



## UN PEU DE MUSIQUE RUSSE



Dès la fondation de la *Chronique musicale*, nous avons eu le dessein d'offrir à ses lecteurs quelques échantillons de cette musique russe que si peu de Français ont eu l'occasion de connaître et d'apprécier comme nous. L'à-propos y est en ce moment, puisque le public parisien vient d'être convié à entendre, dans une représentation diurne du Châtelet, une des plus célèbres et des plus aimées d'entre les artistes du Théâtre-Marie, madame Léonowa. Le festival du Palais de l'Industrie a contrarié cette matinée du Châtelet, qui se donnait au bénéfice des victimes de Rueil; l'artiste en voyage s'était aussitôt offerte à cette bonne œuvre. On ne sait pas assez, à Paris, que madame Léonowa a été de tous les concerts organisés à Saint-Pétersbourg au bénéfice de nos blessés de 1870-1871.

Madame Léonowa était déjà venue à Paris en 1860, mais n'avait chanté que dans quelques salons, — de même à Bruxelles. Meyerbeer faisait le

4300  
254  
1.2

879412

plus grand cas de son talent, et regrettait qu'elle fût alors retenue par des liens indissolubles à l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg.

Elle y excellait non seulement dans les grands rôles traduits du répertoire international: la *Favorite*, Fidès du *Prophète*, Ortrude de *Lohengrin*, mais encore et surtout dans le répertoire national russe, dans la *Vie pour le tzar* (rôle de Vania), dans *Ruslan et Ludmilla*, dans *Rognéda*, où elle a créé le rôle qui donne son nom à l'ouvrage même...

Nous comptons bien qu'elle reparaitra cet hiver dans nos concerts, surtout dans les concerts à orchestre, où sa voix ample et son exécution chaleureuse seront plus à l'aise qu'au coin d'un simple piano. On l'a fort applaudie, dimanche, dans la ballade de *Rognéda*, dans l'arioso du *Prophète* et dans une romance de Donauhoff, que le public a voulu entendre deux fois. Si nous n'avons pas reproduit cette romance, qui est fort gracieuse en soi, c'est que le caractère musical n'en est guère plus expressément russe qu'italien ou français. C'est une jolie romance de salon, rien de moins, rien de plus.

Personne ne dénierait, au contraire, à la ballade varègue de *Rognéda* une saveur âpre, tout originale. La place étant strictement mesurée dans cette Revue qui n'a pas à faire œuvre d'éditeur, nous avons reproduit, non pas les deux strophes, mais la seconde seulement dont l'accompagnement est d'un effet plus complet, et nous y avons, tant bien que mal, adapté une traduction. Comme il s'agit d'une simple légende populaire incidemment enchâssée dans l'opéra, nous n'avons pas besoin d'expliquer le sujet du drame. Nous en avons touché quelques mots dans notre livre des *Nationalités musicales* (chap. XII), et nous donnerons bientôt des analyses complètes dans notre Histoire de l'Opéra national russe.

Ce n'est pas seulement dans son œuvre, mais aussi dans sa personnalité qu'il sera curieux d'étudier Alexandre Séroff, le plus remarquable des compositeurs russes après Glinka. Nous avons connu Séroff lors de notre premier voyage à Saint-Pétersbourg, nous avons eu de copieuses causeries avec lui dans sa petite maison de bois du quartier de la Litéiné. Il avait le génie de la critique plus encore que de la composition, et je ne sais si personne avait aussi profondément fait l'anatomie et la physiologie de la dernière manière de Beethoven. Il avait surtout entrepris d'appliquer le wagnérisme à l'opéra national russe, y mêlant en outre certains partis pris de tonalité grégorienne et de musique populaire. S'il y a bien des parties abstruses dans *Rognéda*, son meilleur drame lyrique, il y a aussi de belles éclaircies, et c'est à ces régions lumineuses de l'œuvre que sont empruntés les deux morceaux ici reproduits: la ballade varègue et la gracieuse chanson du jeune Isiaslaff.

Après ces deux fragments de musique dramatique, nous donnons trois chants populaires. La Russie est particulièrement fertile en ce genre de génie naïf, spontané, anonyme; c'est par dizaine de mille qu'on a recueilli les textes de ballades, chansons, fabliaux, rondes, légendes, chants des temps héroïques... Tous les chercheurs ne sont pas musiciens, mais la cueillette musicale est déjà très abondante, elle aussi.

Attachons un mot de commentaire à chacune des chansons que nous publions en musique.

Sous le titre de *Protiajnaïa*, voici une courte chanson, du gouvernement de Simbirsk, avec l'accompagnement que M. Balakhireff y a mis. Le mot de *Protiajnaïa* est le nom générique de certaines chansons dont chaque membre de phrase se termine par une note à longue tenue. — Ces longues tenues sont affectionnées par les paysans de tous pays; en ce qui touche ceux de France, consultez par exemple Georges Sand en son admirable préambule de la *Mare au Diable*. — Cette *protiajnaïa* a été l'hiver dernier applaudie à Paris; c'est un des airs russes que madame Andréa Lacombe a fait entendre aux concerts-conférences inaugurés par Louis Lacombe à la salle du boulevard des Capucines.

Voici ce que dit le texte original : « Le soleil vient de disparaître derrière la forêt; une sombre nuée, qui s'est levée là-bas, commence à couvrir les cieux. Les oiseaux ont interrompu leurs chants... » — Le collecteur de chansons ajoute : « On n'a pas retrouvé la fin. » Ce n'est donc qu'un lambeau, un coin de paysage surpris par un rapsode inconnu. N'y a-t-il pas comme des tons chauds dans le coloris musical ?

Nous avons transcrit le russe en lettres françaises, afin que nos lecteurs se fissent une idée de la valeur mélodique des sonorités de l'idiome russe. Qu'ils ne se pressent pas d'en juger sur la difficulté qu'ils éprouveraient à prononcer eux-mêmes telle ou telle syllabe!

Ils risqueraient de tomber dans l'imitation de ce Meklembourgeois qui entreprit de nous prouver que la langue allemande était plus euphonique que le français. Il nous montrait d'abord, la bouche en cœur et d'une voix flûtée, combien il était doux de prononcer : « Die Vœgel singen » (les oiseaux chantent); puis grimaçant de la mâchoire comme s'il eût mâché du foin, il articulait en soi-disant français : « Les pettitts ohiséhaouks chann-tènnt. » — Et encore ne pouvons-nous exprimer sur le papier la dureté du *ch...* allemand. — La moralité de cet apologue, c'est qu'il faut entendre prononcer par un Russe certaines consonnes doubles ou triples pour savoir qu'elles n'apportent aucune dureté à l'oreille.

D'ailleurs les syllabes ainsi armées de consonnes sont en minorité, et l'on peut voir que, tout à l'entour, l'élément-voyelle prédomine avec

une abondance presque asiatique, ce qui fait du russe un idiome très mélodieux.

La chanson *Né koukouchetka...* offre un curieux témoignage du goût des paysans russes pour la vocalise ; il y a telle syllabe du texte qui porte vingt notes en enfilade. La chanson populaire slave, qui procède si volontiers du chant religieux, a peut être emprunté cette luxuriance aux « asmata » de la liturgie grecque, dont nos *amen* grégoriens donnent quelque idée.

Que dit le texte ? « Ce n'est pas le coucou qui chante dans le bois humide ; ni le rossignol qui siffle dans le jardin vert. Un bon garçon est assis là, qui pleure ; il pleure à chaudes larmes, le bon gars ! « Comme on me prend de force, moi, bon garçon ! On me lie à moi, pauvre gars, mes mains blanches. — Et pour le service de l'empereur, on me fait soldat, etc.. etc. » — Voilà un conscrit qui manque d'entrain ! La fin est tout ironique, et l'on peut remarquer en général que les chansons russes soignent le dernier trait : La famille et le village reconduisent le « bon gars » en chantant : « Fais bien ton devoir, garçon, et risque pour nous ta mauvaise tête. » Cette chanson est des plus connues à Saint-Petersbourg ; je l'ai entendue jouer sur un orgue de Barbarie : la mélodie serait plutôt grave, en dépit des paroles, et c'est ce qui arrive souvent aux chants de la Grande-Russie.

Ne ferait-on pas l'observation inverse pour la chanson Petite-Russienne : *Iékhale kosake za Dounaï ?...*

La mélodie a grand'peine à se tenir de sauter et de courir, sous des paroles tristes, dont voici le sens :

« Il est parti, le cosaque, il a franchi le Don. Il a dit à la jeune fille adieu ! Toi, petit cheval noir, tu t'en iras promener plus loin que tu ne veux. — Arrête, arrête, cosaque, vois ta fiancée qui pleure. Si tu la quittes, au moins penses-y bien ! — Ne tords pas ainsi tes mains blanches ! ménage tes beaux yeux gris ! je reviendrai de la guerre avec gloire, attends-moi ! — Mais je ne veux rien que toi ; porte-toi bien, mon chéri, et périsse tout le reste ! »

Ce dernier vœu n'a rien d'humanitaire, mais, en aucun pays, l'amour désespéré ne raisonne autrement.

Il ne faut pas seulement dire : c'est une chanson cosaque, car c'est la chanson cosaque par excellence, celle que les soldats venus du Dnièpr et du Don chantent en pensant à leur pays, et qui souvent les fait pleurer ; elle est pour eux ce qu'est le ranz des vaches pour le Suisse émigré. Cette simple cantilène est quelquefois entonnée par toute une sotnia de cosaques, au départ d'une garnison ou d'un campement.

# ROGNÉDA

Opéra d'ALEXANDRE SÉROFF

## BALLADE VARÈGUE

PIANO

*ff*

*f*

*p*

La - tem - pê - te - sif - fle et gron - de

8

Fu - ri - bon - de Sur nos

8

fronts

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a whole note followed by a half note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Bril - lez é - clairs fai - tes ra - ge

8

The second system continues the vocal line with the lyrics "Bril - lez é - clairs fai - tes ra - ge". A dashed line with the number "8" indicates an eight-measure rest for the vocal line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Bruits d'ò - ra - ge A - - qui - -

8

The third system continues the vocal line with the lyrics "Bruits d'ò - ra - ge A - - qui - -". A dashed line with the number "8" indicates an eight-measure rest for the vocal line. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

- lons

*p*

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "- lons". A piano dynamic marking (*p*) is placed below the piano accompaniment. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

*con fieraZZa.*  
*f*  
L'o - cé - an doit re - con - naî - tre Pour son maî - tre

*ff*  
Rog - wo - lod au va - - leu -  
*ff* suivez

-reux cœur Le chef lo - yal et sans peur Quand sur son  
8

na - vi - re il sé - lan - - ce A sa  
8  
*sempre.*

voix on fait si -

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a half note 'voix', followed by quarter notes 'on', 'fait', and 'si'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

*f* - len - - - ce on fait si - len - - ce *ff*

The second system continues the vocal line with a long note for 'len' followed by 'ce on fait si - len - ce'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *ff* and a melodic line in the right hand that rises and then descends.

Tout prêt cha cun at - tend Son cri de guer re é - cla - *ff* *largo.*

The third system shows the vocal line with the lyrics 'Tout prêt cha cun at - tend Son cri de guer re é - cla -'. The piano accompaniment has a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *largo.* The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a steady bass line.

- tant: Hé\_yia!

The fourth system concludes the vocal line with 'tant: Hé\_yia!'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* followed by *f*. The right hand has a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand has a bass line with some chordal textures.



CHANSON d'IZIASLAFF, dans l'Opéra ROGNÉDA, de SEROFF.

CHANT *Recit*  
*p* Non! plus de chants! gardez le si - len - ce! La

PIANO *p*

*Lento*  
reine, hélas! ne vous é - cou - te point. Elle est en proie à la souf - france

*pp*

Et tris - tement regarde au loin.

*And<sup>te</sup> cantabile*  
Prin - cesselô ma mè - re Vois, je suis à tes ge - noux!

*pp*

Quel - le peine a - mè - re Fait pleu - rer tes yeux si doux!

Tu con-so-lais mon en-fan-ce En me berçant sur ton sein:

Main-te-nant c'est moi je pen-se Qui dois ber-cer ton cha-grin

*rit.*

*sf* *pp rit.*

Dai-gne tout me di-re! Je char-me-rai tes dou-leurs

*dolcissimo.*

Tu vas me sou-ri-re Puis-que mes bai-sers ont bu tes pleurs!

*pp*

# PROTIAJNAÏA

Chanson russe du gouvernement de SIMBIRSK.

Lentement.

CHANT

Solntse za - ka - ta - losse za tem - ny - é za lies - sa

PIANO

*p*

*f*

toutt vozny - la toutcha tem - na - ia Po - cry - la né - bes - sa.

*pp*

*f*

*pp*

« IÉKHALE KOSAKE ZA DOUNAÏ... »

Andantino

CHANSON COSAQUE

PIANO

*p*

*f*

*decresc.*

D.C.

