Leocadia*, en fut ravi et alla aussitôt soumettre à son auteur les propositions les plus avantageuses pour l'engager à partir avec lui. Malgré l'avis contraire de tous ses amis, et particulièrement de la Malibran, qui tenait à racheter l'insuccès causé par son incartade chorégraphique, Rossi, qui avait encore sur le cœur la chute imméritée de son *Amélia* et qui, au fond, n'était pas fâché de voir des pays nouveaux et de faire connaissance avec des nations et des mœurs dont il n'avait aucune idée, accepta les offres de Patigno, signa avec lui un engagement de trois années et paya au duc de Visconti un dédit de 2,000 fr. pour se libérer de l'obligation contractée par lui d'écrire un opéra pour Madame Malibran. Il était sur le point de quitter l'Italie lorsqu'y parvint la douloureuse nouvelle de la mort de Bellini, le doux barde sicilien. Voulant payer à la mémoire de son ancien camarade un dernier tribut d'affection et de regret, Rossi composa une élégie qu'il dédia à Madame Pasta, la grande artiste, qui arrachait des larmes à ses auditeurs toutes les fois qu'elle chantait cette hymne de douleur.

ERNEST DAVID.

(Suite et fin au prochain numéro.)



HYMNE NATIONAL PERSAN


SUIVI DE

10 AIRS POPULAIRES PERSANS

POUR le PIANO

par **A. LEMAIRE**

*Directeur des Musiques militaires de S. M. le SCHAH de Perse
Commandeur de l'Ordre Impérial du Lion et Soleil de Perse.*

(M. M. 108 = )

PIANO.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a harmonic accompaniment of chords.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns.

Third system of musical notation, showing the progression of the musical theme.

Fourth system of musical notation, featuring a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the melodic and harmonic development.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence in the bass staff.

TESNIF TURKOMANI
(CHANSON TURKOMANE)

(M. M. 120 = ♩)

№ 1

The first system of music for 'TESNIF TURKOMANI' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

FIN

The second system continues the piece, maintaining the same two-staff structure. The melodic line in the upper staff concludes with a final note and a fermata. The lower staff provides the corresponding harmonic support.

The third system continues the piece, maintaining the same two-staff structure. The melodic line in the upper staff concludes with a final note and a fermata. The lower staff provides the corresponding harmonic support.

The fourth system concludes the piece, marked with 'D C' (Da Capo) at the end. It maintains the same two-staff structure. The melodic line in the upper staff concludes with a final note and a fermata. The lower staff provides the corresponding harmonic support.

BYA BÈRIMES DUKHTER KHÂLÉ
(VIENS, PARTONS MA COUSINE)

M. M. (80 = ♩)

№ 2


The first system of music for 'BYA BÈRIMES DUKHTER KHÂLÉ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation to the first system.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar notation to the first system.

GHOUCHE TESNIF KHORASSAN
(CHANSON DU KHORASSAN)

(M. M. 94 = )

№ 5

Fourth system of musical notation, starting with a treble and bass staff in 2/4 time. The treble staff features a melodic line with trills (tr) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with similar notation to the fourth system.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar notation to the fourth system.

CHEKKI CHIRVAN
(CHANSON de CHEKKI CHIRVAN)

N^o 4

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It begins with a series of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and continues with a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line of quarter notes and eighth notes.

The second system continues the piece with similar rhythmic patterns in both staves. The upper staff features eighth notes and quarter notes, while the lower staff provides a steady accompaniment of quarter and eighth notes.

The third system introduces some melodic variation in the upper staff with the use of slurs and dotted notes. The bass line remains consistent with the previous systems.

The fourth system continues the melodic and rhythmic development. The upper staff shows a sequence of eighth notes, and the lower staff maintains the accompaniment.

The fifth system features a triplet of eighth notes in the upper staff, marked with a '3' above the notes. The lower staff continues with its accompaniment.

The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the upper staff and a concluding bass line in the lower staff.

EMTCHU-EMTCHOUN
(COMME-CI COMME-ÇA)

M. M. 126 = ♩)

Lento

№ 5

Musical score for Emtchu-Emtchoun, Op. 5. The score is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody in the right hand features eighth-note patterns with triplets in the second and fourth measures of both systems. The bass line in the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

TESNIF KUREDE
(CHANSON KURDE)

M. M. 88 = ♩)

№ 6

Musical score for Tesnif Kurede, Op. 6. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody in the right hand features eighth-note patterns with slurs and accents. The bass line in the left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

YOUSSEF KHOCH ROUH

(LE BEAU JOSEPH)

(M. M. 112 = ♩)

№ 7

The first system of music for 'Le Beau Joseph' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 6/8 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a 6/8 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical piece with two staves, maintaining the 6/8 time signature and the melodic-harmonic structure established in the first system.

The third system continues the musical piece with two staves, maintaining the 6/8 time signature and the melodic-harmonic structure established in the first system.

The fourth system concludes the piece with two staves, maintaining the 6/8 time signature and the melodic-harmonic structure established in the first system.

AMANN LEYLI

(DE GRACE LEYLI)

(M. M. 106 = ♩)

№ 8

The first system of music for 'Amann Leyli' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music for 'Amann Leyli' consists of two staves. The upper staff begins with a double bar line and the word 'FIN.' above it. The lower staff continues with a double bar line and the word 'D.C.' above it. The notation includes melodic lines and harmonic accompaniment.

CHASZADE SCIA VACH

(LE PRINCE AUX CHEVEUX NOIRS)

(M. M. 96 = ♩)

№ 9

The first system of music for 'CHASZADE SCIA VACH' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the melody and accompaniment from the first system, maintaining the 2/4 time signature and melodic patterns.

