



LE CAS
DE MM. DE FLOTOW ET WAGNER



LE nom de M. de Flotow a provoqué dernièrement un incident grave sur lequel la discussion s'est trop vite refermée. Les hautes questions d'art et de patrie que cet incident soulève, méritaient mieux qu'une polémique confuse à coups de lettres, et le débat est de ceux qui s'élèvent d'eux-mêmes au-dessus des personnalités.

Voici les faits tels qu'ils sont : On annonça ces jours passés la réception d'une *Marianne*, de M. de Flotow, à l'Opéra - Comique. Une grande partie de la presse protesta, et plaida d'instinct que l'accès de l'Opéra - Co-

I.

mique devait être interdit à M. de Flotow comme étant manifestement sujet prussien, et comme étant ou ayant été chambellan d'un certain duc de Mecklembourg, commandant un des corps d'armée opérant contre nous pendant l'invasion. M. Gustave Lafargue, secrétaire de l'Opéra-Comique, démentit d'abord la nouvelle, puis on entra dans la voie des explications. Dans une lettre contre-signée par M. de Leuven, M. H. de Saint-Georges intervint, prenant ouvertement fait et cause pour l'auteur de *Marianne*, lequele est, à son dire, un chaud Français et un très tiède Prussien, aussi peu chambellan que possible du duc de Mecklembourg-Strélitz, et membre correspondant de l'Institut de France autant qu'homme du monde. Ce à quoi M. Victor Massé riposta timidement d'abord, et beaucoup plus franchement ensuite, sur les objections qui lui furent faites d'avoir gardé l'anonyme.

Il résulte de tout ceci que M. de Flotow est sujet quasi-prussien, étant fils d'un chef d'escadron au service de la Prusse, et né à Teutendorf dans le Mecklembourg, le 27 avril 1812; qu'il est depuis 1855 chambellan et directeur de la musique du duc de Mecklembourg-Schwérin; que, dans une élection qui eut lieu après la guerre, l'Institut dont il est le correspondant refusa de l'admettre dans la classe plus intime de ses *associés étrangers*: et qu'enfin personne ne lui nie un incontestable talent. Mais l'aveu le plus précieux, le seul qui pèse de tout son poids sur la conscience de M. de Flotow, c'est celui de M. Gustave Lafargue:

« *M. de Flotow est tellement Mecklembourgeois — pour ne pas dire Prussien, — qu'il a grand'peine à s'empêcher de dire tout le mal qu'il pense de la France; et son langage — lorsqu'il reparut parmi nous après la guerre, — fut un grand sujet d'étonnement pour les personnes qui se rappelaient l'hospitalité cordiale qu'il avait trouvée pendant plus de dix ans sur le sol français ante bellum.* » De tous les griefs invoqués contre l'auteur de *Martha*, nous ne voulons retenir que celui-là.

M. de Flotow est Mecklembourgeois-Prussien; tant pis, mais il n'est pas maître du sort qui l'a fait tel: son père servait son pays en soldat dévoué; eût-on voulu qu'il désertât? Il est ou fut chambellan du duc de Mecklembourg: devait-il refuser la charge en prévision d'hostilités contre la France? Non, là n'est point l'argument décisif. C'est de ses opinions seules que M. de Flotow est responsable. C'est de son animosité contre la France qui a fait son éducation et édifié sa gloire qu'il est coupable. C'est rapprochée de ses sentiments que sa nationalité devient un méfait. Lui-même a construit la barrière qui s'élève aujourd'hui entre nos scènes nationales et lui.

Mais, s'écrie-t-on, le génie n'a pas de nationalité! il est, d'où qu'il

vienne, un cri de vie de l'humanité tout entière! le monde lui appartient et il appartient au monde! Quoi! pour une susceptibilité patriotique mal entendue, par un choc en retour de géographie, parce que le hasard a jeté entre deux pays un fleuve qui s'appelle le Rhin, vous voulez intercepter les rayons de la lumière que vous renvoie l'Allemagne! Proscrivez-vous les Bach, les Haydn, les Weber et les Beethoven, parce que leur naissance les a faits Allemands. Au moindre incident diplomatique avec l'Italie, parce que celui-ci voudra Rome capitale, et l'autre fief papal, fermerez-vous vos portes à Donizetti, à Rossini et à Verdi! Non, l'art n'a pas d'extrait de baptême; il plane dans des sphères célestes où nul écho des querelles humaines ne peut l'atteindre. D'accord.

L'art est au-dessus de la politique et des nationalités: j'entends bien, je reconnais même dans cette maxime la formule idéale, c'est-à-dire théoriquement vraie, des rapports intellectuels entre les peuples. C'est celle que la France a proclamée, et toujours si haut!

Il s'est formé, par contre, en Allemagne, toute une école d'artistes politiques, harangueurs, spéculateurs, stratégestes, qui s'inspire du principe opposé, et affirme que l'art est une forme de la politique et une émanation directe des nationalités, un instrument de conquête ou de combat, dont il faut apprendre à se servir comme d'une catapulte ou d'un bélier dans les sièges à la mode antique. La place forte est la France, et sous ses murailles, parmi les assiégeants, on rencontre, aimable couple! M. de Flotow et M. Richard Wagner. Le premier méprise la France et le dit à des Français dans des conversations particulières; le second jure contre elle comme un reître ivre-mort de bière, et fait de ses injures et de ses menaces des factums qu'il intitule: *Art et Politique*.

J'ai sous les yeux cette brochure peu répandue chez nous et que nos confrères de la critique musicale ne connaissent pas tous. Elle a paru à Bruxelles en 1868. J'en donne une brève analyse et quelques extraits caractéristiques que M. Halanzier pourra réciter à l'auteur d'*Art et Politique*, si celui-ci lui propose jamais son *Lohengrin* ou ses *Maîtres chanteurs*. Ai-je besoin de rappeler que M. Wagner a été longtemps l'hôte de la France, où il a trouvé jusqu'à de l'indulgence?

A l'exemple de Constantin Frantz, son compatriote, Wagner considère l'art allemand comme un agent spécifique contre la prépondérance de la politique française en Europe: la propagande artistique de l'Allemagne est intimement liée à son système de propagande politique: l'une doit pousser l'autre. Ainsi, un opéra peut être une machine de guerre, un blockhaus mobile, une colonie naturalisée, mais allemande au fond, en-

voyée en avant pour planter les jalons d'un futur camp militaire. Le moment d'affirmer le génie germanique lui paraît d'autant mieux choisi que la France *trahit le plus complet épuisement dans la production vraiment intellectuelle*, et que, terrifiés par les progrès du matérialisme le plus dégradant, *les meilleurs esprits de la nation désespèrent de la possibilité de s'élever à une conception quelconque du beau*. C'est le moment de nous achever, paraît-il ! car il faut avouer *qu'une délivrance de cet abâtardissement manifeste de l'humanité européenne* (par l'influence française) *n'a pas moins d'importance que n'en eut le renversement du monde romain avec sa civilisation niveleuse et enfin délétère*. Ainsi, ce n'est point la lutte courtoise de deux civilisations, ce n'est point une noble et féconde rivalité, non, c'est l'asservissement de l'une par l'autre ; c'est mieux, et Wagner a dit le mot : c'est un *renversement* qu'il lui faut. Chute de l'empire français, chute de l'empire romain, équation à résoudre : Attila ou de Moltke, Bazeilles ou le sac de Rome : qu'importe ! c'est le « renversement » qu'il faut. Ce qui fait honte à Wagner, c'est l'absorption des cours allemandes au dix-huitième siècle par l'esprit français, ce sont les attaches de Frédéric le Grand avec la philosophie française, et comme Wagner a de la pudeur, il voit en *rougissant que les princes allemands furent captivés et éloignés du peuple allemand par des danseuses françaises*.

Ces princes et leurs successeurs sont de bien grands coupables à ses yeux, car ce sont eux qui ont retardé, comme à plaisir, l'avènement à la vie sociale de l'*adolescent allemand* poétisé par Schiller, cet *adolescent allemand qui regarde avec mépris la suffisance britannique et les séductions parisiennes ! A-t-on jamais entendu parler d'un adolescent français ou anglais ? L'adolescent prussien lui semble la fleur de l'adolescence allemande ; c'est cet adolescent qui lui paraît le plus propre à soutenir l'antagonisme entre l'Allemagne et la France, et c'est la victoire de Kœniggraetz qui en est la preuve*. Ecoutez Wagner faisant sa déclaration de guerre, et posant une candidature bien autrement sérieuse que la candidature Hohenzollern, qui ne fut qu'un prétexte : la raison suffisante et le but, c'est la *ruine de la civilisation française*. Voici l'avertissement et la menace : « La civilisation française n'est pas parvenue à faire ce que l'Allemagne, foulée aux pieds, a créé d'une manière si prompte et si durable : une véritable armée populaire. Elle a recours, en compensation, à des inventions de nouveaux fusils se chargeant par la culasse et de canons d'infanterie. *Comment la Prusse y répondra-t-elle ? Par un perfectionnement analogue des fusils, ou par la mise en œuvre de forces vives, dont nul autre peuple d'Europe ne*

peut tirer parti en ce moment ? Depuis cette mémorable bataille de Kœniggratz, un grand changement s'est opéré, un problème d'une importance incommensurable s'est posé ; on dirait presque que l'empereur des Français en comprend la gravité mieux que les gouvernements des princes allemands. *Un mot du vainqueur de Kœniggratz*, et une nouvelle force entrera dans l'histoire, une force devant laquelle la civilisation française pâlera pour toujours. » L'épouvantable prophétie ! et la belle préoccupation d'artiste ! M. Wagner n'était pas si hautain, vers 1840, quand il vivait de leçons à Paris !

Donc l'Allemagne a pour elle la force : il s'agit de jeter cette force dans la balance européenne pour acquérir de l'influence, et de passer du contenu à l'expansif. Or les mœurs et les coutumes françaises ont pénétré jusqu'au cœur de l'empire germanique par le canal du théâtre. Le devoir est de les en déloger, et de déjouer la tactique du grand Napoléon qui a consisté à *dépaysier l'esprit allemand* et à lui barrer le passage par les productions de Spontini, de Rossini et autres. Et l'action de la France est encore si vivace que la littérature et le théâtre allemand ne sont plus qu'une immense pastiche des thèmes français. « Nous avons vu dernièrement mademoiselle Rigolboche, *un être qui ne se comprend qu'à Paris*, appelée à reproduire sur un théâtre de Berlin dont l'affiche la désignait en gros caractères comme *danseuse de cancan*, les danses qu'elle exécute dans son pays..... Un haut personnage de l'aristocratie prussienne, *habitué à avoir des attentions pour le monde artistique*, a eu l'insigne honneur d'aller la prendre en voiture ! » Et Wagner déplore que les Suédois, les Danois et les Hollandais, voisins et frères de l'Allemagne, aient rompu cette communauté d'idées qui les unissait jadis avec elle, pour se livrer à la France d'où ils tirent leurs provisions d'art et d'esprit ; il veut qu'on mette bon ordre à ce scandale, car en résumé, dit-il, « *les dispositions de l'esprit allemand pour l'art sont universelles*, comme la mission du peuple allemand depuis son entrée dans l'histoire. »

Rien ne s'oppose à ce que l'Allemagne s'empare du théâtre. L'art n'est que la mimique de la nature, et c'est au théâtre que cette mimique agit le plus vivement sur l'imagination. C'est là qu'il faut frapper. A propos de la supériorité scénique des Français, Wagner trace le portrait le plus noir de leur caractère. Nous ne sommes pour lui qu'un *mélange de tigres et de singes*. Le beau sujet de commentaire pour un Allemand ! « Il est évident, dit Wagner, que le peuple Français s'est distingué des autres peuples de l'Europe principalement par deux traits de caractère typiques : *La gentillesse poussée jusqu'à une souplesse niaise surtout en sautant et en bavardant ;*

d'autre part la cruauté poussée jusqu'à la soif du sang qui le fait bondir de fureur dans l'attaque. » Sully et Richelieu sont deux types de tigres. Marat et Napoléon sont le symbole de la France moderne. Il faut en prendre son parti : « le Français le moins prévenu doit désespérer de la possibilité d'une régénération complète de son caractère. » Notre théâtre est obscène, abject, corrupteur : son succès en Allemagne s'est étendu comme une lèpre hideuse. Il y a importé entre autres jolies choses *la vanité la plus dégoûtante* et *la coquetterie la plus éhontée* : « tout ce que la nature du mime renfermait de mauvaises dispositions et de bassesse fut alléché et cultivé avec le plus grand empressement. Le singe, sous sa forme la plus hideuse, s'était heureusement dépouillé de la chrysalide de Goethe et de Schiller... Pour le théâtre comme pour les habits, on s'en tint aux modes parisiennes. » A l'imitation des nôtres sans doute, les acteurs allemands se mirent à chômer et à paresser, à se rendre au café et à cultiver le billard et les quilles!!!

En travestissant le *Guillaume Tell* de Schiller et le *Faust* de Goethe en opéras, le théâtre français a souillé la mémoire de ces deux grands hommes et insulté au génie allemand : « Tous les Allemands, depuis les professeurs jusqu'aux derniers des collégiens, les comédiens eux-mêmes sentirent *quelle honte c'était pour eux que cette défiguration repoussante de leur propre essence dans ce qu'elle avait de meilleur...* L'ouverture, avec l'enivrante musique de ballet à la fin, avait déjà été accueillie par des transports inouïs, dans les concerts classiques, tout à côté des symphonies de Beethoven. *On ferma les yeux.* En fin de compte, il y avait tout plein de patriotisme là-dedans, plus de patriotisme même que dans le drame de Schiller; *esclavage* et *liberté* faisaient en musique un effet énorme. *Rossini s'était efforcé de composer aussi sérieusement que possible* ; beaucoup de morceaux ravissants faisaient oublier tout le *Guillaume Tell*. *Cela* réussit et *cela* continue toujours à réussir; et si nous y regardons maintenant de près, *Guillaume Tell* est devenu un événement classique dans notre répertoire d'opéra. » Quant au *Faust* de Gounod, c'est « un salmigondis nauséabond, une platitude douceâtre, dans un style affecté de lorette, avec la musique d'un talent subalterne qui voudrait arriver à quelque chose, et, dans sa détresse, a recours à tous les moyens. » De l'avis de M. Wagner, *la France ne peut conserver d'illusions sur la substance horrible de sa culture et de sa civilisation qu'en s'aveuglant elle-même.* La *Comédie humaine* de Balzac ne lui apparaît pas comme une physiologie romantique des corruptions sociales, mais comme le miroir, impitoyable dans sa fidélité, du vice français. Et il ajoute que nous cherchons à nous dissimuler à nous-

mêmes cette affreuse vérité, que nous sommes obligés d'admirer Balzac, mais que *nous voudrions bien le laisser dans l'ombre*. La morale de l'écrit de Wagner perce d'elle-même à travers le fatras d'épithètes malsonnantes dont il ne cesse d'accabler la littérature théâtrale française, et dont nous avons fait, en majeure partie, grâce au lecteur : cette morale est l'élimination aussi sévère que possible des pièces françaises. Cette mesure de salut est réclamée en Allemagne par le dramaturge qui se sent humilié de la concurrence latine : *il souhaite du patriotisme au théâtre, pour qu'on écarte par des droits protecteurs les pièces françaises à effet*. Le musicien n'y est pas moins exigeant. Lui aussi se plaint de n'arriver à rien en dehors des concerts, *il appelle de tous ses vœux des administrations théâtrales patriotiques : tout alors irait autrement, et il parviendrait à quelque chose*. Donc, expulsion des auteurs français qui avilissent l'Allemagne; création de directions patriotiques protégeant les nationaux à l'intérieur comme les consuls à l'extérieur : prédominance légale du théâtre autochtone, organisation de la politique en vue de l'extension de l'art allemand, telles sont les réformes que M. Wagner attend de ses princes. Une régénération interne basée sur l'expulsion; une propagande externe appuyée sur le canon, tel est l'idéal de M. Richard Wagner. A l'intérieur comme à l'extérieur, cet attrayant programme a reçu son commencement d'exécution. Les compositeurs français sont impuissants à faire rentrer les droits d'auteur qui leur sont dus ès villes d'Allemagne : et il n'y a pas quinze jours que M. Carl Batz, de Wiesbaden, fondé de pouvoirs des héritiers d'Adolphe Adam pour recouvrer ce qui leur revenait sur des représentations données à Berlin et à Hombourg, nous mandait qu'il avait échoué complètement dans ses négociations.

