

LES
VACANCES DES CHEFS-D'OEUVRE

I



NE vous est-il pas arrivé, lorsque l'implacable soleil d'août roussit les feuilles, fait de la Seine un second Mançanarès et dépeuple Paris, de jeter un coup d'envie sur les fiacres qui, bourrés de malles, se dirigent joyeusement vers le chemin de fer. Des têtes de Parisiens travestis en voyageurs et jetant un regard narquois sur ceux qui restent, apparaissent aux portières ; or, vous êtes de ceux que leur peu de grandeur attache au rivage, car tous les prolétaires ne sont pas dans le prolétariat. La villégiature, ce fléau qui fait tant de victimes, est à son paroxysme ; on signale jusqu'à neuf mille cinq cents cas de départ par jour, et toutes les côtes de France se hérissent de boulevardiers.

Vous, vous êtes un élu de la résidence forcée ; on dirait qu'un sort malin vous a nommé membre de la Commission de permanence ; vous allez, pendant six grandes semaines encore, inspecter des quartiers déserts, frapper à des portes fermées, ne plus entendre une voix amie, et l'année refermera sur vous son linceul de brume et de neige sans que vous ayez rafraîchi vos yeux par quelque perspective inédite ; la nécessité vous a fait Parisien à perpétuité.

Vous aviez pourtant bien besoin de détendre vos nerfs, de laisser reposer votre cerveau, de retremper vos forces ; si la vie est une bataille, la guerre a ses trêves et vous avez droit à un armistice.

Mais, hélas ! les écoliers ont des vacances et les hommes forts n'en ont plus.

Laissez-moi, pour vous consoler un peu, vous signaler des compagnons de chaîne bien autrement illustres que vous et qui ne se reposent jamais.

Les époux qui s'aiment le plus tendrement savent se quitter pour se retrouver ; Philémon, si renommé pour sa constance, n'était pas toujours dans les jupes de Baucis, même au temps de leur lune de miel, et il y avait des moments où Chloé savait se passer de Daphnis.

Eh bien ! connaissez-vous une situation plus monotone que celle d'un livret qui a épousé une partition et qui, à aucune minute de son existence, ne peut donner le moindre petit coup de canif dans le contrat ?

Prenez, par exemple, la *Dame Blanche* qui en est à sa treize cent et unième représentation.

— Comment, dit le poème de Scribe, parce que je suis l'heureux mari de la musique d'Auber, il m'est interdit, après quarante ans d'hyménée, de prendre l'air en dehors de ma moitié, pour qui j'ai, d'ailleurs, le plus profond respect ; il y a de nouvelles Muses qui m'adressent des coups d'œil agaçants ; j'aurais grand plaisir à mettre dans ses meubles, pour une ou deux saisons, la musique de Léo Delibes, à rafraîchir mon vieux texte avec une jeune cavatine.

Quand : *Viens gentille dame* ne serait pas éternellement noté par Boïeldieu, où serait le mal ? quand : *Cette main, cette main si jolieiiiiie* serait prise un instant par un compositeur à son aurore, qu'est-ce que la galerie aurait à dire ? Les douairières n'ont qu'à gagner au commerce des débutants.

Avec quel ravissement je reviendrais ensuite, après cette hygiénique infidélité, à mon conjoint qui, de son côté, ne serait pas fâché de cette petite diète.

Dans le ménage du *Barbier de Séville*, on entend cet à-part :

« Sans doute, dit le poème de Beaumarchais, la musique de Rossini est toujours étincelante et radieuse. Personne, en Europe, n'a de plus beaux diamants ; mais, après tout, je suis plus jeune qu'elle : certaines de ses formules ont vieilli ; moi, l'on chercherait inutilement une ride à ma prose, je me sens parfaitement de force non pas à tuer sous moi, mais à faire vivre plusieurs femmes successives ; j'ai été très heureux pendant quelque temps avec la musique de Paisiello, quoiqu'elle fût un peu languissante ; mais elle avait des charmes que je n'ai point oubliés ; on a trouvé bon que je la répudie pour m'unir à la musique de Rossini qui m'a rendu, depuis 1816, le plus heureux des livrets ; ma vigueur est loin d'être épuisée ; je ne vois pas pourquoi l'on s'oppose à ce que je convole en troisièmes noces ; il y a, en Espagne, ce pays où les combats de républicains remplacent les combats de taureaux, une jeune partition qui n'a pas craint de se mesurer à moi ; cette audace ne me déplait pas ; mais, si on autorisait le divorce, je demanderais à épouser la musique d'un compositeur de l'avenir ; il me sourirait assez d'être battu par la musique de M. Wagner ; je le lui rendrais vigoureusement, et je ne dis pas qu'alors je ne prendrais pas une quatrième compagne ; Beaumarchais était un sultan de l'esprit ; un sultan a le devoir de se montrer polygame.

— Quand j'aurais une autre maîtresse, soupire parfois le livret du *Domino noir*, car je suis, depuis 1836, avec la musique d'Auber, mais nous ne sommes pas mariés légalement. — Quel est donc le cœur assez reconnaissant pour m'accuser d'ingratitude ? Mes amis, qui sont des gens blasés, viendraient peut-être avec plus de plaisir chez moi, s'ils étaient certains de rencontrer une figure nouvelle ; la musique d'Offenbach a cherché jusqu'ici un bon livret d'opéra-comique, je vais lui faire signe :

*D'où venez-vous, ma chère ?
— Des Bouffes-Parisiens ;
Et que savez-vous faire ?
Désarmer les Gouziens.*

Il n'y a que cette Muse du trémoussement et du frémissement qui pourrait lutter de prestesse avec la Muse d'Auber dans ce fameux morceau du troisième acte, dont le rythme fut trouvé d'une façon si particulière :

*Ah ! quelle nuit
Le moindre bruit
Me trouble et m'interdit !*

Une beauté supérieure comme Angèle a droit à des parures variées, et de ce nombre sont les perles pour la voix.

La petite Horèce de Messérena, comme prononce l'Anglais de Chaillot qu'on a laissé subsister dans cette pièce espagnole au mépris de nos traités avec l'Angleterre, trouverait une ardeur nouvelle dans une inspiration toute fraîche; un véritable amoureux doit offrir à celle qu'il adore des phrases du matin; le répertoire consacré, c'est le *Secrétaire des Amants* en musique. Prenez garde, *petite Horèce*, vos mélodies ont tellement circulé; croyez-nous, l'auteur de la *Chanson de Fortunio* et de *Vert-Vert* connaît le chemin de la fibre sensible; laissez-vous guider: d'ailleurs, il est bon d'avoir deux cordes à son arc; si vous ne persuadez pas Angèle avec Auber, vous essaieriez de la persuasion avec Offenbach.

D'un autre côté, il y a de charmantes petites partitions malheureuses comme tout pour avoir épousé des livrets indignes d'elles et qui réclament énergiquement le divorce; *les Chaperons blancs* feraient fureur si cette ravissante musique trouvait un poème assorti; *les Deux Nuits*, de Boïeldieu, éclipseraient la *Dame Blanche*, si la valeur lyrique de l'œuvre n'était pas compromise par la nullité du livret.

Qu'entends-je? Ces éternels *Mousquetaires de la Reine*, qui font dans tous les départements la ronde de l'ennui. Puisque la France, — qui est centre gauche, ne l'oublions pas, — ne peut pas se passer de cet opéra-incomique, si nous priions MM. Lecocq, Vasseur et Jonas d'être tous les trois, un par acte, les suppléants d'Halévy?

II

Qu'on ne crie pas au sacrilège: aux Champs-Élysées, de là-haut, les nouveaux immortels, qui s'appellent Rossini, Auber, Meyerbeer, Boïeldieu, Halévy, sont fatigués de leur gloire terrestre dont on prend mal soin en les prodiguant trop. Ainsi, voilà le résumé de la matinée d'hier, 14 septembre:

ROSSINI, beau comme en 1815 et terminant une gouache pour *Vénus*. Allons, bon, voilà qu'on joue le *Barbier* dans cent cinquante-sept villes à la fois; Dieu! que c'est insupportable d'entendre toujours sa musique!

AUBER, en refermant un piano qu'on avait laissé imprudemment ouvert (il est coiffé à la *Titus* avec des cheveux noirs). A qui le dites-

vous ? Voilà qu'on affiche le *Domino* en Australie ; on me persécute comme du temps où j'habitais la rue Saint-Georges ; nos successeurs n'ont donc pas d'idées ; ils ne peuvent pas nous doubler pour deux ou trois ans !

UN CHAMBELLAN, de service, entrant. — Apollon fait demander M. Auber.

AUBER. — Savez-vous ce que veut le Dieu ?

LE CHAMBELLAN. — Vous présenter un ténor.

AUBER. — Jamais ; si c'était encore une chanteuse, je ne dis pas ; mais être au ciel pour voir des hommes comme sur terre, ce serait recommencer la vie ; veuillez dire à votre auguste maître que je suis légèrement indisposé.

LE CHAMBELLAN. — M. Auber oublie qu'ici ce ne peut plus être une excuse ; les immortels ne sont pas indisposables. La sœur de ce chanteur qui l'accompagne et qui est charmante, serait si heureuse d'avoir l'avis de l'illustre auteur de la *Sirène*.

AUBER, électrisé. — Je vous suis !

ROSSINI, murmurant :

Viens, gentille dame !

BOIELDIEU. — Grâce, mon cher maître, si vous saviez comme la *Dame Blanche* me poursuit partout.

ROSSINI. — Je connais cela, le *Délire de persécution* ; on joue une pièce là-dessus au Gymnase.

BOIELDIEU. — Je commençais à me remettre ; l'Opéra-Comique était fermé pour cause de réparations. M. de Leuven était à Scheveningue, et M. du Locle à Arcachon, lorsqu'un maudit joueur d'orgue vint s'installer sur la place qui porte mon nom, et pendant une heure et demie exécuta tous les airs de Julien d'Avenel ; il était écrit qu'on entendrait la *Dame Blanche*, même quand on ne la joue pas.

ROSSINI. — Que voulez-vous ? C'est la religion des Parisiens.

BOIELDIEU. — Je suis fatigué de ma musique, comme nous tous ; mais si encore on variait mon supplice en reprenant les *Deux Nuits*. Eloignons-nous, j'entends Ingres qui joue du violon.

ROSSINI. — Ah ! je voulais lui demander son avis sur Manet.

BOIELDIEU. — Gardez-vous en bien : lui parler peinture, c'est exactement comme quand on vous parle musique ; Ingres a brûlé ses pinceaux.

ROSSINI. — Ah ! tenez, voilà un homme avec qui nous pourrions causer d'autre chose, c'est Fromental Halévy.

HALÉVY. — C'est réellement très-intéressant, cette *Symbolique du Droit*. Vous savez que le *droit de cuissage* n'a jamais existé.

AUBER, qui est revenu. — Tant pis ! c'était la seule bonne chose de l'ancien régime.

MEYERBEER, qui collectionne des pièces de monnaie. — Mes chers collègues, Vulcain vient de trouver dans un tiroir de Vénus une médaille d'Alcibiade ; je crois que vous serez curieux...

AUBER faisant siffler sa cravache. — Alcibiade ! toujours les hommes ! j'aimerais mieux madame Théo.

(*On entend un bruit de piano ; les immortels déjà nommés fuient dans toutes les directions (excepté celle de M. Billion).*)

III

Sûr de l'adhésion des demi-dieux de la Musique, nous avons donc l'honneur de présenter à l'Assemblée générale des Critiques le projet de loi suivant :

Considérant que, dans l'intérêt de la gloire de leurs auteurs, il est utile de laisser reposer des chefs-d'œuvre consacrés ;

ARTICLE PREMIER. — A partir du 1^{er} janvier 1875, la musique du *Domino noir*, de la *Dame Blanche*, du *Barbier de Séville* et d'autres ouvrages qui seront ultérieurement désignés, est suspendue pour cinq ans.

ART. II. — Un concours sera ouvert pour une partition nouvelle.

Le premier prix de la Dame Blanche, par exemple, sera exécuté à Paris.

Le second prix, dans les départements.

La mention honorable, aux Colonies.

ART. III. — Toute personne qui, d'ici au 1^{er} janvier 1880, sera surprise fredonnant un des motifs des opéras ci-dessus, sera déférée aux tribunaux.

ART. IV. — Les mauvais livrets associés à de la bonne musique seront également remplacés par voie de concours.

D'autre part, considérant qu'il faut en art, tout comme en aéronautique, savoir jeter du lest pour s'élever plus haut ;

ART. V. — La *Reine de Chypre* est réduite en trois actes.

Le deuxième acte de *Robert le Diable* est supprimé.

ART. VI. — La chasse aux *longueurs* est ouverte dans toute l'étendue du territoire français.

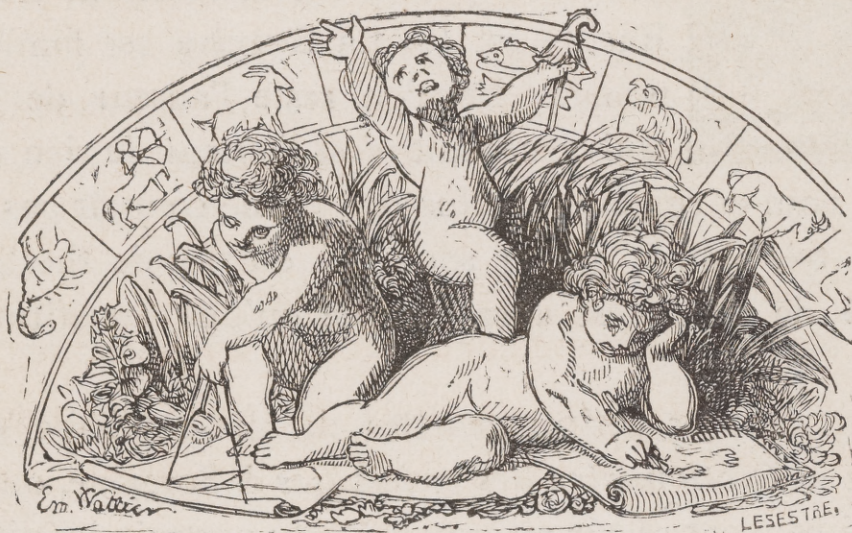
En troisième lieu, considérant qu'il est ridicule de laisser perdre des perles isolées dont on peut faire un charmant collier :

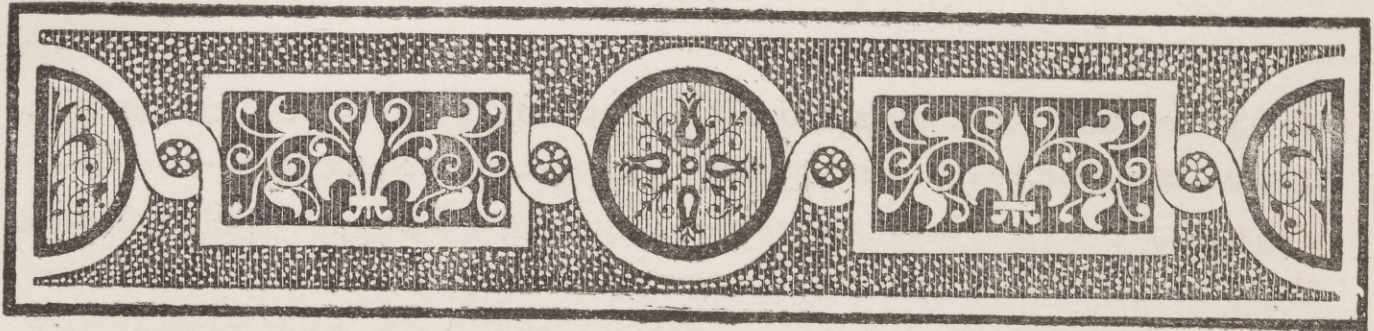
ART. VII. — On prendra dans la musique de Lulli tous les morceaux de valeur, et un livret unique sera chargé de fondre ces fragments détachés.