The third system concludes the piece 'CHASZADE SCIA VACH' with a final cadence in the melody and accompaniment.

LEYLI LEYLI DJAN-EM

(CHÈRE LEYLI)

(M. M. 96 = ♩)

№ 10

The first system of music for 'LEYLI LEYLI DJAN-EM' is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The second system continues the melody and accompaniment, showing the characteristic melodic flow of the piece.

The third system concludes the piece 'LEYLI LEYLI DJAN-EM' with a final cadence.



LA MUSIQUE DES PERSANS



OLLIN, dans son *Traité des études*, fait une remarque très sensée : « Il n'est pas étonnant, dit-il, que dans un pays comme l'Asie, livré au plaisir, aux délices, à la bonne chère, la musique, qui en faisait le principal assaisonnement, ait été en honneur et cultivée avec grand soin. » Nous n'en doutons pas, en effet.

Mais de quelle musique les peuples orientaux, et plus particulièrement les Persans, assaisonnaient-ils leurs plaisirs, voire même leur cuisine ? La question vient à point en la présente semaine, c'est-à-dire au moment où Paris donne la bienvenue à Nasser-Ed-Din-Shah, souverain de la Perse et roi des rois.

Cette « actualité à saisir, » comme disent les journalistes, nous a fait partir en chasse à travers toutes sortes de papiers anciens et récents, écrits à la main et imprimés ; nous avons inventorié les collections publiques et particulières, remuant à bout de bras les in-folios, déchiffrant à la loupe les in-32, furetant dans les coins les plus poussiéreux des bibliothèques ; le tout pour bien servir le lecteur, si faire se pouvait.

Voici donc et sans phrases, sans déductions philosophiques surtout, le résultat de nos recherches :

*
* *

Il est avéré que, dès les temps les plus reculés, il existait en Perse de nombreux traités de musique. Cependant il n'est pas moins certain que lorsque cette contrée fut conquise, au septième siècle, par les musulmans, la plus grande partie de ces documents, qui nous seraient précieux aujourd'hui, furent brûlés. Il n'échappa à l'incendie qu'un seul

manuscrit intitulé : *Heela Imaeli*, et dont Fraser, écrivain anglais, fait mention dans son *Histoire de Nadir-Shah*.

Ce que l'on sait encore sur les premiers âges de la musique en Perse, c'est qu'elle date du règne de Giamschid, qui fut le cinquième souverain de la première dynastie.

Les Persans chantaient alors dans « quatre-vingt-quatre modes qu'ils distribuaient, d'après une idée de localité, en douze chambres, vingt-quatre retraites et quarante-huit angles ou coins ; » classification que l'on doit considérer comme un procédé mnémotechnique (Voyez : *The musical modes of the Hindoos*, par William Jones).

*
* *

Si les données exactes sur la musique des anciens Persans font défaut à la science, on en peut du moins retrouver la tradition dans la musique des autres peuples orientaux qui en est évidemment dérivée.

« Lorsque le sultan Amurath fit la conquête de Bagdad, il ordonna le massacre général des Persans. Mais un harpiste nommé *Sach-Culi* lui joua un air si doux et si touchant, que le sultan ému arrêta l'exécution de son arrêt. Le musicien et quatre de ses compagnons furent conduits à Constantinople, et ce furent eux qui importèrent la connaissance de la musique chez les Turcs. » (*Histoire de la musique* par Stafford ; traduction de l'anglais par Madame Adèle Fétis).

Cependant Tangoin, dans son *Voyage en Perse*, reconnaît que « la musique des Persans est beaucoup plus douce que celle des Turcs, et que leur chant, accompagné de ce que nous nommons fioritures, a moins de monotonie que celui de ceux-ci. »

*
* *

On a longtemps débattu la question de savoir si les Persans avaient un système de notation. Jean-Jacques Rousseau a prétendu qu'ils n'en avaient pas.

« Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique, — déclare-t-il sur le ton tranchant qui lui est habituel. — Quoique dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, aucun d'eux n'a poussé ses recherches jusqu'à des caractères pour la noter. A la vérité, les Persans donnent des noms de ville de leur pays, ou des parties du corps humain aux sons de leur musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air : *Allez de cette ville à celle-là*, ou *Allez du doigt au coude* ; mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes sons. »

Ce à quoi Framery répondit pièces en main : « Ce n'est pas aux sons de leur musique que les Persans ont donné des noms de villes, mais à

leurs modes. Ainsi, quand ils disent : *Allez d'Ispahan à Babylone* ; ils veulent dire : *Passez du mode d'Ispahan au mode babylonien.* » Et Framery donne à la suite la gamme complète des Orientaux ; gamme exprimée par des lettres et dont l'échelle est de quarante degrés :

| | | | | | | | | | |
|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| <i>a</i> | <i>b</i> | <i>c</i> | <i>d</i> | <i>e</i> | <i>f</i> | <i>g</i> | <i>h</i> | <i>i</i> | <i>j</i> |
| 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
| <i>ja</i> | <i>jb</i> | <i>jc</i> | <i>jd</i> | <i>je</i> | <i>jf</i> | <i>yg</i> | <i>jh</i> | <i>ji</i> | <i>k</i> |
| 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 |
| <i>ka</i> | <i>kb</i> | <i>kc</i> | <i>kd</i> | <i>ke</i> | <i>kf</i> | <i>kg</i> | <i>kh</i> | <i>ki</i> | <i>l</i> |
| 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 |
| <i>la</i> | <i>lb</i> | <i>lc</i> | <i>ld</i> | <i>le</i> | <i>lf</i> | <i>lg</i> | <i>lh</i> | <i>li</i> | <i>m</i> |

Nota. Dans cette nomenclature que nous donnons d'après Framery, qui lui-même la tenait de Laborde, les chiffres ne sont que de simples numéros d'ordre, et les lettres seules sont des signes représentatifs des notes.