N'oublions pas que la brochure *Art et Politique* date de 1868 : on pourrait croire qu'en 1870 et 1871, l'idéal rêvé par l'auteur a été suffisamment atteint. Eh bien ! le résultat lui paraît mesquin, car, au mois de septembre de 1872, il adressait à la municipalité de Bologne une lettre dans laquelle la France et l'art français étaient indignement malmenés. Je l'ai lue dans les journaux de la ville où elle fut rendue publique.

Et voilà les fruits qu'a rapportés l'hospitalité française !

Vous rappelez-vous Stockausen, qui chanta *Jean de Paris*, l'*Epreuve villageoise*, le *Valet de Chambre*, à l'Opéra-Comique ? Stockausen avait été élevé à notre Conservatoire, par les soins et aux frais d'une dame française. Il rentre en Prusse : la guerre arrive, on nous prend l'Alsace-Lorraine : grande joie patriotique de M. Stockausen qui compose, sans tarder, une sorte de cantate intitulée : *Mon Alsace allemande*, dans la-

quelle il félicite notre malheureuse province d'avoir échappé au joug détestable des Français. Pourquoi ne réengage-t-on pas M. Stockausen à l'Opéra-Comique?

Vous rappelez-vous M. Parlow, le chef de la musique des fusiliers de Poméranie qui jouèrent, en 1868, au Cirque de l'Impératrice et qui furent l'objet d'une réception littéralement enthousiaste, ce qui fit dire à M. Albert Wolff dans le *Figaro* : « Il n'y a plus d'Allemands, il n'y a plus de Français : il n'y a plus que des fusiliers ! » En France, M. Parlow tourne des madrigaux en l'honneur de l'Impératrice. Mais, en Allemagne, au milieu des fusiliers de Poméranie, M. Parlow tient tout ce qu'il y a de meilleur en fait de marches triomphales contre la France. N'y a-t-il pas quelque part chez nous une petite place pour M. Parlow ? Vous rappelez-vous M. Vietprecht, chef d'une musique prussienne, qui obtint un premier prix *ex æquo* avec la musique autrichienne et celle des guides, à l'Exposition universelle de 1867, au milieu des acclamations ? Tel M. Parlow, tel M. Vietprecht, qui, depuis la déclaration de guerre, excelle aussi dans le genre triomphal : *Marche de Saint-Quentin, Marche du siège de Paris*. Il doit y avoir moyen de caser ici M. Vietprecht ?

S'il est vrai que la nationalité prussienne ne soit pas un obstacle dans les questions d'art, s'il est vrai que l'invasion n'ait pas creusé un abîme entre la France et l'Allemagne, qu'on rappelle Wagner, Stockausen, Parlow, Vietprecht et autres bon drilles ! Qu'on rappelle toute la colonie transrhénane ! Que le commerce, qui a chassé tous ses employés suspects, leur fasse amende honorable ! Que les directeurs de l'Opéra-Comique ouvrent leurs bras à M. de Flotow et à sa *Marianne*, puisqu'on décerne des certificats de civisme à cet enfant adoptif de la France qui *a grand peine à s'empêcher de dire tout le mal qu'il en pense !*

Qu'on lui donne le meilleur de la troupe et de l'orchestre, puisque MM. de Leuven et de Saint-Georges le couvrent de leur responsabilité, et que la subvention du ministère des Beaux-Arts ne peut être affectée à un meilleur usage !

Que tout cela soit fait, puisque c'est le vœu de M. de Saint-Georges, collaborateur de M. de Flotow, et de M. de Leuven, directeur de l'Opéra-Comique !

Mais qu'il ne soit pas dit au moins que la presse française a assisté impassible à cette violation du deuil patriotique.

ARTHUR HEULHARD.



LES
CANTATRICES DRAMATIQUES

I

HENRIETTE SONTAG



HENRIETTE SONTAG est née le 13 mai 1805 à Coblenz, la ville dont le nom réveille une menace du passé contre la France, et qui cette fois ne préparait qu'une rivalité glorieuse et salutaire à nos plus illustres cantatrices. D'une famille de comédiens nomades, son père mort et sa mère seule lui restant, elle joua à huit ans à la cour de Darmstadt, un rôle de son âge dans un opéra intitulé : *La Petite Fille du Danube*.

Son maître de musique s'appelait Trebensée, son maître de piano était Pixis, son professeur de chant M. Cinska.

Les dispositions de l'élève étaient si évidentes, qu'on la dispensa d'une année pour son admission au Conservatoire de Prague. On ne pouvait réglementairement y être reçu qu'à douze ans; elle y entra à onze. Son premier début fut un accident. On vint prendre au Conservatoire cette écolière pour jouer à l'improviste la princesse de Navarre de *Jean de Paris*, la chanteuse chef d'emploi se trouvant malade.

Henriette Sontag était non-seulement toute jeune, mais si petite qu'on dut, pour qu'on ne fût pas tenté de rire de cette Altesse minuscule, la jucher sur des talons de quatre pouces. Ce fut sur de véritables échasses qu'elle fit son entrée dans le domaine de l'art, si l'on peut mettre dans ce domaine la médiocre partition de Boïeldieu qui n'avait pas encore

trouvé, pour mettre en musique cette vulgaire aventure, la formule qui, dans la *Dame Blanche*, a marié heureusement la naïveté de l'inspiration française avec la recherche de l'instrumentation italienne. En dépit d'une terreur inévitable, d'une démarche gênée qui se ressentait des embarras de la grandeur, celle qui devait prêter un jour des grâces si enchanteresses à Mozart, à Weber, à Rossini, fit applaudir avec fureur cette princesse de confiserie.

A Leipsick, à Vienne, elle chanta le *Freischütz* et l'*Euryanthe*. Dans cette dernière capitale, elle se fit entendre avec Lablache et Rubini; elle y profita de l'école de la célèbre Mainvielle-Fodor.

Elle réussit également à Berlin où les sympathies du public la désignèrent au roi pour l'emploi de cantatrice de la cour; madame Catalani, menacée dans sa royauté lyrique, avoua que mademoiselle Sontag était grande dans son genre, mais ajouta que son genre n'était pas grand. C'était à Paris qu'il appartenait seul d'élever à Henriette Sontag son piédestal.

Elle débuta en 1826 au Théâtre-Italien de Paris par la Rosine d'*Il Barbieri*. L'impression qu'elle produisit ne peut, dans le souvenir, être comparée qu'à la fascination exercée trente et quelques années après par Adelina Patti. Henriette Sontag était une Patti blonde. Rien de la fougue italienne, mais une auréole de pureté et de fraîcheur autour de cette tête mignonne et fine, de cette chevelure d'or, de ces yeux bleus, type d'une grâce toute septentrionale, de cette bouche rosée qui semblait faire vibrer le cristal ou tinter l'argent avec une justesse que ne trahissait jamais la souplesse inaltérable et l'audace vertigineuse de l'exécution.

Son succès, déjà immense dans l'air, dans le duo d'*Il Barbieri*, tint du délire, lorsque défiant le violon de Rode, elle fit courir sa voix à travers toutes les difficultés de ces variations instrumentales mises à la mode pour les cantatrices par madame Catalani. Henriette Sontag chanta successivement, toujours idolâtrée : *La Donna del Lago*, *l'Italiana in Algeri*, *Otello*, la *Semiramide*.

Si grande qu'eût été d'abord la faveur d'Henriette Sontag dans son pays, elle y revint avec ce prestige que donnent seuls les applaudissements de la France. Paris apprit à Berlin tout le prix du trésor que l'Allemagne avait produit. On acclama la jeune diva à Berlin, à Weimar, et en 1827, elle était de retour dans notre Paris, la seconde patrie — et qui quelquefois devient la première — pour tous les vrais artistes étrangers.

C'est en 1827, qu'en attendant une rivale encore plus redoutable, Henriette Sontag remporta sur une grande cantatrice une victoire plus

complète même qu'elle ne l'eût voulu à coup sûr. La Pisaroni venait de débiter dans l'Arsace de *Semiramide* avec un immense succès. On voulut voir ensemble l'Italienne et l'Allemande dans *Tancredi*.

La Pisaroni qui avait trente-quatre ans alors, était petite, trapue, le visage déjeté, presque un monstre, une sorte de Tancrède-Quasimodo. Toutes les grâces de la jeunesse, tout le prestige de la beauté servaient Amenaïde. Une lutte inévitable se prépara dans la salle entre les partisans des deux cantatrices. Le malheur voulut que la Pisaroni, mal en voix, ne produisît aucun effet dans le fameux air d'entrée : *Di tanti palpiti*. Quelques applaudissements timides furent réprimés par des chuts impitoyables, moins impitoyables encore que les bravos qui accueillirent la réapparition de mademoiselle Sontag. Il fallut que les deux virtuoses chantassent ensemble pour que la Pisaroni pût être applaudie. Le souvenir de cette soirée dut contribuer à abrégier le séjour de la Pisaroni à Paris, quelques dédommagements qu'elle ait dû retrouver auprès d'un public éclairé, après cette défaillance accidentelle.

Henriette Sontag passa le détroit en 1828 et alla luire à travers les brumes de la Tamise. Le flegme britannique ne lui marchanda pas plus les guinées et les bravos que l'effervescence française ne lui avait ménagé ses couronnes et ses recettes. Des bruits romanesques donnent là un caractère tout particulier aux triomphes de la femme et de l'artiste. L'ambassadeur d'Angleterre en Prusse lui aurait offert inutilement sa main ; deux jeunes hommes, follement épris d'elle, s'étaient, dit-on, suicidés. Rien de sérieux ; tout cela n'était que la fumée vaine d'un feu qui couvait réellement. Le vrai roman était proche.

Une lutte digne de la blonde enchanteresse devait le précéder. Marie Malibran, de retour à Paris où elle avait passé son enfance, avait littéralement révolutionné le public du Théâtre-Italien. Jamais la passion, jamais la souplesse de l'intelligence, la diversité du génie n'avaient eu, à la fois, dans des genres opposés, une expression plus entraînante. La campagne s'ouvrit entre les deux cantatrices. Une sorte de réaction contre le délire qu'avait provoqué la Malibran, se produisit en faveur de sa rivale. La mesure qu'apportait mademoiselle Sontag jusque dans les fortes émotions de l'*opera seria* lui fut imputée à supériorité. On en vint à dire tout haut que la Malibran avait un « petit jeu. »

Les Malibranistes répondaient par des cris de fureur et des explosions plus vives d'enthousiasme pour leur idole. Parmi les plus fougueux était Vitet, alors critique musical du *Globe*, mettant au service d'un noble et paisible idéal de l'art des passions que, vieux, nous avons vu chez lui se renouveler, dans une autre sphère, pendant la campagne par-

lementaire terminée cette année par le 24 mai. Vitet néanmoins fut moins implacable pour Henriette Sontag qu'il ne le fut depuis contre M. Thiers. Cette fois il ne se dispensa pas de rester juste, s'il ne put être rien au delà. Il fit à l'enivrante Allemande de beaux adieux.

Les deux cantatrices furent aux prises notamment dans une représentation mémorable de *D. Giovanni*, qui fit faire cinq ou six heures de queue aux prétendants du parterre, seule place qui restât disponible. Au moment où la toile allait lever, on demanda tout haut dans la salle si quelqu'un voulait cent francs de sa place. Mademoiselle Sontag chantait Donna Anna ; la Malibran, Zerline, et l'avantage du duel (peut-être avait-elle eu le choix des armes) sembla plutôt se décider pour la fille du commandeur. La Malibran affecta d'aller reporter à sa charmante adversaire les bouquets et les couronnes dont elle eût pu à coup sûr prendre sa part.

On conçoit que ces triomphes troublassent le sommeil de la sublime fille de Garcia. A chaque retentissement de ces succès de la jeune Allemande, Marie pleurait naïvement en disant : « Pourquoi chante-t-elle si bien, mon Dieu ? » Mais elles ne pouvaient rester ennemies. La flamme de Marie Malibran ne devait dévorer qu'elle-même ; l'auréole gracieuse d'Henriette Sontag ne projetait qu'une douce lueur. Ces deux rayonnements devaient finir par se confondre sympathiquement.

Un — complot — fut tramé pour les rapprocher. Chez la comtesse Merlin, dont le salon était renommé pour ses brillants concerts, elles se trouvèrent en face l'une de l'autre, et la comtesse nous a conservé le récit de l'incident dans ses *Loisirs d'une Femme du monde*. « Vers le milieu du concert, on leur proposa de chanter le duo de *Tancredi*. Pendant quelques instants il y eut crainte, hésitation ; mais enfin elles cèdent et les voilà au piano, aux grandes acclamations de l'auditoire. Elles paraissaient toutes deux émues, troublées et s'observaient mutuellement. Mais bientôt la fin de la ritournelle attira leur attention et le duo commença. L'enthousiasme qu'elles excitèrent fut tellement vif et si également partagé, qu'à la fin du duo et au milieu des applaudissements, étourdies, charmées, étonnées de n'avoir plus à se craindre, elles se regardèrent et par un mouvement spontané, par une attraction involontaire, leurs mains se cherchèrent, leurs lèvres se rapprochèrent, et un baiser de paix fut donné et reçu avec toute la vivacité et la sincérité de la jeunesse : cette scène fut ravissante. »

Le 3 janvier 1830, le trio d'*Il Matrimonio segreto* réunissait, au bénéfice de madame Cinti-Damoreau les voix de Marie Malibran, d'Henriette Sontag, et de la bénéficiaire. Dans *Tancredi*, où se retrouvèrent les

deux premières virtuoses, on vit Henriette mettre à son tour dans les mains de Marie Malibran les couronnes que celle-ci déposa toutes aux pieds, je ne dis plus de sa rivale, mais de son amie, à la représentation du même opéra qui fut la dernière donnée à Paris par mademoiselle Sontag. Elles se suivirent, se retrouvèrent à Londres, se partageant, sans pouvoir compter, des bravos frénétiques dans la *Semiramide* de Rossini, et durent échanger des confidences affectueuses sur le double roman qui devait, pour l'une, précéder de si près sa mort, pour l'autre, interrompre si longtemps sa carrière lyrique au plus vif degré de son étincellement.

Le moment arrivait où la voix de l'amour devait parler plus haut que celle de la gloire dans le cœur d'Henriette Sontag. Le comte Rossi, ministre de Sardaigne à La Haye, avait été ébloui par tant de jeunesse, de charmes et de célébrité, et fut écouté. On parla vaguement d'un accident arrivé à la cantatrice, d'un mal de genou : Rosine avait glissé sur un noyau de pêche dans son escalier ; il n'y avait de vrai dans la vie de Rosine — qu'Almaviva. On plaisanta beaucoup ; mais c'était grave. Il y avait mariage secret.

Henriette Sontag ne s'était pas décidée sans lutte à tout sacrifier à ce bonheur intime. « J'étais reine, aurait-elle dit, et je ne suis plus que comtesse, » — mot théâtral que je ne crois pas être sorti de ses lèvres, mais qui à coup sûr eût répondu à quelques regrets inavoués de son cœur. Le roi de Prusse dut intervenir pour vaincre les susceptibilités nobiliaires de la famille du comte. Il dut en coûter à ce souverain de contribuer, au préjudice des arts, à cette expropriation pour cause d'utilité privée.

Le mariage, conclu secrètement en 1829, fut dénoncé en 1830. Quelques concerts, peut-être une ou deux représentations théâtrales obtenues à grand'peine, furent la transition pour la Sontag de la vie d'illustration à la vie de famille. La comtesse Rossi, revue à Berlin, parcourut la Russie, fut admirée et applaudie à Saint-Pétersbourg, à Moscou, et enfin, après que la cantatrice s'était fait entendre une dernière fois à Bruxelles, l'ambassadrice partit définitivement pour La Haye.