La même opération se fera pour les ouvrages de Rameau, de Campra, et même de plusieurs auteurs modernes.

ART. VIII. — La *Marseillaise* n'est plus autorisée qu'en Allemagne.

XAVIER AUBRYET.





QUINAULT

SA VIE ET SES OUVRAGES

I



PRENEZ n'importe quel cours élémentaire de littérature *ad usum juventutis*; Quinault est cité, dans les énumérations classiques, à côté de Racine, de La Bruyère, de Fénelon, etc ; cependant Racine est lu, La Bruyère est familier à tout le monde, Fénelon reste l'auteur de *Télémaque* ; seul, Quinault n'est l'auteur de rien du tout. On connaît son nom et ce nom est illustre ; on ne connaît pas ses œuvres, par la raison très simple que ce sont des œuvres de théâtre, et que le théâtre passé de mode est aussi inutile qu'une constitution de l'an dernier.

En fouillant dans les petites gazettes du dix-septième siècle, et par exemple dans le *Dictionnaire des précieuses* de Somaize, on retrouve des lambeaux qui peuvent servir au rentoilage du portrait définitif. Somaize, selon l'habitude, désigne le poète sous un pseudonyme, celui de Quirinus. Voici l'ébauche qu'il trace : « Il est plus grand que petit, et si l'on ne sçavoit parfaitement la mort du roy d'Hetiope, on le prendrait aisément pour luy ; car il est fort noir de visage, il a la main fort grande et fort maigre, la bouche extraordinairement fendue, les lèvres grosses et de costé, la teste fort belle, grâce au perruquier qui lui en fournit la plus belle partie, ou, si vous voulez, grâce à des crins ; sa conversation est

douce et il ne rompt jamais la tête à personne, parce qu'il ne parle presque point que lorsqu'il récite quelques vers ; ses yeux sont noirs et enfoncés, pétillants et sans arrest. Au reste, il est d'une fort belle encolure, et dans son deshabillé on le prendroit presque pour Adonis l'aisné. »

Après cette description, on ne voit pas trop quelle différence on pourrait établir entre le « nègre » Quinault et un habitant de l'Abyssinie. Les contemporains prennent soin de nous avertir que Somaize était et resta brouillé avec le père des librettistes passés, présents et futurs. D'autres plumes, plus bienveillantes, écrivent que ce dernier « était bien fait de sa personne, d'une taille élevée, qu'il avait les yeux bleus, languissants et à fleur de tête, les sourcils clairs, le front élevé, large et uni, le visage long, l'air mâle, le nez bien fait et la bouche agréable ; la *physionomie d'un parfaitement honnête homme*. » Nous préférons nous arrêter à cette dernière version qui s'accorde mieux avec l'idée qu'on peut avoir du chanteur efféminé d'*Armide* et de *Bellérophon*.

Philippe Quinault naquit à Paris le 3 juin 1635, dans la paroisse Saint-Eustache ; il était fils de Thomas Quinault, boulanger, et de Perrine Riquier, femme légitime d'icelui. Cette origine vulgaire lui fut reprochée souvent avec plus de cruauté que de justice. On lit dans un factum de Furetière : « Le sieur Quinault a quelque mérite personnel ; c'est la meilleure *pâte* d'homme que Dieu ait jamais faite. Il oublie généreusement les outrages de ses ennemis et il ne lui en reste aucun *levain* sur le cœur. Il ne s'ensuit pas pour cela qu'il ait grande autorité dans la littérature. Il a eu quatre ou cinq cents mots de la langue pour son partage, qu'il *blutte*, qu'il *ressasse* et qu'il *pétrit* le mieux qu'il peut. » L'historien de l'Académie, l'abbé d'Olivet, a prétendu que la boulangerie paternelle était une invention de pamphlétaire aux abois ; l'acte de naissance de Quinault, trouvé et transcrit par M. Beffara, prouve que c'est d'Olivet qui se trompe, et que c'est Furetière qui est dans le vrai.

Tout jeune, le fils du boulanger entra au service de ce rodomont de lettres qui s'appelait Tristan l'Hermite, comme le prévôt de Louis XI. Tristan lui donna le logement et la table, l'éleva côte à côte avec un enfant qui mourut de bonne heure, et finalement l'institua son légataire universel. La somme léguée était considérable ; mais hélas ! elle n'existait que sur le papier. On se moqua du testament et on prétendit que l'Hermite :

*En laissant à Quinault un esprit de poète,
Ne put lui laisser un manteau.*

M. de Guise parlant du valet de Tristan, qui écrivait déjà des comédies agréables : « Vous voyez, dit-il, il *n'enfourne* pas mal ! » Ainsi, chacun s'escrimait à rappeler un vice de condition que l'incriminé ne pouvait ni réformer, ni désavouer, hélas !

Les comédies dont parlait M. de Guise étaient les *Rivales* et l'*Amant indiscret*. Quinault montrant une rare sagesse, ne se laissa pas étourdir par les applaudissements du public ; il pensa que la fortune était changeante et qu'un tour de roue pourrait le jeter sur le pavé. Prudent, tenu en garde contre les hasards de la vie, il entra chez un avocat au conseil où il étudia la procédure comme si les Muses n'existaient pas. Un jour, il fut chargé de mener chez un rapporteur au tribunal un gentilhomme qui avait une affaire en justice ; le rapporteur était absent et Quinault proposa à son compagnon de le conduire au spectacle, ce que le client accepta. Tout justement on jouait une nouvelle pièce intitulée : *le Maître étourdi*. A peine Quinault parut-il que les gens de la plus haute qualité le vinrent embrasser et féliciter : « Or çà, demanda le bon gentilhomme, de qui est la pièce qu'on joue ? — Avec votre permission, elle est de moi, dit Quinault. » En cet instant, la toile se leva ; le parterre et les loges accueillirent avec frénésie les vers que l'on récitait sur la scène ; le client était émerveillé ; mais quelque grande que fût sa surprise, elle ne fit que croître lorsqu'étant chez son rapporteur, il entendit Quinault lui expliquer son affaire avec une netteté incroyable et des raisons si solides qu'il ne douta presque plus du gain de sa cause.

Si l'héritage de Tristan fut un leurre, du moins faut-il reconnaître que ce maître dévoué s'employa pour son élève et lui facilita les premiers pas. Tristan alla lire les *Rivales* aux acteurs de l'hôtel de Bourgogne ; on crut que la pièce était de lui, on lui en offrit cent écus ; lorsqu'on apprit qu'elle était d'un inconnu, on n'en offrit plus que cinquante. Tristan transigea ; il proposa aux comédiens d'accorder un neuvième sur la recette de chaque soir, tous frais déduits, et ce contrat, accepté de côté et d'autre, fut l'origine du système de la *part d'auteurs*, système en vigueur aujourd'hui même pour le règlement des indemnités dues aux écrivains dramatiques.

Les premières comédies de Quinault ne justifient guère les éloges des contemporains ; elles brillent surtout par un amour immodéré pour les choses de la cuisine. A chaque pas, ce sont des énumérations de plats et de crûs. Les trois quarts de la pièce intitulée *les Rivales* se passent dans une hôtellerie où l'aubergiste détaille le menu du jour :

Désirez-vous manger quelque langue de bœuf ?

*Un potage garni, couvert de jaunes d'œuf ?
 Pâté froid de levrault, d'un jambon quelque tranche ?
 Poulets en fricassée avec la sauce blanche ?
 Pigeonneaux en ragoûts, ou ce qu'il vous plaira !
 Messieurs, dans un moment on vous les servira.*

Grâce à l'*Amant indiscret*, nous assistons à une autre nomenclature qui ne laisse pas que de donner des renseignements curieux sur un art illustré par la marée de Vatel. Carpalin, hôtelier de la Tête-Noire, décrit les merveilles dont il dispose.

*Nous servons des mets, et des plus délectables,
 Des potages bien faits et bien assaisonnés.....
 Des pigeonneaux farcis, des volailles bien faites,
 Avec des champignons, bœufs, andouillettes,
 Bardes, marrons, pigeons, et fins palais de bœuf,
 Couronnés de citron, grenade et jaune d'œuf.*

« C'est assez, dit Cléandre ! » Mais Carpalin de reprendre aussitôt :

*S'il vous plaît, nous aurons bien l'adresse,
 D'en faire au riz de veau, d'en faire à la princesse,
 Bisque et potage ensemble.....
 Avec poulets de grain, cailles et cailleteaux.*

Quant à l'intrigue de ces œuvres d'adolescent, elle est puérile, pour ne pas dire plus. De pareils griffonnages ressemblent aux ébauches de collégiens qui encombrant les cartons des administrations théâtrales. Isabelle et Philidie se disputent le cœur de don Alonce ; elles se déguisent en hommes pour courir à la recherche de l'ingrat qui les a abandonnées toutes deux. En voyage, Isabelle occupe une chambre à deux lits, concurremment avec don Fernand, qui est son propre frère, et auquel elle raconte la séduction dont elle a été victime. Don Fernand veut percer d'un poignard classique Isabelle déshonorée ; mais don Alonce revient à temps pour épouser la jeune qu'il a toujours aimée, bien qu'il l'ait quittée pour suivre une autre femme.

La *Mère coquette* marque un sensible progrès dans le talent du poète. Un auteur du temps, De Visé, prétendit qu'il avait été pillé par Quinault ; c'était un insigne mensonge et, pour vider le différend, on joua les deux pièces le même soir, l'une sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne, l'autre sur le théâtre du Palais-Royal ; De Visé fut battu comme on devait s'y attendre. La *Mère coquette* est un ouvrage bien conduit, d'une versifi-

cation un peu faible mais remplie de détails gais et ingénieux. L'auteur en représentant une mère jalouse de sa fille aurait pu tomber dans le sérieux : il a pris soin de conserver sa bonne humeur ; il a évité de broyer du noir en un sujet triste. Une scène excellente est celle où le jeune Acanthe voulant déclarer sa flamme à la vieille Ismène, avec laquelle il est brouillé.... comme se brouillent les amants de l'ancien répertoire :

ACANTHE.

*Mais, madame, après tout, qui l'eût cru d'Isabelle?
Isabelle inconstante, Isabelle infidèle !
Isabelle perfide, et sans se soucier.....*

ISMÈNE.

Quoi ! toujours Isabelle !

ACANTHE.

*Ah ! c'est pour l'oublier :
Et je veux, s'il se peut, dans mon dépit extrême,
Arracher de mon cœur, jusques à son nom même.
Après tant de serments et si tendrement faits,
De nous aimer toujours, de ne changer jamais,
Isabelle aujourd'hui, cette même Isabelle.....
Madame, obligez-moi, ne me parlez plus d'elle.*

ISMÈNE.

C'est vous qui m'en parlez.

« Avouons-le, ajoute M. Saint-Marc Girardin ; Molière, dans ses scènes de réconciliations amoureuses, n'a pas plus finement exprimé l'amour et ces mouvements d'un cœur qui laisse échapper son secret. » Molière, au surplus, était loin de mépriser Quinault, puisqu'il l'a copié (presque mot pour mot) dans la fameuse tirade d'Alceste :

*Non, je ne puis souffrir cette lâche méthode.....
Et je ne hais rien tant que les contorsions
De tous ces grands faiseurs de protestations.*

Nous lisons en effet ces affables souvenirs d'embrassades frivoles au premier acte de la *Mère coquette*, jouée deux ans auparavant, la version originale du thème sur lequel Alceste a brodé plus tard ses développements oratoires. Acanthe dit en s'adressant à un marquis ridicule :

*Estimez-vous beaucoup l'air dont vous affectez
D'estropier les gens par vos civilités.
Ces compliments de main, ces rudes embrassades,
Ces saluts qui font peur, ces bonjours à gourmandes ?*

Il n'y a pas à s'y méprendre ; quelque riche qu'il soit de son propre fonds, le *Misanthrope* a puisé là-dedans.

C'est une vérité que Boileau lui-même aurait été obligé de reconnaître, et Dieu sait pourtant si Boileau, à l'égard de Quinault, se montra bien injuste ! Perrault voulut réconcilier les deux poètes et il les invita à sa table. Le repas fut animé, joyeux ; on y causa de maints sujets littéraires sur lesquels l'assistance tomba d'accord. Quinault, ayant oublié le passé, pria Despréaux à dîner, et avec lui toute la compagnie qui avait été témoin de la signature de la paix ; Despréaux accepta, ce qui ne l'empêcha point de récidiver ses injures par la suite. Un semblable procédé indigna beaucoup d'honnêtes gens, Saint-Sorlin entre autres qui publia une épître dont voici le meilleur passage :

*On te fit un festin pour embrasser Quinault :
Tous deux en bons amis vous fîtes bonne chère,
Lui, que le ciel forma libéral et sincère,
Bientôt en son logis te fit un grand repas,
Mais après peu de jours il ne t'en souvint pas.*

Au contraire, Boileau se souvint trop bien de l'*Astrate* ; la troisième satire est là pour en témoigner : « Avez-vous lu l'*Astrate* ? demande le campagnard, admirateur des romans d'aventure. » Et le satirique se moque sans pitié de l'épisode de l'*Anneau royal*. Il aurait eu plus beau jeu en s'attaquant à l'ignorance de l'auteur, qui, malheureusement, était notoire. Quinault, en effet, connaissait les ressources de la chicane ; mais en histoire et géographie il commettait des bévues aussi lourdes que possible. Une de ses tragédies se passant en Cappadoce, Quinault en expliquait le plan à un ami : « Il faudrait, disait-il, se transporter dans ces pays-là et entrer dans le génie de la nation pour bien juger de ma pièce. » « Vous avez raison, repartit l'autre, je crois qu'elle serait bonne à jouer chez les sauvages dont vous parlez. » Une autrefois, quelqu'un demanda à Quinault s'il avait lu *Natalis Comes* sur la mythologie ; il répondit que non, mais qu'il avait lu *Noël le Comte* ; il faisait de ces confusions impardonnables qui lui coûtaient d'autant plus cher qu'elles étaient répétées et grossies.