*
**

Les instruments de musique chez les Persans sont l'*aoud*, — le *nay*, ou la flûte ; — le *nesir*, sorte de hautbois très court ; — l'*aclack*, ou tambour ; — le *kanon*, ou sistre ; — le *kemantché*, instrument à cordes de la famille du violon.

Il y a apparence aussi que, dans les temps anciens, la harpe a été connue des Persans. On trouve, en effet, ce passage dans un de leurs poèmes nationaux intitulé : *Mirah-i-Iskhandir* :

*Les doux sons de la harpe montaient au ciel,
Et du flacon coulait l'onde couleur de rubis ;
Les sons suaves du luth attiraient les anges du ciel.*

.

Ce poème est de Amir-Kohsrou, qui vivait vers 1315.

Comme preuve de la même hypothèse historique, les savants citent encore les ruines de l'arc de triomphe de Kurmanshah que l'on rencontre à dix journées de marche de Bagdad, dans la direction du nord-est. Sur une des faces du monument se voit encore un bas-relief représentant un bateau chargé de femmes jouant de la harpe.

*
**

Les orchestres persans sont conduits par un chanteur qui s'accompagne et bat la mesure sur deux petites timbales d'environ un pied de diamètre.

Ce musicien donne le signal par un chant improvisé séance tenante, et dans le mode qu'il lui plaît. Il a soin seulement de bien faire sentir la note initiale, la dominante et la finale, puis ses musiciens répètent la phrase qu'il vient d'émettre en imitant toutes ses inflexions sur leurs instruments. Ensuite vient une ritournelle qu'ils appellent *pichreu*. Enfin, le chanteur chef d'orchestre chante (et toujours dans le même mode) trois petits airs du genre de ceux que l'on nomme *besté*, ou bien il n'en chante qu'un, mais qui est plus long et qui appartient au genre appelé *kiar*.

Après un entr'acte, la seconde partie du concert commence et se poursuit dans le même ordre, sinon dans le même mode.

Lorsque le chef d'orchestre n'improvise pas, il choisit un morceau dans le riche répertoire de Coya-Abdel-Kader, d'Ispahan, qui est le plus célèbre compositeur classique de la Perse.

Quant aux orchestres militaires des Persans, ils sont composés de trompettes très longues, de tambours et de timbales. Les Kurdes, qui forment des régiments spéciaux, attachent des tambours à la selle de leurs chevaux, et de plus, ils ont le privilège de jouer d'une sorte de clarinette à sons très rauques.

Tangoin, déjà cité, dit qu'au sommet d'une tour du palais il y a concert militaire tous les jours, au lever et au coucher du soleil, et que c'est là une des prérogatives du Shah et de la famille royale.

Kotzebue, dans sa relation de l'*Ambassade russe en Perse*, raconte que « lorsque l'ambassadeur arriva à Erivan, les troupes présentèrent les armes, les tambours battirent, et les fifres jouèrent l'air national anglais : *God save the king*. »

*
* *

La musique joue encore un rôle important dans diverses circonstances de la vie publique et privée des Persans. Elle figure particulièrement aux *Tazies* ou *Désolations*, qui sont des fêtes funèbres instituées en mémoire du martyr des imans Hassan et Hussein, fils d'Ali. « Pendant ces jours de deuil, dit Tangoin, les mollahs, placés dans des chaires au milieu des rues, chantent d'une voix lugubre des hymnes sacrés et des lamentations. » Puis bientôt succède le chant des enfants « dont la douce harmonie dédommage les auditeurs des cris plaintifs qu'ils ont entendus auparavant. »

M. de Hussard, diplomate français, qui a occupé un poste à Téhéran, a assisté aux danses frénétiques des derviches tourneurs de la secte de *Mewliach*. Ces danses, dit-il, sont accompagnées par des chœurs « dont quelques-uns ressemblent au chant ecclésiastique primitif... Leurs mé-

lodies ont en général beaucoup d'originalité. Leurs airs sont courts et excellents dans différents genres. Les changements de mesure qui s'y rencontrent quelquefois rappellent tout à fait la musique dramatique française. L'étendue de leurs airs ne s'élève pas à plus d'une octave et demie d'*ut* à *fa*, et conséquemment, en les transposant selon les circonstances, ils se trouvent dans le diapason de toutes les voix. »

La musique est encore la bien venue aux fêtes nuptiales des Persans. Sir R. K. Porter dit que « la jeune fiancée est conduite le matin de ses noces à sa nouvelle demeure par ses parentes et ses femmes ; que, pendant ce temps, tous ses parents et ses amis de l'autre sexe se rendent chez le fiancé, et que, les hommes des deux familles étant réunis, le festin commence au son des instruments et du tambour. »

*
* *

Cependant le shah de Perse a résolu, il y a cinq ans, de créer dans son armée des corps de musique sur le modèle des nôtres. A cet effet, il a fait venir de Paris, avec une cargaison d'instruments, M. Lemaire, musicien distingué, alors incorporé dans la musique du 1^{er} voltigeurs de la garde.

M. Lemaire, grand maître des orchestres militaires du Shah, a, depuis 1868, obtenu les meilleurs résultats des artistes auxquels il a appris les secrets de notre art.

La marche nationale que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs (et qui est celle que M. Deldevez a orchestrée pour la représentation de gala donnée à l'Opéra), cette marche, disons-nous, ainsi que les airs populaires qui lui font suite, a été notée par M. Lemaire. Communication obligeante nous en a été faite par MM. Chatot et Rustant, éditeurs.