Scribe et Saint-Georges mettaient peu après à l'Opéra-Comique, avec le succès que l'on sait, sous ce même prénom d'Henriette, et en lui faisant gazouiller les cantilènes enchanteresses d'Auber, la fée médiatisée dans le monde diplomatique, Titania comprimée sous le maroquin de l'almanach de Gotha. Pourrait-on refuser à cette vie romanesque le caractère dramatique, quand on n'a eu rien à ajouter pour y intéresser les spectateurs au théâtre ?

La comtesse Rossi accompagna son mari dans ses différents postes

officiels. Elle ne chantait plus que pour ses amis ; mais il y a des destinées tellement vouées à la gloire, qu'elles s'y retrouvent condamnées.

Des revers de fortune avaient affligé le comte Rossi ; la révolution italienne, dit-on, l'avait atteint ; peut-être même n'y avait-il eu de sa part que l'emploi un peu trop princier d'un patrimoine peu en rapport avec les habitudes et les vœux de l'homme qui voulait donner à celle qu'il avait privée des séductions, des triomphes de l'art, tous les enchantements du luxe. Quoi qu'il en soit, la comtesse Rossi fut peut-être heureuse d'être obligée de redevenir Henriette Sontag. A quarante-cinq ans, elle entreprit de conquérir une fortune à celui qui ne lui avait pas ménagé la sienne.

Aussitôt que sa résolution fut connue, le Fortunatus de la pièce de la salle Favart venait frapper à la porte de la grande dame, sous le nom de Lumley. M. Lumley vit dans la rentrée d'Henriette Sontag la seule compensation possible pour son public du départ de Jenny Lind. Il offrit à la comtesse Rossi 10,000 livres sterling (250,000 francs) pour une saison au théâtre de Sa Majesté de Londres.

Henriette Sontag ne pouvait oublier la France. Les fortunes se font partout. Paris seul donne et maintient les auréoles dont nul grand artiste ne peut se passer. Le 7 juillet 1850, elle reparut dans *Linda* de Donizetti, salle Ventadour. On la vit encore dans la *Figlia del Regimento*, *Il Barbieri*, *la Somnambula*. Qu'il me soit permis ici de compléter cet essai de monographie avec quelques souvenirs que j'avais déjà notés ailleurs au passage :

« L'admirable courage avec lequel l'artiste mère de famille reprit une carrière qu'elle avait cru pouvoir abandonner pour toujours, fut récompensé. A l'âge où tant de chanteuses voient déjà leurs forces épuisées, on sentait cette fois les économies utiles qu'avait pu faire cette voix de comtesse qui ne s'était dépensée discrètement que pour le plaisir de quelques intimes de salon. Le temps avait couru sans les briser, sur ces notes charmantes, comme cette amazone de Virgile sur les blés, sans les courber.

« Toutefois dans cette seconde période, si éclatant qu'en fût le succès, ceux qui avaient pu entendre la Rosine de seize ans, ne retrouvèrent pas chez la Linda de quarante-cinq, ce velouté de son et ce parfum de l'idéal dont leur jeunesse leur avait laissé le souvenir. C'était une voix *conservée*, si soigneusement qu'elle l'eût été, un talent sortant de serre, si élevé qu'il fût resté. »

Théophile Gautier constata alors qu'Henriette Sontag avait gardé

« sa taille élégante, ses cheveux blonds, ses sourcils blonds et vermeils, » mais il n'en trahit pas moins sa préférence pour les talents moins corrects et plus passionnés. Il lui en veut surtout d'avoir préféré la noblesse, une grande existence, même une existence heureuse, aux gloires aventureuses de l'art. « Nous songions assez tristement, dit-il, aux années écoulées depuis ces succès mémorables où avec la pauvre Malibran, mademoiselle Sontag se partageait l'enthousiasme des dilettantes européens, et nous nous demandions s'il était permis à de si brillantes étoiles de s'éclipser bénévolement, à des gosiers si mélodieux de priver ainsi tout un public idolâtre ? Au moins Malibran a, pour ne plus chanter, cette excuse si plausible, qu'elle est morte. »

Henriette Sontag refit son sac de voyage pour aller en Amérique compléter la fortune qu'elle avait promise à son mari. Ce dernier, vrai gentilhomme dans toute l'acception du mot, et non un exploiteur titré redorant, grâce aux Barnum, son blason endetté, accompagnant sa femme aux répétitions, régisseur, avertisseur au besoin, ne se sentait pas humilié de se faire le serviteur de l'art dont Henriette Sontag était restée déesse.

A son départ de Paris, elle eut un mot touchant et plus authentique à coup sûr que celui qu'on a prêté à son abdication de reine de théâtre. Un complimenteur banal exagérait devant elle la fortune de l'accueil qu'elle allait rencontrer auprès du grand monde qui applaudirait encore une des siennes en fêtant l'éminente artiste :

— Oh ! ce n'est pas pour le monde que je chante, reprit vivement la comtesse Rossi, en montrant deux enfants qui jouaient dans la chambre d'hôtel, je chante pour ceux-là.

C'est pour eux qu'elle a succombé. Elle trouva la mort en Amérique d'où Rachel l'avait rapportée. A New-York, à Boston, à Philadelphie, à la Nouvelle-Orléans, elle avait partout vu l'or ruisseler à ses pieds, entendu les applaudissements retentir. Le comte Rossi annonçait à des amis qu'après « cent cinquante mille francs à gagner encore au Mexique en deux mois, » lui et la comtesse iraient se reposer vers l'automne à Paris ; mais dès le commencement du second mois, à Mexico, à une représentation de *Lucrezia Borgia*, Henriette Sontag ne vit pas s'échapper de la coupe qu'Alphonse d'Este la force d'offrir à Gennaro, les miasmes du choléra. Le fléau la saisit pourtant au sortir du théâtre, et quelques heures à peine suffirent à son œuvre inexorable. Le 13 juillet 1854, cette douce étoile s'éteignait. D'autres ont brillé d'un éclat plus ardent, aucune d'une lueur plus douce, plus pure et plus sereine.

Je ne puis mieux finir que par une pensée empruntée à Henriette Sontag elle-même, et que mademoiselle Marie Rossi, sa fille, avait détachée de l'album maternel pour l'offrir à madame Cinti-Damoreau.

« Pourquoi l'homme n'est-il jamais satisfait du présent? Pourquoi importune-t-il sans cesse l'avenir par ses vœux et par ses appels? C'est qu'il est fait pour l'immortalité, c'est que là haut seulement tous ses vœux seront comblés. »

On le voit, c'est souvent parce qu'elles aspirent au ciel que ces voix inspirées semblent en venir.

PAUL FOUCHER.





CHINOIS ET CHINOISE DANSANT DANS L'OPÉRATEUR CHINOIS, 1748
(Archives de l'Opéra.)



HISTOIRE
DU
THÉÂTRE DE MADAME DE POMPADOUR
DIT
THÉÂTRE DES PETITS CABINETS

CHAPITRE PREMIER.

LE roi s'ennuyait. Comme autrefois madame de Maintenon, madame de Pompadour s'apercevait de la difficulté qu'il y avait à distraire un prince las de plaisirs. Il fallait pourtant, si elle voulait conserver son crédit, qu'elle tînt toujours en éveil l'esprit fatigué du roi. Qu'il eût un seul moment à donner à la réflexion, et la marquise risquait de perdre son pouvoir qui datait déjà de trois ans. De l'ennui à l'inconstance il n'y a qu'un pas, et le roi l'aurait bientôt ranchi s'il s'était offert à lui une jeune femme capable d'éclipser un seul jour madame de Pompadour.

Pour réveiller l'amour allangui de Louis XV, la belle marquise fit appel aux gracieux talents qui lui avaient jadis assuré le premier rang dans la société parisienne. Déjà, à l'époque de la semaine sainte, elle avait organisé dans son appartement des concerts spirituels où elle avait charmé le maître en chantant des morceaux de musique religieuse avec des dames de la cour, mais la musique sacrée ne pouvait être qu'un passe-temps de carême et Louis XV s'était vite lassé de cette distraction un peu sévère. Le chant ne suffisant plus, elle se présenterait à son royal amant sous un jour encore plus séduisant, dans tout l'éclat de l'appareil théâtral : elle jouerait la comédie.

La nature avait merveilleusement servi madame de Pompadour pour le rôle qu'elle désirait remplir. Jamais enfant n'avait montré de plus heureuses dispositions que la petite Antoinette Poisson. A la gentillesse, à la grâce, à la beauté, elle joignait une intelligence extrêmement vive, un esprit plein de finesse et d'à-propos. Une éducation princière n'avait fait qu'accroître les précieux dons d'une enfant aussi richement douée. Jeune fille, elle avait grandi au milieu des maîtres de toutes sortes; le fameux Jélyotte lui avait enseigné le chant; Guibaudet, la danse; Crébillon et Lanoue, la déclamation. C'était le fermier général Le Normand de Tournehem, oncle de son futur mari, qui présidait à son éducation avec une sorte de passion. Il avait pris en vive affection les deux enfants de Poisson, Jeanne-Antoinette et Abel-François, devenu plus tard, grâce à sa sœur, marquis de Marigny; il les aimait et les choyait comme un père: les méchantes langues disaient qu'il n'y avait rien là que de *naturel*.

Antoinette Poisson se vit bientôt fort recherchée; elle allait beaucoup dans le monde et y obtenait les succès les plus flatteurs pour l'amour-propre d'une jeune fille. Elle devait cette faveur à son double titre de musicienne distinguée et de jolie femme, la plus jolie peut-être de Paris. Et encore les triomphes que remportait mademoiselle Poisson n'étaient-ils que le prélude de ceux que devait obtenir madame Le Normand d'Étiolles.

Le président Hénault la vit alors dans toute sa gloire et la peint comme une merveille à madame du Deffand. Ses lettres sont même assez curieuses à cet égard, en ce qu'elles enseignent quel empire cette jeune femme de vingt et un ans exerçait même sur les gens de l'esprit le plus sérieux. Voyez plutôt comme le président change de ton vis-à-vis d'elle du jour au lendemain.

« Vous devinez où je soupe ce soir? écrit-il à son amie le 17 juillet 1742. A propos, je crois que je vous l'ai déjà dit, chez mon cousin Montigny; mais les convives, vous ne les savez pas: M. Dufort, personnage essentiel dans les circonstances présentes pour vous envoyer des brochures (il était fermier général et directeur des postes); madame d'Aubeterre, madame de Sassenage, et notre Picarde gasconne brochant sur le tout; *une* madame d'Étiolles, Jélyotte, etc. »

Et le lendemain: « Je trouvai là une des plus jolies femmes que j'aie jamais vues: c'est madame d'Étiolles; elle sait la musique parfaitement bien, elle chante avec toute la gaieté et le goût possibles, sait cent chansons et joue la comédie à Étiolles, sur un théâtre aussi beau que celui de l'Opéra, où il y a des machines et des changements. »

C'était l'oncle par alliance d'Antoinette, Le Normand de Tournehem, qui avait fait construire ce joli théâtre à Étiolles pour donner occasion à sa charmante nièce d'étaler les merveilleux talents dont il avait eu soin de la parer. Madame d'Étiolles jouait encore la comédie à Chantemerle chez son amie madame de Villemur, mariée aussi à un financier. Sa réputation de comédienne s'était rapidement assise dans le monde des lettres et de la finance : de grands seigneurs même avaient sollicité l'honneur de l'entendre et de l'applaudir. Il n'était partout question que de son talent et de sa beauté.

Ces triomphes passés lui revinrent en mémoire quand elle s'ingéniait à trouver quelque plaisir pour distraire le roi et réveiller sa passion endormie. Elle adopta aussitôt cette idée : elle décida de faire construire un petit théâtre dans le palais de Versailles, d'y jouer elle-même la comédie devant le roi et un cercle d'intimes. Le duc de Richelieu, qui l'avait applaudie à Chantemerle, et surtout le duc de Nivernois et le duc de Duras, qui avaient joué la comédie avec elle, la secondèrent avec empressement dans le désir qu'elle avait de développer aux yeux du roi tous ses moyens de séduction. Une galerie du palais, près de laquelle se trouvait le cabinet des médailles, fut promptement transformée en une salle de spectacle qui prit le nom de *Théâtre des petits cabinets* (1).

De concert avec le roi, la marquise s'occupa tout d'abord de rédiger les statuts de ce théâtre, et au bout de quelques jours elle promulguait le règlement suivant, approuvé par Louis XV.

STATUTS

1^{er} *relatif à l'admission.* Pour être admis comme sociétaire, il faudra prouver que ce n'est pas la première fois que l'on a joué la comédie, pour ne pas faire son noviciat dans la troupe.

2. Chacun y désignera son *emploi*.

3. On ne pourra, sans avoir obtenu le consentement de tous les sociétaires, prendre un emploi différent de celui pour lequel on a été agréé.

4. On ne pourra, en cas d'absence, se choisir un double (droit expressément réservé à la Société, qui nommera à la majorité absolue).

5. A son retour, le remplacé reprendra son emploi.

6. Chaque sociétaire ne pourra refuser un rôle affecté à son emploi, sous prétexte que le rôle est peu favorable à son jeu ou qu'il est trop fatigant.

(1) Dans son intéressante histoire de madame de Pompadour, M. Campardon a consacré un chapitre à ces divertissements. C'est la lecture de ce chapitre attrayant qui nous a donné l'idée d'écrire une histoire complète du théâtre de la marquise, et ce résumé nous a été d'une grande utilité pour nos recherches.

(Ces six premiers articles sont communs aux *actrices* comme aux *acteurs*.)

Voici les articles relatifs uniquement aux *actrices* :

7. Les *actrices* seules jouiront du droit de choisir les ouvrages que la *troupe* devra représenter.

8. Elles auront pareillement le droit d'indiquer le jour de la représentation, de fixer le nombre des répétitions, et d'en désigner le jour et l'heure.

9. Chaque *acteur* sera tenu de se trouver à l'heure *très-précise* désignée pour la répétition, sous peine d'une *amende* que les *actrices* seules fixeront entre elles.

10. On accorde aux *actrices seules* la *demi-heure* de grâce, passé laquelle l'amende qu'elles auront encourue sera décidée par elles seules.

Copie de ces *statuts* sera donnée à chaque secrétaire, ainsi qu'au *directeur* et au *secrétaire*, qui sera tenu de les apporter à *chaque répétition*.

La troupe n'avait pas tardé à se compléter. En voici la première composition, avant qu'elle eût l'idée de chanter l'opéra :

Le duc d'Orléans, alors duc de Chartres, le duc d'Ayen, le duc de Nivernois, le duc de Duras, le comte de Maillebois, le marquis de Courtenvaux, le duc de Coigni, le marquis d'Entraigues; — la marquise de Pompadour, la duchesse douairière de Brancas, une charmante douairière de trente-huit ans, la comtesse d'Estrades, la marquise de Livry, et madame de Marchais, fille du fermier général de Laborde, mariée en premières noces à Marchais, fils de Binet, valet de chambre du roi, devenue plus tard madame d'Angevilliers.

Dans sa première assemblée, la troupe choisit pour directeur le duc de la Vallière; pour sous-directeur, le lecteur de la reine, l'académicien Moncrif; pour secrétaire et souffleur, l'abbé de La Garde, secrétaire de madame de Pompadour et son bibliothécaire.

Le chef d'orchestre ordinaire était le célèbre Rebel, l'un des petits violons; mais dans les opéras l'auteur de la musique avait le droit de diriger l'exécution de son ouvrage.

L'orchestre était composé à peu près d'un tiers d'amateurs et de deux tiers d'artistes de la musique du roi. Le nombre des musiciens, d'abord fort restreint, augmenta sensiblement les années suivantes: nous donnons à la fin un tableau comparatif des musiciens pendant les deux premières années et pendant les deux dernières: les noms des amateurs sont respectueusement précédés du titre nobiliaire ou du mot *monsieur*, les musiciens de profession sont indiqués sous la simple rubrique *le sieur*. Parmi les premiers on remarquait surtout un cousin de la marquise qui tenait le clavecin, M. Ferrand, intéressé pour un huitième dans la ferme des postes. Cet amateur composait à ses moments perdus; il fit représen-

ter sur ce théâtre un opéra de *Zélie* dont il avait écrit la musique sur un poème de Cury.