Pour en revenir à l'*Astrate*, cette tragédie fut tellement suivie pendant près de trois mois que les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne doublèrent le prix des places, ce qui leur permit de mener grand train pendant le temps des représentations ; à les voir, raconte Loret dans sa *Muse historique*, on eût dit de petits Crésus.

Laharpe a donné une analyse d'*Astrate* dans son examen des ouvrages

de Quinault. « Elise, reine de Tyr, possède un trône que son père a usurpé sur le roi légitime. Elle a fait périr ce roi et deux de ses fils : le dernier est échappé et un oracle la menace de la vengeance de ce jeune prince. Ce prince est Astrate, cru fils de Sychée, et qui, élevé sous ce nom, a rendu les plus grands services à l'Etat et à la reine. Elle l'aime et veut l'épouser : Astrate ne l'aime pas moins ; il est prêt à recevoir sa main et sa couronne, lorsque Sychée lui apprend ce qu'il est. Sychée a formé une conspiration en faveur de l'héritier du trône sans le faire connaître aux conjurés. Astrate, toujours occupé du salut de la reine, en a découvert les principaux complices et veut en instruire Elise quand Sychée se déclare le chef du complot, et ajoute qu'il ne l'a formé que pour les intérêts d'Astrate et la vengeance de sa famille. »

Tous ces ressorts, au premier coup d'œil, paraissent excellents ; d'où vient que les effets ne répondent pas à la donnée de l'œuvre ? Les effets manquent, parce que les caractères sont mal dessinés, parce que l'action se traîne en conversations langoureuses, justifiant, sans le savoir, les vers trop célèbres :

*Les héros, chez Quinault, parlent bien autrement,
Et jusqu'à je vous hais, tout s'y dit tendrement.*

Cette appréciation du genre choisi par le poète était tellement générale, que le verbe *enquinauder* était passé dans la langue :

*A tort, me demanda
Du doux, du tendre, et semblable sornettes,
Petits mots, jargons d'amourettes,
Confits au miel, bref il m'enquinauda.*

Y avait-il un sujet plus terrible qu'*Astrate*, plus plein de crimes et de péripéties ? Cependant, les acteurs se lamentent au lieu d'agir. Lorsque Sychée voit sa conspiration découverte, il devrait courir le plus grand danger ; comment se fait-il que l'auditoire ne tremble pas un seul moment pour Sychée ? Comment se fait-il qu'Elise ait tout à fait l'air de s'empoisonner pour tirer Astrate d'embarras ? Ne voilà-t-il pas qui prouve que l'imagination ne suffit point au théâtre. On a beau inventer les plus magnifiques desseins, encore faut-il les mettre à exécution et c'est là le difficile !

Nous touchons à l'année 1660 ; elle marque un temps d'arrêt dans la carrière de Quinault. Il était, comme on l'a vu, très positif dans l'arrangement de ses intérêts ; il prenait ses précautions contre l'abandon de l'inspiration juvénile ; il se garantissait avec des soins de procureur retors

qu'il était. Après avoir compulsé des dossiers pour se faire une échappatoire du côté de la chicane, il songea à s'établir encore plus sérieusement par un mariage avantageux. Une jeune personne nommée Louise Goujon éprouvait pour lui une vive inclination accompagnée de quarante mille écus, selon l'estimation la plus modeste. Quarante mille écus, à cette époque, étaient une grosse fortune. La fille était jolie par dessus le marché; Quinault l'épousa et écrivit à cette occasion une nouvelle, *l'Amour sans faiblesse*, dont le titre paraît peu justifié aujourd'hui, puisque le soir même des noces, dit la légende, les deux époux n'attendirent pas le départ de leurs invités pour se livrer aux charmes du tête-à-tête.

Bien posé dans le monde, à l'abri de la faim ou de la misère, Quinault acheta une charge d'auditeur des comptes. Lorsqu'il croyait s'en mettre en possession, on fit quelques difficultés pour le recevoir; messieurs de la Chambre des comptes prétendirent qu'il n'était pas de l'honneur d'une compagnie aussi grave que la leur de recevoir un homme qui avait fait des tragédies et des comédies. Cet incident fut cause qu'un anonyme publia le quatrain suivant :

*Quinault, le plus grand des auteurs,
Dans votre corps, messieurs, a dessein de paraître :
Puisqu'il a fait tant d'auditeurs,
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être ?*

L'épigramme est un bélier puissant pour forcer les portes d'une assemblée quelconque; la Chambre des comptes se rendit à discrétion et s'ouvrit au candidat, qui continua jusqu'à sa mort de remplir les devoirs de sa charge avec autant d'exactitude que ses plus laborieux confrères. Comme on ne voyait plus aucun ouvrage signé de lui, on crut qu'il était empêché par ses nouvelles occupations. Il avait tout simplement promis à sa femme de ne plus travailler pour la scène; l'opéra seul était excepté de cette défense et c'est aux scrupules de madame Quinault que son mari dut de s'adonner à une étude où il rencontra (involontairement) le profit, la gloire véritable, — peut-être l'immortalité !

DANIEL BERNARD.

(La fin prochainement.)





DEUX

OPÉRAS RÉVOLUTIONNAIRES
DE GRÉTRY

LONDÉE par Louis XIV, placée de tout temps sous l'autorité des ministres de la maison du Roi ou des Intendants des menus, prenant part à toutes les fêtes de la cour, souvent honorée de la présence du Roi, de la Reine et des princes, comptant parmi ses abonnés l'élite de la noblesse du royaume, considérée comme une institution aristocratique¹, l'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE eût dû être, à ce qu'il semble, singulièrement suspecte sous le régime de la Terreur. — Loin de là. On changea le titre : l'Opéra devint *le Théâtre de la République et des Arts*, et l'accord ne tarda pas à s'établir entre les citoyens artistes, les citoyennes du chant et de la danse et les citoyens membres de la Commune de Paris. — C'est, en effet, la Commune qui avait l'administration supérieure des établissements des Arts, et les dépenses étant divisées en *communales* et *révolutionnaires*, c'est dans cette dernière catégorie que furent rangés les frais de l'Opéra. En 1793, quand Paris manque de pain, quand l'armée manque de souliers, on fait ordonnancer le paiement de 593,827 livres, 16 sous, 9 deniers, pour dépenses de l'Opéra, et nous reproduisons ici d'autant plus volontiers, d'après nos notes, les considérants du Rapport, que l'original de ce curieux document a été détruit dans l'incendie des Archives de l'Hôtel de Ville. « Les événements ont bien démontré que de tous les établissements de Paris, sans même en excepter ceux qui, comme spectacles,



*Pour charmer l'ennui de la route,
GRÉTRY, sa lyre en main, traversait l'Achéron
Ramez donc, dit-il à Caron;
Que faites-vous? J'écoute!*

GRÉTRY TRAVERSANT L'ACHÉRON
D'après une eau-forte de DUPLESSIS-BERTEUX
(Archives de l'Opéra)

« sembleraient parfois pouvoir balancer l'utilité de l'opéra par rapport
 « à la révolution, il n'en est aucun qui, malgré ses efforts, ait autant
 « fait, ni qui puisse autant faire pour elle, parce qu'il est le seul spec-
 « tacle qui ait sur ses rivaux l'inappréciable avantage de s'emparer de
 « tous les sens, qu'il les tourne à son gré, les électrise et les embrase de
 « l'amour de la patrie. Qui a pu entendre l'*Hymne à la Liberté* sans
 « avoir ressenti une forte commotion, ne doit pas aimer sa patrie et
 « n'est pas un républicain (1). »

Lorsque des difficultés s'élèvent entre les membres de la Commune et les administrateurs de l'Opéra, Francœur et Cellier, à propos de la représentation d'un ouvrage patriotique, *le Siège de Thionville*, c'est contre les administrateurs seuls qu'on prend des mesures de rigueur, et tandis que pour des motifs semblables on avait fermé la Comédie-Française et incarcéré les comédiens, on consacre l'existence de l'Opéra par un arrêté dont voici le texte :

« Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différents spectacles ;

« Considérant que *ces messieurs* corrompent l'esprit public par les pièces qu'ils représentent ;

« Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la révolution ;

« Arrête que *le Siège de Thionville* sera représenté gratis et uniquement pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie (2). »

Un peu plus tard, c'est le procureur général de la Commune, Hébert, *le Père Duchesne*, qui prend la défense de la ci-devant Académie Royale de musique. « L'Opéra, dit-il, a été longtemps le foyer de la contre-révolution, mais néanmoins on doit l'encourager, parce qu'il nourrit un grand nombre de familles et fait fleurir les arts agréables. » En conséquence, il propose, et la Commune arrête « qu'elle encouragera l'Opéra et le défendra contre les persécutions de ses ennemis (3). »

En échange de cette protection, l'Opéra multiplia pendant cette période l'exécution d'hymnes patriotiques et de pièces révolutionnaires. Toutefois, ce genre d'ouvrages prôné dans les clubs et dans les journaux avec toute l'exagération du langage de l'époque, plaisait au public beaucoup moins qu'on ne pourrait le croire. Les œuvres de Glück, où l'on

(1) *Archives de l'Hôtel de Ville* (incendiées en mai 1871) : carton 2320.

(2) *Moniteur* ; année 1793, premier semestre, n° 172.

(3) *Moniteur* ; année 1793, deuxième semestre, n° 253.

avait modifié les vers qui parlaient de *Rois*, de *sujets*, etc., des ballets anacréontiques ou champêtres, étaient préférés de beaucoup aux opéras de circonstance. Nous en trouvons la preuve dans un rapport de Thiebault, secrétaire de l'Opéra en l'an VII, qui a l'avantage de résumer tout ce qui a rapport au répertoire révolutionnaire de l'Opéra.

LISTE DES PIÈCES PATRIOTIQUES OFFERTES AU THÉÂTRE DE RÉPUBLIQUE
ET DES ARTS.

1^o

Pièces patriotiques qui font partie du répertoire actuel :

- 1^o Miltiade à Marathon.
- 2^o Horatius Coclès et Mucius Scevola.
- 3^o L'Offrande à la liberté.
- 4^o Le Chant du Départ.
- 5^o La Nouvelle au camp de l'assassinat des Ministres français à Rastadt.
- 6^o Le Cri de vengeance.

Il est juste et convenable d'observer combien il serait à désirer que ces sortes de pièces fussent aussi recommandables par le talent que par le sentiment qu'on y exprime. Quand elles n'ont pas ce double mérite à un degré éminent, le public ne les voit qu'une fois. La dernière fois qu'on a joué *Miltiade à Marathon*, la recette n'est pas montée à 180 francs, et, par conséquent, n'a pas couvert les frais. C'est ainsi qu'on ne peut guère donner ces pièces sans ruiner l'établissement.

2^o

Pièces patriotiques qui ont précédemment fait partie du répertoire.

- 1^o L'Hymne à la Liberté.
- 2^o Le Camp de Grandpré.
- 3^o La Réunion du 10 août.
- 4^o Fabius.
- 5^o Le Siège de Thionville.
- 6^o La Mort de Beaurepaire.
- 7^o Le Siège de Toulon.
- 8^o La Fête de la Raison ou la Rosière républicaine.
- 9^o Denys le Tyran.
- 10^o Toute la Grèce, ou ce que peut la Liberté.
- 11^o La Pompe funèbre de Hoche.

La plupart de ces pièces tenaient à des circonstances, et dès-lors elles ne pouvaient produire qu'un intérêt passager. Les autres sont tombées par la raison indiquée ci-dessus.

3^o

Pièces patriotiques qui ont été présentées et qui ont été rejetées.

- 1^o La Descente en Angleterre. — C'est le Gouvernement qui a défendu de la jouer.

2° Alexandre, tyran de Phères, que le jury a jugé ne pouvoir point admettre.

4°

Pièces patriotiques admises et non encore établies.

1° Guillaume Tell, ballet dont on prépare la mise au théâtre.

2° Léonidas ou le départ des Spartiates, opéra en un acte dont on attend la musique avec impatience.

3° Les Fêtes lacédémoniennes, en trois actes, dont la musique n'est pas encore faite.

5°

Pièces patriotiques présentées et non encore jugées.

1° Les Horaces, en trois actes.

2° Scène lyrique sur la Paix.

3° Le Retour des Guerriers ou le Temple de Vénus.

Léonidas, en un acte, a été mis et joué trois fois en thermidor et fructidor, an VII (1).

Parmi ces pièces révolutionnaires, il en est deux que nous croyons d'autant plus intéressant d'analyser, que ce sont deux partitions inédites de Grétry. Les paroles de toutes deux sont de Sylvain Maréchal (2).

(1) Archives de l'Opéra. Administration de l'an VII.

(2) Pierre Sylvain Maréchal, avocat au Parlement, né à Paris le 15 août 1750, mort le 18 janvier 1803, auteur de l'*Almanach républicain*, du *Dictionnaire des Athées*, etc., a fait représenter, outre les deux opéras de Grétry, *le Jugement dernier des Rois*, prophétie en un acte, jouée, le 26 vendémiaire, an II, sur le Théâtre de la République, et qui, parmi les pièces révolutionnaires, est certainement une des plus étranges.

Un vieillard français (le rôle était joué par *Monvel*) a été relégué par un despote dans une île déserte et volcanique. Il s'y est construit une cabane abritée par un grand rocher, sur lequel il a tracé cette inscription :

*Il vaut mieux avoir pour voisin
Un volcan qu'un roi.*

Liberté.

Egalité.

Des sans-culottes abordent dans cette île. Ils apprennent au bon vieillard qu'il n'y a plus de rois en Europe. On les amène à fond de cale d'une petite frégate ; on les voit débarquer tous, un excepté (on comprend l'exception ; c'est de Louis XVI qu'il s'agit). Le Pape (*Dugazon*), l'Empereur (*Raymont*), la Czarine (*Michot*), le Roi d'Espagne (*Baptiste le Jeune*), le Roi de Pologne (*Grandmesnil*), sont abandonnés dans l'île déserte où ils se disputent à coups de poing une tonne de biscuits, puis sont bientôt engloutis par une éruption du volcan.

DENYS LE TYRAN

MAITRE D'ÉCOLE A CORINTHE

Opéra en un acte,

Première représentation le 6 fructidor, an II.

Le théâtre représente une rue de Corinthe. Denys, seul, presse son diadème sur son cœur en déplorant son destin. Il en est réduit à se cacher sous un nom supposé.

*Au lieu de sceptre, une fêrule
Est dans ma main. Hélas! ô souvenirs cuisants!
Corrigeant le point, la virgule,
Je ne suis plus que l'effroi des enfants.*

Les écoliers arrivent conduits par leurs mères, et Grétry leur fait chanter un chœur assez curieux où ils épèlent leurs lettres.

*Alpha! Bêta! Gamma! Delta!...
— C'est mal! toi recommence...*

Denys gourmande ses écoliers ; un voisin, le savetier Chrysostome,

De la chaussure humaine adroit réparateur

lui conseille la patience et la douceur, puis lui demande des renseignements sur son passé :

— *En Sicile, dis-moi, quel métier faisais-tu?*
— *J'y tenais une grande école.*
— *Parle-moi de Denys? — Je ne l'ai jamais vu.*
— *On me l'a peint fort laid, d'un esprit ambigu ;
Son visage appelait, dit-on, la croquignole...*
— *C'était un grand maître d'école!*

Ils boivent, tout en causant, et c'est là que sont placés les couplets reproduits par la *Chronique Musicale*.