On voudra bien remarquer que les accompagnements placés sous ces mélodies étranges et si intéressantes sont à dessein d'une simplicité extrême. Autrement, c'est-à-dire si on avait usé d'harmonies plus riches, le caractère spécial des morceaux s'en fût trouvé altéré ; d'ailleurs, nous ne pouvions mieux faire que de nous conformer au texte qu'en a donné M. Lemaire.

*
* *

Il était urgent, selon nous, de tracer ces tableaux des mœurs d'un peuple qui tend tous les jours à s'*européaniser*.

L'Asie qu'on avait cru immuable dans ses religions, sa littérature, ses arts, ses coutumes, l'Asie, stationnaire depuis dix siècles, rajeunit sa civilisation au contact de la nôtre qui va vers elle avec la locomotive et le télégraphe.

ALBERT DE LASALLE



REVUE MUSICALE

ATHÉNÉE : *Royal-Champagne*. — OPÉRA-COMIQUE. *Débuts* : Mmes Isaac et Franck, MM. Bouhy, Duvernoy, Vicini, Dekeghel.

Fidèle au programme que nous nous sommes tracé et que nous avons exposé déjà aux lecteurs de la *Chronique musicale*, nous inaugurons aujourd'hui le système de critique impersonnelle que nous avons résolu de soumettre au public. Une fois pour toutes, il est bien entendu que les comptes rendus des œuvres musicales qu'on pourra lire à cette place ne seront point l'expression de l'opinion de celui qui les écrit, mais le résumé sincère, impartial, des débats de la critique parisienne au lendemain des représentations et des auditions nouvelles. Nous apporterons dans ce travail le plus grand scrupule à ne rien dénaturer de la pensée de chacun, et à ne nous servir que des termes qui la rendent bien. C'est une besogne d'autant plus délicate qu'il importe de ne point la présenter comme une compilation indigeste, où se heurtent sans cohésion les jugements les plus disparates. Il va sans dire que, lorsque nous citerons textuellement, nous rendrons à César ce qui lui appartient, en indiquant la source où nous avons puisé, ne voulant pour rien au monde nous livrer à ce procédé de forban qu'on assimile dans la littérature familière à l'opération de *démarquer le linge*. C'est surtout aux époques où la vie artistique reprend toute son activité, dans la saison où le feuilleton musical n'est pas suspendu comme à présent, qu'on appréciera complètement l'importance et l'intérêt de ce mode de critique qui ressemble assez au dépouillement commenté d'un scrutin. En attendant, nous indiquerons l'état actuel du tribunal musical dont nous comptons reproduire les

jugements. Voici la liste, aussi exacte que possible, des locataires du rez-de-chaussée dans les grands journaux politiques, sans oublier ceux qui sont logés chez eux avec pignon sur rue :

Critiques spéciaux :

BLAZE DE BURY, à la *Revue des Deux-Mondes*. — GUY DE CHARNACÉ, au *Bien public*. — WILFRID CHAUVIN, à l'*Événement*. — OSCAR COMETTANT, au *Siècle*. — PIERRE DU CROISY (Ernest Dubreuil), à la *France*. — FRÉDÉRIC (F. Wührer), au *Paris-Journal*. — VICTORIN JONCIÈRES, à la *Liberté*. — BÉDÉDICT JOUVIN, au *Figaro*. — ALBERT DE LASALLE, au *Monde illustré*. — ARTHUR POUGIN, au *Soir*. — ERNEST REYER, aux *Débats*. — DE THÉMINES-LAUZIÈRES, à la *Patrie*. — JOHANNÈS WEBER, au *Temps*. — XX. (Édouard Fétis) à l'*Indépendance belge*.

Critiques dramatiques et musicaux :

MM. XAVIER AUBRYET, au *Petit Moniteur*. — FRÉDÉRIC BÉCHARD, à la *Gazette de France*. — DANIEL BERNARD, à l'*Union*. — GUSTAVE BERTRAND, au *Nord*. — PAUL FOUCHER, à l'*Opinion nationale*. — B. JOUVIN, à la *Presse*. — CH. DE LA ROUNAT, au *XIX^e Siècle*. — CH. DE LA MOUSSELLE (Ch. Deulin), au *Pays*. — PAUL DE SAINT-VICTOR, au *Moniteur universel*. — SAVIGNY (Henri Lavoix), à l'*Illustration*.

Journaux de musique :

La *Revue et Gazette musicale*. — Le *Ménestrel*. — L'*Art musical*. — La *Presse musicale*.

Ceci dit, nous commençons.

Samedi 28 juin. — Par un de ces caprices qui constituent son originalité, l'Athénée nous a donné la première représentation d'une pièce nouvelle l'avant-veille de sa clôture : cette facétie nous semble légèrement irrespectueuse envers les auteurs de *Royal-Champagne*, MM. de Saint-Geniès et Couturier pour les paroles, et Lemarié pour la musique. Nous ne raconterons pas le sujet de cet acte d'opéra-comique qui n'a rien de bien neuf en soi : aucuns prétendent qu'il offre quelque analogie avec celui de l'*Etoile du Nord*, bien que le type du sergent Francœur, un des principaux personnages du petit drame en question, nous ramène plutôt vers les physionomies gaillardes du sergent Belhamy et du capi-

taine Lejoyeux, des *Dragons de Villars* et du *Val d'Andorre*. En compensation de ces rapprochements, d'ailleurs peu coupables, l'action de *Royal-Champagne* est bâtie dans le cercle étroit des trois unités : beau mérite, comme vous savez, aux yeux de Messieurs les classiques, s'il en reste ! Et il est bien permis d'en douter, à voir la façon cavalière dont la langue et la grammaire sont généralement traitées par les librettistes, à commencer par ceux-mêmes de *Royal-Champagne*. Ceux-ci nous ont, en effet, jeté dans un camp de militaires qui vous ont des manières de dégoiser le français à faire frémir Littré : je sais bien que le soldat dans ses mots brave quelque peu l'honnêteté, et que le régiment de *Royal-Champagne* n'avait sans doute pas l'heur de parler le langage des précieuses, mais les néologismes de caserne que nous avons entendus l'autre soir rue Scribe, et parmi lesquels s'épate le verbe *roupiller*, n'avaient certainement pas cours au siècle poli où le *Royal-Champagne* servait le roi de France, ou je me trompe fort.