« NÉ KOUKOUCHETCHKA BO SYROM BOROU... »

Chanson du gouvernement de KALOUGA

Adagio *p*

CHANT

Né kou - kou chetch -

PIANO

*p*

-ka bo cy - rom

bo - rou kou - ko - va - - - la Akh!

kou - ko - va - - - la Ne kou -

*rall*

*rall*

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal and piano piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (CHANT) and a piano accompaniment (PIANO). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The first system starts with a piano dynamic 'p'. The vocal line has lyrics 'Né kou - kou chetch -'. The piano part has a trill 'tr' in the right hand. The second system continues the vocal line with lyrics '-ka bo cy - rom'. The piano part continues with a trill. The third system has lyrics 'bo - rou kou - ko - va - - - la Akh!'. The piano part has accents (^) over some notes. The fourth system has lyrics 'kou - ko - va - - - la Ne kou -'. The piano part has a 'rall' marking. The score ends with a double bar line.

Nous avons essayé d'exprimer dans l'accompagnement l'effet singulier des ondulations et des poussées qui se produisent dans la marche toujours irrégulière d'une sotnia, car les cosaques ne sont pas tenus d'aller en rang comme la cavalerie de ligne.

Il faudrait presque dissimuler ces marches de basse sous le placage, de façon qu'elles fussent plutôt devinées que distinctement suivies par l'oreille : quand j'ai entendu le *Iékhale Kozake* jouée par une musique régimentaire, à Saint-Pétersbourg, c'était avec une sorte d'accompagnement louré.

Est-il besoin d'ajouter qu'aucun de ces accompagnements offerts aux lecteurs de la *Chronique musicale*, — pas plus celui de M. Balakhireff que les nôtres, — n'a rien d'obligatoire. Il y a telles de ces chansons qu'on retrouve dans les divers recueils gravés à Saint-Pétersbourg ou à Moscou, et c'est avec des accompagnements différents qu'elles y sont présentées. Donc, chacun est bien libre d'y rêver une autre mise en œuvre, à moins qu'on n'aime encore mieux s'en tenir simplement à la mélodie populaire authentique.

Si ces premiers airs russes n'ont pas déplu, nous en assortirons au premier jour un autre bouquet.

GUSTAVE BERTRAND.





DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES  
DE LA MUSIQUE ET DU THÉÂTRE  
EN FRANCE

---

I



ES arts du théâtre ont exercé de tout temps le plus puissant attrait sur les masses aussi bien que sur les esprits cultivés. Sans remonter ici à l'antiquité gréco-romaine, alors que les spectacles étaient partie intégrante des institutions de l'Etat, et pour nous restreindre aux temps modernes, nous voyons, depuis la renaissance des lettres et des arts, et notamment à partir de l'apparition du drame lyrique, une progression constante de l'engouement public pour les représentations théâtrales et pour les concerts. Ni le rigorisme théocratique, ni les entraves administratives, ni les guerres de peuple à peuple n'ont pu arrêter l'élan une fois donné ni en diminuer la force d'expansion.

Ceci étant admis, et la connaissance la plus superficielle de l'histoire de l'art suffit pour nous en convaincre, on est porté à croire que les conditions matérielles des institutions théâtrales et musicales ont dû et doivent être des plus brillantes ; et que les profits pécuniaires des artistes ont répondu et répondent encore à l'importance de la demande. Cependant et contrairement aux principes de l'économie politique, il n'en est pas ainsi. Les résultats des exploitations théâtrales ont toujours été négatifs et la condition des artistes n'a jamais cessé d'être des plus précaires. L'histoire du théâtre en France nous offre sous ce rapport une

longue suite de désastres financiers. C'est surtout dans l'exploitation des théâtres lyriques, les préférés de la société élégante, que ce phénomène est constant. L'Opéra de Paris lui-même, le *grand* Opéra, et pendant un siècle et demi l'*unique* Opéra, quoique fréquenté par les grands et favorisé par la cour, n'a pu échapper au sort commun. A partir de la mort de Lulli, le déficit s'est installé à demeure dans ce palais magique, comme l'appelle Voltaire, et malgré ses exorbitants privilèges, ce n'est qu'à force de sacrifices pécuniaires de la part de l'Etat ou de la municipalité, et quelquefois des particuliers, qu'on a pu le faire survivre à la chute périodique des nombreux directeurs qui en ont tenté l'exploitation. C'est à peine si l'on peut citer, de nos jours, la courte direction de M. Véron comme ayant donné des résultats satisfaisants, et encore ne fût-ce que grâce à la forte contribution de l'Etat dans les frais de l'entreprise.

L'Opéra italien, depuis qu'il a en France une existence propre, c'est-à-dire depuis 1801 (1), a subi à peu près le même sort. Il est vrai qu'il ne connut guère les largesses du Trésor public. Sa subvention, depuis soixante ans, ne dépassa jamais le dixième de celle de l'Opéra, et souvent lui fit-elle complètement défaut. Ici encore on ne compte que deux périodes lucratives, la direction de Robert et Severini, brusquement interrompue par l'incendie de 1838, et celle de Vatel, qui se brisa à la révolution de février 1848.

Nous ne parlons pas des autres théâtres lyriques que la liberté fit éclore à partir de 1791 et qui n'eurent qu'une existence éphémère, pour les causes que nous dirons tout à l'heure. L'Opéra-Comique seul survécut au retour du système prohibitif et se maintint jusqu'à nos jours, mais ce ne fut pas non plus sans le puissant concours de l'Etat, qui le soutient encore. Quant au troisième théâtre lyrique, fondé en 1850 par Ad. Adam, continué par divers directeurs, entre autres par M. Carvalho qui l'éleva au rang d'un véritable Opéra, ses malheurs financiers sont trop récents pour avoir besoin d'être rappelés.

Que si de Paris nous passons à la province, le tableau que nous offrent les entreprises lyriques des villes principales n'est pas plus consolant : quoique restreintes à un petit nombre de chefs-lieux, les plus peuplés, et ne jouant que pendant les mois d'hiver, presque toutes les directions de théâtres d'opéra succombèrent à la tâche, malgré les secours de l'Etat ou des caisses municipales.

On a publié à diverses reprises, et notamment à l'occasion de l'enquête

(1) Avant cette époque, les Italiens, venus en France à diverses reprises, ne jouèrent qu'à l'Opéra et pour le compte de l'administration de ce théâtre.

ouverte au conseil d'Etat, en septembre 1849, le tableau des faillites directoriales; il était déjà fort considérable à cette époque : 57 faillites plus ou moins désastreuses, de 1806 à 1849, pour Paris seulement, et depuis lors le Tribunal de commerce en a prononcé bien d'autres. Si l'administration en publiait le tableau officiel, ce serait un argument puissant à l'appui de notre thèse, et encore ne constaterait-il qu'une partie du mal : il ne nous donnerait pas les cas, beaucoup plus nombreux, des directeurs qui se sont retirés ruinés sans pour cela déposer leur bilan. Une statistique complète de tous les théâtres de France, au point de vue administratif, nous prouverait par des chiffres ce qui nous est déjà démontré par les annales de chaque ville, de chaque théâtre, à savoir :

1° Que la grande majorité des entreprises théâtrales et la presque totalité des théâtres d'opéra, qui sont pourtant les plus recherchés, les plus courus, ont constamment succombé à la faillite ou à l'absorption totale des ressources des directeurs ;

2° Que ces sortes d'entreprises n'ont pu être sauvées ou continuées temporairement qu'au moyen de sacrifices pécuniaires considérables de la part de l'Etat ou des municipalités, sacrifices contraires aux principes d'une sage administration des deniers publics ;

3° Que les villes les plus florissantes, Paris en tête, n'ont jamais eu la moitié, le quart, le dixième du nombre de théâtres que leur population comporte, proportionnellement à d'autres villes ;

4° Que le niveau de l'art, et notamment l'état des édifices consacrés au théâtre et à la musique, ont toujours été au dessous de ce que nous offrent d'autres pays, moins riches pourtant et moins florissants que la France.

Si de la condition des théâtres nous passons à celle des artistes, le tableau de leurs misères serait encore plus désolant. Le nombre des faillites directoriales et des clôtures forcées nous donne déjà une idée du nombre d'artistes jetés périodiquement sur le pavé. Il est de notoriété publique que, sauf les *étoiles* et les célébrités, la plupart des artistes dramatiques, lyriques et les musiciens d'orchestre ne sortent guère de la pauvreté et finissent leur carrière sans avoir pu s'assurer un abri pour leur vieillesse. On a fondé des institutions de prévoyance qui commencent à pouvoir fournir quelques secours individuels. L'esprit de fraternité qui distingue les artistes de tout genre ne manque jamais de répondre à l'appel qui lui est fait pour soulager des infortunes; jamais les comédiens ou les chanteurs, même les plus en renom, ne refusent leur concours à des œuvres de bienfaisance. Mais que peut faire la



générosité individuelle ou collective devant la masse des besoins? C'est une goutte d'eau dans un brasier. D'ailleurs, est-ce bien un sort enviable de devoir recourir aux comités de secours lorsqu'on a travaillé toute sa vie?

## II

A toutes les époques de l'histoire théâtrale, cet état de choses a été constaté et, naturellement, chaque écrivain a cru pouvoir remonter aux causes et proposer le remède. Il y aurait un curieux volume de bibliographie à compiler avec tous les écrits parus depuis deux cents ans sur la *Décadence du Théâtre*, la *Réforme des Théâtres*, le *Marasme des Théâtres*, l'*Organisation des Théâtres*, et autres semblables. Remarquons en passant que le mot *décadence* a été prononcé à chaque période de l'histoire de l'art, sans que les périodes précédentes aient jamais été meilleures. Le critique juge des œuvres de son temps dans leur ensemble, et la masse des médiocrités rend son jugement sévère lorsqu'il devrait réfléchir que les générations précédentes ont eu aussi, et en plus grand nombre, des productions faibles dont le temps a fait justice, pour ne laisser subsister que les chets-d'œuvre.

Quant aux réformes proposées pour « faire refleurir les arts et les lettres, » pour rendre au théâtre son *ancienne* splendeur, » pour « épurer le goût et relever le niveau de l'art, » pour assurer enfin les conditions matérielles du théâtre et des artistes, chaque écrivain a son système quant aux détails; mais la presque totalité s'accorde quant au fond à réclamer l'intervention du gouvernement et des règlements plus ou moins restrictifs. Nous examinerons tout à l'heure la valeur de cette doctrine.

A notre avis, les causes du désordre économique de l'industrie théâtrale et musicale peuvent se réduire aux trois suivantes :

L'impôt spécial, exceptionnel, exorbitant, qui pèse sur les théâtres et sur les concerts sous le nom de droit des pauvres ;

Les subventions du Trésor public ou municipal, qui créent l'inégalité et suppriment la concurrence ;

Le régime administratif qui méconnaît, dans l'industrie théâtrale, le caractère de la propriété et lui en refuse les garanties.

## III

Le décret de 1864, qui a proclamé pour la seconde fois en France la liberté de l'industrie théâtrale, a été, sans doute, un grand bienfait, mais

il a laissé subsister des charges et des restrictions qui dénaturent l'esprit de la loi et perpétuent les graves inconvénients qui résultaient du régime prohibitif. C'est là ce qui a donné un semblant de raison aux adversaires de la liberté industrielle. « Voyez, disaient-ils, le nombre des théâtres n'augmente guère, la masse du peuple continue à être privée de ce genre de passe-temps, qui serait un si puissant moyen d'éducation morale et intellectuelle, et avec cela les faillites et les ruines directoriales se succèdent comme sous le régime déchu. » Sans doute, répondrons-nous, et il n'en saurait être autrement avec le maintien du droit exorbitant que prélèvent les hospices sur la recette brute de chaque représentation, de chaque concert.

Il y a deux manières d'interdire une chose : la prohibition directe et l'impôt, prohibition indirecte. La proposition n'a pas besoin d'être démontrée. Pour ne citer qu'un exemple frappant, on se souvient du péage qui existait encore, il y a vingt ans, sur certains ponts de Paris ; ce n'était qu'un pauvre petit sou, et il semblait que personne ne dût se refuser à le payer pour s'épargner un grand détour ; cependant, les passants étaient rares, proportionnellement à la quantité de monde qui passe sur ces ponts depuis que le péage est supprimé.

Tant il est vrai qu'à tout impôt établi sur une marchandise ou sur une industrie, répond inévitablement une diminution de la consommation. Il est dans l'ordre moral et économique de la société, des lois inéluctables, comme dans l'ordre physique. Il ne s'agit que d'observer les faits constants pour se rendre compte de cette vérité que, du reste, nous ne sommes pas les premiers à formuler.

Le grand argument de l'administration de l'Assistance publique, seule et unique défenderesse de ce criant abus, est que : cet impôt est payé par les spectateurs et qu'*il est juste que ceux qui s'amuse paient pour ceux qui souffrent.*

Pour prouver cette fallacieuse proposition, l'administration rappelle que l'impôt dit des pauvres fut ajouté au prix des billets d'entrée dans les théâtres, tel qu'il existait à l'époque de la promulgation de la loi. (Frimaire, an v.) Les places à 2 francs furent portées à 2 fr. 20 c., celles de 4 francs, à 4 fr. 40, et les autres en proportion. Ainsi, d'après la logique de l'administration, il suffira à un marchand d'élever le prix de sa denrée pour s'enrichir sans limites.

Nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'absurdité de cette doctrine absolument contraire à tout principe d'économie politique. Pour que l'assertion de l'administration eût une valeur, il faudrait qu'un décret complémentaire obligeât tous les citoyens à se rendre au théâtre à tour

de rôle, afin que les salles fussent toujours pleines. Alors, seulement, il y aurait lieu de faire sur la recette la part du directeur et celle d'une institution quelconque étrangère à son théâtre. Mais ce décret n'existant pas, l'industrie théâtrale rentre dans la loi commune et en subit toutes les conséquences.