Les chœurs chantants étaient divisés en deux parties : *côté du roi* et *côté de la reine*. Ils étaient tous choisis — à l'ancienneté — dans les différents artistes de la musique du roi ; pour éviter toute jalousie sur la prééminence des talents, on ne consultait que la date de réception. Durant les deux premières années, le chiffre des choristes ne s'éleva pas au-dessus de treize.

Côté du Roi.

Les s ^{rs} CAMUS	}	dessus.
GÉRÔME		
DAIGREMONT	}	taille.
LE BÈGUE		
GODONESCHE	}	basses.
DUCROS		

Côté de la Reine.

Les s ^{rs} DUPUIS	}	dessus.
FALCO		
FRANCISQUE	}	taille.
RICHER		
BAZIRE	}	haute-contre.
POIRIER		
BENOIST		basse.

Cependant, la partie musicale prenant tous les jours plus d'importance dans ces divertissements, leur nombre augmenta comme celui des musiciens de l'orchestre, et durant les deux dernières années, ils furent le plus souvent vingt-six choristes chantants. Dès lors, il y eut besoin d'un chef spécial pour les diriger et les surveiller. Ce fut Bury qui fut chargé de cet emploi. Sur ce nombre, il ne paraissait en scène que deux femmes et deux hommes de chaque côté ; les autres chanteurs bordaient les coulisses en dehors du théâtre.

Côté du Roi.

Les d ^{lles} DE SELLE	}	dessus.
CANAVAS		
DUCROS		
Les s ^{rs} CAMUS	}	dessus.
GÉRÔME		
LE BÈGUE	}	h ^{tes} -contre.
POIRIER		
DAIGREMONT	}	tailles.
CARDONNE		
BENOIST	}	basses.
DUCROS		
DUPUIS		
JOGUET		

Côté de la Reine.

Les d ^{lles} GODONESCHE	}	dessus.
DAIGREMONT		
BEZIN	}	dessus.
FALCO		
FRANCISQUE		
BENOIST fils	}	h ^{te} -contre.
BAZIRE		
DUGUÉ	}	tailles.
RICHER		
TAVERNIER	}	basses.
GODONESCHE		
DUBOURG		
DOUFIN		

Voici une pièce du temps inédite qui nous renseignera sur les rémunérations que recevaient ces artistes. Elle est intitulée : *Requête de Godoneche, musicien ordinaire de la musique du Roy, à messieurs les premiers valets de chambre de S. M* (1).

*C'est à vos bontés que je dois
L'honneur de vous donner quittance
Pour cent francs que tous les mois
Le Roy par vos mains me dispense.
Jadis garçon, pareille somme
Auroit mis le comble à mes vœux ;
Mais d'une femme je suis l'homme
Et le père de cinq malheureux
Qui veulent que je leur partage
Quatre louis et quatre francs.
Le plus jeune fait tapage
S'il n'est traité comme les grands.
Cinq fois vingt francs font bien le compte,
Mais l'or les a tous éblouis.
Plus de papa ! je les affronte
Si chacun ne tient son louis.
Messieurs, la paix dans la maison
Dépend du sort de cette épître ;
Vingt francs de plus sur les registres
Les mettroit tous à la raison.*

Quand il fut question de jouer des actes d'opéra, Dehesse, le célèbre acteur de la Comédie italienne, fut choisi pour être maître de ballet de la troupe. La danse, dont il devait choisir les sujets, était composée de jeunes gens, filles et garçons, de neuf à douze ans inclusivement. Passé cet âge, ils se retiraient et jouissaient du droit d'être placés selon leur talent — mais sans autre début — soit à l'Opéra, soit dans les ballets du Théâtre-Français ou de la Comédie italienne.

Les garçons étaient MM. La Rivière, Béat, Gougis, Rousseau, Berteron, Lepy, Caillau, Barrois, Balletti, Piffet et Dupré. Les filles : mesdemoiselles Puvigné, Dorfeuille, Marquise, Chevrier, Astraudi, Durand, Foulquier et Camille. Caillot devint plus tard l'un des premiers chanteurs de la Comédie italienne ; quant aux jeunes filles, elles se firent rapidement un nom dans les fastes du théâtre et de la galanterie.

Il n'y avait que quatre *danseurs seuls* : le marquis de Courtenvaux,

(1) Bibliothèque nationale, *manusc. Clairambault*, 1750. — Nous supprimons les quatre derniers vers qui, étant de douze pieds et n'ayant aucun rapport avec les précédents, ont été certainement placés là par erreur.

1^{er} danseur; le comte de Langeron, en double et 2^e danseur; puis le duc de Beuvron et le comte de Melfort.

Lors de ses débuts lyriques, la troupe des petits cabinets ne comptait que trois acteurs capables de chanter : la duchesse de Brancas, madame de Pompadour et le duc d'Ayen. Tous les actes de musique ne devaient réunir que ce nombre de personnages; ainsi fit-on dans *Érigone*, dans *Eglé*, dans *Ismène*. Plus tard, les ressources musicales du théâtre s'accrurent par l'admission de madame Trusson, de madame de Marchais, par les débuts du vicomte de Rohan et du marquis de la Salle.

Les répétitions avaient lieu soit à Choisy, chez la marquise, soit à Paris, aux Menus-Plaisirs, ou chez l'un des sociétaires. Les représentations commençaient vers le milieu de novembre, au retour de Fontainebleau, après les grandes chasses d'automne. Elles se continuaient jusqu'au carême, se succédant à des intervalles irréguliers, selon les affaires ou les plaisirs du roi : Mesdemoiselles Gaussin et Dumesnil, de la Comédie-Française, dirigeaient parfois les répétitions et conseillaient les actrices encore novices.

Les artistes les plus illustres avaient contribué à embellir ce petit théâtre. Pérot avait peint les décorations, Boucher en brossa même quelques-unes, et les trucs des machines étaient dus à Arnould et à Tremblin; Perronnet dessinait les costumes que Renaudin et Mériotte préparaient pour les hommes, Supplis et Romain pour les dames (1). Le perruquier des Menus-Plaisirs, Notrelle, était chargé des coiffures; le fameux Notrelle, l'*artiste* le plus renommé de la capitale, qui, quelques années après, faisait insérer dans un almanach cette réclame ébouriffante : « Le sieur Notrelle, perruquier des Menus-Plaisirs du roi et de tous les spectacles, place du Carrousel, a épuisé les ressources de son art pour imiter les perruques des dieux, des démons, des héros, des bergers, des tritons, des cyclopes, des naïades, des furies, etc. Quoique ces êtres, tant fictifs que vrais, n'en aient pas connu l'usage, la force de son imagination lui a fait deviner quel eût été leur goût à cet égard, si la mode d'en porter eût été de leur temps. A ces perruques sublimes il a joint une collection de barbes et de moustaches de toutes couleurs et de toutes formes, tant anciennes que modernes (2). »

(1) Nous reproduirons les plus curieux de ces costumes, d'après les dessins de l'Opéra qui servaient de modèles aux costumes de la favorite. Nous adressons ici tous nos remerciements à M. Nutter pour l'extrême obligeance qu'il a eue de guider nos recherches dans ses précieuses archives.

(2) *Etat actuel de la musique du Roi*, 1767, p. 103. « Avis aux amateurs de spectacles. »

Le roi s'était réservé le droit de désigner les spectateurs, et c'était une faveur insigne d'avoir été choisi par lui, surtout quand on voyait le maréchal de Noailles et le comte, son fils, le duc de Gesvres et le prince de Conti ne pouvoir assister à l'inauguration de ce théâtre en miniature. On se relâcha peu à peu de cette sévérité, et le nombre des spectateurs augmentant toujours, force fut plus tard de construire une salle plus grande, puis d'y faire encore des additions (1).

Dans le principe, l'auteur de la pièce jouée ne pouvait assister à la représentation de son ouvrage; mais madame de Pompadour, toujours désireuse de se concilier l'amitié des gens de lettres, fit lever cet interdit et accorda même des entrées perpétuelles aux auteurs des pièces jouées ou désignées pour l'être. A l'origine encore, les actes d'opéra n'étaient point imprimés : M. de la Vallière, comme directeur, présentait au roi l'auteur des paroles qui les remettait manuscrites au prince.

Les acteurs, qu'ils jouassent ou non dans la pièce, avaient l'entrée libre dans la salle. Les actrices qui ne jouaient pas se plaçaient dans une loge située le long des coulisses, et bien que, en droit, il ne dût pas y avoir d'autres femmes comme spectatrices, madame de Pompadour s'était réservé deux places dans cette loge, dont l'une était toujours occupée par madame de Mirepoix, en faveur de qui on avait fait une éclatante exception; quelquefois encore mesdames d'Estrades, de Roure ou autres amies de la marquise parvenaient à forcer la consigne et triomphaient du règlement.

ADOLPHE JULLIEN.

(A suivre prochainement.)

(1) Le *Magasin pittoresque* a publié, en 1842, une petite carte tirée des estampes de la Bibliothèque nationale, sous cette mention : *Carte d'entrée au théâtre des petits appartements*. MM. de Goncourt et Campardon l'ont décrite sous le même titre. Nous avons de fortes raisons de croire que c'est là une erreur. Le mot *parade*, inscrit en grosses lettres sur cette carte, ne convient aucunement au théâtre de madame de Pompadour, où l'on n'en joua jamais; de plus, à la date de 1759, ces spectacles avaient cessé depuis six ans. Par son caractère, par la date, par le choix des personnages représentés, Pierrot, Léandre, Colombine, cette carte conviendrait bien mieux aux spectacles où l'on jouait des parades, comme ceux de la Guimard, des demoiselles Verrières, et surtout du duc d'Orléans.





UNE VISITE

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

DE BRUXELLES



UIT jours sont bientôt passés à Bruxelles, surtout en cordiale compagnie ; mais la tyrannie des habitudes professionnelles est bien forte ! A défaut des théâtres, tous fermés à Bruxelles en juillet, j'étais trop heureux d'étudier de près ce Conservatoire de Bruxelles sur lequel on m'avait dit d'excellentes choses. Il avait une assez haute renommée déjà du temps de M. Fétis ; mais il devait en être du Conservatoire dirigé par lui comme de ses autres entreprises, petites ou grandes : il avait dû toucher à tout de façon hâtive, approximative, embrasser trop et mal étreindre, tout remuer et laisser tout à refaire ou parfaire.

Nous ne perdrons pas notre temps à entreprendre là-dessus une enquête rétrospective : mais il est à noter déjà que le successeur de Fétis au Conservatoire de Bruxelles a jugé bon, dès son entrée en fonctions, de rédiger et d'appliquer d'urgence un règlement nouveau. Relever tels et tels articles de ce règlement serait déjà chose utile et curieuse ; mais on sait qu'il y a souvent très loin des chartes écrites à la réalité des faits ; certaines ne sont que d'honorables projets, formulant de platoniques hommages en faveur de tout ce qui devrait être, — à moins que ce ne soit un recueil de regrets éloquents à l'honneur de ce qui n'est plus. Ce

dernier cas est celui du Conservatoire de Naples. Quand j'allai là-bas, il y a sept ou huit ans, je me fis un devoir de rendre visite au vénérable Florimo, dernier gardien et historiographe des trésors de l'illustre école napolitaine ; il me fit admirer la bibliothèque musicale, et particulièrement les manuscrits des maîtres du dix-septième et du dix-huitième siècle, ainsi que les registres et les cartons où reposaient les papiers de l'ancienne école. Qu'est devenu tout cela ? On dit que les archives ont été vendues pour procurer de l'argent à la municipalité en vue d'intérêts « actuels » et « pratiques ». Que ne s'est-il trouvé là un fondé de pouvoirs de notre ministère des beaux-arts pour recueillir ces épaves de la musique italienne, et surtout de la pédagogie sérieuse qui assura, durant le dernier siècle, à l'école italienne, une suprématie légitime alors et universelle ?... Mais c'est d'autre chose qu'il s'agit ici : quand je parlai au vieux Florimo du Conservatoire, il me remit un bel exemplaire des statuts et règlements ; puis quand je lui demandai de visiter l'école même, il m'avoua en soupirant que le peu qui en subsistait n'était guère présentable, et qu'on n'osait plus même donner un concert avec les élèves à la fin de l'année scolaire. Les écoles de musique de Milan, de Florence, de Bologne comptent encore très sérieusement, mais l'illustre école de Naples n'existe plus guère que sur le papier. C'est toujours cela, et j'ai gardé précieusement ce règlement du « collège royal de San Sebastiano ».

Revenons à Bruxelles. La réalité et la haute valeur de son Conservatoire ne faisaient pas question pour moi, bien entendu ! Au contraire, j'étais sûr d'une étude des plus utiles. Je m'acheminai donc un matin vers le Conservatoire. Du centre de la ville on y va, soit par les spacieuses avenues de la rue Royale et de la rue de la Régence, soit plus directement par les lignes brisées ou serpentines des vieilles rues de la cité brabançonne. C'est sur un sol éminemment fantaisiste, tout bossué de collines et de vallons, qu'ont été bâtis les quartiers de l'est. D'indications en indications, après avoir maintes fois monté, descendu et remonté, j'arrivai à un coin de faubourg en pleine démolition. A travers la poussière on m'indiqua un petit groupe de bâtisses restées debout, et qui d'ailleurs trahissaient d'assez loin leur destination par un conflit de gammes de trombone, de piano, de clarinette, bariolées de quelques roulades de flûte et de trilles de violon, tous instruments destinés à concerter plus tard, mais mauvais voisins de classes. Le vrai type architectural d'un Conservatoire devrait le plus possible échelonner sur une longue ligne toutes ces officines discordantes, quitte à les relier par un railway. Ce plan, qui serait si pratique s'il n'était pas impraticable, ne

sera nullement celui de la future école de musique de Bruxelles ; mais l'aspect en sera monumental, et il y aura une grande et belle salle qui tâchera d'être aussi parfaite comme acoustique que celle du Conservatoire de Paris, vrai Stradivarius des salles de concert. En attendant, les concerts de l'école bruxelloise se donnent au Palais ducal, et les classes sont installées dans une maison dont les jours sont comptés.

Le directeur du Conservatoire est tenu d'y demeurer, aux termes mêmes du règlement. Je trouvai M. Gevaert fort affairé aux examens de fin d'année : pour le concours de chant (classes de femmes) il arrêtait son choix sur l'air d'Antigone (*Œdipe à Colone*, de Sacchini) ; pour le concours de chant italien, ce devait être un air de Porpora ; — car il y a un morceau de chant imposé, outre celui que l'élève choisit avec son professeur. — M. Gevaert avait aussi sur son bureau les cantates du concours de composition à relire ; et, tout à côté, reposaient les premières épreuves d'un grand ouvrage in-4° qui paraîtra bientôt, une étude sur la *Musique grecque*. On savait déjà, par les travaux de M. Gevaert sur l'opéra italien au dix-septième et au dix-huitième siècle que l'auteur des partitions du *Capitaine Henriot* et de *Quentin Durward*, était aussi un historien de son art. Nous ne croyons pas être indiscret en parlant de ce nouvel ouvrage que le savant achève et corrige quand le directeur du Conservatoire lui accorde un moment de loisir. Ces loisirs-là sont rares durant la période des examens de fin d'année.

C'est sur le chapitre des études de chant que je fis venir d'abord l'entretien. Je ne doutais pas que M. Gevaert n'eût déjà réalisé chez lui quelques-unes des bonnes idées pour lesquelles il avait plaidé dans cette fameuse commission instituée il y a quatre ans, à Paris, pour la réforme du Conservatoire, et qui menait alors grand bruit, scandale même à certains jours, mais qui, parmi tant de débats inopportuns ou fâcheux, avait voté plusieurs résolutions excellentes, tenues aujourd'hui dans un profond oubli. Il n'en est résulté qu'une seule innovation ou, pour mieux dire, un seul et minime acte de retour aux anciens règlements de Sarrette et de Cherubini : l'étude du solfège est redevenue obligatoire pour tous les élèves des classes de chant ; les premiers prix d'opéra et d'opéra-comique ne seront plus décernés à de jeunes ignares soigneusement dressés à chanter un air et à jouer trois ou quatre scènes, mais incapables de lire tout seuls une phrase de la langue dont ils doivent se servir toute leur vie.