La femme de Chrysostome, qui vient chercher son mari, a conçu quelques doutes :

*A la pièce d'argent du despote Denys,
Ce maître d'école ressemble.*

Mais Chrysostome ne partage pas les soupçons de sa femme. Il s'éloigne avec elle, laissant le maître d'école endormi.

Alors avait lieu la récréation des écoliers. Dans un ballet en action, les plus jolies danseuses de l'Opéra vêtues, ou, pour parler plus exactement, costumées en jeunes Corinthiens, jouaient à saute-mouton, au

cheval fendu, etc. Ce divertissement, qui n'avait rien de politique, fut le grand succès de l'ouvrage (1).

Les écoliers chantaient ensuite une ronde.

*Il était une fois un roi,
Le plus méchant des rois...
— Peste des rois et de leur clique
Vive, vive la République! ..*

Denys se réveillait, il écoutait la ronde,

*Par Jupiter, c'est mon histoire
Que Corinthe a mise en chanson!*

Il se fâchait, mais les écoliers se moquaient de lui et finissaient par sauter sur son dos. En se débattant, Denys laissait entrevoir un bout de diadème prêt à tomber de la manche de sa tunique, et sur lequel son nom était tracé en lettres de perles. La femme de Chrysostome, qui survenait avec son mari, apercevait le bandeau royal,

*Eh! quoi!...
Chrysostome a pu boire avec un roi!...*

Le peuple, attiré par les cris, arrivait à la fois alarmé et curieux :

Un roi! voyons comment est fait un roi!...

Puis le magistrat prévenu faisait emmener Denys entre quatre soldats, les écoliers le suivant avec des verges qu'ils avaient prises à l'école. La demeure de Denys était abattue et la statue de la Liberté apparaissait sur ses ruines.

*Apaise-toi, Liberté sainte!
Il arrive le jour où le glaive des lois
Immolera dans ton enceinte
Tout une hécatombe de rois.*

Le divertissement final commençait alors. Vestris, qu'une maladie avait éloigné depuis quelques mois du théâtre, y reparut avec le plus grand succès. Malgré cela, malgré le talent de Lays et de madame Chéron, *Denys le Tyran* eut peu de représentations.

A la décade suivante, on représenta un nouvel ouvrage patriotique des mêmes auteurs.

(1) *Décade philosophique*, tome II, p. 233; numéro du 10 fructidor, an II.

LA ROSIÈRE RÉPUBLICAINE

Opéra en un acte

Première représentation le 16 fructidor, an II.

Le théâtre représente une place de village ; au fond, le porche d'une église de campagne, au milieu, l'arbre de la liberté ; la maison curiale à gauche.

Le maire et son fils Lysis parlent de la fête que l'on prépare. La jeune fille la plus sage doit être proclamée par les vieillards *Déesse de la Raison*. On a encore d'autres projets et le maire les explique à un officier municipal qui survient : Il s'agit de supprimer les prêtres.

*Ami, c'est un grand pas
Que celui qu'on va faire !
Mais à la hauteur nécessaire
Si les citoyens ne sont pas ?
— Nous les ferons marcher !*

Répond le maire, là-dessus on jure de se liguer contre le fanatisme et le despotisme.

Les vieillards annoncent qu'Alison a été choisie pour *Déesse de la Raison*. Lysis qui l'aimait s'en réjouit et chante un air :

*Alison a le prix ! Qu'il m'est doux de pouvoir
Adorer la Raison sous le charme des grâces,*
.....

Ensuite surviennent les mères de famille du village. Elles s'étonnent de trouver la porte de l'église encore fermée... le curé se sera rendormi sans doute.

*Frappons à sa porte !
Monsieur le curé,
Dort-on de la sorte !
Ouvrez au moins l'église !... Êtes-vous émigré ?*

Personne ne répond et les vieilles femmes se mettent à dire leurs patenôres. Mais, tout à coup, le porche de l'église s'ouvre et laisse voir un nouvel autel placé sur l'ancien.

On y lit : A LA RAISON.

Les jeunes gens arrivent et chantent un hymne à la nouvelle Déesse. Les vieilles femmes ne savent ce que cela veut dire.

*Ma voisine... est-ce un rêve ? et qu'est-ce ?... à la Raison.
Mais je ne connais pas de sainte de ce nom !*

C'est alors que se présente le curé. Il déchire son bréviaire, sa lévite et paraît vêtu en sans-culotte.

*Dans le temple de la raison,
Et sous les yeux de la nature,
Je viens me mettre à l'unisson
Et renoncer à l'imposture.*

Après quoi le maire exhorte les habitants à élever leurs pensées vers la Raison.

Selon l'usage, et comme sous la monarchie, un divertissement terminait l'opéra. Ainsi que cela venait d'arriver pour *Denys le tyran*, c'est encore la danse qui eut le plus vif succès dans la *Rosière républicaine*; les journaux du temps rendent un compte très favorable du ballet.

« Une scène très gaie est celle de deux religieuses qui se rendent à l'église pour y entendre la messe. Un citoyen les aperçoit, s'empresse à les retenir et y parvient non sans peine; peu à peu elles cèdent à la joie publique, se mêlent à la danse et finissent par danser la carmagnole (1). » Ce citoyen n'était autre que Vestris, l'illustre, l'élégant Vestris, le héros de tant de Menuets et de Gavottes, dansant la carmagnole avec mesdemoiselles Duchemin et Perignon habillées en religieuses! Lays jouait le rôle du curé; Chéron, celui du maire; Adrien, celui de l'officier municipal.

Tels étaient, à la fin de l'an II, les ouvrages que l'Opéra présentait au public. A ce moment pourtant il n'était plus nécessaire, pour vivre en sûreté, d'afficher des sentiments aussi exaltés. Depuis plus d'un mois, Tallien avait annoncé à la Convention la fin de Robespierre en s'écriant: « Allons partager l'allégresse commune, le jour de la mort d'un tyran est une fête à la fraternité! » Mais, comme nous l'avons fait remarquer en commençant, l'administration de l'Opéra, à cette époque, était pleinement entrée dans le mouvement; en outre, il est exact de dire que Grétry composa sans répugnance et avec un certain degré de conviction, ces opéras révolutionnaires. S'il n'en dit mot dans ses *Essais sur la musique*, où il donne tant de détails sur toutes ses partitions, la véritable raison de ce silence, c'est que *Denys le tyran* et la *Rosière républicaine*, obtinrent peu de succès. — En 1801, Grétry publia un ouvrage en trois volumes, intitulé: *De la vérité, ce que nous sommes, ce que nous fûmes, ce que nous devrions être*. Il y parle des sentiments de républicanisme qu'il a sucés dès son enfance (2); il constate, en passant, l'accueil bien-

(1) *Journal de Paris*; octidi, 18 fructidor, an II.

(2) Tome I, pag. 155.

veillant qu'il avait reçu de l'ancienne cour, et quand il en arrive à faire le récit de la Terreur, il en retrace les tristes épisodes sans une indignation trop vigoureuse, il en attribue les excès aux bravades du parti anti-populaire (1); il fait remarquer qu'elle n'a pas empêché la population autant qu'on l'aurait cru (2). Du reste, il dit, en commençant son récit, qu'il lui en coûte « de remettre sous les yeux des âmes sensibles des tableaux qu'elles ne cherchent qu'à éloigner de leur imagination (3), et cette idée le préoccupe tellement, qu'il la reproduit jusque dans la table alphabétique, où on trouve cette singulière mention :

TERREUR (*temps de*). *Invitation aux victimes de ce temps de ne pas lire les pages de l'introduction de cet ouvrage où il en est parlé et de passer à l'ouvrage même.*

Tout cela a été oublié avec le temps. Grétry est resté l'auteur de *l'Épreuve villageoise*, de *Richard Cœur de Lion* et de tant d'autres charmants ouvrages. Il vécut jusqu'en 1813 et put jouir longuement de ses succès. Comme Rossini, il put voir sa statue en marbre orner le péristyle du théâtre où il avait obtenu ses plus beaux triomphes. A sa mort, pour honorer ses funérailles, l'Institut, le Conservatoire de musique, les auteurs, les compositeurs, les artistes des différents théâtres, se réunirent en un cortège qui s'arrêta devant les deux théâtres lyriques et le Théâtre-Français; le soir on exécuta à l'Opéra-Comique une sorte d'apothéose; on se hâta de publier des portraits, des gravures, des allégories de toutes sortes, et, dans le nombre, celle que reproduit *la Chronique Musicale* n'est pas une des moins curieuses.

CH. NUITTER.

(1) I. XCII.

(2) II. 324.

(3) I. LXXXIV.



LA ROSIÈRE RÉPUBLICAINE

(1794)

Paroles de
Sylvain **MARÉCHAL.**

opéra en un acte

SCÈNE 7^{me}

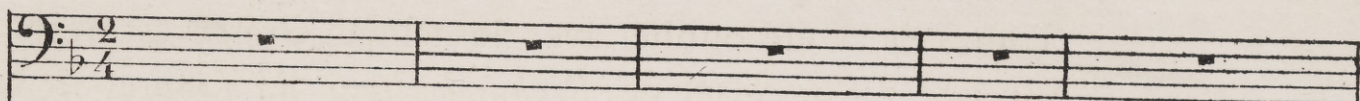
Musique de
GRÉTRY.

COUPLETS du CURÉ avec CHŒUR

réduits pour le Piano par
A. COEDÈS.

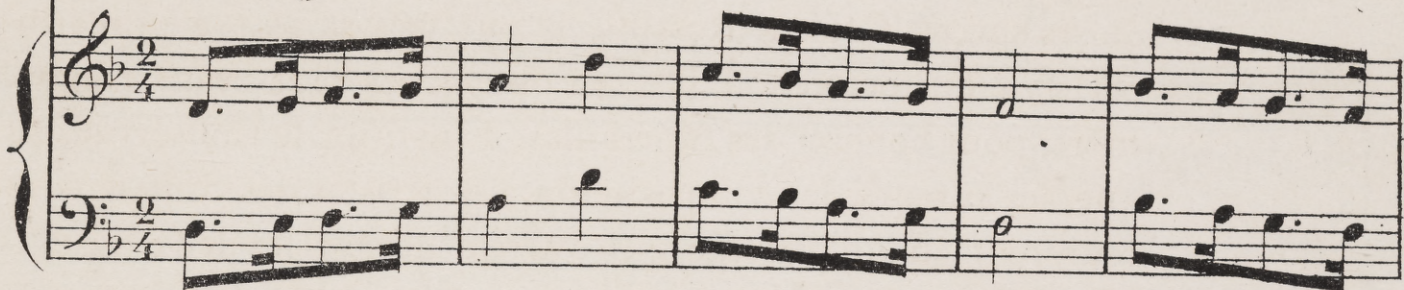
Le curé arrive au milieu de la fête

LE CURÉ



Allegro

PIANO



p
Dans le temple de la - ver tu Aux

yeux de la na - tu re Je viens me mettre à l'u - nisson Ab_

-ju - rer l'impos - tu - re

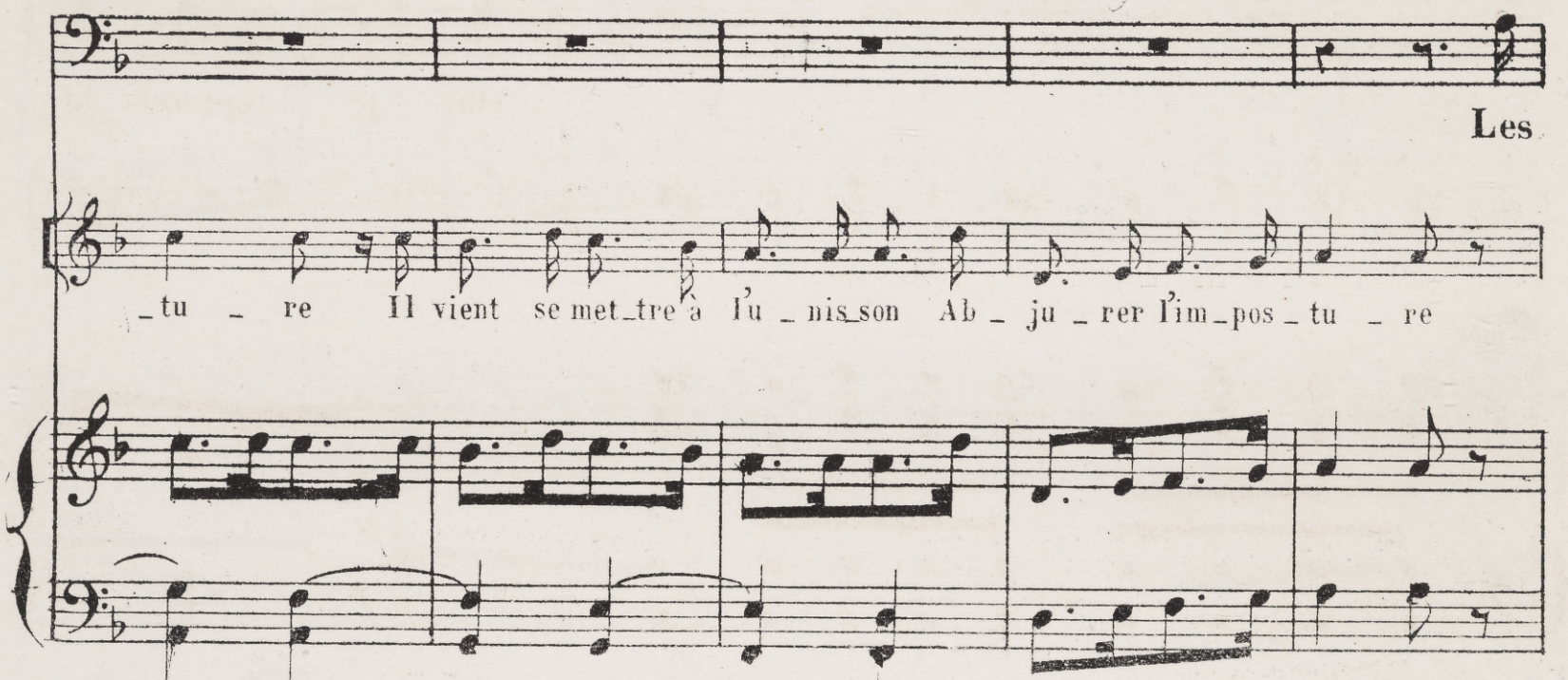
CHOEUR
Soprani, Ténors et Basses à l'unisson

Dans le temple de la ver_tu Aux yeux de la na_



Les

-tu - re Il vient se met_tre à l'u - nis_son Ab - ju - rer l'im_pos - tu - re



(il déchire son bréviaire et le jette)

voi - ei ces ho_ets De l'en_fance du mon - de, Je la déchire en



(il déchire sa lévite et se trouve habillé en sans culotte)

deux Cet - te lé - vi - te immon - de

Soprani

Eh! mais mon Dieu, qu'est qu'est donc

ff

f

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a Bass line with lyrics 'deux Cet - te lé - vi - te immon - de'. The middle staff is a Soprano line with lyrics 'Eh! mais mon Dieu, qu'est qu'est donc'. The bottom staff is a Piano accompaniment with a forte (*ff*) dynamic in the first measure and a fortissimo (*f*) dynamic in the second measure.