Le public ne donne d'un objet que le prix qu'il veut bien en donner. Il établit instinctivement une équation entre la valeur relative de la chose et la somme demandée (et cette valeur relative n'est autre que le prix de revient déterminé par le plus ou moins de la demande, le plus ou moins de la quantité existante). Toute chose demandée augmente de prix. Pour ne parler que du théâtre, tout artiste aimé du public, tout auteur applaudi, élève ses prétentions jusqu'aux dernières limites du possible. Telle est la loi commune.

Il s'établit donc un prix de revient de la représentation théâtrale ou du concert, proportionnel à l'attrait du spectacle et qui, par conséquent, s'écarte peu du prix payé par le public, ne laissant au profit du directeur qu'une différence représentant à peu près l'intérêt de son argent et la valeur de sa prestation personnelle. Si parfois l'écart est considérable et vaut au directeur de larges profits, l'équilibre ne tarde pas à se rétablir jusqu'à la limite que nous venons d'indiquer. Tel a été le cas, pour n'en citer qu'un, de la direction Vatel aux Italiens.

Grâce au concours de quatre ou cinq grands artistes au début de leur carrière, et d'un superbe répertoire dans toute sa nouveauté, les profits du directeur furent très importants, pendant quelques années; mais, comme il fallait s'y attendre, les artistes augmentèrent peu à peu leurs prétentions en même temps que l'attrait de la nouveauté s'émoissait, si bien que M. Vatel voyait venir le moment où l'écart entre la recette et la dépense serait insuffisant pour le compenser de ses peines; et il avait déjà résolu de se retirer, c'est lui-même qui nous l'a assuré, lorsque la révolution de février vint brusquer le dénouement.

Si donc, c'est le public qui, en limitant son concours, fixe la valeur du billet d'entrée proportionnellement à l'attrait du spectacle, il est clair qu'il n'acceptera pas une surélévation du prix à laquelle ne répondrait pas un surcroît d'attrait; en d'autres termes: que toute dépense faite en dehors des frais d'exploitation sera en pure perte pour le directeur.

Nous voyons parfois des industriels placés à la tête d'une excellente affaire déclarer tout à coup une faillite inattendue. On remonte à la cause du désastre, et l'on constate un excès de dépenses *étrangères* à l'exploitation.

Le directeur de théâtre se trouve dans le même cas. Un prélèvement du dixième de sa recette brute a lieu à chaque représentation, à chaque concert, en dehors des frais nécessités par l'entreprise. Il importe peu que la somme prélevée soit dévolue à une œuvre de bienfaisance ou à l'entretien de plaisirs coûteux. L'effet est absolument le même, quant à l'entreprise : l'équilibre est rompu, le déficit doit s'ensuivre tôt ou tard.

Nous regrettons tout à l'heure de ne pas posséder la liste complète des faillites théâtrales ou de cessations d'exercice, volontaire ou forcée, par suite de pertes pécuniaires. Un pareil tableau, complété par le relevé des sommes payées aux hospices par chaque directeur failli ou ruiné, nous montrerait, avec l'évidence des chiffres, que presque toujours le total de ces sommes égale et souvent dépasse le montant du passif du directeur ; de sorte que l'on est fondé à soutenir que sans la violente soustraction d'une partie de leur recette, ces directeurs eussent fait honneur à leurs engagements.

A défaut d'un document officiel et complet, il suffira de donner ici les chiffres des dernières faillites connues, tels qu'ils nous sont fournis par le mémoire que les directeurs des théâtres de Paris ont adressé il y a quelques mois à l'Assemblée nationale :

	Passif	Payé aux hospices
Faillite Marc Fournier....	723.724	1.556.462
« Hostein.....	1.073.257	1.326.253
« Carvalho.....	1.198.799	989.981
« Dumaine.....	276.989	225.936
« Harel fils.....	572.459	290.000

Tel fut aussi le bilan de la faillite d'Antenor Joly, il y a une trentaine d'années, au théâtre de la Renaissance (salle Ventadour), où, en regard du passif (400,000 fr. en chiffres ronds), figurait pareille somme prélevée pour les hospices. Autant on en pourrait dire de la déconfiture de notre cher et regretté Alexandre Dumas, au Théâtre Historique, et en général de toutes les directions que des circonstances exceptionnelles ou les largesses de l'État ne sauvèrent pas de la ruine.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de l'exploitation des grands théâtres ; non moins lamentable est le sort des concerts. Si la loi qui fixe « au quart de la recette brute la part des pauvres pour les bals, concerts et spectacles de curiosité » était exécutée dans toute sa rigueur, il ne se donnerait pas en France un seul concert public. L'Administration des hospices l'a si bien senti, qu'elle a renoncé d'elle-même, dans son propre

intérêt, à un privilège inapplicable et s'est contenté d'exiger le paiement préalable d'une somme débattue de gré à gré et dont le chiffre est basé sur le succès probable du bénéficiaire. Cela s'appelle un *abonnement*. Mais cette apparente concession est encore une charge bien lourde pour un artiste qui, la plupart du temps, n'arrive pas à couvrir ses frais.

Un musicien, aimé du public et fort expert en son art, a eu la noble pensée de faire connaître à la masse du peuple les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale. Nous voulons parler des *concerts populaires* de M. Padeloup. Au point de vue artistique, le succès a couronné ses efforts. La vaste enceinte du Cirque d'hiver suffit à peine à l'affluence des amateurs fournis par toutes les classes de la société et venus de tous les points de Paris, et depuis treize ans le succès se maintient au même niveau que les premiers jours. Mais les bénéfices pécuniaires sont loin de répondre à l'empressement du public, au zèle et à la persévérance du directeur. D'une part, M. Padeloup, dans une louable pensée de vulgarisation, a dû établir des prix à la portée de toutes les bourses; d'autre part, les honoraires de cent musiciens et le prix exorbitant qu'exigent les propriétaires de la salle absorbent les neuf dixièmes de la recette. Il resterait une légère différence pouvant fournir une rémunération à peine équitable pour le directeur, si l'Administration des hospices n'étendait sa main légalement rapace sur la dernière obole du courageux musicien (1).

Tel est à peu près le sort de tous les artistes de talent et d'initiative qui aspirent à propager le goût des grandes œuvres musicales. Il n'y a de salut que pour les entreprises de bas étage qui évitent les frais et se rejettent sur les chansons vulgaires et sur les flonflons d'estaminet.

J. DE FILIPPI.

(La suite prochainement.)

(1) 400 fr. par concert. Nous citons de mémoire.





TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE

---

LA VEUVE & LA SOEUR DE MOZART

---



TOUT, ou à peu près tout, a été dit sur Wolfgang Amédée Mozart ; sur ce génie le plus varié, le plus fécond, le plus complet ; sur ce compositeur le plus extraordinaire qu'ait jamais possédé l'art divin des sons.

Aussi grand dans la symphonie que dans la musique de chambre ; aussi admirable dans l'opéra que dans l'*oratorio* et dans la musique sacrée ; aussi gracieux dans le genre léger que profond dans le genre tragique, il a tout abordé et tout traité d'une façon supérieure. Il n'est donc pas surprenant qu'un astre aussi radieux ait éveillé la curiosité universelle et qu'il ait eu de nombreux biographes ; il n'est pas étonnant que l'on ait voulu connaître, dans tous ses détails, la vie si courte et si bien remplie de ce maître incomparable. Toute sa carrière est à jour désormais, grâce aux consciencieuses recherches de M. le conseiller de Nissen (1), aux études sérieuses de M. Oulibicheff (2), au livre remarquable de M. Otto Jahn (3), grâce surtout à la sollicitude incessante et

(1) *Biographie W. A. Mozart's. Nach originalbriefen, sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen beilagen, stein drücken, musikblaettern und einem fac-simile.* — Leipzig, 1828 ; in-8° de 700 pages.

(2) Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'Histoire générale de la musique, et des principales œuvres de Mozart. — Moscou, 1844 ; 3 vol. gr. in-8°.

(3) *W. A. Mozart.* — Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1826-1859 ; 4 gros vol. in-8°.

infatigable, à la touchante vénération qu'eut toujours pour sa mémoire sa noble veuve. Si, bien longtemps après la mort de son illustre époux, elle consentit à devenir la femme du conseiller de Nissen, ce fut d'abord pour assurer à ses enfants une position moins précaire que celle dans laquelle leur père les avait laissés, malgré ses efforts et malgré ses innombrables chefs-d'œuvre qui lui coûtèrent la vie; ensuite, parce que ce second mari, admirateur passionné de Mozart, après avoir passé de longues années à collectionner les documents nécessaires à la biographie du grand compositeur, but qu'elle poursuivait elle-même, pouvait l'aider efficacement à élever le monument littéraire qu'elle voulait consacrer à la mémoire du célèbre défunt, dont elle se considérait toujours comme la veuve.

Malheureusement, le conseiller mourut avant la publication de cet ouvrage, et ce fut M<sup>me</sup> Mozart qui eut seule la charge de terminer cette longue et coûteuse opération.

Cependant, si on possède sur le maestro tous les renseignements désirables, il n'en est pas de même pour sa sœur, qui partagea d'abord ses premiers succès, ni pour sa veuve, lesquelles lui survécurent pendant de si longues années et dont l'existence a été presque complètement ignorée. Le silence gardé sur ces deux femmes, qui ont joué l'une et l'autre un rôle important dans la vie du compositeur, m'a toujours causé un étonnement inexplicable : car, tout ce qui a touché de près à un si grand homme, les personnes qui ont été l'objet de ses affections les plus chères, ne peuvent être sans intérêt pour la postérité, et les rayons de sa gloire ont dû nécessairement rejaillir sur celles qui portèrent le même nom que lui.

Il m'a semblé que, si peu d'informations que l'on puisse recueillir sur la veuve et sur la sœur de Mozart, il ne fallait ni les négliger ni les laisser tomber dans l'oubli, et je me suis efforcé, autant que je l'ai pu, de trouver des matériaux capables de nous éclairer à cet égard. Mais la chose était beaucoup plus difficile que je ne me le figurais, et je croyais qu'il me faudrait renoncer à mon projet, lorsqu'un de mes amis entra dernièrement chez moi, portant une liasse de papiers à moitié rongés par les souris, tout gris de poussière et paraissant avoir moisi longtemps sur les planches d'une bibliothèque.

— Qu'avez-vous donc là ? lui demandai-je.

— Je n'en sais, ma foi, rien, me répondit-il. Je viens d'une vente de bouquins où ce rouleau de vieux papiers, que je crois anglais, a été proposé à un prix minime. J'ai surenchéri de quelques centimes, je ne sais en vérité pas pourquoi ; toujours est-il qu'il m'a été adjudé et que le voi-

là. Mais, j'y pense : puisque vous connaissez l'anglais, examinez-le, et s'il ne vaut pas la peine d'être lu, s'il n'y a aucun parti à en tirer, jetez-le au feu, car je ne saurais qu'en faire.

Je portai machinalement les yeux sur ce manuscrit auquel manquaient un grand nombre de pages du commencement et de la fin, et je vis qu'il y était question de musique. J'acceptai, à tout hasard, la proposition de mon ami et je n'eus pas lieu de m'en repentir : ma bonne étoile avait voulu que ce grimoire fût le journal de voyage d'un musicien en tournée artistique. A ces notes étaient mêlés un plan d'ouvrage sur l'esthétique musicale, l'esquisse d'un traité sur le chant choral, des fragments de solfège, etc., etc. ; il me fallut d'abord procéder par voie d'élimination pour retrouver les seules pages qui pouvaient m'intéresser. Le tout était dans le plus grand désordre, et les chapitres me paraissaient horriblement mal reliés entre eux ; des faits annotés au jour le jour et des observations consignées au fur et à mesure qu'elles venaient à l'imagination du voyageur, voilà ce qui me frappa tout d'abord. Mais, après avoir pris une idée de l'ensemble, après avoir lu attentivement le tout, après avoir coordonné du mieux possible ces souvenirs jetés au courant de la plume, j'ai fini par y découvrir un esprit de suite réel, des remarques et des réflexions fort sensées, scientifiques mêmes, se rattachant aux faits relatés quotidiennement dans le journal et, entre autres choses curieuses, une relation anecdotique sur la veuve et sur la sœur de Mozart, ce que je désespérais de jamais découvrir. Bien que n'ajoutant rien de nouveau à ce que l'on sait sur la vie du merveilleux artiste dont ces deux femmes portèrent le nom, les souvenirs du voyageur anonyme m'ont paru bons à recueillir et à être offerts à la légitime curiosité du lecteur, car ils ont un cachet évident de sincérité et de vérité. Je les donne tels que je les ai trouvés et, quoique m'exprimant à la première personne, j'espère que l'on voudra bien se souvenir que ce n'est pas moi qui parle, mais le musicien dont je me suis fait l'interprète.