M. Lemarié, l'auteur de la musique, est professeur de violon à Pont-Audemer. Il a été relativement plus heureux que ses collaborateurs. Il y a une promesse dans son premier essai de théâtre, promesse un peu vague, si l'on veut, mais qui n'autorise personne à mal augurer de l'avenir. La mélodie de M. Lemarié se présente sous des dehors honnêtes : elle a de la bonne foi, et cette conscience a réussi parfois à racheter ses défauts d'expérience. On aperçoit au premier coup d'œil ce qui lui manque : la décision et la proportion juste. « L'ouverture est trop longue de moitié, » écrit M. Albert de Lasalle dans le *Monde illustré*. La remarque peut s'étendre à presque tous les morceaux d'ensemble répandus dans la partition ; mais les airs et les couplets ont une allure plus ferme. On a fait un accueil très chaud à la chanson du *Vin de France* que dit le baryton Géraizer à son entrée en scène. Le public s'est laissé prendre à l'hameçon tendu à son chauvinisme, et nous ne le blâmons pas de ce mouvement, mais le morceau n'a guères de valeur intrinsèque. Il eût pu faire montre de ses dispositions sympathiques à des passages d'un goût plus relevé tels que les couplets du colporteur et l'air de la prison qui n'est pas sans distinction. Mademoiselle Marietti, qui portait le travesti pour la première fois, a paru fort à l'aise dans son enveloppe masculine : elle a chanté et joué avec gentillesse.

Mardi 1^{er} juillet. — Mademoiselle Isaac a débuté à l'Opéra-Comique par le rôle de Marie dans la *Fille du Régiment*. Mademoiselle Isaac est une élève de Duprez. On l'eût deviné à cette pureté de l'articulation qui est comme la marque de fabrique du célèbre professeur. Elle nous arrive tout exprès du théâtre de la Monnaie de Bruxelles, où sa mine éveillée

et son allure accorte avait fait émeute dans les têtes belges. Et peu s'en est fallu que les Parisiens n'acquittassent d'enthousiasme la lettre de change qu'on tirait sur eux de la frontière. Le soprano naturel de mademoiselle Isaac a les solides qualités de la justesse et du timbre, mais il pêche par l'étendue et l'homogénéité ; ses cordes basses sonnent un peu creux et son médium réclame encore l'appoint de l'étude. Dans la demi-teinte, la voix de mademoiselle Isaac trouve des inflexions caressantes d'un effet certain ; aux applaudissements qu'elle a recueillis après *la Valse* et l'air *Il faut partir*, elle a dû sentir qu'elle avait touché juste. En revanche, sur les grands points du rôle où la note veut être lancée avec bravoure, dans le *Salut à la France* entre autres, sa volonté a été trahie. C'est alors qu'il a été facile de fixer le genre où les moyens de la débutante la confinent. Il y a dans mademoiselle Isaac l'étoffe d'une dugazon agréable et non celle d'une prima donna d'opéra-comique : son synonyme est mademoiselle Girard.

Mercredi 2 juillet. — Le tempérament de Mademoiselle Franck, qui paraissait le lendemain dans *Galathée*, est l'opposé de celui de Mademoiselle Isaac. C'est la force qui succédait à la grâce, et, au point de vue de l'antithèse, la direction de l'Opéra-Comique n'avait pas mal fait les choses en accolant d'aussi près les débuts de ces deux jeunes artistes. Nous ne jouerons pas à Mademoiselle Franck le mauvais tour de la comparer à ses devancières, Mesdames Ugalde et Marie Cabel ; il nous suffira de dire qu'elle n'est pas absolument indigne du rapprochement, et c'est le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Mademoiselle Franck a la plastique du rôle de *Galathée*, et, dans une pièce qui est l'épopée de l'illusion des sens, il convient que cette illusion se trouve naturellement expliquée et comme imposée aux spectateurs. La débutante n'était donc pas trop dépaysée sous le peplon grec. Son organe est encore fruste, mais plein de nerf et de santé ; il est délibéré dans l'attaque et tinte avec éclat dans les vocalises. Le célèbre *brindisi* de la Coupe a été enlevé avec une audace qui a plu et qui lui a valu les honneurs du *bis*. Voici maintenant le revers de la médaille : il est douteux que Mademoiselle Franck ait fait ses *humanités vocales* : elle pêche par le style ; elle ne sait guère phraser ; elle n'a pas appris à rentrer à souhait dans la pénombre des nuances ; elle ne dit point ; elle ne détaille point. Il faut que Mademoiselle Franck fasse un appel énergique au travail. Peut-être deviendra-t-elle une nouvelle Galathée ; peut-être alors dira-t-on d'elle que le marbre s'est fait chair.