Oui je reprends la

qu'ea qu'est qu'est donc qu'ea Pour quoi ee - la

p

p

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a Bass line with lyrics 'Oui je reprends la'. The middle staff is a Soprano line with lyrics 'qu'ea qu'est qu'est donc qu'ea Pour quoi ee - la'. The bottom staff is a Piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic in the final measure.

di - gni - té D'homme libre et pensant. Je veux qu'à cet - te fê - te L'on

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a Bass line with lyrics 'di - gni - té D'homme libre et pensant. Je veux qu'à cet - te fê - te L'on'. The middle staff is a Soprano line. The bottom staff is a Piano accompaniment.

pla - ce sur ma tête Le bon - net de la Li - ber -

-té le bon - net de la Li - ber - té Au

dia - ble la ma - rot - te Au dia - ble la ca - lot - te Je

me fais sans eu - lot - te, Moi, je me fais sans eu - lot - te.
CHŒUR GÉNÉRAL
Le eu - ré sans eu -

-lot - te, le eu - ré sans eu - lot - te.

2^e COUPLET.

LE CURÉ — Pour être tous à l'unisson
 Je veux aller à Rome
 Prêcher au pape la raison
 Convertir le saint homme

CHŒUR — Pour être tous à l'unisson
 Il veut aller à Rome
 Prêcher au pape la raison
 Convertir le saint homme.

LE CURÉ — Laisse la ce hochet
 De l'enfance du monde
 Déchire ce rochet
 Cette lévite immonde

CHŒUR — Eh mais mon Dieu
 Qu'est qu'est donc qu'ça (bis)
 Pourquoi cela

LE CURÉ — Reprends reprends ta dignité
 D'homme libre et pensant
 Sois aussi de la fête
 Et place sur ta tête
 Le bonnet de la liberté (bis)
 Au diable la marotte
 Au diable la calotte
 Je te fais sans culotte

Moi

Je te fais sans culotte

CHŒUR — Le pape sans culotte (bis)

DENYS LE TYRAN

(1794).

Paroles de
Sylvain MARECHAL.

opéra en un acte

Musique de
GRÉTRY.

COUPLETS

réduits pour le Piano par

A. CŒDÈS

And^{te} con moto.

CHRYSOSTOME

PIANO

1^{er} COUPLET. Bu_vons — Gé_ronte à —
2^e COUPLET. Je gar_de aux rois u —

no_tre ré_pu_bli_que Des tré_sors dont on est ten_té — Je ne con_ —
_ne hai_ne pro_fon_de, Pour u_ne cou_pe de bon vin_ Je don_ne_

-nais et je ne re - ven - di - que que deux cho - ses en vé - ri - té -
 -rais tous les sceptres du monde mais tout mon cœur est sur ma main - A -

Du bon vin et la Li - - ber - té.
 -vec un franc ré - - pu - - bli - cain.

2^e COUPLET. §

Je §

sf

(après le 2^e Couplet) RÉCIT :

Gé - ronte à toi, Tu ne dis rien; à ton tour chan -

te mal ou bien.

3^e COUPLET.

DENIS

La Liberté sans doute est admirable
 Oui, je l'adore assurément
 Je ne sais rien qui lui soit comparable
 Mais comme d'un vin pétillent
 Il faut en user sobrement.

Pour finir.

ment.



LES MUSICIENS ALLEMANDS

PENDANT LA DERNIÈRE GUERRE



VOIQUE nous n'ayons pas à notre disposition des matériaux aussi complets que ceux qui ont permis à notre ami M. Weckerlin de raconter aux lecteurs de la *Chronique Musicale* l'histoire en chansons, des années 1870-1871, nous entreprenons d'esquisser la contre-partie de ce travail, en prenant pour guide le *Catalogue général des œuvres musicales parues en Allemagne et dans les pays limitrophes* (19^e et 20^e année : 1870, 1871).

A la vérité, ces deux brochures ne nous donnent que les titres des ouvrages qui nous intéressent; aussi ne pourrons-nous, comme notre confrère, entrer dans des détails circonstanciés sur la valeur musicale et... poétique (?) des morceaux; mais comme le dépôt de la musique allemande n'est pas obligatoire en France, il nous faut nous contenter de ce que nous avons sous la main. Aussi bien trouverons-nous dans les quelques cinq cents pages dont se composent ces catalogues, des données suffisantes pour établir que les musiciens allemands des dernières années ne le cèdent en rien aux musiciens français, dans le soin de chanter leur patrie et surtout d'exalter ses mérites en couvrant d'invectives le camp ennemi.

Car il faut bien qu'on le sache : en musique comme en toutes choses, la Prusse, ou si l'on veut l'Allemagne, a suivi pas à pas nos errements, durant l'époque qui a précédé la guerre. Comme les nôtres, ses soldats se

sont grisés de vin et de chansons, et ses bourgeois ont parcouru les rues des villes en proférant des injures contre l'adversaire. A Paris, on criait : *à Berlin!* à Berlin on criait : *à Paris!* — A Paris, on chantait la *Mar-seillaise*; à Berlin, on chantait die *Wacht am Rhein* (*la garde sur le Rhin*)! Les termes étaient différents; mais la pensée était la même.

Lorsque la France eut imprudemment renvoyé à la Prusse le gant que celle-ci avait agité devant ses yeux, l'Allemagne entière entonna des hymnes guerriers. On nous représenta comme *l'ennemi héréditaire* (der *Erbfeind*) qu'il fallait anéantir, et l'on chanta sur toutes les notes de la gamme les combats et les pillages futurs. Tout d'abord, ce furent les anciennes chansons des guerres de *Trente ans* et de *Sept ans*, et les *Lieders* patriotiques de Weber, qui firent les frais de ce concert discordant; puis vinrent les chants plus récents, contemporains du *Rhin Allemand*, auquel Musset répondit si vertement, et qui firent dire à Henri Heine que le patriotisme des Allemands consistait à déblatérer contre les autres peuples.

Ce même *Rhin Allemand*, de Becker, eut un regain de succès. Il en fut de même de la *Patrie Allemande*. *Was ist des Deutschen Vaterland?* hymne bien connu, et au moyen duquel on s'est appliqué, depuis nombre d'années, à enseigner aux peuples allemands que l'Allemagne ne saurait s'annexer assez de contrées.

Citons encore : *Deutschland über alles*, chanson à double sens, dont le titre peut se traduire indistinctement par : *l'Allemagne avant tout* ou *l'Allemagne maîtresse de toutes choses*; *Ich bin ein Preusse* (*Je suis prussien*), chant séparatiste s'il en fût, mais que l'Allemagne entière adopta comme sien, de par la politique de M. de Bismarck; enfin *la garde sur le Rhin*, qui remonte à l'an 1840, mais dont la popularité ne date véritablement que du mois de juillet 1870.

L'Allemagne entière chantait donc ses haines et ses menaces. Une soif intense de vengeance, soif comprimée depuis Iéna et trompée en 1814, la tenait haletante, et de l'ouest à l'est, du sud au nord, du Rhin à la Vistule, et des Alpes au ruisseau de la Sprée, retentissait un cri farouche, précurseur des incendies et des exécutions de Bazeilles, d'Ablis et de cent autres villages.

Entre-temps, les musiciens allemands s'étaient mis à la besogne : les plumes couraient sur le papier à portées, et la guerre n'était pas encore déclarée que de nouvelles chansons guerrières s'étaient étalées aux devantures de tous les magasins de musique.

M. Abt, dont les œuvres font encore partie des répertoires de nos orphéons, ouvre la marche : nous remarquons de lui plusieurs morceaux

patriotiques, entre autres : *Deutschland über alles* (nous avons donné plus haut la traduction de ce titre); *All' Deutschland in Frankreich hinein* (Toute l'Allemagne en France); *Hoch Deutschland, herrliche Siegesbraut* (*Salut, Allemagne, délicieuse fiancée de la victoire*); *Du Rocher à la mer*, chœur inspiré par la devise prophétique des Hohenzollern. Puis vient M. Wieprecht, cité par notre directeur M. Heulhard dans son article : *Le cas de MM. de Flotow et Wagner*, — M. Wieprecht, avec un chœur : *Zum Rhein! Übern Rhein* (*Au Rhin! Au delà du Rhin!*), une *Chanson guerrière contre les Welches* et un *Chant des Batailles*. Plus tard, M. Wieprecht composera une *Chanson des guerriers allemands devant Paris*; une *Marche triomphale des Allemands devant Paris*, et mettra le sceau à sa popularité en arrangeant pour musique militaire la *Marche Impériale* du dieu Wagner lui-même.

Dès les premiers jours de la mobilisation, les marches militaires sont à l'ordre du jour. L'énumération en serait longue; aussi nous bornerons-nous à citer celles qui s'offrent à nos yeux sous des titres bizarres; car telle en est la quantité, que les dénominations les plus inattendues leur ont été données; c'est ainsi que nous remarquons: la *Marche des patriotes allemands*, signée: Faust; *Bivouak-Marsch* (?), de Budik, la *Marche de l'unité allemande*, de Bachmann; la *Marche de la landwehr de Cologne*; la *Marche des volontaires d'un an*; la *Marche des cadets*; la *Marche nationale de Hambourg*; *Chassepot-Marsch*; la *Marche des Diables bleus* (1); la *Marche des Roses*, d'après Métra; la *Marche des Japonais*; la *Marche du parlement allemand, etc., etc.*, sans compter les anciennes marches de *Dessau*, de *Düppel* et de *Sadowa*, rajeunies pour la circonstance, et bon nombre de marches destinées à célébrer par avance l'entrée triomphale à Paris et à servir à cette occasion. Au hasard, nous citerons parmi les auteurs de ces dernières MM. Richter, Ruckenschuh, Saro, Feyl, Keiper, Piefke. Plus modestes sont MM. Apitius, R. Pfeiffer et Werner, qui se contentent de publier des marches intitulées : *Les Allemands devant Paris*; *Défilé des troupes devant Paris*; *Fanfare sous les murs de Paris*.

Comme on voit, les regards de l'Allemagne sont tournés vers Paris avant même qu'un coup de fusil ait retenti sur la Sarre. Cette attention nous est confirmée par les morceaux de musique vocale et instrumentale parus à cette époque. En effet, nous trouvons, en feuilletant notre catalogue: *A Paris, galopade rhénane*, de Grell; *Boulevard-Promenade* marche de parade, de Grim; les *Prussiens à Paris*, marche de Wal-

(1) Les soldats bavarois se sont ainsi baptisés.

ther ; *Au bord de la Seine*, polka, du même ; *Finis Parisiorum*, de Guzmann.

Nous nous arrêterons après cette dernière aménité, que la soif de nos dépouilles a inspirée à son auteur, ainsi que le prouve un second morceau, suivant immédiatement le premier, et qui est intitulé : *Trésors allemands*. M. Guzmann n'est d'ailleurs pas seul à nous prédire le pillage ; il a, en plusieurs de ses confrères, des coadjuteurs éloquents, notamment en M. Conradi. *Rien n'est sacré pour un uhlan ! Nous autres barbares !* tels sont les titres de deux compositions de ce féroce maître de chapelle. Puis viennent : le *Plébiscite allemand*, de Becker ; *Larmes de Crocodile*, de Genée ; *Chant de guerre contre les Welches*, de Haine ; *Mouchérons prussiens*, de Krause ; *Diplomatischer Cancan, tableau de genre*, de Hopp, etc., etc., sans oublier die fliegende Uhlanen, qu'on peut traduire par les *Uhlans qui volent*.

On remarquera que jusqu'ici la muse populaire fait défaut. Or, elle ne tarde pas à se montrer, et c'est de Sarrebrück, aux avant-postes, qu'elle part. Le fusilier Kutchke, du 40^e régiment (de Hohenzollern), rime une chanson et y adapte une musique non moins vulgaire ; un *reporter* du journal le *Daheim*, de passage à Sarrebrück, l'entend ; il s'en empare, l'envoie à sa direction, qui la publie, et bientôt le refrain qu'on va lire est dans toutes les mémoires et sur toutes les lèvres :

Was kraucht denn da im Busch herum ?
 Ich glaub', es ist Napolium !
 Napo-popo-Napolium !
 Napolium ! (1)

Durant plusieurs mois, le fusilier Kutchke fut le lion de la guerre ; on vendit sa photographie ; on publia sa biographie, et tous les bons mots furent mis sur son compte jusqu'au jour où des bourgeois crédules, ayant adressé le montant d'une souscription destinée au fusilier Kutchke, au colonel du 40^e régiment, celui-ci répondit qu'il n'y avait jamais eu dans son régiment de fusilier de ce nom. On sut alors que l'auteur de la chanson populaire n'était autre que le *reporter* du *Daheim* en personne, et aussitôt, la faveur du public se retira du fusilier Kutchke, pour se reporter sur une autre chanson, tout aussi vulgaire, et

(1)

Qui grouille là dans le buisson !
 Je crois que c'est Napoleon !

qui parut précédée de l'élégant en-tête que nous reproduisons ci-après.



Pour donner une idée de ce morceau de haut-goût, nous en citerons un couplet, mais en allemand, pour ne pas faire à notre langue l'affront de servir à exprimer des sentiments aussi triviaux :

Deutschland lauscht mit Erstaunen
Auf die wäelschen Kriegsposaunen,
Ballt die Faust, doch nicht im Sack
Hein, mit Faenster, mit millionen,
Prügelt es auf die Kujonen,
Auf das ganze Lumpenpack !