Quand je m'informai si l'épreuve du déchiffrement était imposée aux jeunes chanteurs belges pour les concours de sortie, il me fut répondu que c'était une formalité inutile, attendu que l'article 20 du Règlement

d'ordre intérieur porte que « l'on ne reçoit dans les classes de chant et d'instrument que les élèves ayant une connaissance suffisante du solfège et des principes élémentaires de la musique, » et même que « l'on peut exiger de ceux qui se présentent pour entrer aux classes de chant, la connaissance et l'habitude du clavier. » Voilà la règle et l'ordinaire ; quand d'aventure il se rencontre des sujets doués de voix exceptionnellement belles et dénués de toutes connaissances musicales, on se garde de les renvoyer, mais on les inscrit immédiatement pour une classe de solfège élémentaire. Ceux qui se présentent avec ces connaissances élémentaires sont envoyés à la classe supérieure de solfège, ou à la classe de clavier, ou au cours d'harmonie. Dans le tableau du roulement des heures d'études, il y a des heures marquées pour l'instruction technique, et il est parfaitement entendu que l'élève sortira de l'école meilleur musicien qu'il n'y est entré.

Il n'est pas besoin d'ailleurs d'user de rigueur ni de menace à l'égard des élèves, car en Belgique la lecture musicale est très usuelle, et cela jusque dans les moindres sociétés chorales. L'occasion d'une première sanction ne tarderait pas à se présenter d'elle-même, car il est spécifié, (article 23 du règlement d'ordre), que l'admission aux classes de chant n'est d'abord que provisoire ; elle ne peut devenir définitive qu'après un délai de six mois, à la suite d'un examen, lequel aura à constater et la réalité des moyens vocaux (qui parfois s'évanouissent devant le premier travail), et la connaissance élémentaire du solfège, et les bonnes dispositions de l'élève en ce qui touche la discipline. Si cette expérience préalable n'a pas été favorable à un candidat, on aura sous la main un autre élève à lui substituer : car le nombre réglementaire des élèves auxquels le professeur doit ses soins étant de huit par classe, on admet à titre d'auditeurs les deux, trois ou quatre meilleurs d'entre les autres postulants, et, en cas de vacance, on reçoit comme élève, au moyen d'un examen, celui des auditeurs chez qui l'on reconnaît le plus de qualités naturelles et acquises.

Comme je me souvenais avoir ouï dire qu'à Paris c'étaient les maîtres de chant qui, naguère encore, détournaient leurs élèves d'aller aux classes de solfège ou de clavier, afin de les garder exclusivement sous leur tutelle personnelle, je demandai s'il n'y avait pas quelques tendances semblables chez messieurs les professeurs bruxellois. Il me fut répondu que ces messieurs seraient en vérité trop malheureux de nourrir aucune velléité de ce genre, car tout le système des études est constitué de telle sorte qu'on soit l'élève de l'école et non de monsieur tel ou tel. En vertu de l'article 28, « les élèves sont tenus, *sous peine de renvoi*, de

suivre les cours parallèles que leur indique le directeur, et de participer à tous les exercices publics ou intérieurs pour lesquels ils sont requis, notamment de remplir les fonctions de moniteur, et de copier les partitions et parties de chant et d'orchestre nécessaires au service des concerts, des exercices, des concours et de la bibliothèque. »

On voit, par ces quelques lignes, qu'il est beaucoup demandé au zèle de l'élève ; mais l'adolescence et la première jeunesse sont précisément l'âge où l'homme peut fournir sans peine et presque en se jouant la plus grande somme de labeur intelligent. — Alors même qu'il ne serait pas d'intérêt commun, le travail des copies confirme toutes les notions de musique déjà acquises.

Quant aux fonctions de moniteur, il va sans dire qu'elles ne sont confiées, sur la demande du professeur, qu'aux élèves parvenus au dernier terme des études, et ceux qui en sont investis y apportent une chaleur singulière. S'ils doivent plus tard enseigner, c'est une première expérience faite sous le contrôle et avec les avis du professeur ; pour tous, en général, c'est un commencement de maestria.

Nous parlerons tout à l'heure des exercices et des concerts où les élèves sont appelés d'après leur degré d'avancement. Mais dès leur première année, tous ont au moins trois cours réguliers à suivre à la fois, outre la classe de chant proprement dite : 1° un des cours de technique (solfège élémentaire et du second degré, harmonie, etc.) ; 2° la classe de déclamation ; et 3° celle d'ensemble vocal qui se tient une fois par semaine. Or il ne suffit pas de s'inscrire pour la forme à ces cours parallèles ; on nous a montré une des cartes scolaires où sont pointées pour chaque jour de classe les présences et les absences.

La classe de déclamation est tenue par un professeur « littéraire », et ce professeur enseigne la prononciation pure et exacte, la lecture à haute voix, la diction et la déclamation en vue du chant expressif, mais d'abord sans aucun mélange de musique. Ainsi, par exemple, on exercera l'élève à bien déclamer telle tirade d'un opéra de Quinault, qu'il doit ensuite chanter avec la musique de Lulli ou celle de Gluck. Le professeur d'opéra et le professeur d'opéra comique, au Conservatoire de Paris, sont, on peut le dire, un second et un troisième maître de chant, lesquels, ayant été chanteurs, ne peuvent guère s'empêcher d'indiquer la façon de chanter en même temps que l'action et la mise en scène. Par contre, le professeur de chant proprement dit ne se gêne pas non plus pour enseigner la manière de mettre un air ou une scène d'opéra en mouvement.

Remarquez que la distinction établie à Bruxelles est conforme aux

anciens usages et règlements du Conservatoire de Paris, contredits sur tant de points par la pratique actuelle. Les classes de déclamation suivies par les élèves chanteurs étaient tenues par des artistes du Théâtre-Français, Dugazon, Lafont, Baptiste aîné, Michelot... qui enseignaient la bonne diction et l'action scénique pour le grand opéra et la comédie musicale ; et il faut croire que ce système avait du bon puisqu'il produisait des artistes lyriques tels que madame Branchu, Ponchard, Levasseur, Nourrit, etc., ces deux derniers aussi remarquables dans l'opéra comique que dans l'opéra sérieux.

GUSTAVE BERTRAND.

(Suite et fin au prochain numéro.)





AUGUSTIN THIERRY

CRITIQUE MUSICAL



DE même que M. Thiers et M. Guizot, avant d'être des historiens célèbres et des hommes d'État éminents, avaient fait l'un et l'autre de la critique d'art, de même Augustin Thierry, avant d'écrire ses beaux livres historiques, avait fait de la critique musicale. Il y a cinquante-quatre ans, Augustin Thierry, qui avait alors vingt-cinq ans, rédigeait le feuilleton théâtral dans le *Censeur européen*, journal d'opposition très répandu. Or, le 28 novembre 1819, ayant à apprécier le *Barbier de Séville*, de Rossini, œuvre toute nouvelle, qui venait d'être représentée pour la première fois sur le Théâtre-Italien, il sacrifiait impitoyablement l'opéra du jeune maestro à l'ancien opéra de Paisiello (1), portant le même titre, et voici, comme curiosité biographique et bibliographique, quelques phrases de l'article signé en toutes lettres A. THIERRY. Nous soulignons les passages les plus caractéristiques.

« Un jeune compositeur vivant n'a pas craint de se faire le concurrent d'un homme que l'Italie proclamait comme un des génies de la musique ; et l'Italie, oubliant ses vieilles admirations, a couronné cette hardiesse par des applaudissements unanimes. La représentation des deux opéras rivaux nous met à portée de nous décider entre Paisiello et Rossini, entre le goût ancien et le nouveau goût de l'Italie. Quand nous comparons la langue musicale des deux auteurs, quand nous trouvons dans l'un la propriété et la justesse, dans l'autre le *vague* et la *confusion*, nous sommes prêts à douter si ce n'est pas un peuple tout nouveau qui habite maintenant au pied des Apennins ; si les sens qu'ont formés les chants de Pergolèse, qu'ont nourris et perfectionnés ceux de Cimarosa, sont bien les mêmes qui se plaisent aujourd'hui à des *ébauches informes*, à un *mélange bizarre* de tous les styles que l'on retrouve, étonnés de se voir ensemble : la *mélodie indécise* de l'Ecosse, la *sécheresse* des airs français, le *fracas* de l'harmonie allemande, et par inter-

(1) Composé et joué pour la première fois en Russie, en 1784 ; représenté à Paris, le 22 juillet 1789, et enfin à l'Athénée, sous la direction Martinet.

valles, quelques phrases de chant italien *mal développées*, se succédant brusquement l'une à l'autre, comme des flocons de vapeurs qui s'élèvent et s'évanouissent aussitôt. Voilà ce qui nous a frappé dans le nouveau *Barbier de Séville*, applaudi depuis Milan jusqu'à Naples.

« Rossini n'a rien *ajouté* au progrès musical..... Le chant et l'harmonie sont prodigués par lui *au hasard et sans discernement*, de manière à flatter l'oreille, mais de manière aussi que, quand l'oreille est flattée, il faut que *l'esprit s'absente* pour que le *déplaisir moral* ne détruise pas la jouissance physique... Rossini *ne prétend pas émouvoir par son génie... Il ignore complètement le grand secret de l'art d'intéresser* par les impressions fugitives de l'oreille... il ne fait aucun cas de la passion principale... Des scènes d'*imbroglio, de surprise, de confusion, de fracas, voilà ce qui lui a paru digne de sa verve...* Il ne s'est point inquiété de faire sentir que Rosine et son amant s'aiment.

« Les caractères de Figaro et de Bartholo ont été pour ainsi dire *enflés* par Rossini et développés pompeusement dans de longs airs qui ne les font pas mieux comprendre, mais qui donnent lieu à des *phrases grotesques*, à un *comique ampoulé*, dans lequel se complaît le musicien...

« L'air de *Basile* sur la calomnie est devenu aussi, sous la plume du même auteur, une *longue charge, lourde et guindée, de peu d'effet*, parce qu'on y voit trop la prétention d'en faire.

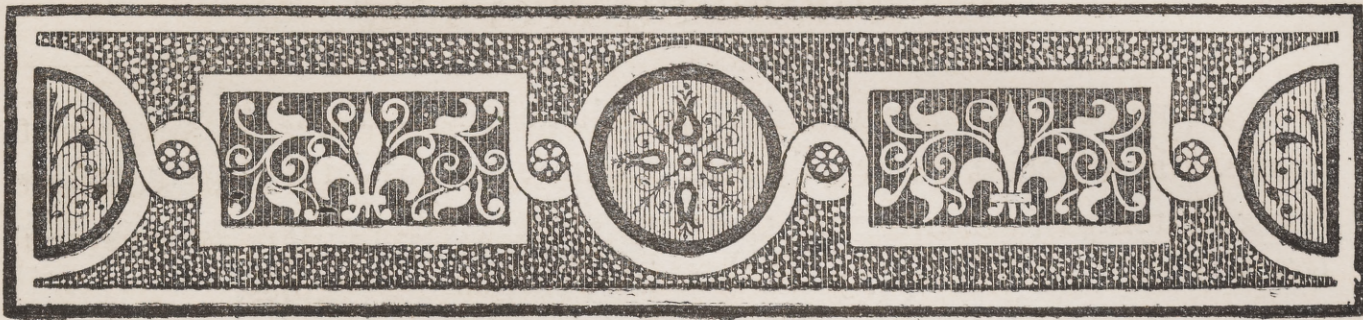
« Son ouvrage a *peu d'intérêt*. La hardiesse de ses modulations *bizarres*, la *singularité* originale de ses mouvements d'orchestre, peuvent divertir ; mais rien de tout cela n'attache..., etc., etc. »

Cette protestation de l'homme qui devait faire lui-même, avec une *bizarrierie* et une *singularité très originales*, une sorte de révolution en histoire, contre l'originalité du génie de Rossini, qui révolutionnait la vieille école musicale, n'est-elle pas curieuse ! Hélas ! à toutes les époques, les hommes de génie, les grands penseurs comme les grands artistes, tous les promoteurs de *singularités originales*, c'est-à-dire, d'idées ou de formes nouvelles, ont toujours rencontré d'abord ces aveuglements et ces répulsions, même chez des esprits distingués, qui eussent été dignes de les comprendre et de les aider.

Combien de fois, depuis 1819, a-t-on représenté le *Barbier de Séville* de Rossini ? Et que devient le *Barbier de Séville* de Paisiello (1) ?

FÉLIX DELHASSE.

(1) D'après un relevé fait par M. Louis Viardot, ancien directeur du Théâtre-Italien, le *Barbier de Séville* de Rossini, — pendant l'espace de vingt-trois ans (de 1819 à 1842), — y a été joué 261 fois ; le *Barbier de Séville* de Paisiello, 2 fois !!



LES FONDATEURS
DE L'OPÉRA FRANÇAIS

Troisième article (1)

CAMPRA

(Suite.)



ES airs sentent bien encore la mélodie, mais cependant certains, comme celui d'*Hésione*, par exemple :

« *Ah ! que mon cœur va payer chèrement,* »

offrent des phrases mélodiques charmantes. Celle que je cite, absolument moderne à son début, rappelle beaucoup, malgré la différence de mesure, les premières notes de l'air d'Anna, au dernier acte de *Don Juan* :

« *Non mi dir, bell' idol mio.* »

Campra a certainement poursuivi la voie ouverte par Lulli ; et même, sans rien inventer de vraiment neuf, il a développé le genre créé par le Florentin, et donné une forme plus mélodique à certains de ses chants. Je ne dis pas que cette forme se trouve dans toutes ses œuvres ; mais il suffit qu'on la découvre dans quelques fragments pour la signaler comme un progrès et en faire hommage à qui de droit.

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

Mademoiselle Clairon chantait le rôle de Vénus à une reprise d'*Hésione*. Elle y obtint un grand succès, comme en font foi plusieurs madrigaux du temps assez enthousiastes pour en servir de preuve, assez maniérés et ennuyeux pour que je ne les cite pas. Le poème d'*Hésione* était de Danchet. Ce furent ses débuts au théâtre. Danchet était précepteur et jouissait d'une pension que lui avaient assurée certains parents de ses élèves.

Quand on sut qu'il écrivait pour ce que les casuites du temps appelaient *la Maison du Diable*, les parents voulurent lui supprimer à la fois élèves et pension, sous prétexte qu'un poète dramatique doit avoir avec le patron de ladite maison d'étroites relations, ce qui du reste est assez juste, à ce point de vue que la plupart le logent au fond de leur bourse. Le parlement en décida autrement, et déclara par arrêt qu'un librettiste pouvait être un honnête homme. En vertu de quoi, force fut aux bienfaiteurs malgré eux, de continuer sa pension à Danchet, qui de son côté poursuivit avec succès sa carrière poétique.

Cependant il ne fut pas heureux avec *Aréthuse*. Ce ballet fut mal accueilli. Les auteurs cherchaient un moyen de le relever : « Je n'en connais qu'un, dit un plaisant qui entendait leur conférence ; il faut allonger les danses, et raccourcir les jupes. »

Achille et Deidamie, qui fut donné sans succès, est une œuvre de la vieillesse de Danchet et Campra. « Peste ! disait le poète Roi, faisant allusion à l'âge avancé des auteurs, *Achille et Deidamie !* Ce ne sont pas là jeux d'enfants ! »

On put voir, dans la parodie de cet ouvrage, Boissy devançant les Meilhac et les Crémieux, travestir Achille en gardeur de cochons, Thétis en poissarde, Ulysse en raccoleur embauchant le bouillant Achille.

Nil sub sole novum !

L'Europe galante, le *Carnaval de Venise*, *Alcine*, *Télèphe*, *Tancrède*, furent autant de succès durables. Le rôle de Clorinde dans *Tancrède* fut composé pour la fameuse mademoiselle Maupin.