Maintenant quel était cet artiste ? comment s'appelait-il ? Je l'ignore, et toutes mes recherches à cet égard ont été vaines. Les papiers remis entre mes mains sont manuscrits et incomplets ; l'écriture en est quelquefois indéchiffrable, car le temps, la poussière et l'eau n'ont pas manqué de faire sur eux leur œuvre de destruction ; bien des pages manquent, bien des chapitres sont brusquement interrompus sans qu'il soit possible de rien deviner sur la personne du touriste. Mais ce qui me paraît hors de doute, c'est que l'auteur de ce journal (un Anglais, très probablement) n'était pas un musicien ordinaire ; ses observations pratiques n'ont rien



de vulgaire ; il a dû, sans contredit, faire de son art l'étude la plus approfondie et la plus sévère ; cet art doit avoir été le principal but de sa vie ; il a été lié avec les plus grands musiciens qui vivaient il y a un demi-siècle, et ses réflexions dénotent le penseur et le philosophe.

Je considère donc cette quasi-découverte comme une bonne fortune dont je me ferais un reproche de priver ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique, et je compte bien leur donner successivement d'autres fragments de ce journal, tout aussi dignes d'attention que ceux qui vont suivre. Ceci dit, je laisse la parole à notre artiste voyageur qui devait se trouver dans la capitale de la Bavière dans le courant de l'année 1827, car la première page actuelle du manuscrit tronqué porte pour toute date : — *Munich.* — 1827. —

## MUNICH.

1827.

J'étais plongé dans mes méditations, lorsque je crus m'apercevoir que plusieurs personnes qui, comme moi, assistaient à la messe en musique dans la chapelle royale, soit par un motif de dévotion, soit par le désir de mieux comprendre l'esprit de la composition qui était, je crois, d'Eibler, ne prêtaient plus qu'une attention distraite au service. Mais telles n'étaient pas les causes de l'agitation qui me surprenait. Poissl (1), revêtu de son brillant uniforme écarlate, aussi éblouissant qu'un cardinal ou qu'un oiseau de paradis, semblait plutôt tout yeux que tout oreilles, car il ne se servait des premiers que pour surveiller attentivement les mouvements d'une dame agenouillée près de lui ; la troupe des choristes, occupée du même objet, ne se livrait plus que nonchalamment à la tâche qui lui était confiée ; mesdames Sigl (2) et Schechner (3), ainsi que M. Pellegrini (4), chuchotaient entre eux ; bref, cette dame paraissait exci-

(1) POISSL (*Jean-Népomucène, baron de*), né à Hauskeuzell (Bavière), le 15 février 1783, chambellan du roi de Bavière et intendant de la musique de la cour, a été un musicien distingué et a écrit des opéras qui ont eu du succès.

(1) SIGL-VESPERMANN (*Catherine*), célèbre cantatrice allemande, élève de Winter, née à Munich en 1802, a chanté avec succès au Théâtre-Italien de Paris en 1831, notamment dans *Tancredi* et dans *Don Juan*, où elle tenait le rôle de *Dona Anna*. — Devenue cantatrice de la cour de Bavière, elle a quitté le théâtre en 1837.

(2) SCHECHNER-WAAGEN (*Nanette*), excellente actrice et cantatrice allemande, née à Munich en 1806, fut élève de Ronconi. Après avoir parcouru l'Allemagne et obtenu de grands succès dans *Fidelio*, la *Vestale*, *Iphigénie en Tauride*, etc., elle revint à Munich occuper le premier emploi au théâtre de la cour et à la chapelle royale. Mais une maladie nerveuse l'obligea à se retirer en 1835.

(3) PELLEGRINI (*Julio*), chanteur de la cour du roi de Bavière et du théâtre royal, né à Milan le 1<sup>er</sup> janvier 1806, est mort à Munich le 12 juillet 1858. Pellegrini a été une des meilleures basses de son temps.

ter l'attention générale, quoique ni sa personne, ni sa toilette ne fussent dignes de la curiosité du sexe masculin ou de la jalousie du sexe féminin, qui formait la majorité de la congrégation des fidèles réunis dans l'église. Elle avait depuis longtemps dépassé « l'âge incertain ; » son costume était des plus convenables, mais sans la moindre prétention. Quand elle se leva, je crus m'apercevoir qu'elle boitait légèrement. Pourquoi donc était-elle ainsi le but de tous les regards ? Pourquoi l'observait-on avec tant d'attention ? Ce mystère ne tarda pas à m'être dévoilé. Après le service, Aiblinger (1) m'ayant fait signe d'approcher, je quittai ma place pour le rejoindre, et, s'avancant vers cette dame, il me présenta : c'était — *la veuve de Mozart* ! (2).

Ainsi, pensai-je, voilà la femme qui la première a inspiré le plus grand des artistes ! le plus sublime, le plus puissant génie musical de nos jours ! C'est elle qui a instillé dans cet esprit céleste, ces beautés qui, même aujourd'hui après cinquante ans (1827), pénètrent nos âmes de ravissements infinis ! C'est elle qui a été l'incarnation visible de cet idéal qui n'appartient pas à notre monde grossier et qui a été conçu par son génie dans ses glorieuses gestations ! Hélas, le temps est le mortel ennemi de l'homme ; l'empreinte de ses pas est marquée par des ruines, et peu à peu il nous prive de tout ce qui nous est cher. Le vent d'automne, en se succédant d'année en année, pâlit nos lèvres, blanchit nos cheveux et laisse sur notre front la trace ineffaçable de son fatal passage. Ainsi, cette Fornarina que notre imagination aime à revêtir de toutes les grâces et à douer de tous les charmes, il la découvre à nos yeux dessillés et la ravissante création de notre fantaisie n'est plus qu'un monument funéraire qui nous parle, non de ce qui est, mais de ce qui a été et qui n'est plus ! Cependant, quoique le temps impitoyable ait lourdement pesé sur madame Mozart, et que son extérieur nous révèle les années qu'elle a déjà parcourues, il n'a pas été en son pouvoir de nuire à son esprit ou de dessécher son cœur ; elle semblait encore avoir toute la viva-

(1) AIBLINGER (*Joseph-Gaspard*), né à Wasserbourg (Haute-Bavière) en 1780, second maître de chapelle du roi de Bavière et compositeur distingué, a été surtout remarquable dans la musique religieuse.

(2) WEBER (*Constance*), virtuose sur le piano, née en 1757, épousa, le 4 août 1782, W. A. Mozart, dont elle eut deux fils : 1° Charles, né à Vienne en 1784, mort à Monza en 1861, fonctionnaire du gouvernement autrichien ; et 2° Wolfgang Amédée, né à Vienne en 1791, pianiste distingué, mort à Carlsbad en 1844. Bien des années après la mort de Mozart, sa veuve épousa en secondes noces M. de Nissen (*Georges-Nicolas*), conseiller du roi de Danemark, né en 1765 (de huit ans plus jeune qu'elle), qui mourut le 24 mars 1826. Madame Mozart est décédée à Saltzbourg le 6 mars 1842, âgée de 85 ans.

cité, toute l'énergie de la jeunesse. La mémoire de Mozart était pour elle comme le souvenir d'un beau rêve, d'un rêve enchanteur, d'un rêve que le temps a idéalisé, si quelque chose peut être plus idéal qu'un rêve, et ce souvenir était profondément enchâssé dans son cœur.

Madame Mozart se trouvait à Munich pour y commander les gravures et portraits nécessaires à la biographie du compositeur qu'elle allait publier ; il lui avait fallu prendre en mains la direction de cette affaire dont s'était chargé jusque-là M. le conseiller de Nissen, son second mari, qu'elle avait perdu l'année dernière (1826). Elle connaissait peu la ville, car elle résidait ordinairement à Salzbourg. Je m'offris de l'accompagner et de faire pour elle toutes les démarches qui pourraient la fatiguer ; elle accepta ma proposition avec reconnaissance et moi je fus heureux de pouvoir causer avec elle du grand homme qui est, depuis mon enfance, l'objet de mon admiration constante.

Le Mozart qu'elle a connu, avec lequel elle a vécu, a été tout autre que celui que nous nous représentons ; la postérité en a fait un homme bien différent du Mozart qui fut son mari. Elle ne vit que le compositeur besoigneux, de grand talent assurément, mais manquant de ce qui était nécessaire pour assurer son existence ; elle avait devant les yeux un simple maître de musique enseignant l'art à ses élèves, non pas à un louis la leçon, comme les professeurs en vogue aujourd'hui, mais à 20 *kreuzers* (1 f. 25) à peine. A son retour à la maison, fatigué, harassé par ces leçons dont le produit ne suffisait pas pour acheter le pain de la famille, il était heureux de s'asseoir devant sa petite table et de composer ; mais pour pouvoir se livrer à cette occupation qui était le charme de sa vie, il avait besoin de la tranquillité que ses créanciers lui refusaient ; et pour échapper à leurs importunités, il était obligé de se cacher dans les coins les plus reculés de son appartement, ou de se réfugier dans un petit berceau de charmille, au fond de son jardin. C'est elle qui recevait les visiteurs fâcheux, tout en vaquant aux soins du ménage ; c'est elle qui, par ses paroles persuasives, les amenait à patienter en leur promettant l'argent que son mari réaliserait par la vente de tel ou tel ouvrage auquel il travaillait. — Et il en fut toujours de même, de jour en jour, de mois en mois, d'année en année. Ni le succès des quatuors, des symphonies et des messes ; ni les 200 représentations à Vienne de la *Flûte enchantée* ; ni les 300 du *Don Juan* à Prague, ne procurèrent aucun allègement à l'existence précaire que menait la femme du maître de Salzbourg. Les plus grands succès, un nom et une renommée au delà de tout ce que l'ambition, dans ses rêves les plus capricieux, pouvait concevoir, n'eurent pas le pouvoir d'adoucir ses soucis ou de la sou-

lager de son fardeau. Qu'étaient pour elle les triomphes du grand maître ? Elle ne vit que les douleurs de l'homme ; elle n'entendit que les soupirs étouffés qui, en s'échappant de sa poitrine épuisée, révélaient trop clairement les terribles ravages opérés sur sa constitution par son ardente imagination, par la pression des besoins et des nécessités qui, l'éloignant du monde sans bornes de sa fantaisie, le forçaient d'envisager sans cesse les brutales réalités qui l'entouraient. « Hélas, disait-il à sa femme, pourquoi la Providence ne m'a-t-elle pas donné la fortune pour me laisser libre de choisir l'occupation qui me plaît ? Je sens au fond de mon âme tout ce que j'aurais pu faire si j'avais apporté à mon art un esprit en repos ! » Mais la réalisation de ce désir eût été un trop grand bonheur pour un homme comme lui ; son lot était de boire le calice jusqu'à la lie, de consumer ses forces dans des luttes incessantes et vaines contre le monde et l'adversité. L'issue n'en pouvait être douteuse : il mourut et mourut jeune ; et les derniers accents du Cygne expirant furent ceux de son *Requiem*.

ERNEST DAVID.

(La suite prochainement.)





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

Deuxième article (1)

CHAPITRE II.

PREMIÈRE ANNÉE.

17 janvier — 18 mars 1747.



CE fut Molière qui eut l'honneur d'inaugurer le théâtre des petits cabinets. Le mardi 17 janvier 1747, on y représenta *Tartufe*, que l'on avait répété à Choisy dans un voyage organisé exprès pour pouvoir s'exercer à loisir. Le duc de Luynes a laissé un récit détaillé de cette première représentation.

Les actrices étaient : Madame de Pompadour, madame de Sassenage, madame la duchesse de Brancas et madame de Pons. Les acteurs : M. de Nivernois, M. d'Ayen, M. de Meuse, M. de la Vallière, M. de Croissy, qui joua même fort bien ; je crois que j'en oublie quelques-uns. Il y avait fort peu de spectateurs : le roi, madame d'Estrades, madame de Roure et M. le maréchal de Saxe, et je crois M. de Tournehem, M. de Vandières, Champcenetz et son fils, quelques autres domestiques du roi ; en tout il n'y avait que quatorze personnes, il n'y avait point de musiciens de profession à l'orchestre, mais seulement M. de Chaulnes, M. de Sourches, avec quelques-uns de leurs domestiques qui sont musiciens, et outre cela M. de Dampierre, gentilhomme

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

des Plaisirs. M. le maréchal de Noailles avait demandé avec instance à assister au petit spectacle; il a été refusé; M. le prince de Conti a été aussi refusé; M. le comte de Noailles a extrêmement sollicité la même grâce sans l'obtenir, et comme il avait envie d'aller à Paris, il dit au roi qu'après un aussi grand dégoût il fallait bien qu'il prît le parti d'aller à Paris chercher à calmer sa douleur. Le roi lui répondit en badinant qu'il ferait fort bien. Il dit ensuite à M. le Dauphin: « Le comte de Noailles va à Paris se consoler entre les bras de sa femme d'un dégoût qu'il a eu à la cour. » M. le Dauphin voulut savoir ce que c'était que ce dégoût; le roi lui dit: « C'est un secret. » Le théâtre, comme je l'ai déjà marqué, est dressé dans la petite galerie; ce ne sont point les Menus qui se sont mêlés de cet ouvrage, ce sont les Bâtimens. M. de Gesvres, quoiqu'en année, est censé l'ignorer et n'a pas eu permission d'assister au spectacle (1).

Madame du Hausset rapporte dans ses *Mémoires* un trait qui montre quel prix les courtisans attachaient au moindre rôle, et comment ils témoignaient leur reconnaissance à qui pouvait leur en faire obtenir un, même le plus insignifiant.