M. Bouhy lui donnait la réplique dans *Pygmalion*. Il abordait le rôle pour la première fois. On estime l'excellente méthode de ce chanteur,

et nous savons qu'on salue déjà en lui le successeur de Faure. C'est l'appréciation d'un grand nombre, et nous n'y contredisons pas. Il a été fait cependant par nos confrères plus d'une réserve sur la manière dont il a chanté et joué son personnage. Quelques-uns, M. Jouvin, par exemple, tout en rendant hommage à sa valeur, l'accusent de froideur et de mollesse ; d'autres trouvent que la coupe de l'opéra comique n'est point favorable à la nature de son talent. Nous croyons, pour notre part, que sa voix, d'une complexion un peu indolente, a besoin d'être tenue en excitation constante par le récitatif, et que, sous ce rapport, le cadre de l'opéra servirait mieux ses aptitudes. C'était du moins l'opinion de Baroilhet qui connaissait à fond l'art du chant, et je la livre à l'intéressé avec toutes ses déductions logiques. Baroilhet, si la mémoire ne me fait défaut, était membre du jury d'examen qui décerna le prix à M. Bouhy. Je me souviens fort bien qu'il le classait parmi les barytons les mieux doués pour le répertoire de Donizetti, et qu'il rêvait pour son début le rôle d'Alphonse de la *Favorite*.

Duvernoy a fait preuve d'intelligence dans *Ganymède* ; mais M. Vicini (*Midas*), nenni.

Samedi, 5 juillet. — Comme Roger avait fièrement campé son personnage de Georges Brown ! Quel cachet de martiale élégance et de galanterie toute française il lui avait imprimé ! Mais tenons porte close à ces souvenirs d'un passé évanoui, qui nous feraient volontiers oublier que nous avons affaire à l'an de grâce 1873.

De par MM. de Leuven et du Locle, le Georges Brown de 1873 a été (car j'ai bien peur qu'il ne faille employer ici le prétérit) M. Dekeghel. Ce choix a été contesté : non que le débutant soit dépourvu de qualités recommandables dans la voix, car il a bien posé certaines parties du rôle, mais il lui faudrait au moins le physique de son emploi : ce n'est pas un sous-lieutenant, c'est un gros major. Dans ces conditions de romanesque invraisemblables, on ne se lance pas à la conquête des châteaux et l'on ne se précipite pas à l'abordage du public parisien.

A. HEULHARD.





V A R I A

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

« Strasbourg, 9 juillet 1873.

« Monsieur le rédacteur,



Un article du *Monde illustré*, signé Jules Noriac, a attiré mon attention sur votre très-intéressante et très-luxueuse *Chronique musicale* « revue de l'art ancien et moderne. » J'ai pu me procurer, chez mon libraire, votre premier numéro daté du 1^{er} courant, et j'y lis l'exposé de votre généreux projet qui est d'élever une statue en Suisse à Rossini, l'auteur de *Guillaume Tell*.

Vous voulez aussi que le jour de l'inauguration du monument, dix mille voix chantent là, sur place, c'est-à-dire au Grutli, le chœur de la conjuration qui sert de finale au second acte de *Guillaume Tell*. Je suis sûr que vous n'apprendrez pas sans intérêt que tout dernièrement nos trois sociétés, l'*Union*, la *Chorale* et l'*Harmonie* se sont réunies et ont exécuté le second acte tout entier du chef-d'œuvre de Rossini. Ce sont, pour le festival que vous projetez, autant de voix prêtes à entrer en lice, et qui, à leur insu, ont fait la répétition générale du concert en l'honneur de Rossini. Comme Alsacien-Français, je suis heureux, monsieur, de fournir à un journal de Paris un renseignement qui pourra être utile à un moment donné.

« Veuillez agréer, etc... »

RÉPONSE : Mille fois merci, monsieur. Bonne note sera prise de l'avis que vous nous donnez ; car, loin d'abandonner l'idée du monument à élever à Rossini dans le pays de Guillaume Tell, nous mettons tout en œuvre pour la mener à bonne fin, et nos lecteurs seront tenus au courant du résultat de nos démarches.

FAITS DIVERS

Voici, telle que M. Oswald l'a copiée aux Archives de l'Académie de musique, la liste des représentations de gala données sous l'empire :

1855 21 août. S. M. la reine d'Angleterre.

(La Fonti. — Concert.)

1857 10 mai. S. A. le grand-duc Constantin.

(François Villon. — *Le Corsaire*.)

- 1857 26 mai. S. M. le roi de Bavière. (Le Corsaire.)
 1864 23 mai. LL. EE. les ambassadeurs japonais. (Giselle.)
 1864 18 août. S. M. le roi d'Espagne. (Nemea.)
 1866 9 janvier. Ambassade du Maroc.
 (Estrade. — Tapis de pied. — Deux fauteuils semblables pour les ambassadeurs. Quatorze sièges pour les prêtres, caïds, interprètes. Quelques banquettes pour la suite de Leurs Excellences.)
 (La Favorite. — Le roi d'Yvetot.)
 1867 4 juin. S. M. l'empereur de Russie. (4^e acte de l'Africaine. — Giselle.)

La représentation annoncée pour le 4 juillet 1867 en l'honneur du *Sultan* a été contremandée à la nouvelle de la mort de l'empereur Maximilien.

LE mercredi 2 juillet a eu lieu, au Père-Lachaise, la bénédiction du monument élevé à la mémoire de l'organiste Lefébure Wély. Ce monument est dû à l'architecte Ballard et exécuté par M. H. Chevalier.

NOUVELLES

PARIS. — La *Chronique Musicale* publiera le palmarès complet des concours du Conservatoire pour l'année 1873. C'est pendant que nous mettions sous presse, qu'a été décerné le prix de Rome pour cette année. Le premier grand prix a été décerné à M. Paul Puget, élève de M. Victor Massé.