Campra fut le maître de

DESTOUCHES

Destouches n'était pas musicien de profession ; il suivait non sans succès la carrière militaire, il servait dans les mousquetaires. Passionné pour la musique à laquelle il consacrait ses moments perdus, il profita des facilités que lui donnait sa position, et fit monter *Issé* à l'Opéra.

Le sujet était bien choisi pour plaire au Roi-Soleil. Apollon, déguisé sous les traits du berger Philémon, se fait aimer de la bergère Issé, et lorsqu'il a vaincu sa tendresse, il se fait reconnaître pour le dieu éblouissant, et donne à la bergère ravie une fête merveilleuse. Louis XIV fut tellement satisfait de cette œuvre, qu'il envoya au musicien un cadeau magnifique, lui faisant dire qu'il était le premier qui lui eût fait oublier Lulli. Le vieux roi avait-il senti tressaillir son vieux cœur, sous la transparence des allusions? Avait-il cru, comme en un songe, revoir les années depuis si longtemps envolées, où, jeune roi, il se faisait adorer, en dehors de la pourpre et des grandeurs, de la charmante Mancini ou de la timide La Vallière? Le fait est que l'heureux musicien profita des bonnes dispositions du monarque, que madame de Maintenon ne se fâcha pas, et que toute la cour, *regis ad exemplar*, fit des madrigaux sur *Issé*, et des quatrains à la louange de l'auteur et des interprètes.

Ce qu'il y a de curieux, c'est que Destouches, dans ce temps-là, ignorait absolument l'art de la composition. Musicien d'instinct, il fut obligé de se faire aider pour écrire la basse de sa partition, et probablement aussi, plus d'une partie d'accompagnement. Après le succès de son ouvrage, il quitta le service, et se mit à travailler sérieusement avec Campra, qui l'estima assez pour lui confier une part de collaboration dans son *Europe galante*.

Destouches s'étant consacré à la composition donna une série d'œuvres importantes.

Callirhoé resta longtemps à la scène, malgré les attaques dont cet opéra fut l'objet. Je considère *Callirhoé* comme un chef-d'œuvre, et comme un ouvrage absolument révolutionnaire en son temps. Les fragments qui en sont publiés justifient cette opinion, que d'autres extraits viendront prochainement corroborer. Et pour donner une preuve de plus de la justice clairvoyante des appréciations contemporaines, je citerai l'épigramme suivante :

Roy, sifflé,
Pour l'être encore
Fait éclore
Sa *Callirhoé*;
Et Destouches
Met sur ses vers
Une couche
D'insipides airs.
Sa musique,
Quoique étique,

*Flatte et pique
Le goût des badauds.
Heureux travaux !
L'ignorance
Récompense
Deux nigauds.*

Le poète Roy, auteur de *Callirhoé*, est certainement le successeur le plus habile de Quinault dans la poésie lyrique. Par une étrange coïncidence, il fut baptisé dans l'église de Saint-Louis-en-l'Île, le jour où Quinault y fut enterré.

Laharpe accorde les plus grands éloges à ce poète, et cite *Callirhoé* comme un chef-d'œuvre du genre. J'ai *Callirhoé* sous les yeux et, dès la première page, je tombe sur un « chœur de guerriers, » qui, mon Dieu ! n'est ni meilleur ni pire que tous les chœurs de guerriers connus ; et cependant admirez avec moi cette rimaille victorieuse, et la noble confiance que les héros ont en eux-mêmes :

*Que tout cède, que tout se rende
A nos exploits éclatants !
Aux plus lointains climats que le bruit s'y répande !
Qu'il dure, qu'il s'étende
Jusqu'aux derniers temps !*

La sottise serait-elle le legs le plus inviolable que se transmettent d'âge en âge les générations ?

Il ne faut pas, heureusement, juger *Callirhoé* et le goût de Laharpe sur ce charmant petit morceau. Il y a dans cet ouvrage de fort beaux passages, et le dénouement en est heureux et bien trouvé.

Le poète Roy est également l'auteur, avec Destouches pour la musique, d'une *Sémiramis* qui a eu l'honneur d'être largement exploitée par Voltaire. Une des meilleures œuvres de ces deux collaborateurs est le ballet des *Éléments*, où le roi dansa avec de jeunes seigneurs, lorsqu'on le donna aux Tuileries en 1721.

Comme de toutes les œuvres à succès, la parodie s'empara de celle-ci. On chantait dans l'*Enchanteur Mirliton* :

*Oui, je sais qu'il faut que tout danse,
Quand ce serait hors de cadence,
C'est le grand tic de l'Opéra ;
Ce sont ses grâces capitales ;
On voit sur ce théâtre-là
Se trémousser jusqu'aux Vestales.*

Les *Éléments*, malgré tout, tinrent la scène plus de cinquante ans.

Quant au rôle que joua Destouches dans le mouvement musical de son temps, je crois qu'il fut immense, et mon affirmation dût-elle surprendre, je pense que nul musicien jusqu'à Gluck n'a possédé comme lui le don de la mélodie, jointe à la justesse dans l'expression dramatique. Et par mélodie, j'entends la mélodie comme nous la comprenons : la mélodie moderne. C'est avec un étonnement profond que j'ai lu ses œuvres, et je n'hésite pas à dire que certains de ses airs, grands airs par la coupe et l'étendue, sont d'une fraîcheur qui semble d'hier, d'une originalité, d'un charme ou d'un pathétique qui les rend dignes de nos plus grands maîtres, et, chose plus bizarre enfin, qu'ils offrent dans leurs phrases, leur contour mélodique, une allure absolument moderne. Comment donc un homme qui a chanté aussi bien que Gluck lui-même, j'en prends à témoin tout le premier acte de *Callirhoé*, est-il resté un simple nom sur la liste des compositeurs de son temps, un obscur soldat de l'art, confondu dans la foule, et n'a-t-il pas été salué le maître, l'initiateur, le hardi capitaine de tous les faiseurs d'opéras de son époque ? Au dire de tous ses biographes, Destouches était par dessus tout et avant tout musicien d'instinct. Ce fut donc certainement à une merveilleuse organisation primesautière qu'il dut le don précieux de trouver la mélodie naturelle, la mélodie vraie et de tous les temps, celle qui secoue le fatras des formules et des coupes qui accusent une date, pour s'imposer à jamais par la grâce du sentiment poétique et de la sensibilité. Ses accompagnements d'orchestre renferment de vraies trouvailles, des perles d'originalité de l'effet le plus heureux. Peut-être manque-t-il d'ampleur dans ses chœurs, et c'est probablement là ce qui lui donna l'infériorité vis-à-vis de Rameau et surtout de Gluck, le créateur inspiré des ensembles puissants, à la gloire duquel suffirait la scène du temple dans *Alceste* ; et cependant, je le répète, je connais des *airs* de Destouches qui défient toute concurrence avec ceux de Gluck lui-même et que personne n'accuse d'avoir vieilli, ce qui n'arrive pas toujours pour l'auteur d'*Orphée*. Quant au *récit* et à son expression à la fois poétique et chantante, encore une gloire de Gluck, Destouches y fut passé maître et il me rappelle involontairement le Wagner du *Lohengrin*, ou le Gounod de *Roméo*, abstraction faite, bien entendu, des développements d'orchestre incompatibles avec les ressources quasi-insignifiantes dont il disposait. Je crois donc que si les œuvres de Destouches n'ont pas avancé d'un demi-siècle les progrès que Gluck devait réaliser, c'est que la révolution opérée par leur auteur était trop complète et échappa à ses contemporains. En les lisant, pénétré d'admiration pour ce génie

vraiment créateur, je ne puis m'empêcher de reconnaître en lui un roi de la scène que des circonstances ennemies ont fait obscur et dépossédé.

DESMARETS

Les exigences de la filiation pédagogique par maître et élève, nous ont fait négliger un compositeur distingué du temps de Louis XIV, qui a donné de nombreux ouvrages à l'Opéra.

HENRI DESMARETS, né à Paris en 1661, avait été page de la musique du roi. Il concourut à l'âge de vingt ans pour une des quatre places de maître de la musique de la chapelle royale, et l'aurait obtenue, n'eût été son jeune âge. Il s'en consolait en y faisant exécuter des motets de sa composition, sous le nom de l'abbé Goupillet, un des quatre susdits maîtres. Un soir qu'il était à la chapelle et se disposait à savourer une de ses œuvres, un seigneur, qui désirait passer pour connaisseur devant le roi, vint se placer à côté de lui et le pria de lui marcher sur le pied chaque fois qu'il y aurait un passage remarquable. Comme au goût de Desmarets tout était remarquable, il ne cessait de trépigner avec enthousiasme sur les orteils du gentilhomme qui, n'y tenant plus, s'écria : « Ah ! monsieur, je vous suis obligé ; mais vous m'en apprenez beaucoup trop pour une première fois ! »

Desmarets fut obligé de fuir en Espagne sous le coup d'une condamnation capitale qu'il avait encourue pour avoir épousé, sans le consentement de sa famille, la fille d'un président. Ce ne fut qu'au bout de longues années que le procès ayant été révisé, le jugement fut annulé et Desmarets put rentrer en France. Il donna plusieurs ouvrages à l'Opéra.

MOURET

MOURET, né à Avignon en 1683, est surtout connu par les circonstances vraies ou fausses qui causèrent sa mort. On prétend qu'ayant entendu le fameux chœur du démon dans l'opéra *Castor et Pollux*, de Rameau, il fut tellement frappé d'admiration et de désespoir de ne pouvoir faire aussi bien, qu'il en perdit la tête, et mourut peu après à Charenton. Telle est, chez nous, l'importance d'une histoire. Mouret n'en fut pas moins un musicien considérable, accablé de dignités et de places lucratives, auteur d'un certain nombre d'opéras qui eurent du succès. Je ne citerai sur le nombre que les *Fêtes de Thalie* (1714), parce que c'est le premier opéra où l'on ait vu des femmes habillées à la française,

c'est-à-dire comme tout le monde, et non revêtues du costume antique. Le public fut très alarmé de cette innovation considérable et la reçut avec défiance. On finit cependant par s'y faire, bien que, par prudence, l'auteur du poème, Lafont, eût fait lui-même, dans le quatrième acte de son ouvrage, la critique de sa tentative, et peu après on vit sur la scène lyrique des bourgeois et des paysans.

CHARPENTIER

Je cite rapidement, et pour mémoire seulement, les compositeurs français de second ordre qui concoururent à la création de notre Opéra national, sous la pression des idées et des formes émises par Lulli.

Le premier en date après Cambert est aussi une victime du rusé Florentin : CHARPENTIER (1634-1694). Charpentier, élève de Carissimi, avait étudié son art en Italie. A son retour en France, le roi le fit maître de chapelle de Monseigneur, place importante que Lulli lui souffla, comme il avait soufflé l'Opéra à Cambert. Charpentier, par haine de Lulli, changea complètement le genre de sa musique pour ne pas ressembler à son astucieux rival, ce qui lui valut d'être jugé très-sévèrement par tous les partisans (et ils étaient nombreux) de la musique italienne. Les circonstances offrirent à Charpentier l'occasion d'une vengeance plus sensible à Lulli ; Molière le choisit pour écrire la musique de ses pièces, quand il se brouilla avec ce Florentin. Nous avons dit, au début de cette étude, que cette rupture eut lieu quand Lulli, concessionnaire de l'Opéra, fit, par ordonnance, défendre aux comédiens d'employer plus de deux voix et de dix violons dans la musique. Le premier ouvrage que donna Charpentier avec Molière fut le *Malade imaginaire*.

C'est Charpentier qui disait : « L'Italie est la vraie source de la musique ; et cependant je ne désespère pas que quelque jour les Italiens ne viennent apprendre cet art chez nous ; mais je n'y serai plus. » Paroles vraiment prophétiques, et qui prouvent chez ce musicien une largeur de vues et un sentiment des progrès de l'art assez rares.

MARAIS

MARAIS, né à Paris en 1656, jouit d'une immense réputation, soit comme compositeur, soit comme virtuose sur la viole. La tempête de son opéra *Alcyone* (1706) produisit une véritable révolution dans l'orchestre. Dix ans avant, il avait donné avec un grand succès

Ariane et Bacchus. A une représentation de cet opéra, un des principaux acteurs tomba tout à coup malade. On prit, pour le remplacer, une doublure que le parterre n'aimait guère. Quand ce roi de carton parut, il fut, dès les premières notes, accueilli par une bourrasque de sifflets ; mais, sans se déconcerter, il laissa tomber l'orage et, au premier instant de calme, dit tranquillement : « Je ne vous comprends vraiment pas : Croyez-vous que pour six cents livres je vais vous donner une voix de mille écus ? » Le parterre rit et fut désarmé.

MONTÉCLAIR

MONTÉCLAIR (1666-1737) est le premier qui joua de la contre-basse à l'Opéra. Il a donné avec succès quelques tragédies lyriques, dont la meilleure est *Jephté* (1732). C'était la première fois que l'on voyait l'Histoire sacrée à l'Opéra. Le cardinal de Noailles fit, à ces causes, interrompre, en pleine vogue, la représentation de cet ouvrage. L'Opéra-Comique tira vengeance de cette mesure arbitraire par le couplet suivant :

*C'est celui du pauvre Jephté,
Si digne d'être regretté ;
Hélas ! à la mort on le livre,
Quand il ne demande qu'à vivre !
Tout Paris dit d'un ton plaintif :
Fallait-il l'enterrer tout vif !...*

P. LACOME.

(La suite prochainement.)





V A R I A

Correspondance. -- Faits divers. -- Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Monsieur le directeur,



Je ne crois pas m'avancer trop en vous félicitant au nom de tous vos abonnés sur les travaux que M. Nutter publie dans la Revue que vous dirigez. Ces révélations sur la vie intime de l'Opéra sont d'un puissant intérêt archéologique et viennent, compléter par des documents inédits, ce que les savants avaient déjà recueilli sur la matière. Votre collaborateur me permettrait-il cependant de crayonner en marge de son dernier article une petite note historique qui, je le crois, a son côté piquant?

M. Nutter parle donc de *Daphnis et Alcimadura*, opéra de Mondonville, chanté en patois languedocien sur le théâtre des Tuileries où l'Opéra s'était réfugié après l'incendie de sa salle du Palais-Royal. Or, cette œuvre est d'une haute importance, puisque le sujet n'en est autre que celui du *Chalet*, la plus populaire des partitions d'Adolphe Adam.

Vous en pourrez juger par cette analyse de *Daphnis et Alcimadura* que je retrouve dans un recueil du temps :

« Daphnis aime Alcimadure ; mais celle-ci, dans la crainte de perdre sa liberté, et de donner son cœur à un amant volage, est insensible à l'amour et se promet de n'aimer jamais. Cependant Jeannet, son frère, qui veut lui procurer un établissement convenable, la rassure sur le compte de Daphnis, et pour lui prouver sa constance, se déguise en militaire, va trouver Daphnis, et lui dit qu'il est amoureux d'Alcimadure. Il lui ajoute même qu'il est sur le point de l'épouser. Le berger lui répond avec fermeté qu'il aime Alcimadure et qu'il ne craint pas qu'un autre la lui enlève. Jeannet veut en vain l'épouvanter ; l'amour le rend intrépide. Enfin, après qu'il a donné toutes les preuves d'un amour aussi tendre que constant, Alcimadure consent à l'épouser. »

Changez les noms d'Alcimadure, de Daphnis et de Jeannet, en ceux de

Betly, de Daniel et de Max, et à quelques détails près, vous aurez le *Chalet*. Tant il est vrai qu'au théâtre il y a des sujets éternels.

Voici maintenant, monsieur, un autre document dont vous pourrez faire votre profit : suit le tableau en quelque sorte généalogique de toutes les pièces de théâtre inspirées de la même anecdote pastorale :

(16...?) L'OPÉRA DE FRONTIGNAN, pot-pourri dramatique fait d'airs populaires, et qui s'est longtemps chanté dans les villes du Midi.