Dans le temps qu'on jouait la comédie aux petits appartemens, j'obtins, par un singulier moyen, une lieutenance de roi pour un de mes parents; et cela prouve bien le prix que mettent les plus grands aux plus petits accès à la Cour. Madame n'aimait rien demander à M. d'Argenson; et pressée par ma famille qui ne pouvait concevoir qu'il me fût difficile, dans la position où j'étais, d'obtenir pour un bon militaire un petit commandement, je pris le parti d'aller trouver M. le comte d'Argenson. Je lui exposai ma demande, et lui remis un mémoire. Il me reçut froidement, et me dit des choses vagues. Je sortis, et M. le marquis de V\*\*\*, qui était dans son cabinet et qui avait entendu ma demande, me suivit: « Vous désirez, me dit-il, un commandement; il y en a un de vacant qui m'est promis pour un de mes protégés; mais si vous voulez faire un échange de grâce et m'en faire obtenir une, je vous le céderai. Je voudrais être *exempt de police*, et vous êtes à portée de me procurer cette place. » Je lui dis que je ne concevais pas la plaisanterie qu'il faisait. « Voici ce que c'est, dit-il, on va jouer *Tartufe* dans les cabinets, il y a un rôle d'exempt qui consiste en très peu de vers. Obtenez de madame la marquise de me faire donner ce rôle, et le commandement est à vous. » Je ne promis rien, mais je racontai l'histoire à Madame qui me promit de s'en charger. La chose fut faite; j'obtins mon commandement, et M. de V\*\*\*\* remercia Madame comme si elle l'eût fait faire duc.

(1) Nous aurons à citer souvent les *Mémoires* du duc de Luynes, ceux du marquis d'Argenson et la notice de Laujon sur le théâtre des petits cabinets. Pour éviter la répétition de notes monotones, nous n'indiquerons la date ou la page du volume que lorsque le jour de la représentation ne correspondra pas avec la date des *Mémoires* cités.

Ce jeune seigneur si désireux de monter sur les planches à côté de la marquise, n'était autre que le marquis de Voyer, fils du comte d'Argenson, le ministre de la guerre, et neveu du marquis d'Argenson, qui venait de donner sa démission de secrétaire d'État aux Affaires étrangères, et qui marquait un profond dédain pour les récréations dramatiques de Versailles. A coup sûr, le jeune marquis dut se passer, en cette circonstance, de l'approbation de son oncle.

Le mardi 24 du même mois, on joua deux pièces : *le Préjugé à la mode* (1), de La Chaussée, et *l'Esprit de contradiction* (2), de Dufresny. Madame de Pompadour, M. de Nivernois, M. de Duras et M. de Croissy jouèrent au mieux, mais madame de Brancas, madame de Pons et M. de Gontaut parurent fort médiocres. Un nouvel élu fut admis ce soir-là au nombre des spectateurs, c'était M. de Grimberghen que la marquise aimait beaucoup. Après le souper qui suivit le spectacle, il y eut un petit bal où le roi dansa plusieurs contredanses, et madame de Pompadour un menuet avec M. de Clermont-d'Amboise.

Le lundi 27 février, le Dauphin et la Dauphine assistèrent pour la première fois à une de ces représentations : on donnait la comédie de Dancourt, *les Trois Cousines*, jouée à la Comédie-Française le 17 octobre 1700.

Le bailli.....	<i>M. de La Vallière.</i>
De Lorme, père de Colette.....	<i>M. le duc de Villeroi.</i>
Blaise.....	<i>M. le duc de Duras.</i>
M. de Lépine.....	<i>M. de Luxembourg.</i>
M. Giflot.....	
Colette.....	<i>(M<sup>lle</sup> Desmares) Madame de Pompadour.</i>
La meunière.....	<i>Madame de Brancas, douairière.</i>
Marotte } .....	<i>(M<sup>lle</sup> Dancourt l'aînée).. Madame de Livry.</i>
} ses filles.	
Louison } .....	<i>(M<sup>lle</sup> Dancourt la cadette). Madame de Pons.</i>
Mathurine.....	

Madame de Pompadour fut ravissante dans le rôle de Colette et fort bien secondée par les trois rôles d'hommes principaux; madame de Brancas parut jouer correctement, mais avec un peu de froideur. On repré-

(1-2) Ouvrages joués à la Comédie-Française le 3 février 1735 et le 29 août 1700. Pour toute pièce jouée sur un théâtre public avant ou après son apparition sur le théâtre de la marquise, nous donnerons la date de cette représentation publique et — autant que possible — la distribution des rôles. Nous indiquerons les acteurs de profession entre parenthèses ou en notes, selon que la représentation publique aura précédé ou suivi celle du théâtre des petits cabinets.

senta après un petit opéra en un acte, de Fuselier pour les paroles, et de Bourgeois pour la musique; peut-être bien était-ce le ballet des *Amours déguisés*, dont la marquise avait un exemplaire dans sa riche collection de musique (1). Les jolies voix du duc d'Ayen, de la marquise et de madame de Brancas, ne purent pas le préserver d'un insuccès, non plus que les danses de MM. de Courtenvaux, de Luxembourg, de Villeroi et de Clermont-d'Amboise qui les avait imaginées.

Les divertissements reprurent quinze jours plus tard. Le lundi 13 mars, on rejoua les *Trois cousines*, de Dancourt, avec deux acteurs nouveaux, le duc de Chartres et M. d'Argenson le fils. Ceux qui parurent les meilleurs furent toujours le duc de Villeroi dans les paysans, le duc de Duras et madame de Pompadour. Puis vint la première représentation d'un opéra en un acte de la Bruère et Mondonville, *Erigone* (2).

Erigone.....	<i>Madame la marquise de Pompadour.</i>
Bacchus.....	<i>M. le duc d'Ayen.</i>
Antonoé.....	<i>Madame la duchesse de Brancas.</i>
Un suivant de Bacchus.....	<i>M. le marquis de La Salle.</i>

DANSE : *M. le marquis de Courtenvaux et M. le marquis de Langeron*, (Sylvains), et le corps de ballet.

Ce petit opéra parut extrêmement joli et obtint un tel succès que le roi le fit rejouer le samedi 18, devant la reine, qu'il avait priée de vouloir bien assister au spectacle des petits cabinets, en lui demandant de n'amener avec elle que madame de Luynes et M. de la Mothe. On donna une deuxième représentation d'*Erigone*, précédée d'une reprise du *Préjugé à la mode*, ainsi distribué :

Dorval.....	<i>Le duc de Duras.</i>
Damon.....	<i>Le comte de Maillebois.</i>
Argant.....	<i>M. de Croissy.</i>
Clitandre.....	<i>M. d'Argenson le fils.</i>
Damis.....	<i>M. de Coigny le fils.</i>
Henri.....	<i>Le marquis de Gontaut.</i>
Constance.....	<i>Madame de Pompadour.</i>
Sophie.....	<i>Madame de Pons.</i>
Florine.....	<i>Madame de Livry.</i>

(1) L'opéra-ballet des *Amours déguisés*, avait été joué à l'Opéra le 22 août 1713. Le prologue et les deux premiers actes ne comptaient que deux chanteuses et un chanteur. C'était juste ce qu'il fallait alors pour le théâtre de la marquise; il est donc assez probable que c'est l'un de ces trois fragments qu'on exécuta ce soir-là à Versailles.

(2) Cet opéra forma plus tard le second acte de l'opéra des *Fêtes de Paphos*, de Collé, La Bruère et Voisenon, musique de Mondonville, joué à l'Opéra le 9 mai 1758.



Le duc de Duras et madame de Pompadour montrèrent un réel talent dans leurs rôles si difficiles, MM. de Maillebois et de Croissy furent également fort applaudis, et le méritèrent, bien que le dernier jouât d'une manière un peu trop forcée. Madame de Livry s'en tira fort bien..... pour elle.

Après la comédie, on joua le petit opéra de Mondonville, écrit le duc de Luynes. Il n'y a, comme je l'ai dit, que trois acteurs. Madame de Pompadour chanta tout au mieux ; elle n'a pas un grand corps de voix, mais un son fort agréable, de l'étendue même dans la voix ; elle sait bien la musique, et chante avec beaucoup de goût ; elle fait Erigone. Madame de Brancas, qui fait Antonoé, joue assez bien ; elle a une grande voix, mais elle ne chante pas avec la même grâce que madame de Pompadour, et en tout sa voix n'est pas flexible. M. d'Ayen faisait Bacchus ; sa voix est son ouvrage : il s'est formé une basse-taille assez étendue, mais déparée, parce qu'il parle gras et que ses cadences ne sont pas agréables ; outre cela, quelquefois sa voix baisse un peu en chantant ; d'ailleurs, il chante avec goût et en musicien. Les danses, qui sont faites par Deshayes, de la Comédie italienne, sont fort jolies ; il n'y a de femme qui danse que madame de Pompadour. Les hommes sont M. le duc de Chartres, M. le duc de Villeroy, M. de Luxembourg, M. de Coigny le fils, M. de Guerchy, Champcenetz le fils, M. de Clermont-d'Amboise, le frère, et M. de Courtenvaux ; ces deux derniers pour les danses hautes et les entrées. M. de Courtenvaux, qui est grand musicien, danse avec une légèreté, une justesse et une précision admirables. Madame la Dauphine, qui étoit enrhumée, ne put pas venir à ce petit spectacle ; ainsi il n'y avoit que le Roi, la Reine, M. le Dauphin et Mesdames, mais sans aucune représentation ; le Roi et la Reine, sur des chaises à dos ; M. le Dauphin et Mesdames sur des pliants. Il n'y avoit ni officier des gardes, ni capitaine des gardes derrière. M. le maréchal de Noailles y étoit comme amateur ; M. le comte de Noailles, M. le maréchal de Saxe, M. de Grimberghen et moi, M. et madame de Bachi ; d'ailleurs madame de Luynes, M. de la Mothe, madame la maréchale de Duras, M. d'Aumont.

Cette belle soirée termina la première saison théâtrale des petits cabinets. Les nobles acteurs avoient récolté de nombreux bravos ; ceux qui les avoient secondés en furent richement récompensés, à ce que rapporte le marquis d'Argenson dans ses *Mémoires*, à la date du 17 avril : « On a donné deux mille livres à chacun des auteurs pour les paroles et pour la musique d'un mauvais ballet qui s'est donné à la louange de madame de Pompadour ; on a donné deux mille écus à Deshayes, acteur italien qui fait les ballets des petites comédies du roi à Versailles. On crie de tout cela, et avouons que les dépenses ne sont guère en proportion avec les conjonctures du temps présent. »

La marquise avait été, à tous égards, l'héroïne de ces divertissements. Elle était apparue au roi sous le double aspect d'une comédienne exquise et d'une habile cantatrice ; tant de grâces réveillèrent l'amour un peu assoupi du monarque. Madame de Pompadour avait atteint son but et raffermi son pouvoir.

### CHAPITRE III.

DEUXIÈME ANNÉE.

20 décembre 1747. — 30 mars 1748.

Les spectacles ne recommencèrent qu'à l'hiver. Ce relâche fut employé à faire dans la salle quelques améliorations : on agrandit l'espace réservé pour le roi et les spectateurs, on plaça l'orchestre entre ceux-ci et la scène (disposition normale qui nuisit beaucoup aux acteurs et actrices qui avaient la voix faible), on construisit encore derrière le théâtre un retranchement dans lequel deux dames pouvaient s'habiller, et plus loin, sur le palier de l'escalier de marbre, un autre cabinet volant assez grand, avec des poêles, pour que les hommes pussent s'habiller sans se refroidir. Enfin on attribua aux acteurs moins considérables le cabinet dit des médailles. On modifia aussi la composition de l'orchestre : il fut augmenté de deux violons, d'un basson, d'une flûte, d'un hautbois et d'un violoncelle joué par l'ancien maître à chanter de la marquise, le célèbre Jélyotte.

La réouverture du théâtre eut lieu le mercredi 20 décembre : le spectacle commença à cinq heures et demie, le roi étant revenu exprès de bonne heure de la chasse. Au moment où la toile se levait, MM. de Nivernois et de La Vallière représentèrent le prologue suivant auquel le roi ne s'attendait en aucune façon.

M. DE NIVERNOIS, à l'orchestre qui joue.

*Un moment, s'il vous plaît.* (Appelant.) *Monsieur le directeur!*

(A l'orchestre qui continue.)

*Messieurs, arrêtez donc!* (Appelant.) *Monsieur de La Vallière!*

M. DE LA VALLIÈRE, derrière le théâtre.

*Eh bien ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Hé! venez donc.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Que voulez-vous, monsieur ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Ce que je veux ? Question singulière.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Mais expliquez-vous donc !*

M. DE NIVERNOIS.

*Je ne vous conçois pas ;*

*Pour un grand directeur, la faute est bien grossière !*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Quelle faute ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Je veux vous le dire tout bas.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Parlez, monsieur, criez, je meurs d'impatience.*

M. DE NIVERNOIS.

*Seigneur, qu'est devenu' votre auguste prudence ?*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Quoi donc ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Hé ! que vous sert ce maintien effaré ?*

*Vous oubliez...*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Quoi donc ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Soyez désespéré.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Pourquoi ?*

M. DE NIVERNOIS.

*Vous oubliez... distraction funeste !*

M. DE LA VALLIÈRE

*J'oublie... Eh bien ! j'oublie...*

M. DE NIVERNOIS.

*Un devoir manifeste.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Moi ?*

(Successivement, tous les acteurs viennent être spectateurs de cette scène entre M. le duc de La Vallière et M. le duc de Nivernois.)