L'auteur de cette insanité a pris soin de se faire connaître; il a déclaré s'appeler le docteur Kreutler et exercer la profession de médecin à Sachsenhausen (principauté de Waldeck). Il y a donc lieu de croire qu'il existe réellement, d'autant que, dans son ivresse de popularité, il s'est complaisamment mis à découvert et a même associé ses ancêtres à ses succès passagers. En effet, rien n'est aussi bouffon que la note envoyée aux journaux par ce Kreutler :

« Mes ancêtres, dit-il, ont tous été hommes de guerre; la plupart, prévôts d'armes dans toutes les Universités allemandes, notamment à Iéna. Mon père, — un excellent homme, — était médecin de notre prince. Et moi-même, je suis un pauvre docteur exerçant dans un pays peu favorisé. Si j'ajoute que le ciel m'a fait cadeau d'une bonne femme et de sept enfants merveilleusement doués, vous saurez tout ce qui me concerne. »

Les journaux reproduisirent à l'envi cette note et profitèrent de l'occa-

sion pour transcrire à nouveau les treize couplets dont se compose la chanson et qui ont une valeur égale à celui que nous avons cité, à l'exception, toutefois, d'un seul qui a, hélas ! l'accent de la vérité. C'est à ce titre que nous lui accordons les honneurs de la traduction :

*Le zéphir, le zouave,
Le spahis, et tout brave
De la grrrrrand' nation!
Sont partis sur la Meuse
Avec cent mitrailleuses
Mais sans un seul canon.*

Cependant la guerre a éclaté, et la série de nos douloureuses épreuves a commencé. Les premières victoires de l'armée allemande donnent un nouveau coup de fouet à l'inspiration des musiciens teutons. Entre mille autres, une chanson fait fureur : *Das Lied von Mac-Mahon und unserm Fritz* (la chanson de Mac-Mahon et de notre Fritz), musique d'un nommé Hennes. « Notre Fritz » est d'ailleurs le héros du jour, et les musiciens glorifient ses avantages, en même temps qu'ils lancent l'insulte au vaincu de Wissembourg. M. Chnabel établit en musique un parallèle entre le vainqueur de Lissa et le vainqueur de Wissembourg ; il publie le *jeune et le vieux Fritz*, et madame Charlotte de Bulow se charge de populariser cette production. En même temps, M. Haushahn donne le jour à une polka intitulée : *Der grosse grand-grand Mac-Mahon*, et M. Krause obtient un véritable succès avec sa *Lettre du turco Abra-Saïd*. *Les Dépêches de la guerre* et *les Origines de la guerre*, du même auteur, ne sont pas accueillies moins favorablement ; ces deux chansons se disputent la vogue avec *la Mitrailleuse*, de Bossenberger, *le Premier coup de patte*, de Steinhæuser, et, — signe des temps, — *la Fanfare des uhlands devant l'arc de triomphe, à Paris*, de Kretschmar. Nous ne quitterons pas cette époque sans faire remarquer que les félicitations des musiciens allemands s'adressent exclusivement à « notre Fritz, » et que le nom de Steinmetz, à qui incomba une lourde tâche à l'autre extrémité de la ligne d'attaque, n'est pas même prononcé. Cette omission s'explique aisément : Steinmetz était en disgrâce, et il n'avait pas besoin de musique.

Après Wissembourg, Reichshoffen ! Après Reichshoffen, Sedan ! *Le 6 août*, de Matys ouvre la marche des chansons destinées à glorifier cette période, et *le 3 septembre*, de Reinecke la termine. Entre toutes ces productions, deux se partagent la faveur du public : un *Salus Caesari nostro Guilelmo*, qui se chante sur l'hymne classique de Judas Macchabée,

de Haendel; *See the conqu'ring hero comes*, et... *Hat ihm schon Napoleon, avec des variations sur les noms de Napoléon, d'Eugénie et de Loulou*. Ce dernier morceau est signée: Schulz-Weida. Citons encore, comme appartenant à cette époque: *Prince royal et maréchal! Hurrah, Strasbourg! Mort à l'ennemi héréditaire!* et n'oublions pas de mentionner l'avalanche de polkas et de galops qui fond sur l'Allemagne pour témoigner de ses illusions relativement à la cessation prochaine des hostilités. Et en vérité, l'Allemagne entière danse pour célébrer la paix qui, dans sa conviction, ne peut manquer de suivre les premières victoires; elle polke sur les motifs sautillants des *Souvenirs de Reims*, de Werner, de *Fusil à aiguille et Chassepot*, de Hanna, et de la *Polka du bombardement*, de Schindler; elle galope au son de la musique du *Galop d'attaque*, de Dietrich, et de *Mitrailleusen-Galopp*, de Walther; enfin elle valse sur un torrent d'élucubrations nationales qui détrônent momentanément les mélodieuses inspirations des Strauss, des Gungl, des Lanner. Quant aux marches militaires, ce n'est plus seulement du délire, c'est de la folie pure, et de bizarres qu'ils étaient, leurs titres deviennent baroques. Qu'on en juge par l'énumération suivante: *Bartfreiheit-Marsch* (*Marche de la liberté de laisser pousser sa barbe*) de Kral; *Marche de Suez*, de E. de Wurtemberg (?); *Marche du Khédivé*, de Ziehrer; *Marche des oies*, de ***; *Marche de Humboldt*, de Küchenmeister; *Marche du jour de naissance*, de Bohm; *Marche de l'exposition de l'Industrie, à Cassel*, de Bochmann, etc., etc.

Mais bientôt, ce torrent d'inspiration politico-musicale se tarit. La paix ne se conclut pas et l'horizon s'assombrit. En vain, la chute de Strasbourg émerillonne momentanément la muse germanique; M. Parlow, à qui notre cher directeur a donné une place dans son article précité, entre Stockhausen et Wieprecht, publie une *Marche triomphale de l'entrée des Allemands à Strasbourg*, et plusieurs compositeurs suivent ses traces, tels que: M. Flugel (*Elsass muss unser sein, l'Alsace doit nous appartenir*), M. Hammer (*Frères d'Alsace*) et M. Hermann (*la belle Alsacienne*, polka); mais l'intérêt se retire visiblement des manifestations musicales. Les semaines succèdent aux semaines, les mois succèdent aux mois, et Paris ne parle point de se rendre, et la paix semble renise à une époque imprévue. L'Allemagne ne danse plus; l'Allemagne se recueille. Aussi ne trouvons-nous que de rares morceaux inspirés par les événements qui marquent la nouvelle phase dans laquelle est entrée la guerre. Une seule marche célèbre la prise de Metz; elle a pour auteur M. Karl Zabel. Quant aux autres victoires de l'armée allemande, elles trouvent difficilement des chantres inspirés.

Notons cependant, au passage : une *Marche de Saint-Quentin*, pour célébrer les succès de Manteuffel ; une polka, *Côte-d'Or-polka*, de Parlow, pour exalter les mérites militaires du général de Werder, et une *Marche de Cœuilly-Villiers*, qui n'a point paru à Stuttgart, comme on peut bien le penser, si l'on se reporte aux pertes immenses subies sur le plateau de Villiers par le contingent wurtembergeois durant les journées des 30 novembre, 2 et 3 décembre.

Cependant, la transformation du royaume de Prusse en empire d'Allemagne vient bientôt donner un aliment nouveau à la production musicale, et entre tous les courtisans du nouvel ordre de choses, Wagner et Liszt se font remarquer par l'enthousiasme que leur cause l'avènement de l'empereur Guillaume. Wagner, l'ancien dictateur de Dresde en 1848, et Liszt, le bon abbé, Hongrois de naissance et Parisien par adoption, publient : le premier, une *Marche de l'empereur* (*Kaisermarsch*) et une *Marche de la prestation de serment* (*Euldiguungsmarsch*) ; le second : une *Marche triomphale allemande*, intitulée : *Du rocher à la mer* (*Vom Fels zum Meer*). De la part de l'auteur sifflé du *Tannhauser*, cette manifestation anti-française n'a nullement lieu de nous étonner ; mais, en vérité, l'on avait mieux à attendre du « *petit Liszt* » devenu vieux. L'abbé Liszt est d'ailleurs l'un des très rares musiciens étrangers à l'Allemagne qui aient mis leur talent au service de la cause prussienne ; de plus, il est le seul qui soit Autrichien, car nous n'avons trouvé aucun morceau *officiel* dans les catalogues des maisons de Vienne.

Pour parler des étrangers, nous citerons M. Levandowski, qui publie des mazurkas polonaises à Varsovie, et fait paraître à Berlin *Die deutsche Fahne* (*le Drapeau allemand*) et *Die deutsche Grenzen* (*les Frontières allemandes*) ; encore, aucune biographie de ce Lewandowski n'ayant été publiée, ne saurions-nous affirmer qu'il soit sujet de S. M. l'empereur de Russie. Pour le duc de Leuchtenberg, dont le nom s'étale à côté de celui de l'auteur du *Drapeau allemand*, le doute n'est point permis. Le duc de Leuchtenberg est sujet russe, et même prince russe, car il a reçu par un *ukase* spécial le titre d'Altesse Impériale ; de plus, il est major-général à la suite de l'empereur, et ce qui nous importe encore davantage, il est le petit-fils d'Eugène de Beauharnais. Or, ces considérations ne suffisent point à calmer les ardeurs du dilettantisme de ce prince ; sa *Marche de parade du roi Charles* (1) en fait foi. Franchement, on était en droit d'attendre mieux d'un descendant de l'ancien

(1) Il s'agit de Charles 1^{er}, roi de Wurtemberg, collaborateur dévoué du roi de Prusse, durant la dernière guerre.

général en chef de l'armée du Rhin et du vice-roi d'Italie, vainqueur en cent batailles des amis actuels de son petit-fils.

Mais les événements se sont succédé et l'armistice est venu rendre à l'Allemagne, à bout de patience, la vie et la mélodie. Aussitôt les marches triomphales s'impriment et se débitent par milliers, et les chanteurs entonnent des hymnes de victoire. Dans les concerts, on exécute des *Symphonies commémoratives de l'heureuse issue de la guerre*, dont l'une, de Cebrian, obtient un réel succès; dans les salons, on danse sur des *Souvenirs de Versailles*, et dans les réunions populaires, on chante *Le retour de France*, de Franz Weber, directeur des chanteurs de Cologne, applaudis à Paris, en 1855, et l'*Hymne à la paix*, du duc de Saxe-Cobourg-Gotha, auteur de *Sainte-Claire*, opéra joué au grand Opéra de Paris, par ordre, en la même année 1855.

Ici se termine l'énumération que nous avons promise à nos lecteurs. Elle est curieuse à plusieurs points de vue et, de même que le malheur, elle est instructive. Puissions-nous, en la rendant publique, avoir apporté notre petite pierre à la réédification de notre patrie, dont la devise doit être dorénavant : *Souviens-toi, et ne compte plus que sur toi-même.*

EDMOND NEUKOMM.





UNE VISITE

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

DE BRUXELLES

(2^e et dernier article.)



Nous en étions resté à ces classes de diction et de déclamation que les élèves des cours de chant sont absolument tenus de suivre. Une particularité à noter : il y a une classe pour la langue et la déclamation flamandes. Si l'élève appartient à une de ces familles de Flamingants déterminés qui exècrent le « jargon des Francillons, » autrement dit le français de Molière, de Pascal et de Voltaire, il lui sera loisible d'appliquer l'art du chant au noble idiome flamand. En ce cas, peut-être eût-on mieux fait de le diriger vers le Conservatoire de Gand ou celui d'Anvers, où prédomine la foi flamingante. M. Benoît en est l'apôtre et voudrait proscrire de ces contrées non-seulement le chant français, mais toute la terminologie musicale consacrée par l'usage universel. C'est à son instigation que le Congrès néerlandais vient de faire de cette proscription un des articles de son programme ; mais peu d'artistes consentiront à borner leur horizon aux succès de clocher et à se fermer toute issue vers le reste du monde civilisé.

Officiellement, le flamand étant une des deux langues nationales, le Conservatoire de Bruxelles devait avoir sa classe de flamand ; mais je ne serais pas surpris que la classe de langue italienne fût, malgré tout,

plus fréquentée des élèves chanteurs; et la langue normale de l'école est bien le français, qui, national aussi, a le double avantage d'être cosmopolite et de représenter une des grandes écoles de musique.

MM. Warnots et A. Cornélis enseignent le chant et le style français; il y a un professeur spécial pour le chant et le style italien, M. Chiaromonte, lequel fait, en outre, un cours sur le mécanisme vocal.

Il est absolument interdit aux professeurs de chant proprement dit d'enseigner le chant scénique, le chant en mouvement; il va sans dire que le professeur de déclamation, qui n'est pas musicien, n'aura pas la prétention de refaire ou de retoucher le travail du maître de chant, son collègue, ainsi que nos professeurs d'opéra et d'opéra comique, anciens virtuoses de théâtre, ne peuvent guère se tenir de le faire. Chacun reste en son domaine, et c'est ainsi que le système de la pluralité des professeurs pour chaque élève, loin de nuire à l'unité de doctrine, y ramène au contraire.

Lorsque, en juin 1870, nous soutenions qu'on devait être, non l'élève de M. tel ou tel, mais l'élève de l'école, c'est-à-dire de plusieurs professeurs se partageant les divisions logiques d'un enseignement vraiment complet (1), on nous répondait que ce n'était pas possible. Il paraît que l'impossible de Paris est très praticable ailleurs, et nous pourrions ajouter que ce même régime, si lestement déclaré impossible aujourd'hui, avait fait ses preuves de vitalité et d'excellence en plein Paris, depuis la fondation du Conservatoire jusqu'au principat de M. Auber. Seulement deux conditions y sont nécessaires, à savoir: une définition et répartition bien faite des matières de l'enseignement, puis une discipline assez forte pour faire respecter sur ce point, comme sur tout autre, la lettre et l'esprit du règlement.

Mais, d'autre part, il faut avoir un règlement à faire respecter; nous ne sommes pas bien sûr qu'il y en ait un au Conservatoire de Paris: celui de feu Auber, outre qu'il était remarquablement négatif, soit comme plan de doctrine, soit comme ressorts disciplinaires, ce pauvre règlement doit être un peu honteux de lui-même depuis certains blâmes motivés et certains votes de la Commission de 1870 (2).

(1) Voir notre brochure *de la Réforme des études de chant*; in-8 de 80 pages.— Librairie du *Ménestrel*.

(2) Les amis du *statu quo* voudraient abolir jusqu'à la mémoire de cette malheureuse Commission (que nous n'avons nul intérêt personnel à défendre), en disant qu'elle a eu des séances orageuses et frisant parfois le scandale. D'abord, on pourrait faire observer que la plupart de ces incidents bruyants s'inscrivaient au compte de certains sectaires qui avaient entrepris d'introduire dans la doctrine officielle l'ano-

A dire vrai, le règlement du Conservatoire de Bruxelles n'est pas encore aussi explicite que nous voudrions sur la doctrine. Jusqu'ici, du moins, elle serait surtout personnelle au directeur. Aux termes de l'article 18 du Règlement organique et de l'article 10 du Règlement d'ordre intérieur, c'est par lui que sont arrêtés les programmes de tous les cours, sous l'approbation du comité supérieur de surveillance ; c'est lui qui, « à l'ouverture de chaque année scolaire, dresse un plan d'études » et un tableau de l'emploi du temps, qui sont affichés dans les classes. »

Au Conservatoire de Milan, le professeur doit soumettre au directeur et au comité le plan d'études, la méthode qu'il compte suivre. C'est toujours une garantie contre l'empirisme individuel et en faveur de l'unité de doctrine, seul régime vraiment digne d'une grande institution publique. Le Conservatoire de Paris serait-il donc le seul où il ne fût jamais question d'un plan d'études dressé par qui que ce soit, directeur, professeur ou commission (1) ?