(1754) DAPHNIS ET ALCIMADURA, opéra languedocien de Mondonville, chanté à Paris (Voir la *Correspondance* de Grimm);

(1768) DAPHNIS ET ALCIMADURE, le même opéra traduit en français;

(1778) DAPHNIS ET ALCIMADURE, ballet de Dauberval sur le même sujet;

(?) JÉRY ET BETHLY, la même anecdote traitée en comédie par Goethe;

(?) MICHEL ET CHRISTINE, vaudeville de Scribe et Dupin, représenté sur le théâtre de Madame;

(1834) LE CHALET, opéra-comique en un acte, de Scribe et Mélesville, musique d'Adolphe Adam, et dont la 1,000^{me} représentation a été donnée le 17 janvier de cette année;

(1836) BETHLY, opéra en un acte, de Donizetti, représenté à Naples, et qui fut donné une seule fois à l'Opéra de Paris, avec le concours de madame Bosio. Il en est resté une tyrolienne qui figure encore de temps à autre sur les programmes de concerts.

Excusez, monsieur, mon importunité, et ne l'attribuez, je vous prie, qu'aux sentiments sympathiques avec lesquels je me dis votre zélé lecteur

A. GÉRARD, ancien bibliothécaire.

FAITS DIVERS

NOTRE cher et spirituel collaborateur, Charles Monselet, fonde un nouveau théâtre sous ce nom : *Théâtre de la Porte-Montmartre*. Les quelques lignes suivantes extraites de son prospectus indiquent le but qu'il se propose :

« Paris n'aura jamais assez de musées, de librairies, de théâtres. Paris n'aura jamais assez de centres lumineux. Il faut que le *Théâtre de la Porte-Montmartre* soit un de ceux-ci. Nous n'entendons point augmenter simplement le nombre des refuges du plaisir; notre idée est plus élevée. C'est une création, attrayante sans doute, mais d'un ordre noble, à laquelle nous prétendons attacher notre nom, et pour laquelle nous rêvons des destinées fécondes.

« Ce rêve n'est pas né d'hier; il nous poursuit depuis plusieurs années. Au-

jourd'hui, les encouragements sont assez nombreux et partis d'assez haut pour que nous nous décidions à en tenter la réalisation.

« Nous sommes fermement convaincu qu'à côté de toutes les scènes parisiennes il reste une place pour une scène nouvelle, une scène puissante, curieuse, variée, telle qu'était au siècle dernier la Comédie-Italienne, alors qu'elle serrait de si près la Comédie-Française; une scène empruntant sa gaieté au Palais-Royal et son observation au Gymnase, — sans préjudice des essais et des innovations de la jeune génération littéraire que nous serons les premiers à provoquer.

« Tous les genres se donneront rendez-vous à notre théâtre. Notre programme est sans limites.

« Le *Théâtre de la Porte-Montmartre*, afin de justifier ses prétentions historiques, reprendra de temps en temps certaines œuvres des maîtres anciens, les plus caractéristiques et les moins vulgarisées, à commencer par Molière lui-même. C'est ainsi qu'il remettra en honneur *le Sicilien* et *la Comtesse d'Escarbagnas*; il ira du Molière délaissé au La Fontaine inconnu; il ressuscitera Dancourt et ses verdeurs joyeuses; *le Cercle* de Poinset alternera avec *Dupuis et Des Ronais* de Collé. »

Notre ami annonce que son programme est sans limite. Nous donnera-t-il un peu de musique de temps en temps ?

En attendant sa réponse, nous souhaitons à Monselet et à sa création, tous les bonheurs possibles. Si le public rend en argent, à Monselet, ce que celui-ci lui a prêté en esprit, l'affaire est lancée.

— Un nouveau journal hebdomadaire à 10 cent. vient de paraître et de disparaître après un seul numéro : LA CHANSON *populaire et illustrée*. Le premier et unique numéro contenait une amusante causerie par Timothée Trimm, et la *Chanson libre*, couplets de Paul Burani, musique avec accompagnement de piano, par J. Darcier.

— A Florence, vient de mourir un membre de la célèbre famille Vestris, à l'âge de 79 ans : Carlo de Vestris, comte de Penna, jadis danseur renommé. C'est probablement le seul exemple d'un titre nobiliaire porté par un *ballettino*. Carlo de Vestris avait épousé une danseuse qui fut également célèbre, Marietta Ronzi.

— Le premier conservatoire de musique dont les historiens fassent mention, fut fondé à Naples, vers le milieu du seizième siècle, par un prêtre espagnol nommé Giovanni di Tapia. Le docteur Lichtenthal nous apprend « qu'après avoir employé plusieurs années en tentatives inutiles, Giovanni di Tapia prit l'héroïque résolution d'aller *mendier* de pays en pays et de maison en maison dans l'espoir de réunir la somme qu'il jugeait indispensable pour fonder une école de musique... Après neuf années de courses pénibles, il revint à Naples, y vendit une partie de son bien qu'il réunit à l'argent recueilli dans ses voyages, et fonda avec ses capitaux, en 1537, le premier conservatoire qui prit le nom de Santa-Maria di Loreto. » — M. Ambroise Thomas en ferait-il autant ?

— Madame Georgina Weldon a créé, à Tovistock-house, sous le nom de *Conservatoire vocal*, un établissement d'éducation à l'usage des enfants. Elle leur enseigne plus spécialement la musique d'après un système tout nouveau, paraît-il, et qui produit des résultats surprenants. La presse parisienne s'est déjà occupée de madame Weldon et de ses élèves. Plusieurs artistes de Paris ont entendu avec étonnement des fragments du *Messie* de Haendel, des trios et des quatuors de Benedict exécutés à merveille par des chanteurs de cinq à dix ans.

M. Gounod annonçait, il y a quelques jours, que *le Cosmopolitan* allait publier la méthode de l'artiste éminente et dévouée, qui a passé sa vie à accomplir de véritables miracles, si l'on tient compte de l'âge des sujets et de la difficulté du but à atteindre.

— D'après *l'Echo du Nord*, *l'Événement* nous raconte les mésaventures d'une bannière blanche portée par la Société musicale *l'Harmonie d'Annapes*, au festival de Croix :

La malencontreuse bannière avait été brodée, l'année dernière, pour un pèlerinage à Anvers, où était à ce moment le comte de Chambord. *L'Harmonie d'Annapes* l'avait reçue en cadeau. A l'apparition de la bannière, un formidable éclat de rire s'empara de l'assistance tout entière.

Le chef voulut faire commencer un morceau, mais deux mille voix entonnèrent simultanément la *Marseillaise*, couvrant tout autre bruit. A un certain moment, le porte-bannière baissa son étendard pour le replier, la foule applaudit. Tout se serait borné là si le chef ne s'était pas obstiné à faire déployer encore le drapeau, ce qui mit le comble à l'exaspération de la foule. Les musiciens d'Annapes durent descendre de l'estrade au milieu d'un tumulte indescriptible. Il n'y a pas eu de violence grave vis-à-vis des personnes, mais la bannière blanche a été mise en pièces.

La musique ne peut que perdre à des manifestations politiques et à certaines exagérations d'antagonisme et de susceptibilité dont il s'est produit des exemples ces temps derniers.

Les Sociétés musicales ont un but sérieux à atteindre. Elles doivent consacrer à le poursuivre les efforts les plus constants, en dehors de toute préoccupation étrangère.

— Parmi les propositions et projets qui ont été émis à la dernière réunion de musiciens (*musikertag*) à Leipzig, le discours de M. Langhans (Berlin) sur les devoirs de l'État vis-à-vis de la musique a excité un vif intérêt. M. Langhans croit la protection de l'État inutile, sinon nuisible au développement de l'art musical, quand il s'agit d'autre chose que de *l'éducation de la jeunesse*; et au lieu de demander à l'État la subvention des théâtres, des prix pour les compositeurs, etc., il ne voit le salut que dans la fondation d'une *Université de Musique*, basée sur le principe des universités des sciences en Allemagne, c'est-à-dire, le *remplacement d'un directeur par un Sénat, et l'admission des professeurs privés* (Privatdocenten).

M. Langhans a démontré avec beaucoup d'habileté, que c'est là le seul moyen d'échapper à l'esprit étroit qui règne aux Conservatoires de musique en Allemagne, et de reconquérir à l'art musical une place égale à celle qu'oc-

cupent les sciences, place qu'il a tenue dans l'antiquité, et même au moyen âge. Aussi l'Assemblée a-t-elle décidé d'envoyer une adresse au Reichstag, et de lui demander son concours pour l'établissement d'une Université de musique en Allemagne, ou mieux à Berlin, où il existe déjà une école de musique subventionnée par l'État, qui porte le nom d'Université (Hochschule für Musik), et qui le serait en réalité, si l'on voulait y introduire les réformes proposées par M. Langhans (*Guide Musical* de Bruxelles).

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Mademoiselle Leavington, dont nous avons annoncé l'engagement à l'Opéra, a débuté à l'improviste dans le rôle de Fidès du *Prophète*, en remplacement de mademoiselle Bloch, malade. Ce début sous le manteau a été assez heureux et permet d'augurer favorablement du début officiel.

— La reprise de la *Coupe du Roi de Thulé* est indiquée pour le 15 septembre.

— M. Monplaisir, chorégraphe célèbre en Italie, a été spécialement engagé pour mettre en scène le grand ballet de MM. Edmond Gondinet et Léo Delibes, qui sera représenté à l'Opéra dans les premiers mois de 1874.

Opéra-Comique. — Le Tribunal civil a prononcé son jugement dans l'affaire des propriétaires de la salle Favart contre la direction de l'Opéra-Comique. Ce jugement donne gain de cause, sur tous les points, à M. de Leuven, le directeur.

Les adjudicataires emphytéotes jusqu'en 1880 sont condamnés à faire bail à M. de Leuven, nommé directeur jusqu'à cette date, de la salle Favart, affectée à l'exploitation du genre de l'Opéra-Comique, d'après l'ordonnance royale de 1839.

Ils avaient la prétention de déloger M. de Leuven au 1^{er} janvier 1874.

— Une dame russe, madame Adaiowska, est parvenue à obtenir une audition comme compositeur à la salle Favart.

Elle est l'auteur de la musique d'un ouvrage intitulé *Ivan*, disent les uns, *la Fille du Boyard* disent les autres, dont Jules Barbier a remanié le poème.

Les directeurs de l'Opéra-Comique ont poussé l'obligeance jusqu'à faire apprendre par MM. Melchissédec et Coppel les deux rôles d'hommes, pour que l'on pût mieux apprécier, s'il y a lieu, les qualités musicales de l'œuvre.

Ce rare privilège a été accordé à Madame Adaiowska sur les instances de l'ambassade de Russie.

Athénée. — M. Ruelle semble avoir compris qu'il fallait à l'Athénée une troupe digne d'une scène parisienne.

Nous souhaitons que ses efforts soient couronnés de succès.

Voici, du reste, le tableau de son personnel chantant :

M. Dereims, ténor léger, lauréat du dernier concours ;

M. Aubéry, baryton (ancienne troupe) ;

M. Jouanne, ténor léger, un tout jeune homme, doué, dit-on, d'une très jolie voix ;

M. Staveni, basse, grande voix ;

MM. Guillot, ténor ; Hanoé, seconde basse ;

MM. Geraizer, Lepers, Galabert, Lary, Bonnet, d'Herdt (ancienne troupe) ;

Mademoiselle Singelée, chanteuse légère ;

Mademoiselle Nanda de Bogdani, élève de Roger, une charmante jeune fille qui fera ses débuts dans le *Barbier* ;

Mesdemoiselles Girard, Marietti, Lorentz, Deleu, Thiel, Niollet.

Ouvrages de réouverture : le *Barbier*, de Rossini ; le *Déserteur*, de Monsigny ; le *Bijou perdu*, d'Adam.

Nouveautés prochaines : la *Cour de Tulipano*, trois actes de MM. de Saint-Georges et Adenis, musique de M. Debillemont ; le *Sultan de Mataram*, trois actes de M. Bocage, musique de M. Danhauser ; la *Dernière Abencerage*, trois actes de M. Mancel, musique de M. Lacomme ; la *Chanson du Printemps*, un acte ; *Pervenche*, un acte ; la *Vieillesse de Figaro*, un acte, musique de M. de Conninck ; la *Marocaine*, un acte, de M. Denizet, musique de Puget fils, prix de Rome de cette année, un heureux qui sera jugé par le public avant même d'aller à Rome.

Reprises probables : la *Fanchonnette*, la *Dot mal placée*, *Pierrot-Fantôme*, la *Guzla de l'Emir*.

Bouffes-Parisiens. — Le vent est aux opérettes. La saison d'hiver sera féconde pour ce genre de spectacle.

Les Bouffes-Parisiens feront leur réouverture avec la *Timbale d'Argent*, et continueront par la *Belle Imperia*, paroles de MM. Clairville, Siraudin et Koning, musique de M. Lecocq.

Renaissance. — Au 1^{er} septembre, la Renaissance donnera *Pomme d'Api*, paroles de MM. L. Halévy et W. Busnach, musique de M. Offenbach ; puis, la *Permission de dix heures*, sous la direction de l'habile chef d'orchestre, M. Constantin.

Menus-Plaisirs. — On annonce, aux Menus-Plaisirs, aussi pour le 1^{er} septembre, l'*Eléphant blanc*, fantaisie-bouffe, de MM. Elie Frébault et Henry Chabrilat, musique de M. Grisy, ténor, à ses heures, à l'Opéra, et maître de chapelle distingué.

— Un grand festival doit être donné au palais de l'Industrie par les Sociétés chorales et instrumentales du département de la Seine, à l'occasion de la libération du territoire.

Le 21 septembre est la date fixée jusqu'à présent pour cette solennité artistique et de bienfaisance, à laquelle toutes les sociétés ont tenu à prêter leur concours.

Plus de 4,000 exécutants y prendront part. Dans le programme figure une

œuvre nouvelle de M. Samuel David, *Sursum corda!* écrite sur des paroles de circonstance de M. T. de Saint-Félix. Roger a accepté d'en chanter les soli.

LYON. — M. Puget, qui a récemment remporté le premier prix de Rome, vient de traiter avec le Grand-Théâtre de Lyon pour l'exécution de la cantate couronnée.

BIRMINGHAM. — Le grand festival de Birmingham qui n'a lieu que tous les trois ans, et qui a pour but de venir en aide à l'hôpital de Birmingham, était fixé aux 26, 27, 28 et 29 août.

En voici le programme qui était grandiose :

L'Hymne à la paix, de Rossini, exécuté à Paris en 1867;

Le Chant des Titans, par quatre-vingt-dix basses ;

Ave Maria, à quatre voix ;

Cantemus Domino, double chœur à huit voix *alla Palestrina*.

Oratorio de Sullivan : *The light of the world* ;

Une cantate de Schira : *The lord of Burleigh* ;

Une autre cantate de Raudegger : « *Fridolini*. »

Ces compositeurs vivent en Angleterre, et les pièces qu'ils ont composées ont été spécialement écrites pour cette solennité. Elles ont ni plus ni moins l'importance d'un grand opéra.

Elijah et le *Messiah* de Mendelssohn ; le *Judas Macabeus* de Haendel ; une cantate de Spohr ; des fragments d'*Israël en Égypte* de Haendel et une foule d'autres morceaux représentant tous les grands compositeurs anciens et modernes.

L'orchestre se composait de 150 professeurs parmi lesquels on signale 28 premiers violons, 26 seconds violons, 20 altos, 17 violoncelles, 16 contrebasses, 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons, 2 trompettes, 4 cors, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 contre-basson, 1 double *drum*, 1 triangle, 2 harpes et 1 *bass drum*.

Les chœurs comptaient 366 voix, dont 96 soprani, 46 contralti, 47 barytons, 89 ténors et 88 basses.

MILAN. — Le *teatrino* du Conservatoire a été inauguré dernièrement avec un petit opéra *Tramonto*, écrit par l'élève Coronaro, et qui se distingue par de véritables qualités de facture, à défaut d'originalité. C'est une heureuse idée de Mazzucato, le directeur actuel, que d'avoir rétabli ces exercices où plus d'un compositeur de talent s'est révélé, notamment Cagnoni avec son *Don Bucefalo*, applaudi depuis dans toute l'Italie.

— Le 23 août a eu lieu au théâtre de la Scala la première représentation de *Giovanna di Napoli*, du compositeur populaire en Italie M. Petrella.