M. DE NIVERNOIS.

*Rouvrant un théâtre, on doit premièrement  
Signaler ce grand jour par un beau compliment ;  
Toujours le directeur, chargé de la harangue...  
Pensez, imaginez, déployez votre langue.*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Que dirois-je, Seigneur ! mon tort est avéré.*

M. DE NIVERNOIS.

*Commencez donc !*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Eh quoi ! sans être préparé ?*

M. DE NIVERNOIS.

*N'importe, il faut du moins signaler votre zèle.*

M. DE LA VALLIÈRE, après un silence et de grandes révérences à l'assemblée.  
*Essayons, car....*

M. DE NIVERNOIS.

*Fort bien !*

M. DE LA VALLIÈRE.

*Ma frayeur est mortelle.*

M. DE NIVERNOIS.

*La troupe attend de vous un discours enchanteur.*

M. DE LA VALLIÈRE, s'adressant au Roi.

*Le désir de briller n'a rien qui nous inspire ;*

*Ici, nous pouvons tous le dire,*

*Le zèle et les talents sont l'ouvrage du cœur.*

(M. de La Vallière et le reste de la troupe font la révérence, et le prologue finit.)

Ce compliment de Moncrif une fois débité, le spectacle commença. Le programme annonçait une comédie, *le Mariage fait et rompu*, de Dufresny, joué au Théâtre-Français le 14 février 1721, et une pastorale, *Ismène*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur.

Le Président.....	(Dangeville).....	Le comte de Maillebois.
La Présidente.....	(M <sup>lle</sup> Champvallon).....	La duchesse de Brancas.
La Tante.....	(M <sup>lle</sup> Gautier).....	La marquise de Sassenage.
La Veuve.....	(M <sup>lle</sup> Jouvenot).....	La comtesse de Pons.
Valère.....	(Dufresne).....	Le marquis de Voyer.
Glacignac.....	(Poisson fils).....	Le duc de Nivernois.
Le faux Damis....	(Quinault l'aîné).....	Le duc de Duras.
Ligournois.....	(Duchemin).....	Le marquis de Croissy.
L'Hôtesse.....	(M <sup>me</sup> Deshayes).....	La comtesse de Livry.
Le Notaire.....	(Du Boccage).....	Le m <sup>is</sup> de Clermont-d'Amboise.

Les acteurs qui réussirent le mieux furent M. de Clermont-d'Amboise, M. de Duras, à qui on reprocha cependant un débit trop précipité, et M. de Nivernois qui joua supérieurement son rôle de Gascon. Après que la comédie fût finie, l'orchestre joua quelque temps, pendant lequel madame de Pompadour, qui avait été spectatrice, alla se préparer pour



NEPTUNE

Dans *Acis et Galatée* (1749) et dans *la Journée galante* (1750).



THÉTIS

Dans le prologue des *Fêtes de Thétis* (1749).

être actrice dans *Ismène*, où Moncrif n'avait pas manqué de célébrer ses louanges dans des compliments tels que celui-ci :

*Dans les jeux que pour vous on prend soin de former,  
Vos talents enchanteurs vous font mille conquêtes ;  
Ce fut pour couronner votre art de tout charmer  
Que l'Amour inventa nos fêtes.*

Cette pièce parut extrêmement jolie et fut chantée à ravir par la marquise-Ismène, le duc d'Ayen-Daphnis, et madame Trusson, femme de chambre de la Dauphine, qui remplaçait madame de Marchais, fort enrhumée, dans le rôle de Chloé. M. de Courtenvaux dansa avec sa grâce habituelle, et on approuva fort l'innovation de faire danser les ensembles par des jeunes gens et jeunes filles qui « remplissaient moins le théâtre. » Après la représentation, le roi adressa ses compliments à Rebel qui venait de conduire l'orchestre, et à Moncrif que le duc de La Vallière lui présenta ; puis il sortit en disant : « Voilà un charmant spectacle (1). »

Le public de Paris ne confirma pas le jugement royal, et lorsqu'on représenta *Ismène* à l'Opéra, le 28 août 1750, avec Chassé, mesdemoiselles Coupé, Jacquet, et le célèbre Vestris dans le rôle du faune, le mécontentement général se traduisit par ce médiocre couplet :

*Ismène est toujours misérable,  
L'Aurore nous a fait pitié.  
Les actes s'en allaient au diable  
Sans Misis et la jeune Églé.  
Hélas ! si la fête lyrique  
N'offre plus qu'un triste tableau  
Composé de platte musique,  
C'est qu'on n'y trouve plus Rameau (2).*

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)

(1) Laujon, *Avertissement d'Églé*.

(2) Bibliot. nationale. *Manusc. Clairambault*, fév. 1751.





## LES SUCCÈS DE MADAME ANGOT

---



ORSQU'UNE pièce attire la foule, je ne dis pas le public, la foule c'est tout le monde; lorsqu'un ouvrage dramatique joué à droite ou à gauche, appelle tout Paris, le Paris des salons et celui des greniers; quand les cinq étages se versent dans un même parterre, quand la renommée de cette pièce s'étend de la ville aux faubourgs, franchit la barrière et attire la banlieue et la province; franchit la frontière et attire l'étranger qui vient voir autant l'ouvrage que les assistants, c'est-à-dire la nation de la pièce et celle de la salle, modèle et copie ensemble; quand je vois cela, je fais une marque à l'ouvrage et j'en garde peut-être plus précieusement le souvenir que celui de l'œuvre où s'attache le génie.

Ces lignes, que l'on pourrait croire inspirées tout récemment par la deux-centième représentation de l'opéra bouffe des Folies-Dramatiques, sont textuellement copiées dans les *Mémoires de Fleury*.

C'est de la mère qu'il s'agit et non de la fille. On voit que le succès est héréditaire dans la famille.

Et Fleury ajoute : « Cinq cent mille personnes coururent à *Madame Angot*. Pour lui faire visite, toute la bonne société du temps se donnait rendez-vous chez Nicolet dans les loges d'apparat; tous les amateurs de la rue Mouffetard se rendaient au parterre, l'Europe envoyait là ses représentants. J'y ai vu entrer d'honnêtes ouvriers, les bras nus, le bonnet de laine sur l'oreille et le tablier de cuir en sautoir, coudoyant des ambassadeurs qui avaient demandé la pièce. »

Le grand succès de *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, en 1796, fut un succès d'allusion et d'actualité. On y jouait les enrichis de cette époque



qui, après avoir fait toutes sortes de métiers pendant la révolution, avaient conquis la richesse et s'efforçaient de conquérir la considération.

« La madame Angot du théâtre a fait fortune en vendant du saumon, et, pour se décrasser un peu, elle prend des airs, un ton, elle instruit son domestique à la servir avec respect, à annoncer élégamment le monde qui vient chez elle, à lui porter la queue, ce dont le valet s'acquitte en la tirant en arrière lorsqu'elle veut marcher en avant. La pauvrete se trouve mal comme une petite maîtresse; on veut la faire revenir avec de l'eau, elle demande un poisson d'eau-de-vie. Madame Angot prétend marier sa fille à un homme comme il faut, à un homme digne de sa famille, et il se trouve que le brillant cavalier est un chercheur d'aventures que madame Angot éconduit à sa manière (1). »

Le rôle de *Madame Angot* fut créé au *Théâtre d'émulation*, ancien théâtre des grands danseurs du roi, par Corse, que les gravures du temps nous montrent travesti en poissarde enrichie, avec le bonnet chamarré de rubans jaunes, se pâmant devant le rat de cave Girard, son futur gendre, drapé en chevalier de la Girardière; disant : *queue magnière! queue galantisé!* recommandant à Nicolas de se mettre sur son propre : « Il faut leur z'y montrer qu'on a zeu de l'éducation comme il faut » (2).

C'était là le type qui fut immédiatement reproduit. Après *Madame Angot ou la poissarde parvenue*, vaudeville en deux actes par Maillot (Eve) 1796, on donna *le Mariage de Nanon ou la suite de Madame Angot*, par le même, 1797; *Le Repentir de Madame Angot, ou le mariage de Nicolas*, par le même encore (1800); *Madame Angot au sérail de Constantinople*, drame-tragédie-farce, pantomime en trois actes, par Aude, 1803; *Madame Angot au Malabar ou la nouvelle veuve*, mélo-tragi-parade en trois actes, par Aude; *Madame Angot dans son ballon*, et bien d'autres encore, de la même famille, que la robuste commère fit réussir, en attendant que, rajeunie et embellie, elle retrouvât, au bout de soixante-dix ans, sur le même boulevard, l'éclatant succès qu'elle avait obtenu à son entrée dans le monde.

De tout temps les types populaires ont réussi au théâtre. En 1779, *Janot ou les Battus paient l'amende*, comédie-parade de Dorvigny, jouée plus de deux cents fois, fait encaisser 500,000 livres de recettes, pendant que la *Rome sauvée* de Voltaire n'a pas deux loges louées (3); plus tard, *Madame Angot* enrichit ses directeurs; *Cadet Roussel* et *Jocrisse* ont fait de même; et, à la fin du premier empire, la vogue de Brunet aidant, les recettes des Variétés égalèrent et le plus souvent surpassèrent les recettes de l'Opéra. Un rapport, adressé en 1815 au ministre de la maison du roi, signale ce que l'on appelle

(1) *La Décade philosophique*, n° du 10 décembre 1793, p. 493.

(2) DE GONCOURT; *Histoire de la Société française pendant le Directoire*, p. 196.

(3) *Mémoires de Fleury*, chapitre XVII.

« l'étonnante et scandaleuse prospérité du théâtre des Variétés, » et donne les chiffres suivants.

	<i>Opéra</i>	<i>Variétés</i>
Recettes en 1811,	559,467 fr. 05 c.	546,092 fr 20 c.
1812,	484,691 30	540,416 87
1813,	468,114 25	588,772
1814,	614,200 61	685,326 30 (1).

Le public va où il s'amuse et, à toutes les époques, l'histoire dramatique nous montre les petits théâtres luttant victorieusement contre les grands. Une fois la vogue établie, il faut que tout y passe. En 1796, le Directoire, lord Malmesbury, ambassadeur d'Angleterre, vont voir *Madame Angot* en loge grillée (2) et, dans ces soirées solennelles, la salle est éclairée en bougies ! En 1813, un rapport de police, en date du 14 mai, constate que « l'impératrice qui devait aller voir *Armide* à l'Opéra, a été à Saint-Leu chez la reine Hortense où il y avait une petite fête dans laquelle l'acteur Brunet devait jouer un rôle » (3), et, ce soir-là, la loge impériale resta vide ; Gluck avait été abandonné pour *Jocrisse*.

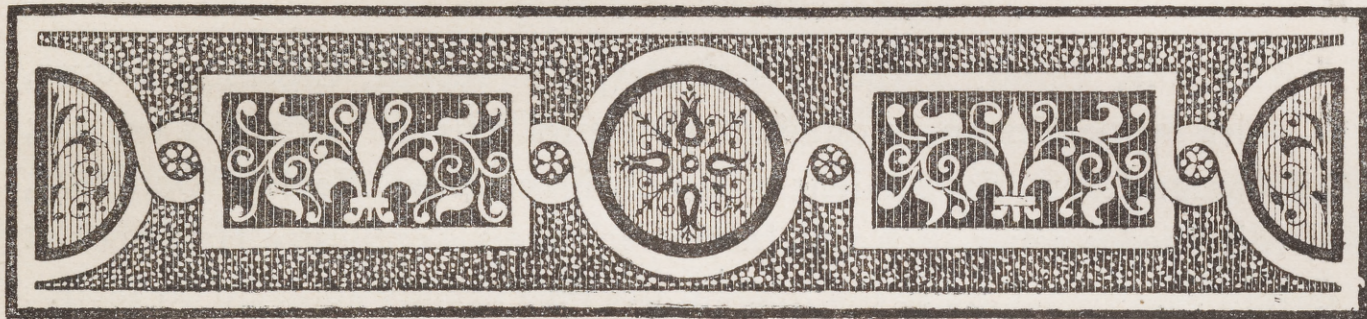
CH. NUITTER.

(1) *Archives Nationales*, O. 16302.

(2) *Censeur des Journaux*, décembre 1796.

(3) *Archives de la Préfecture de Police* (incendiées en mai 1871). — Bureau des théâtres. — Rapports de l'Académie Impériale de musique. — Copie aux Archives de l'Opéra.





## REVUE MUSICALE

---

OPÉRA. : Rentrée de M. Faure dans *la Coupe du roi de Thulé*. M. Achard. Mademoiselle Bloch. — ATHÉNÉE : Réouverture. *Le Barbier de Séville*. Mademoiselle de Bogdani, MM. Dereims et Staveni. *Le Déserteur*. Le livret et la partition. Mademoiselle Deleu. MM. Girardot, Lary, Bonnet et Geraizer.



OPÉRA. — *Mardi 16 septembre*. — En vérité, l'Opéra possède deux merveilleux virtuoses : M. Faure et M. Halanzier.

Quel trouble en mon cœur ! Quand j'entends M. Faure, j'oublie M. Halanzier, mais quand j'examine M. Halanzier, j'avoue qu'il me fait oublier M. Faure. Je ne sais si je me trompe, et dans ce cas, j'en demande humblement pardon à tous, mais ce directeur me semble pétri d'un limon supérieur. Il faut bien que cet homme ait en lui quelque chose d'irrésistible et de souverain, car chacun se rend à ses lois. Et comment s'en défendre ?