L'inconvénient du système adopté par M. Gevaërt peut n'être pas nuisible, tant que le directeur est une sorte d'encyclopédiste qui a étudié pour elles-mêmes toutes les questions d'administration et d'éducation musicale, et qui a approfondi l'histoire des écoles de chant, surtout des écoles italiennes de la belle époque ; mais si M. Gevaërt, pour quelque raison que ce fût, avait un successeur, qui nous répond que celui-ci aurait les mêmes compétences spéciales ? qu'il n'apporterait pas quelques partis pris entachés d'hérésie dans l'enseignement du chant ? ou que, préoccupé plus exclusivement des destinées de la musique instrumentale ou de la composition, il n'abandonnerait pas les études de chant à la fantaisie et au hasard ?... A ce système de l'autorité personnelle qui peut, en changeant de personne, devenir mauvais de bon qu'il était, ne faut-il pas préférer l'autorité d'un chapitre de règlement très explicite, sagement étudié, motivé, délibéré en chacun de ses articles, toujours

malie d'une langue et d'une écriture nouvelle, et qui, pour mieux escalader la place, jugeaient de bonne guerre de briser les vitres. Mais, si l'on écarte tous ces détails anecdotiques, on trouvera, en fin de compte, qu'il avait été proposé d'excellentes réformes et voté quelques articles dont on pouvait espérer beaucoup pour le bien de l'enseignement et de l'art national. C'est ce qu'on laisse trop mettre en oubli.

(1) Dans les anciens règlements de 1800 et de l'an IV, l'enseignement du chant était divisé en trois degrés, et il n'était pas permis de passer à un degré supérieur avant d'avoir été classé dans le degré précédent et d'avoir satisfait aux examens *ad hoc* ; ces trois degrés étaient définis dans le règlement même. Quand cette maudite Commission de 1870 vota le rétablissement de trois degrés, elle était d'accord avec Méhul, Cherubini, Gossec, Lesueur, Catel, Lays, Garat, et les autres membres de la Commission qui avaient élaboré la méthode de chant du Conservatoire.

perfectible de par quelque commission nouvelle, mais jusque-là formellement obligatoire dans l'école?...

Avant d'arriver aux classes d'ensemble, épuisons tout ce qui intéresse le chant individuel. Les visites du directeur à chaque classe sont relativement fréquentes; de plus, il y a toujours l'examen semestriel avant Pâques et l'examen de fin d'année. Deux fois par an, l'inspecteur général du chant vient faire sa tournée, et cette inspection générale a pour titulaire notre grand chanteur Faure. Encore un rouage qu'on ne pourrait introduire dans l'imposante machine du Conservatoire de Paris. Allez proposer Faure pour inspecteur à nos professeurs de chant, et les moins illustres, les plus dénués de prestige personnel, crieront comme des aigles. Faure, mieux traité en Belgique qu'en son pays, et qui, par exemple, a été décoré de la main du roi Léopold, tandis qu'il ne saurait être chevalier dans le pays où M. d'Ennery est officier de l'ordre national, Faure apporte, nous dit-on, une conscience extrême à ses fonctions d'inspecteur; il prend tous les élèves un à un et n'épargne pas sa propre peine durant des séances de quatre et cinq heures, toujours prêt à prêcher d'exemple.

Aux examens semestriels de Pâques, qui sont faits par le directeur accompagné d'un membre au moins du Comité de surveillance, tous les élèves sont également pris un à un. Il en est de même aux examens de fin d'année, qui doivent être achevés le 1^{er} juillet. De plus, le professeur doit remettre un rapport détaillé sur les progrès et mérites de chacun de ses disciples. La liste des élèves admis à concourir est affichée un mois à l'avance ainsi que la nature des épreuves et le sujet des concours.

Il y a très peu d'élèves admis aux honneurs du concours, contrairement à la pratique parisienne, du moins à la pratique nouvelle, car on sait par les anciens élèves de l'école, que les concurrents n'étaient parfois qu'au nombre de trois, de quatre; or, le talent déployé plus tard par les uns et les autres prouve bien que ces concours restreints n'étaient pas plus pauvres que ceux d'aujourd'hui, où l'on fait défiler bon an mal an quarante élèves dont les deux tiers ont conscience eux-mêmes de ne pouvoir mériter un prix.

N'oublions pas de noter aussi qu'à Bruxelles on ne fait concourir ensemble que les élèves d'un même professeur, les subdivisant encore au point de vue du sexe. Est-ce trop restreindre l'émulation? Ou bien, au contraire, la rivalité déchaînée entre les divers professeurs d'une même spécialité ne serait-elle pas précisément ce qui les excite à réduire tout à l'étude d'un air et de deux ou trois scènes, léger bagage qui suffit pour

enlever un prix, deux ou trois peut-être, mais qui constitue à l'élève une éducation dérisoire?... Je ne fais que poser ce point d'interrogation, de peur de prolonger indéfiniment le présent travail.

Un lauréat bruxellois peut, même après un premier prix, rester une année de plus à l'école, comme candidat au prix d'excellence : ce sera pour lui une sorte de diplôme de docteur ès-chant. Il retourne aux cours ordinaires à titre d'auditeur libre, mais il doit se préparer aux épreuves suivantes, dont trois au moins seront obligatoires : 1° l'exécution (chant, déclamation et jeu) d'une scène désignée seulement un mois à l'avance ; — 2° l'exécution d'un morceau de chant italien, indiqué quinze jours à l'avance ; — 3° l'exécution complète à première vue d'un morceau de chant (paroles et musique) avec l'une des clefs usitées pour la nature de la voix du concurrent ; — 4° la récitation d'un morceau de poésie indiqué quinze jours seulement à l'avance.

Nous renvoyons à l'article 38 du règlement d'ordre pour le détail des épreuves du prix d'excellence des organistes, des pianistes et autres instrumentistes. Cette année même, il y a eu des prix d'excellence pour l'orgue et pour le violon ; il y aura, nous dit-on, un candidat pour le chant l'année prochaine. Le règlement actuel n'étant daté que de 1871, ne prétend pas encore à donner ses pleins résultats.

La classe d'ensemble vocal est dirigée par un des professeurs de chant ; tous les élèves des diverses classes de chant doivent s'y rendre (sous peine de renvoi, dit certain article 27.) Ce cours a lieu une fois par semaine ; et plusieurs fois dans l'année, la classe d'ensemble vocal se réunit à la classe d'ensemble instrumental. Celle-ci est dirigée par M. Ficket qui, je crois, est aussi professeur d'alto.

Je ne consacrerai pas aux classes d'instrument une étude détaillée comme à celles du chant, pour plusieurs raisons, dont la meilleure est l'état de prospérité relative et soutenue de toute cette partie de l'enseignement, aussi bien à Bruxelles qu'à Paris.

Il y a deux classes de violon ; Vieuxtemps dirige la classe de perfectionnement. C'est un système qui florissait jadis au Conservatoire de Paris : ainsi Garat faisait le cours de perfectionnement du chant... Pour établir une telle suprématie, il faut une personnalité d'artiste incontestée, et, d'autre part, la discipline, qui n'est pas une vertu de tous les temps ni de tous les lieux.

La classe de violoncelle est tenue par le fils du célèbre Servais. — Nous venons d'indiquer en passant qu'il y a une classe d'alto. Quand reviendra-t-on du préjugé qui veut que cet instrument doive se contenter des rebuts du violon ? La virtuosité de certains artistes tels que feu Ubran,

ou que MM. Viguier, Trombetta... ne suffit-elle pas à établir qu'un instrument qui a un caractère si particulier doit avoir son éducation propre ?

Signalons au moins d'un mot la classe de musique de chambre tenue par M. Steneviers, la classe d'orgue de M. Mailly, la classe de piano de MM. Brassin et Aug. Dupont, la classe de flûte de M. Dumon, etc., etc.

M. Joseph Dupont, qui s'est révélé si excellent chef d'orchestre au théâtre de la Monnaie, est professeur d'harmonie. M. Kufferath enseigne le contrepoint et le directeur s'est réservé le cours de haute composition. Certes, cette partie de l'enseignement supérieur est fort brillante à Paris, mais il est un privilège que nos apprentis compositeurs vont envier à leurs camarades de Bruxelles : ceux-ci sont admis à présenter leurs élucubrations à la classe hebdomadaire d'ensemble ; bien plus, il leur est loisible et même recommandé de prendre le bâton de chef d'orchestre et de diriger eux-mêmes l'exécution de leur œuvre.

On sait qu'à Paris il n'y a vraiment plus de concerts du Conservatoire, car l'admirable Société qui a pris ce titre a juste autant de rapport avec le Conservatoire que le théâtre de MM. Dormeuil et Plunkett en a avec le Palais-Royal : un peu plus cependant, puisque la salle où elle invite ses abonnés lui est prêtée par l'administration ! Pour trancher tout d'un mot, disons que le Conservatoire n'a plus de concerts, en tant qu'école. Celui de Saint-Pétersbourg donne chaque hiver plusieurs concerts, avec ses professeurs et ses élèves exclusivement, et il y a onze ans que celui de Paris n'a risqué un exercice public !

Chaque année, le Conservatoire de Bruxelles a quatre concerts de musique dramatique et symphonique. Le directeur en règle le nombre, les dates, les programmes ; il les conduit lui-même ou en délègue la direction. Cent chanteurs et cent instrumentistes, tel est le chiffre réglementaire ; les élèves ou anciens élèves sont numérotés par ordre de mérite pour y prendre part ou se tenir prêts à suppléer.

Veut-on avoir quelque idée des programmes des séances dirigées par M. Gevaërt ? Cette année, par exemple, au quatrième concert, le 27 avril, on entendait l'ouverture des *Deux Journées*, de Cherubini, un air de la *Fête d'Alexandre*, de Handel, chanté par Faure, trois airs de ballet d'*Iphigénie en Aulide*, et la Symphonie avec chœurs.

Je veux citer encore deux programmes de l'année dernière, parce qu'ils étaient *tout entiers* défrayés par les classiques du *Répertoire français*. Le concert du 11 février 1872 comprenait l'ouverture de la *Vestale* (Spontini), un air de l'*Armide* de Lulli, une marche et un chœur d'*Isis*, du même maître, trois fragments d'*Hippolyte et Aricie* (Ra-

meau), puis l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Glück, tout le troisième acte de son *Armide*, un chœur d'*Evelina*, de Sacchini, et enfin, de Grétry, la sérénade de l'*Amant jaloux* et un chœur de *Colinette à la cour*. Au concert du 22 septembre, M. Gevaert avait dirigé l'exécution de l'ouverture d'*Adrien* (Méhul), d'un air de *Dardanus* (Sacchini), de la bacchanale d'*Achille à Scyros* (Cherubini), d'un air du *Jugement de Midas* (Grétry), du chœur des Janissaires des *Deux Avides* (Grétry), puis tout le premier acte de l'*Alceste* de Gluck, chanté par mademoiselle Battu, Roudil et les chœurs, et enfin deux fragments d'*Olympie* (Spontini).

L'intention de M. Gevaert serait de donner à l'avenir cinq concerts qui formeraient comme autant de chapitres bien contrastés d'histoire musicale : l'un serait tout français, un autre tout italien (paroles italiennes ou traduction), un autre tout allemand (paroles traduites), le quatrième serait consacré à la musique religieuse, et le cinquième serait mixte, mélangé de styles. Ne sera-ce pas un véritable cours d'esthétique pour les jeunes artistes appelés à prendre part aux répétitions et à l'exécution publique de tels programmes ?

On a fort exactement dit que ces sortes d'exercices publics, de concerts, de semi-représentations scolaires, sont le couronnement logique de l'ensemble des études. Mais, lorsqu'une école n'ose plus se donner un tel couronnement, ne serait-ce pas qu'elle sent, sur quelques points au moins, ses bases insuffisantes ?

*
*
*

On m'a fait cette observation après mon premier article, et je me suis alors complu à m'accuser mieux dans le second : cette étude du Conservatoire de Bruxelles n'est qu'une contre-étude de celui de Paris. Il est vrai ! A l'étranger, je ne vois, n'entends, n'étudie rien, sans me sentir préoccupé de mon pays, de ce qu'on y fait, de ce qu'on n'y fait pas. Serait-ce un mauvais sentiment ?

Quand on est las de s'informer pourquoi telles réformes, évidemment souhaitables, tels essais d'amélioration ne sont pas tentés, et de s'entendre répondre : « Ce n'est pas pratique, — ce n'est pas possible, » — on n'a plus qu'une ressource : c'est d'inviter les infailibles, les dédaigneux et les découragés à regarder simplement à soixante-dix lieues de distance... ou à cinquante ans en arrière.

GUSTAVE BERTRAND.





REVUE MUSICALE

OPÉRA : *Débuts*.—Mademoiselle Leavington dans le *Trouvère*. Mademoiselle Derivis dans *Faust*. M. Achard, dans l'*Africaine*. -- RENAISSANCE : *Apothicaire et perruquier*, la *Permission de dix heures*, *Pomme d'Api*, M. Choufleuri.—MÉNUS PLAISIRS : *L'Éléphant blanc*.



OPÉRA. — *Lundi 1^{er} septembre*. — Il me souvient d'avoir vu mademoiselle Dérivis en Italie où elle jouit d'une certaine renommée : je l'ai entendue chanter madame Abeille dans l'*Ombre*, Rosine dans le *Barbier*, avec la sérénade du *Passant* pour leçon de chant, et dans des représentations extraordinaires, divers morceaux d'opéra-comique et d'opéra-bouffe, entre autres le duo de *Bruschino*. Il m'en était resté le souvenir, non d'un astre fulgurant, mais d'une étoile à l'éclat plus doux. Gracieuse de visage et de tournure, jouant gentiment, chantant d'une voix frêle, délicate, parfois chevrotante, mais agréable au demeurant et hardie dans la vocalise, elle m'était apparue comme une élégante prima donna d'Auber. Je ne m'attendais pas, je l'avoue, à lui voir jamais attacher à son corsage les *vergiss mein nicht* des mystiques héroïnes de Goethe et de Gounod. Mademoiselle Dérivis interprétant le rôle de Marguerite, c'était un chalumeau champêtre accompagnant un luth. Ajoutez que la peur arrêtait sa voix à mi-gorge, étreignant la note au passage, jetant son voile sur les traits, éclatant ici en trilles involontaires, là en points d'orgue qui contrariaient la mesure.

Mademoiselle Dérivis descend de la famille restée célèbre, sous ce nom, dans les fastes de l'Académie de musique. Les Dérivis tonitruaient dans les rôles de tyrans et de grands prêtres. Mademoiselle Dérivis susurre. Après cela, croyez à la transmigration des voix !