On a constaté que dans cette œuvre nouvelle, M. Petrella avait changé de manière, et qu'entre autres progrès, son orchestration était plus soignée que de coutume.

L'opéra a été bien exécuté, et le troisième acte surtout a été acclamé d'un bout à l'autre.

La prima donna, mademoiselle Pasqua, a eu les honneurs de la soirée. Elle a une belle voix et, à diverses reprises, elle a enthousiasmé ses auditeurs par son chant et son jeu.

M. Petrella n'a cependant été rappelé que quatorze fois.

— Quinze journaux de musique et de théâtre se publient actuellement à Milan ; ce sont : le *Trovatore*, la *Fama*, la *Gazzetta dei Teatri*, la *Gazzetta musicale*, le *Cosmorama*, la *Frusta teatrale*, l'*Asmodeo*, le *Monitore dei Teatri*, le *Mondo Artistico*, l'*Arte drammatica*, le *Palcoscenico*, l'*Amico degli artisti*, la *Rivista melodrammatica*, les *Arti sceniche* et le *Fulmine*, tout récemment créé.

ALEXANDRIE. — M. Ch. Soto, l'excellente basse bouffe qui fit les beaux jours de l'Athénée sous la direction Martinet, vient d'être engagé au théâtre d'Alexandrie. Qui ne se rappelle ses originales créations dans *Une Folie à Rome* et *Les Masques* ?

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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

CALLIRHOÉ

(1712)

SCÈNE de L'HYMEN
(ACTE I — SCÈNE V)

Paroles de
ROY

TRIO

Musique de
DESTOUCHES

transcrit par
P. LAGOME.

Maestoso

CALLIRHOÉ

LA REINE

CORESUS

PIANO

Maestoso

Dieux im_mortels, c'est moi qui vous ap_

Co.

_pel _ le, Res_pec _ ta _ ble ju _ non favo _ ra _ ble Cy_

Co.

_bel _ le Ten _ dre dé _ es _ se des a _ mants Ve_nez

tr

CALLIRHOÉ

Co. tous ac - ce - sez nos au - gus - tes ser - ments O mort dé - li - vre

CORESUS.

Ca. moi de ma pei - ne cru - el - le Toi qui pour é - clai -

Co. - rer le plus beau de mes jours Pa - re les cieux d'u - ne clar - té nou -

Co. - vel - le So - leil à mes ten - dres a - mours tu me ver - ras aussi fi -

CALLIR

Co. Sur cet au -
_dè - le Que tu l'es à remplir ton cours Sur cet au -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line for the soprano (Co.) with lyrics: "Sur cet au -". The middle staff is a vocal line for the alto (Ca.) with lyrics: "_dè - le Que tu l'es à remplir ton cours Sur cet au -". The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef. It includes a section labeled "Violons." with a slur over the notes.

Ca. _tel re_dou _table aux par - ju - res
Co. _tel re_dou _table aux par - ju - res

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line for the soprano (Ca.) with lyrics: "_tel re_dou _table aux par - ju - res". The middle staff is a vocal line for the alto (Co.) with lyrics: "_tel re_dou _table aux par - ju - res". The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef. It includes a section labeled "Violons." with a slur over the notes.

Ca. Sur cet au_tel redou _table aux par - ju - res
Co. Sur cet au_tel redou _table aux par - ju - res

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line for the soprano (Ca.) with lyrics: "Sur cet au_tel redou _table aux par - ju - res". The middle staff is a vocal line for the alto (Co.) with lyrics: "Sur cet au_tel redou _table aux par - ju - res". The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef. It includes a section labeled "Violons." with a slur over the notes.

Ca. Sur ces feux ré_vé_rés par qui l'amour s'é_pu_re

Co. Sur ces feux ré_vé_rés par qui l'amour s'é_pu_re

Ca. *lentement.*

Co. Je vous pro-

Je vous pro_mets d'être à vous à ja_mais.

Ca. *(à part)* *(faiblement.)*

_mets... Grands Dieux! soutenez ma fai_bles_se Ah! le jour me

LA REINE

je frémis

Co. je frémis

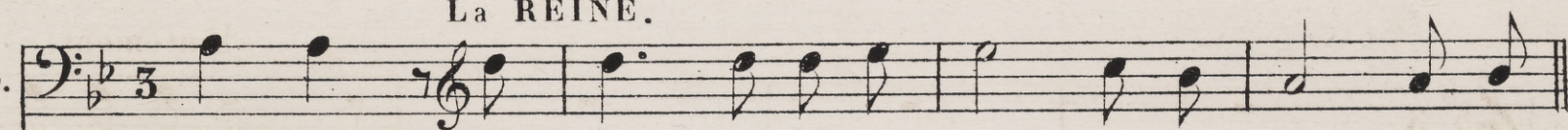
pp

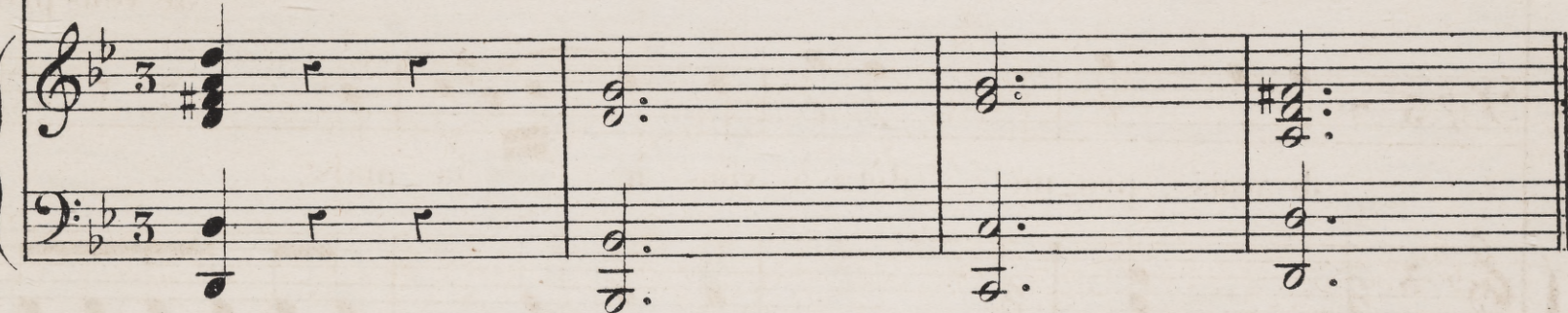
Ca.  bles _ se... je m'affai _ blis... je meurs!...

Co.  je perdrais ma prin_

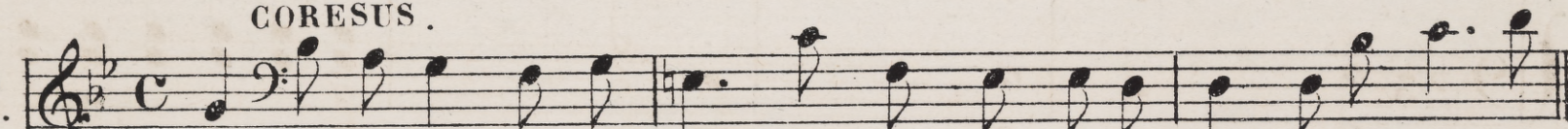


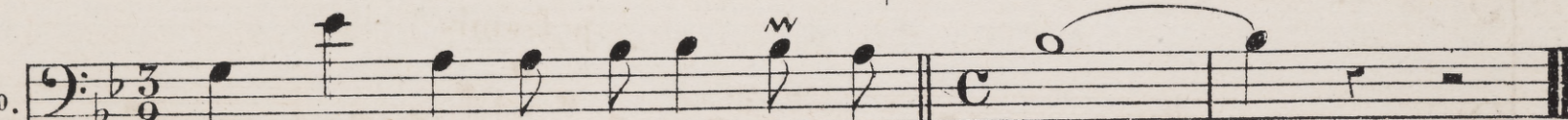
La REINE.


Co.  _ ces _ se Le ciel veut dif_fé _ rer de ré _ pondre a vos



CORESUS.

la R.  veux Prenons soin de ses jours. Quel coup pour ma ten_dres _ se Des_tin ja _

Co.  _ loux sans toi j'eusse é_té trop heu _ reux



HESIONE

(ACTE III — SCÈNE II)

(1700)

AIR

transcrit par
P. LACOME.

Paroles de
DANCHET.

Musique de
CAMPRA.

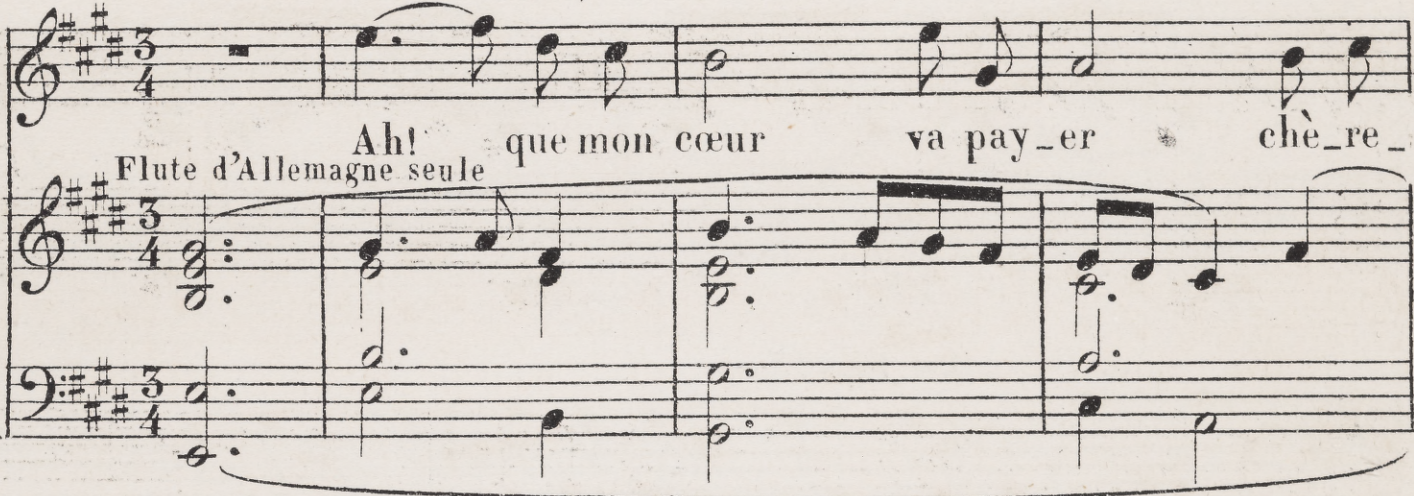
Andantino (♩ = 80)

CHANT

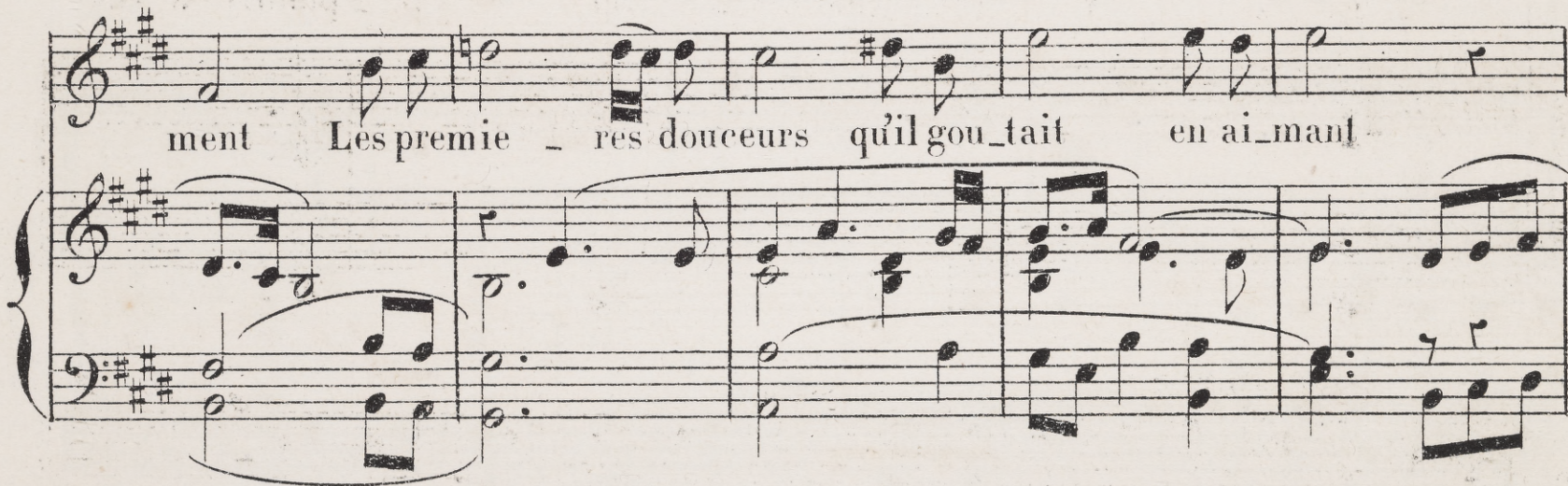
PIANO

Ah! que mon cœur va pay-er chè-re-

Flute d'Allemagne seule



ment Les premie-res douceurs qu'il gou-tait en ai-man-

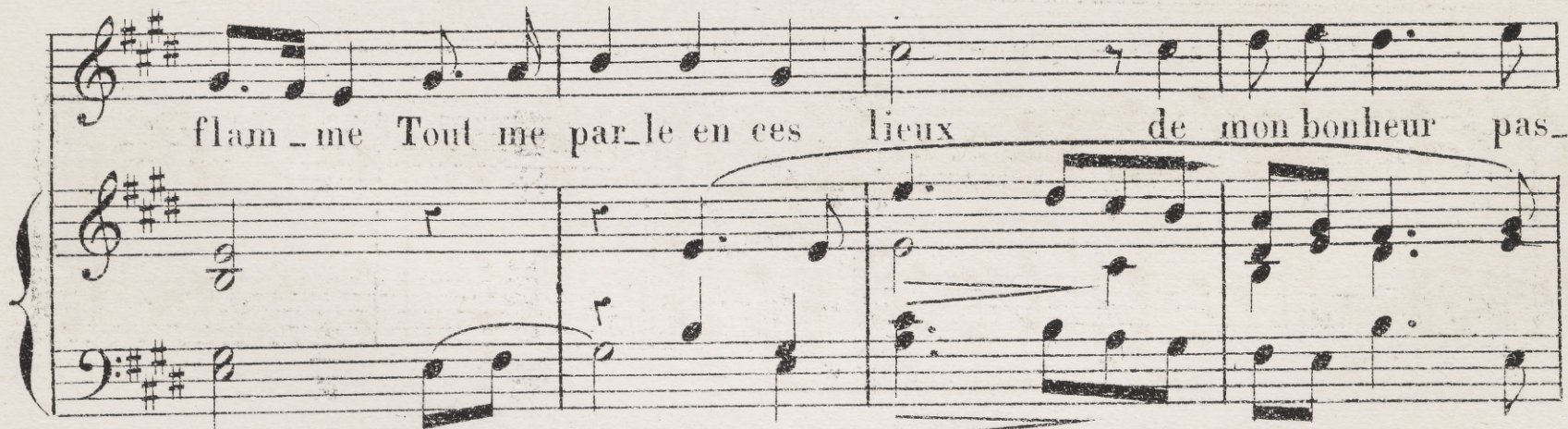


L'ingrat que j'ai-me hé-las vient d'é-tein-dre sa

tr



flam-me Tout me par-le en ces lieux de mon bonheur pas-



se Sur ces arbres en - cor son a - mour est tra - cé Tan -

-dis que de son â - me il est pour ja - mais ef - fa - cé

Pai - si - bles bois et vous elai - re fon - tai - ne qui murmu -

Ped. ⊕ Ped. ⊕

-rez dans ces vallons charmants, té -

— moins de nos a_mours témoins de ses serments Vous le se _ rez de mes cru _

_ el _ les pei _ _ nes, vous le se _ rez de mes cru _ el _ les pei _ _

_ nes Ah! que mon cœur va pay _ er chère _ ment Les pre _

_ miè _ res dou _ ceurs qu'il gou _ tait en ai _ mant.