On cabalait sous la direction Véron ; on déblatérait à force contre la direction Duponchel ; une coalition formidable (Jules Janin, Délécluze, Fiorentino, *le Charivari*, *l'Estafette*, *le Corsaire*, *la Silhouette*, *la France musicale*) s'acharnait contre Pillet ; on se liguaient contre Roqueplan ; on ne laissait la paix ni à Crosnier, ni à Royer, ni à Perrin : Halanzier seul, ô prodige ! poursuit en toute liberté sa brillante et féconde carrière, et sur la route qui poudroie, pas une critique qui verdoie !

Autrefois, Véron, Duponchel, Pillet, Roqueplan, Crosnier, Royer, et voire même Perrin, montaient plusieurs œuvres nouvelles par an ; les compositeurs s'appelaient Rossini, Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Verdi, Niedermeyer, Félicien David ; les chefs d'orchestre Habeneck et Girard ; les chanteurs se nommaient des plus grands noms qu'on sache ; le corps de ballet était plein d'étoiles ; les chœurs admirables : on n'était qu'à demi content. Aujourd'hui, avec des *reprises* d'opéras qui n'ont pas quitté le répertoire, des rentrées d'artistes et une douzaine de débuts par an, M. Halanzier satisfait tout le monde. N'ai-je pas raison de dire que M. Halanzier est un virtuose merveilleux ?

M. Faure a fait sa rentrée (je vous l'ai dit : ce ne sont que débuts, ce ne sont que rentrées) dans le rôle du bouffon Paddock de la *Coupe du roi de Thulé*, de M. Diaz. M. Faure l'interprète avec une autorité, une science de diction et d'expression qui font naître sous notre plume tout un vocabulaire d'épithètes enthousiastes que nous ne voulons pas épuiser. M. Faure ne chante pas, il officie. On est comme irrité et jaloux de tant de talent : cette perfection dépite, comme l'immuable beauté de certaines femmes auxquelles on voudrait trouver une ride. A l'exemple de cet Athénien qui s'en allait voter contre Aristide, qu'il était fatigué d'entendre toujours appeler le Juste, on souhaiterait à Faure quelque défaut auquel la critique pût mordre.

M. Achard jouait, à ses côtés, le pêcheur Yorick. *Alas ! poor Yorick !* — Mlle Rosine Bloch personnifiait Claribel, la fée des eaux. Mlle Bloch ne veut plus être remarquée que pour sa plastique d'apothéose. L'hiver dernier, elle a courageusement revêtu la robe de bure de la Fidès du *Prophète* ; sa voix, d'une complexion un peu indolente, s'est aguerrie dans ce rôle ardu. Elle a été justement et sincèrement applaudie dans le second acte de l'opéra de M. Diaz.

ATHÉNÉE. — *Samedi 20.* — La réouverture de l'Athénée s'est faite par le *Barbier de Séville*. M. Ruelle, une des grandes ténacités de ce temps-ci, nous a présenté du même coup une prima donna, un ténor et une basse : une Rosine, mademoiselle de Bogdani ; un Almaviva, M. Dereims, et un Basile, M. Staveni. Mademoiselle de Bogdani est d'origine slave : son air de tête, ses yeux bleus et ses cheveux blonds le dénoncent ; et, à en juger par son accent, il ne paraît point que cette Rosine ait demeuré longtemps à Séville, avant de faire le voyage de Paris. Elle est douée d'une fort jolie voix, très souple, très étendue, et rompue à toutes les escalades. Son jeu se compose de toutes sortes d'incohérences et d'excentricités : elle a des sourires tour à tour naïfs et malicieux, des gestes

tantôt étourdis, tantôt empreints d'une gravité comique, des moues boudeuses et des effarouchements passagers qui la rendent la plus piquante du monde; joignez à tout cela son petit jargon sauvage, et vous complétez cette impression d'étrangeté. Dans son humeur folâtre, elle retouche les traits, change les vocalises et charge son chant d'ornements que Rossini n'a ni écrits ni prévus : la licence est trop forte. M. Dereims, frais émoulu du Conservatoire où il vient d'obtenir un premier prix d'opéra comique, se sert avec intelligence d'une voix agréable, quoique serrée à la gorge; il ne tient pas la scène avec l'aisance que réclame le personnage d'Almaviva, mais je le crois d'un tempérament énergique, c'est-à-dire apte à de rapides progrès. M. Staveni n'a point déplu dans don Basile.

*Lundi, 22. — Le Déserteur* alterne sur l'affiche de l'Athénée avec le *Barbier*.

*Le Déserteur !* Tout un monde de souvenirs envolés ! Toute une nichée de fredons et de romances chère à nos vieux parents ! *Je ne désertai jamais ! Peut-on affliger ce qu'on aime ?* Toute une innocente encyclopédie de timbres d'amour qu'ils échangeaient entre eux lors de leur jeunesse. Echo vibrant du temps passé, que vous tinte doucement à nos oreilles !

*Le Déserteur* fut donné pour la première fois le 6 mars 1769 à la Comédie italienne. Sedaine avait le livret en portefeuille depuis trois ans. Mais le bon Monsigny, qui venait d'entrer en fonctions comme maître d'hôtel chez le duc d'Orléans, et qui était tout à sa charge, négligeait d'en terminer la musique. La cour et la ville l'attendait avec anxiété. Enfin, le 3 mars, on en fit la répétition générale devant le duc d'Orléans, le duc de Chartres et quantité de seigneurs qui, au dire de Bachaumont, trouvèrent cet ouvrage miraculeux. Certains esprits, plus méticuleux et mieux avisés, remarquèrent plus d'une billevesée au courant du dialogue et engagèrent Sedaine à y introduire des changements : « Je les ferai, répondit-il, après la centième représentation, » et, de fait, il ne modifia rien à sa version primitive. Cet entêtement faillit lui coûter cher, ainsi qu'à Monsigny. Peu s'en fallut que *le Déserteur* ne tombât à plat à la première représentation. La critique du temps, un peu déconcertée par ce monstrueux amalgame du tragique et du comique réalisé dans ce drame champêtre, et qui est le propre du talent de Sedaine, se déclara offusquée à la fois et des invraisemblances de l'intrigue et de sa prétention à attendrir. Entre autres flagrantes contradictions, on lui prouva que le titre même de son opéra-comique était en opposi-

tion avec son sujet, et que son *Déserteur* n'avait pas *déserté*, puisqu'il était porteur d'un congé dûment signé du colonel de son régiment. Des militaires furent consultés, qui prirent parti les uns pour Sedaine et les autres pour ses détracteurs. Le public passa outre. Les Parisiens se portèrent en foule à la Comédie italienne pour y applaudir le *Déserteur* et ses interprètes Caillot et Clairval qui, le premier, dans le rôle d'Alexis, le second, dans celui de Montauciel, y réussissaient à miracle. Un soir du mois d'avril 1769, la duchesse de Chartres, la comtesse de la Marche et mademoiselle d'Orléans vont de compagnie entendre le *Déserteur*. Sedaine et Monsigny recommandent à l'acteur qui chantait l'air célèbre de Courchemin : *Le roi passait*, d'ajouter à son cri final de : *Vive le roi!* les mots : *et toute la famille royale*, au risque de briser toute mesure. A ce moment, les nobles spectatrices ne peuvent retenir leurs larmes : un frisson d'émotion gagne la salle et les acteurs eux-mêmes : ce fut un déluge de pleurs. D'ailleurs, l'air de Courchemin a, selon les circonstances, servi de prétexte aux manifestations politiques les plus opposées : on sait que, sous la Révolution, les mots : *le roi* étaient remplacés par ceux de *la loi*, et qu'on voyait alors les tambours battre aux champs devant la Loi qui arrivait en scène sous les traits d'une figurante dressée à ce manège imposant.

Voltaire, auquel on accordera bien quelque crédit en matière de goût, aimait beaucoup le théâtre de Sedaine et passait aisément sur les trivialités de style dont il est semé. Une troupe de comédiens ambulants joua par hasard *Le Roi et le Fermier* et *Rose et Colas* dans le voisinage de Ferney : il y prit un plaisir indicible. D'autre part, je rencontre dans sa *Correspondance* une lettre qu'il adresse à Sedaine pour le remercier de deux pièces nouvellement imprimées qu'il lui a envoyées à Ferney : la lettre est à la date du 11 avril 1769 : le *Déserteur* devait faire partie de l'envoi : « Je ne connais personne qui entende le théâtre mieux que vous, lui mande-t-il, et qui fasse parler ses acteurs avec plus de naturel. C'est un grand art que de rendre les hommes heureux pendant deux heures... Je suis bien fâché de n'applaudir que de si loin à vos succès, »

*Le Déserteur* (je parle toujours du livret), repris à l'Opéra-Comique en 1848, souleva les colères romantiques. Théophile Gautier le sabra d'un coup de plume et le décréta de *nullité complète*. Il ne fut guère plus heureux à la reprise qui en fut faite aux Fantaisies-Parisiennes, sous la direction Martinet, il y a environ six ans. Je ne me sentrais guère d'humeur à le défendre, s'il ne renfermait, au troisième acte, une des scènes, à mon avis, les plus touchantes qu'il y ait dans tout le théâtre du dix-huitième siècle : celle où Louise, tenant en main la

grâce de son amant, tombe évanouie devant celui qu'on va fusiller sur l'heure... et qu'elle a cependant sauvé. Me nargue qui voudra!

La musique de Monsigny, elle aussi, a eu ses vicissitudes, et, plusieurs fois déjà, elle a été sur le point de sombrer avec la pièce. Parmi les écrivains qui lui furent hostiles à sa naissance, Grimm se fait remarquer par son acrimonie et sa dureté : « Il n'y a, dit-il, que Paris dans le monde entier où M. Monsigny puisse passer pour un musicien. » Mais que ce jugement n'offense point les admirateurs de Monsigny! Les voici vengés par l'hérésie suivante : « Si je ne croyais à la métempsycose, écrit Grimm un peu plus loin, je dirais que l'âme de Shakespeare est venue habiter le corps de Sedaine. » Voilà, ô baron, ce que je ne croirai jamais, même en admettant la métempsycose, car il y a plus loin encore de Sedaine à Shakespeare, que de Campistron à Sophocle!

La musique du *Déserteur* n'est pas celle que certains *modernes* eussent rêvée pour un sujet dont on eût très bien pu tirer un opéra gros de fanfares et de scènes de conseil de guerre. Le pauvre Monsigny, qui n'y entendait malice, s'est trouvé aux prises avec un drame champêtre d'une grande simplesse, et c'est sur des pipeaux qu'il l'a chanté. Il a fait appel à tout ce que son instinct mélodique renfermait de sensibilité : il en a tiré des chants d'un caractère simple, mais profond; il est resté toujours humain, toujours franc et pur, riant de son bon rire, quand il fallait rire, et pleurant de sa chaude larme, quand il fallait pleurer; il n'a jamais excédé le cadre qui lui était tracé; il parle au cœur avec un charme pénétrant, et son langage est empreint d'une telle sincérité qu'on rougirait de chicaner avec lui sur le choix des moyens qu'il emploie. C'est la bonne foi musicale elle-même. Son orchestration avait vieilli : sa formule instrumentale se résumait dans l'éternel *quatuor*. Adolphe Adam est venu plus tard, et discrètement, avec la modestie de la véritable habileté, il a broyé, dans cet orchestre pâli, un peu de ses couleurs vivaces : disons le mot, il y a mis du rouge. Ainsi attifée, la muse centenaire de Monsigny fait encore bonne mine parmi les jeunes.

Je ne sais comment les artistes et les figurants de M. Ruelle s'y sont pris pour avoir fait rire là où ils auraient pu faire pleurer. Ceux qui ont le plus agi sur notre rate dans les moments décisifs sont les gardes du *Déserteur* dans sa prison. Vous me direz qu'en pleine Comédie-Française on a déjà grand'peine à ne pas pouffer au nez des gardes de Thésée, dans *Phèdre*; mais vous ne me persuaderez pas qu'une telle truculence de nez et de moustaches soit de rigueur dans le métier. Le rôle du déserteur Alexis était tenu par M. Girardot, un débutant, qui

a le tort de forcer une voix qui demande des ménagements : il a manqué de noblesse dans son air d'entrée : *Je respire*, mais il a dit avec assez d'âme l'air touchant du troisième acte : *On s'empresse, on me regarde*. Mademoiselle Deleu, qui faisait Louise, nous a paru une héroïne prodigieusement lymphatique. M. Bonnet n'a pas rendu avec sa verve ordinaire le personnage de Montauciel, dont le comique frise de bien près la banalité foraine et veut être relevé par l'élégance personnelle de l'acteur ; on lui a fait fête pourtant, ainsi qu'à M. Lary (le grand cousin), dans les fameux couplets en duo qui terminent le second acte : *Tous les hommes sont bons*, et qui ne sont point un *canon*, comme je l'ai lu quelque part, mais un curieux exemple de contrepoint vocal à deux parties. L'air superbe de Courchemin : *le Roi passait*, a été chanté par Géraizer avec une bravoure qui lui a valu une bonne salve d'applaudissements. Mais, à parler franc et pour résumer notre impression, nous n'avons point été satisfait de l'exécution généralement inconsciente de l'œuvre de Monsigny.