Mercredi 3 septembre. — C'est dans le rôle d'Azucena du *Trouvère* que mademoiselle Leavington a fait son début officiel à l'Opéra : je dis *officiel*, parce que la nouvelle Azucena s'était essayée à l'impromptu dans la Fidès du *Prophète*, un soir que Rosine Bloch, indisposée, avait abandonné la place. Cette épreuve avait plu en ce qu'elle avait d'improvisé; et puis, le personnage grave et réfléchi de la mère de Jean de Leyde convient-il mieux au tempérament artistique de la débutante que celui de la bohémienne mélodramatique? Je ne sais : mais, soit que l'émotion ait paralysé ses moyens, soit que l'oreille du public, irritée par les soudaines fraîcheurs de septembre, soit revenue à ses susceptibilités d'hiver, mademoiselle Leavington n'a pas retrouvé son petit triomphe du mois d'août. Le défaut le plus saillant de mademoiselle Leavington est d'avoir trois voix dans son seul larynx ; nous n'en demandions pas tant. Le registre élevé, le médium et le grave forment dans son organe autant de compartiments distincts : homogénéité, cohésion, élasticité, sont lettres mortes pour elle.

Dans le registre élevé, le son n'est pas toujours posé très prudemment : dans le médium, il serait éclatant s'il n'était constamment amorti et forcé : mais dans le grave, il est étoffé, généreux, admirablement timbré, avec des sonorités de l'effet le plus poignant. Registre élevé, médium, grave, il faut que mademoiselle Leavington fasse tout refondre au creuset du travail, et si l'alliage réussit, il peut en sortir un beau contralto.

Vendredi 12 septembre. — M. Achard s'est décidément mis en tête d'aborder les rôles les plus fatigants du répertoire. Il fut Raoul des *Huguenots* : le voici Vasco de l'*Africaine*. Ce rôle de Vasco, déjà bien lourd, pour les épaules de Naudin, et devant lequel nous avons vu faiblir Villaret, M. Léon Achard a voulu s'en charger la conscience. Il me semble que rien ne devrait être plus pénible pour un chanteur habitué au succès, que cette indifférence polie du public qui le suit avec résignation dans ses errements. Que peut gagner M. Achard à quitter le genre de l'opéra-comique qui fit sa renommée, pour celui de l'opéra qui la défera ? La fable de la grenouille qui aspire à la grosseur du bœuf, répond d'elle-même à la question. La voix de M. Achard en crèvera. Elle était mince : elle s'est encore amincie ; l'émail n'en était pas très résistant, le voilà qui s'éraïlle de toutes parts. A la façon molle dont il débitait ses répliques au conseil, dans les récitatifs du premier acte, et à don Pedro, dans le duo du troisième, on a pu voir combien il était peu rompu au grand art de la déclamation lyrique. On l'attendait à l'air fameux du

quatrième acte qui, sans demander au chanteur une trop grande dépense de force, lui permet de faire valoir pleinement ses moyens et son style. Il s'y est montré sans chaleur et sans correction. Le duo avec Selika lui a été plus favorable : il a dit sa partie avec sentiment.

La nuit, M. Achard rêve-t-il quelquefois que la toile de l'Opéra-Comique tombe sur le dernier acte d'*Haydée*, du *Domino noir* ou du *Songe d'une nuit d'été*, au bruit des applaudissements, et que toute la salle, debout et frémissante, rappelle le héros de la soirée, M. Léon Achard, ténor à l'Opéra-Comique ?

RENAISSANCE. — *Jeudi 4 septembre.* — Entrez à la Renaissance, faites le tour du foyer, rôdez dans les couloirs et dans les escaliers, prenez possession de votre fauteuil, inspectez la salle, et dites-moi si sa toilette au goût du siècle, ses couleurs pimpantes et son air de fête, ne la marquaient pas fatalement pour l'opérette et l'opéra-bouffe. Dites-moi s'il n'y a pas eu complot entre certaine architecture et certaine musique, et si les Offenbach de la construction, les Lecocq de la décoration, les Hervé de la moulure n'ont pas tout préparé pour recevoir Hervé, Lecocq et Offenbach. Convenez que le drame était un intrus dans ce boudoir; que les avant-scènes, les loges et les galeries conspiraient contre Pixérécourt et Dennery; que les murailles elles-mêmes ne se fussent point accommodées des « *Vous pâlissez, colonel !* » des « *C'était une belle tête de vieillard,* » des « *A nous deux, monseigneur !* » dont elles se sentaient menacées; et que le lustre eût refusé sa lumière aux poignards et aux poisons des dramaturges.

Opérette, ma mie, régnez en souveraine à la Renaissance, et si quelque revers de fortune vous dépossède un jour de votre trône, ne pleurez point trop, car vous serez rappelée : Athènes aime toujours Alcibiade.

Le spectacle de réouverture se composait de deux opérettes nouvelles pour Paris, *la Permission de dix heures* et *Pomme d'Api*, encadrées par deux reprises : *Apothicaire* et *Perruquier*, et le classique M. *Choufleuri*, en tout, quatre enfants de la muse d'Offenbach. Qualifiez sévèrement cette muse qui court le guilledou : contez ses fredaines à chacun, répandez qu'elle a été plus d'une fois rencontrée faisant sa partie dans des chœurs de poissardes, je vous le concède ; mais qu'il lui soit beaucoup pardonné parce qu'elle a beaucoup prêché l'amour du rythme, en un temps où toute une école semble travailler à nous en éloigner. Vous raconterai-je par le menu le sujet de *la Permission de dix heures* ? La pièce est de Carmouche et Mélesville et fut représentée en 1841. N'en saurez-vous pas assez, si je vous dis que le sergent Lanternick et son camarade Larose, surpris dans les blés par le garde champêtre, sont

forcés d'épouser, l'un, Lanternick, dame Jobin, passementière de la rue Saint-Denis et tante de demoiselle Nicolle ; l'autre, Larose, demoiselle Nicolle, nièce de dame Jobin ? Faut-il ajouter que le sergent Lanternick a été joué par son camarade Larose qui lui enlève Nicolle à son nez et à sa barbe ? La musique de M. Offenbach est traitée dans son ancienne manière, celle du 66^e, du *Mariage aux Lanternes*, de *la Rose de Saint-Flour*, une veine mélodique que l'on eût pu croire tarie. Un air assez faible pour le baryton de M. Falchieri ; des couplets bien tournés : « J' veux faire un' bétit' gonnnaissance, » drôlement chantés par Bonnet, le joyeux transfuge des Bouffes-Parisiens : le duo des deux femmes sur le rythme ternaire ; les couplets : *Allons, ne vous désolèz pas*, détaillés par madame Grivot avec plus de malice que de justesse ; un quatuor sur le motif de la retraite, bien écrit pour les voix et ingénieusement accompagné par l'orchestre ; l'air : *Non, Monsieur, je n'irai pas*, et d'autres couplets encore pour mademoiselle Dartaux ; tels sont les principaux morceaux de cette partition, qui a été aussi bien accueillie à Paris que sur la petite scène d'Ems, qui en eut la primeur vers 1867.

Pomme d'api, l'autre opérette inédite, est conçue, comme musique et comme livret, dans ce sens absolument parisien auquel mesdames Judic et Peschard et le pauvre Désiré ont donné crédit. Mesdames Théo et Dartaux, ainsi que M. Daubray tâchent d'implanter à la Renaissance le trio inauguré aux Bouffes-Parisiens : une femme, un travesti, une ganache prématurée.

La ganache est l'oncle Rabastens, qui vient de rappeler son neveu Edouard des profondeurs du quartier latin où il vivait avec une certaine *Pomme d'api*. Edouard s'en croit pour jamais séparé, mais il compte sans MM. Ludovic Halévy et Busnach, qui possèdent mille secrets pour arranger ces situations-là. Edouard n'a pas plus tôt réintégré le domicile avunculaire, que *Pomme d'api* s'y présente pour servir de bonne à Rabastens. Devinez-vous la fin ? Rabastens est séduit, et, si Edouard n'intervenait pas vigoureusement pour plaider les droits de l'étudiant, Rabastens deviendrait, ma foi ! un véritable oncle du quartier latin, ce que les bienséances scéniques ne permettraient pas. Madame Théo, qui joue *Pomme d'api*, a bien des défauts : c'est dire combien elle a paru avoir de qualités. Son jeu est absolument personnel, original, et fait pour déconcerter l'enseignement du Conservatoire. Elle grasseye en parlant, elle glousse en chantant, elle trépigne en marchant ; vous ne sauriez rien imaginer qui touche de plus près à l'indiscipline de l'enfant terrible. Elle porte toutes les armes parlantes de la beauté diabolique.

Cherchez à fuir : les mailles dans lesquelles elle vous tient se resserrent : vous êtes pris. Elle lance le trait avec une rare crânerie : il faut l'entendre dans ses couplets d'entrée : *Je vous donnerai tout !* Tout en elle rit et rayonne.

Mademoiselle Dartaux est une belle personne qui n'est pas faite pour porter le travesti sous lequ'elle a un faux air de poupard sanguin. Mais elle conduit sa voix avec goût et même avec style. Elle s'est fait justement applaudir dans son duo avec *Pomme d'api*, et dans une romance qui est la perle de la partition. Il paraît qu'elle dansait jadis à l'Opéra-Comique. Mademoiselle, vous y dansiez, j'en suis fort aise ; eh bien ! chantez-y maintenant !

Une observation qui s'étend à tout le personnel de la Renaissance : on y chante beaucoup trop tort.

MENUS-PLAISIRS. — *Mardi 11 septembre.* — Première représentation de l'*Eléphant Blanc*, paroles de MM. Élie Frébault et Chabrillat. La musique est de M. Grisy, de l'Opéra. M. Grisy l'eût chantée lui-même que l'effet n'eût pas été pire.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. -- Faits divers. -- Nouvelles.

CORRESPONDANCE



La *Chronique musicale* a trois mois d'existence. Sa plus dure étape est franchie.

Nous ne voulons pas nous remettre en campagne sans avoir témoigné notre sincère reconnaissance à nos confrères de la grande presse et de la presse spéciale, dont l'accueil bienveillant et désintéressé nous a mené, tambour battant, à la conquête du public. Parmi les journaux qui constituent le premier fonds de nos archives, nous citerons de mémoire :

L'Événement, le Figaro, le Paris-Journal, le Gaulois, la République française, le XIX^e Siècle, le Monde illustré, le Constitutionnel, l'Avenir national, le Temps, le Français, la Patrie, l'Opinion nationale, le Pays, l'Union, la Liberté, le Soir, le Bien public, et parmi les organes spéciaux : *le Ménestrel, la Revue et Gazette musicale, l'Art musical, l'Orphéon, le Guide musical de Bruxelles, l'Arpa de Bologne, l'Arte de Trieste, la Scena de Venise, le Trovatore de Milan, la Liguria artistica de Gênes, l'Allgemeine musikalische Zeitung de Leipzig, le Correo dos Teatros, etc., etc.*

Nous en passons, et des meilleurs qui nous pardonneront notre silence.

Nos efforts ont été compris et nos sacrifices appréciés.

Nous croyons n'avoir manqué, sur aucun point, aux engagements pris par nous envers nos lecteurs et nos abonnés, et quand nous nous reportons aux termes de notre *Préface*, nous trouvons que nous sommes au-dessus de nos promesses. Nous entendons nous maintenir toujours au-delà et non en deçà de notre programme.

Le public sait aujourd'hui que notre but unique est de servir librement et loyalement les intérêts de l'art musical, en dehors de toute immixtion commerciale, et il nous a suffisamment prouvé qu'il saurait faire lui-même les frais d'une entreprise qui répond à ses aspirations.

Merci à tous !

A. Heulhard.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — M. Halanzier vient d'engager mademoiselle Vidal, qui a remporté, l'année dernière, le premier prix d'opéra au Conservatoire de musique.

Mademoiselle Vidal, qui est engagée pour deux années, chantera à l'Opéra l'emploi des Falcon.

— *Opéra-Comique*. — M. de Saint-Georges a lu aux artistes de l'Opéra-Comique :

— *Le Florentin*, trois actes, musique de M. Lenepveu, dont voici la distribution définitive :

Andrea Galiotti	MM. Ismaël
Angelo Palma	Lhérie
Le duc	Neveu
Polpetto	Potel
Paola	M ^{mes} Priola
Carita	Ducasse.

— *Le Pré aux Clercs*, avec madame Carvalho, et *le Roi l'a dit*, avec de légères modifications dans la distribution des petits rôles, ont repris leur place sur l'affiche pour la saison d'hiver.

— *Athénée*. — M. Ruelle, directeur de l'Athénée, vient de signer un traité avec MM. Emile et Edouard Clerc. Il s'agit d'un opéra-comique en trois actes, les *Troubadours errants*, qui devra être joué avant le 15 janvier 1874. La musique en est confiée à un compositeur qui garde, jusqu'à nouvel ordre, l'anonyme.

— *Folies-Dramatiques*. — Ce n'est pas *Fleur de baiser*, le nouvel opéra-comique, de M. Vasseur, qui succédera à *la Fille de Madame Angot* au théâtre des Folies. Les auteurs de la *Fiancée du roi de Garbe* ayant terminé leur pièce, il a été décidé qu'elle serait immédiatement mise en répétition.

Du reste, on ne se presse pas, car on compte pouvoir aller avec *la Fille Angot* jusqu'à fin novembre ; cette espérance n'a rien d'exagéré, puisqu'on fait encore 4 et 5,000 fr. de recette !

Bouffes-Parisiens. — Les répétitions de *la Belle Impéria* se poursuivent avec activité.

Madame Judic est chargée du rôle d'Impéria. Madame Peschard joue un travesti, le duc d'Urbin, qui est naturellement amoureux de Judic, et lui fait une cour assidue pendant toute la pièce.

Toutes les femmes y portent, comme c'était la mode au temps où se passe l'action, des cheveux d'or et d'argent.

Mademoiselle Debreux a un rôle dans *la Belle Impéria* ; mademoiselle Marie René, la nouvelle recrue de M. Comte, en a un également.

Du côté des hommes, les rôles sont confiés à MM. Edouard Georges, Homerville et Guyot.

— Le 31 août, au soir, a été clos, au ministère des beaux-arts, le concours Cressent.

On se rappelle qu'il s'agit d'un concours d'opéra, et qu'en premier lieu ce sont les poèmes qui ont été présentés.

Soixante livrets ont été envoyés.

Le jury, pour l'appréciation de ces poèmes, sera nommé vers le 15 octobre.

— M. Bizet vient de terminer un opéra en 5 actes, sur un poème intitulé : *Le Cid*, de M. L. Gallet.

Le rôle de Rodrigue, dans la partition de M. Bizet, est écrit pour un baryton.

— M. Saint-Saëns achève un *Etienne Marcel*, poème de M. Gallet.

— M. Massenet, de son côté, travaille également à un libretto.

— MADRID. — *L'España musicale* annonce l'apparition, à Madrid, d'un nouveau journal de musique intitulé : *La Marsellesa*.

BRUXELLES. — Pierre Schott, célèbre éditeur de musique, est mort à Bruxelles, le 30 août dernier.

Il dirigeait, en Belgique, la succursale de la maison-mère de Mayence, connue sous le nom de : *Les Fils de B. Schott*. Il en avait fondé un autre à Paris.

Pierre Schott a donné une grande impulsion à la publication des œuvres musicales.

Il était, en outre, directeur du journal le *Guide musical*, publié à Bruxelles.

Il est mort accidentellement dans la force de l'âge, regretté de tous ceux qui l'ont connu.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