Le second grand prix à M. Hillemacher, élève de M. Bazin. Une mention honorable a été accordée à M. Corbaz-Marmontel, élève de M. Bazin.

— La sous-commission chargée du budget de l'instruction publique et des beaux-arts a adopté le rapport de M. Bardoux.

Les subventions pour les théâtres lyriques ont été maintenues aux chiffres suivants :

| | |
|---------------------|-------------|
| Grand-Opéra | 800,000 fr. |
| Opéra-Comique | 200,000 |
| Italiens. | 100,000 |

La subvention du Théâtre-Italien a été votée sur l'annonce faite qu'un directeur sera nommé.

Il n'est pas question du Théâtre-Lyrique.

— M. Halanzier vient d'engager mademoiselle Leavington, contralto.

Cette artiste débutera le mois prochain dans le *Prophète* ou le *Trouvère*.

— MM. Bagier et Lefort ont signé leur acte d'association pour diriger le théâtre Ventadour, transformé en théâtre d'opéra français et d'opéra italien.

M. Strakosch, candidat favori de la toute-puissante société des propriétaires de la salle Ventadour, n'a pas voulu faire échec à cette combinaison.

Les travaux de restauration et d'embellissement qui s'exécutent à l'intérieur de la salle ne seront pas terminés avant deux mois.

Les propriétaires de l'immeuble consacrent 200,000 francs à ces réparations. Tout le mobilier sera renouvelé; des glaces seront placées dans les loges. La restauration du plafond, confiée à M. Robecchi, coûtera 6,000 fr. environ.

Rien ne sera épargné enfin pour rendre le Théâtre-Italien aussi splendide que confortable.

— L'Opéra-Comique va nous donner douze débuts pendant les fortes chaleurs.

Ténors, barytons, basses, *soprani*, *contralti*, toutes les voix y passeront.

Tous ces artistes débiteront dans le vieux répertoire, que la direction est obligée de rejouer en entier, pièce par pièce, pour ne pas perdre le monopole de leur représentation.

Les Trois Souhairs, tel est le titre d'un acte de M. Jules Adenis, musique de M. Poise, lu ces jours derniers à la salle Favart, et dont les rôles ont été distribués à Neveu, Nathan, Mesdames Ducasse et Nadaud.

— Le jugement qui a condamné M. Ruelle dans son affaire avec Mademoiselle Daram, déclare résilié l'engagement de cette excellente artiste, dont nous serons privés l'hiver prochain à l'Athénée. Ce théâtre rouvrira ses portes le 30 septembre. La première affiche se composera de la reprise du *Bijou perdu*, d'Adam, et d'un opéra-comique, en un acte, intitulé : *Dufrény*, paroles de M. Paul Saunière, musique de M. Armand Roux.

— Mademoiselle Douau, une jeune chanteuse qui faisait partie de la troupe du Théâtre-Lyrique sous la direction Martinet, et qu'on avait remarquée dans *Sylvana*, vient d'être engagée par M. Offenbach.

— Le compositeur Edouard Lalo, l'auteur de *Fiesque*, achève la partition d'un ouvrage considérable en trois actes et cinq tableaux, dont le titre est : *Savonarole*.

Le poème est de M. Armand Silvestre, et le scénario de M. Gaston Klein.

— MM. Ernest Dubreuil et Louis Gallet collaborent en ce moment au livret d'un grand opéra en cinq actes, dont la musique sera faite par M. J. Massenet, auteur de *Don César de Bazan*, de *Marie-Madeleine* et des chœurs antiques des *Erinnyes*.

Le titre de cet ouvrage sera : *Tristan de Léonois*. Le sujet est tiré de nos vieilles chroniques bretonnes.

Cet opéra sera terminé avant la fin de l'année; il est destiné à l'Académie nationale de musique.

BRUXELLES. — La saison du théâtre royal de la Monnaie, à Bruxelles, commencera du 1^{er} au 15 septembre prochain.

Parmi les artistes engagés par le directeur, M. Campocasso, nous remarquons : MM. Warot, Echetto, Mesdames Battu et Hamakers.

ANVERS. — On prépare à Anvers de grandes fêtes pour le voyage de leurs Majestés Belges.

Le théâtre organise une représentation de gala dont notre répertoire fera les frais : on jouera, en effet, le *Roi l'a dit avec tous les artistes* qui l'ont créé à l'Opéra-Comique, sauf M. Lhérie qui sera sans doute remplacé par M. Nicot.

M. Delibes doit conduire l'orchestre.

LONDRES. — Le *Messie*, de Haendel, vient d'être exécuté à l'Albert-Hall, de Londres, devant plus de huit mille auditeurs, sous la direction de Leslie.

Madame Christine Nilsson-Rouzeaud a été acclamée. Le célèbre ténor anglais Sims Reeves, la basse Agnesi, mesdames Trebelli et Marie Rose ont contribué à l'excellent ensemble de l'interprétation.

— On a joué enfin jeudi au théâtre de Covent-Garden la tant promise version italienne des *Diamants de la Couronne*.

Grand succès, mais on trouve la pièce trop longue. On y a ajouté, en effet, des récitatifs on ne peut plus ennuyeux et qui jurent étrangement avec la musique d'Auber.

— Mademoiselle Desclée a pris sa part dernièrement comme organiste et comme cantatrice, à un concert où ont paru entre autres Gounod et Capoul.

Elle a, dit-on, peu de voix, mais un goût exquis. Quant à son talent sur l'orgue, il est de premier ordre.

Pour ceux qui ne connaissent pas cette charmante artiste, cela est nouveau ; mais tous ceux qui l'ont connue alors qu'elle était encore au Vaudeville, se souviennent des soirées agréables qu'ils ont passées dans le foyer des artistes, où mademoiselle Desclée jouait sur le piano les œuvres des grands maîtres, en artiste d'un réel talent.

A ce moment-là, elle avait une plus grande réputation de musicienne que de comédienne.

— Le prince Joseph Poniatowski se disposait à partir pour l'Amérique, où il était engagé comme chef d'orchestre par Ullmann, lorsqu'il fut atteint de la maladie qui l'a enlevé.

Le prince Poniatowski descendait de Stanislas II, dernier roi de Pologne, et était né à Rome le 20 février 1816. Il avait eu pour premier maître de musique Candido Zanotti, et plus tard il avait étudié le contrepoint à Florence, sous la direction de Ceccherini. Il ne tarda pas à tirer bon parti de cette éducation : son premier opéra représenté fut *Giovanni da Procida*, sur le théâtre particulier de lord Standish, à Florence (1838). L'exécution en était tout aristocratique : le prince lui-même chantait le rôle du ténor ; son frère, le prince Charles, celui du baryton ; et la femme de ce dernier, la princesse Elisa, la prima donna. Ce n'était pas son coup d'essai comme chanteur, car il s'était produit déjà sur deux scènes : au théâtre *del Giglio* de Lucques et à la *Pergola* de Florence. *Giovanni da Procida* fut immédiatement donné à Lucques avec la Strepponi, Musich et Georges Ronconi, puis à Florence, avec la Ungher et les deux artistes précédents. On y applaudit des morceaux remarquables. Il écrivit ensuite *Don Desiderio*, qui eut du succès (1839), *Ruy-Blas* (1848) ; *Bonifacio de Geremei* (1844), la *Esméralda*,

d'abord exécutée dans la grande salle des Cinq-Cents de Florence, puis au théâtre Léopoldo de Livourne (1847); *I Lambertazzi* (1845), *Malek-Adel* (1846); *La Sposa d'Abido : Pierre de Medicis* (mars 1860), considéré comme son meilleur ouvrage ; *Au travers du mur* et *l'Aventurière*, au Théâtre-Lyrique ; la *Contessina*, aux Italiens, et enfin, *Gelmina*, grand opéra en trois actes, à Covent-Garden (1872). Il a aussi composé quelques messes.

La famille Poniatowski était fort bien douée; c'est elle qui avait créé la *Esméralda*, avec Madame de Giuli-Borsi.

Au printemps de 1831, le prince Joseph, sa belle-sœur la princesse Elisa et son frère Charles chantèrent la *Lucrece Borgia*, de Donizetti, au Théâtre du Casino, à Bologne.

Joseph Poniatowski a rempli diverses fonctions diplomatiques : il a été ministre de Toscane en France. Il était sénateur de l'Empire ; depuis la chute de ce gouvernement, il habitait Londres où il vivait du fruit de ses leçons en ville.

LEIPZICK. — On vient de fonder à Leipzick une école dramatique sous le titre *L'Académie théâtrale*. Le but exclusif de cette institution est de former des élèves aptes à monter sur les planches, pour y jouer le drame littéraire ou musical. Le programme d'éducation comprend outre les exercices spéciaux : l'histoire du théâtre, l'histoire et la théorie de la musique et de l'opéra, l'art de la représentation dramatique, l'histoire du costume, la dramaturgie et la littérature théâtrale. Pour être admis dans cette école, il faut prouver qu'on possède les connaissances nécessaires pour aborder l'enseignement supérieur qu'on se propose d'y donner.

VIENNE. — Les deux ouvrages désignés pour être exécutés à Vienne devant le czar de Russie étaient *Lohengrin* et *Mignon*. Sur la demande expresse de l'illustre voyageur, le premier de ces opéras a été remplacé par le *Faust* de Gounod.

SAINTE-PETERSBOURG. — La société impériale russe de musique met au concours une partition d'opéra. Le libretto proposé avait été choisi par feu la grande-duchesse Hélène Pawlowna, et écrit, d'après ses indications, par le poète Polousky; il a pour titre : *Vakoula le forgeron*, et est emprunté à la nouvelle de Gogol, la *Nuit de Noël*.

Un premier prix de 1,500 roubles et un second de 500 ont été mis à la disposition de la Société par la duchesse, pour les deux meilleures œuvres présentées.

Les partitions devront être orchestrées et réduites au piano.

Les concurrents ont jusqu'au 1^{er} août 1875 pour remettre leurs partitions, et le jugement du jury sera publié au plus tard le 1^{er} novembre suivant.

Le programme ne dit pas si les musiciens de tous les pays sont admis au concours et si l'œuvre sera représentée.

BARCELONE. — La Société *Il fomento de las Artes* publie le programme du concours musical qu'elle prépare pour le mois d'août, et pour lequel elle organise une série de récompenses à distribuer aux auteurs des diverses

œuvres, parmi lesquelles on réclame *un hymne national de la République espagnole*, composé pour voix d'hommes, et une *collection complète des chants populaires espagnols*. On vient de fonder dans cette ville une *Societad Wagner*, ayant pour but d'étudier et de propager les compositions du maître allemand. Une autre Société de quartettistes, récemment établie à Alicante, se propose d'y répandre la musique classique allemande, vocale et instrumentale.

MILAN. — Les journaux italiens de tout format et de tous genres constatent unanimement l'éclatant succès obtenu par la Galetti dans l'*Olema* du maestro Pedrotti au théâtre del Verme, de Milan. La Galetti est une artiste hors ligne et quasi-populaire en Italie, ce qui n'empêche que le Théâtre-Italien de Paris ne se soit aucunement soucié de nous la faire entendre. Nous l'avons vue dans la *Favorite* à la Pergola de Florence : c'est la plus splendide Léonora qui soit.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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