ARTHUR HEULHARD.







## V A R I A

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

---

### FAITS DIVERS



A mort de Désiré, le joyeux acteur des Bouffes-Parisiens, nous a fait ouvrir un petit livre publié en 1860 par la Librairie-Nouvelle, et qui est justement intitulé : *Histoire des Bouffes-Parisiens*. Nous y avons trouvé cette anecdote un peu burlesque peut-être pour être contée si près d'une tombe, mais qui a du moins le mérite de peindre le caractère excentrique du regretté comédien ; elle a d'ailleurs jusqu'ici échappé à nos confrères.

« Le basson fut jadis familier à Désiré, et la façon dont il en jouait lui valut même un prix au Conservatoire. La première fois que Désiré voulut faire profiter le public de son talent, fut un jour de grande revue, comme musicien de la garde nationale.

« Le moment étant venu de faire honneur au Conservatoire, Désiré embouche avec précaution l'anche de son instrument comme il eût fait d'un tuyau d'une pipe turque, et il attaque un solo pathétique... Mais (Oh ! la ! la !) notre virtuose avait voulu ce jour-là faire petit pied, et les bottes trop exigües qu'il avait chaussées lui causaient une douleur telle que la mélodie en prenait une teinte mélancolique.

« Jamais, de mémoire de basson, notes plus gémissantes n'étaient sorties d'un morceau de bois. L'assistance, émue, pleurait abondamment, et l'on entendait un bruit de mouchoirs comme au quatrième acte de *la Reine Margot*, lorsque Lamole et Coconas endurent le supplice du brodequin.

« Désiré, lui, était pressé d'en finir, et le chef de musique avait bien de la peine à l'empêcher d'accélérer la mesure, car, en pareil cas, un *adagio* devient facilement un *allegro-vivace*.

« Arrivé à la fin du morceau — tout passe en ce monde ! — le malheureux supplicié s'empressa de quitter les rangs pour aller..... se mettre à son aise. Et il dut rentrer chez lui son basson sous un bras et ses bottes sous l'autre. »

Désiré avait débuté aux Bouffes en 1857 dans *Vent du Soir*, ou *l'Horrible festin*. Il avait joué le répertoire classique de la Comédie-Française en Hollande, puis à Marseille.

— Le nouveau drame de la Gaîté, intitulé *le Gascon*, se passe en plein seizième siècle, au commencement du règne de Charles IX. Les auteurs ont eu

la louable idée d'y faire danser la pavane qui, en effet, figurait alors dans toutes les fêtes galantes du I.ouvre.

L'opinion commune est que la pavane nous est venue d'Espagne où elle avait été inventée par Fernand Cortez, le conquérant du Mexique. On croit généralement aussi qu'elle tire son nom du latin *pavo* (paon), parce que, dit l'étymologiste Carré, « les cavaliers qui menaient la pavane tendaient les bras et les mantes en faisant la roue comme des coqs d'inde ou des paons. » Il est vrai que M. Littré ne se contente point de cette explication ingénieuse, et il aime mieux déclarer que l'origine du mot paraît incertaine.

M. Albert Vizentini, l'habile et érudit chef d'orchestre de la Gaîté a eu le bon goût de recourir à l'air historique de la pavane. Il l'aura découvert, sans doute, dans un livre du temps, très recherché aujourd'hui des bibliophiles, et qui est intitulé : *ORCHESOGRAPHIE et traicté par lequel toutes les personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances*, par THOINOT ARBEAU. (Petit in-4°, Langres, 1589.)

Cet air de la pavane se compose de deux reprises de huit mesures chacune. Il se joue dans le mouvement *allegro-moderato*, et est écrit dans le mode mineur, à l'exception de l'accord final qui est majeur, artifice harmonique fréquent dans la musique de cette époque, et qui avait nom : « Cadence picarde. »

Comme tous les « airs à ballet » du seizième siècle, celui de la pavane s'affirme sur une harmonie qui sent l'orgue et le plain-chant. En effet, il n'y avait pas alors une grande distance entre le sacré et le profane. « Diane de Poitiers, raconte Castil-Blaze, dansait aux bals de la cour en chantant le *De profundis* que Clément Marot avait ajusté pour elle sur l'air de la volte favorite de cette princesse. En levant le pied pour se lancer à la file des danseurs, Diane entonnait le pseume : *Du fond de ma pensée....* et le menait à bonne fin jusqu'au dernier verset. »

Il faut croire qu'au siècle suivant la pavane n'était pas tout à fait oubliée, car Scarron en parle dans son *Virgile travesti*.

*Des filles une jeune bande;  
Dansaient devant la sarabande :  
Force garçons comme bouquins,  
Au son des cornets à bouquins,  
Dansaient à l'embour la pavane,  
Les matassins et la bocane.*

— Dans son rapport sur les prix de vertu, M. Patin, membre de l'Académie française, nous donne un renseignement bon à recueillir sur les derniers moments du compositeur Carafa :

« La veuve Vandevelde, dit M. Patin, nous a paru mériter une mention d'un ordre spécial. Son maître, qu'elle a servi pendant trente-six ans, avait été frappé de paralysie, à Paris, en 1870, tout au commencement du mois de juillet, quelques jours avant l'explosion de la guerre. Cloué sur son lit, aux trois quarts sourd, mais encore en possession de son intelligence, le vieillard a traversé le premier et le second siège, la guerre étrangère et la guerre civile, et il est mort au mois de juillet 1872, sans avoir rien su ni appris de ces événements énormes.

« Par un prodige de discrétion et de vigilance, avec une délicatesse de sentiment infiniment supérieure à sa condition, la bonne servante s'est donné le contentement d'épargner à son cher infirme les longues angoisses et les plus poignantes des souffrances morales. Un tel fait serait incroyable si deux amis du malade, qui était un musicien bien connu, M. Carafa, de l'Académie des beaux-arts, tous deux de la même Académie, et nos confrères ne nous apportaient pas l'autorité de leur témoignage personnel. »

Telle fut la destinée de l'auteur de *Masaniello*, du *Solitaire* et de *Jeanne d'Arc*. La dernière année de sa vie devait se passer dans une ville deux fois assiégée, comme sa jeunesse s'était écoulée au milieu des fracas de la guerre. On sait, en effet, que Carafa, avant de courir la carrière musicale, avait été capitaine dans l'armée napolitaine. Il avait notamment fait la campagne de Russie, comme officier d'ordonnance du roi Murat.

Le général de Yermoloff (mort récemment en France, sa patrie adoptive), a conté plus d'une fois à l'un de nos collaborateurs comment il s'est lié d'amitié avec Carafa. C'était au lendemain de la bataille de la Moskowa; des officiers des deux armées étaient réunis dans un château en partie détruit par les boulets. Là, au milieu des décombres, se trouvait un clavecin qu'un heureux hasard avait préservé des projectiles. Le capitaine Carafa improvisa toute la nuit sur cet instrument, à la grande joie des assistants qui n'avaient point prévu un tel concert dans un tel lieu, et à un pareil moment. La scène n'était éclairée que par la lueur du punch, dont les vainqueurs faisaient les honneurs aux vaincus, ainsi qu'il est de tradition courtoise entre Russes et Français.

Carafa, qui devait mourir membre de l'Institut, avait obtenu ses lettres de naturalisation française en 1834. Il était né à Naples en 1787.

— Un musicien distingué, M. Léon Roques, accompagnateur aux Bouffes-Parisiens, vient d'inventer un nouveau *métronome*, qu'il appelle *métronome métrique* et qui est d'une simplicité et d'un bon marché exceptionnels.

Le *métronome métrique* est un instrument qui sert, comme tous les métronomes connus, non-seulement à régler la *durée relative* des temps de la mesure, mais surtout à indiquer d'une manière précise la *durée absolue* du mouvement d'un morceau.

Le métronome métrique de M. Roques se compose d'une planchette graduée sur laquelle est adapté un pendule simple (fil mobile supportant un corps pesant). Le fil peut, au moyen d'un mécanisme des plus simples, se raccourcir ou s'allonger de façon à placer le plomb qui le tend devant chacun des degrés de la planchette graduée. Les chiffres de cette échelle indiquent la quantité d'oscillations que le pendule fait dans l'espace d'une minute. L'instrument est disposé pour être accroché au mur avec une inclinaison d'environ 30 degrés.

Le *métronome métrique*, ainsi disposé, étant donné un mouvement quelconque, par exemple le mouvement  $\text{♩} = 120$ , on prend la partie inférieure du plomb placé au bout du fil, on le place strictement en face du point 120 de la planchette graduée, on abandonne le pendule à l'*isochronisme* de ses oscillations, et le mouvement  $\text{♩} = 120$  se trouve exactement réglé.

Rappelons que l'usage du *métronome* se popularise de jour en jour. Les mots italiens *allegro*, *moderato*, *lento*, etc., dont on se contentait autrefois, ne sont qu'une indication insuffisante. Aussi les compositeurs les font-ils toujours suivre de chiffres métronomiques variant de ♩ = 92 à ♩ = 184 : ♩ = 92 indique que l'on doit jouer 92 noires dans l'espace d'une minute, et ♩ = 184, qu'on en doit jouer 184 dans le même temps. Comment le faire sans le secours du *métronome*?

L'invention de M. Roques est d'une précision si parfaite et d'un prix si avantageux que le meilleur accueil lui est réservé parmi les musiciens.

## NOUVELLES

**P**ARIS — *Conservatoire*. — La rentrée des classes du Conservatoire de musique et de déclamation aura lieu le lundi 6 octobre.

Les examens d'admission pour les différentes classes sont fixés aux :

Mardi 14 octobre, chant (hommes) ;

Jeudi 16, chant (femmes).

Mardi 21, déclamation dramatique (hommes et femmes) ;

Jeudi 23, piano (hommes et femmes) ;

Mardi 28, violoncelle et violon.

— Madame veuve Ponchard, née Callault, ancienne artiste de l'Opéra-Comique et veuve du célèbre chanteur Ponchard, vient de mourir à Paris, où elle n'avait pas cessé d'habiter depuis sa retraite du théâtre en 1836.

Madame Ponchard a créé divers rôles importants, tels que celui de la Reine, dans le *Pré aux Clercs*, de Sarah, dans la *Prison d'Edimbourg*, et de Tao-Jin, dans le *Cheval de Bronze*. En 1832, elle avait créé, à Liège, celui d'Isabelle dans *Robert le Diable*.

Madame Ponchard était née en 1792 et avait débuté en 1814.

*Opéra*. — Mademoiselle Derivis a résilié son engagement à l'Opéra. Elle retourne à la musique italienne.

— M. Halanzier a engagé mademoiselle Fouquet pour tenir le rôle d'Agnès Sorel dans la *Jeanne d'Arc* de M. Mermet.

Mademoiselle Fouquet est une jeune et fort belle personne, qui avait été fort remarquée au dernier concours du Conservatoire, où elle a obtenu un second prix.

*Théâtre Italien*. — M. Maurice Strakosch est nommé directeur du Théâtre-Italien ; il s'est adjoint en qualité de secrétaire M. Achille Denis, qui avait rempli les mêmes fonctions sous la direction précédente, et M. Émile

Badoche, dont le nom est particulièrement sympathique dans la presse parisienne.

Rien n'est encore définitivement arrêté pour la pièce d'ouverture.

On annonce toutefois *la Flûte enchantée (Il flauto magico)*, et *Semiramide* comme devant être données dès le commencement de la saison.

Viendront par la suite et tour à tour *Don Pasquale*, *il Barbiere*, *la Forza del Destino*, *les Astuzie femminili* de Cimarosa, *Ruy-Blas* de Marchetti.

La saison durera, dit-on, sept mois, au lieu de six comme par le passé.

Parmi les artistes déjà engagés par M. Strakosch, nous pouvons citer M. Vianesi, premier chef d'orchestre qui vient de Covent-Garden, et le second chef d'orchestre M. Romeo Accursi. Les chœurs seront replacés sous la direction de M. Hurand :

Pour le chant, mesdames de Belloca, Belval, Tagliana, Donadio, mademoiselle Salvador, qui abandonne le théâtre de Lyon pour adopter la scène italienne, et mademoiselle Morio. MM. Villa, Buonfratelli, Brignoli, ténors, Barré, baryton, Zucchini, basse bouffe, Fiorini, basse sérieuse, Gardoni, et Delle Sedie qui rentreraient dans *il Barbiere*.

Quant à madame Patti, on n'est pas certain de l'avoir avant les derniers jours de la saison.

On assure dans tous les cas, que la célèbre cantatrice se fera entendre, l'année prochaine, dans l'opéra de *Paul et Virginie*, paroles de M. Barbier et musique de M. Victor Massé, qui serait la pièce d'ouverture de la saison 1874-75.

— M. A. Dupeuty, notre estimé confrère de l'*Événement*, avait annoncé, ces jours derniers, que le Théâtre-Italien donnerait le *Pardon de Ploërmel* avec madame Ad. Patti.

Le fait a été nié : M. Dupeuty confirme son dire à propos de *Dinorah*, traduction du *Pardon*, qui sera chanté l'hiver de 1874, ainsi que *Paul et Virginie*, par madame Patti.

*Opéra-Comique.* — A l'Opéra-Comique, les répétitions de *Joconde* ne sont pas terminées, que l'*Ambassadrice* est déjà mise à l'étude avec la distribution des rôles comme suit :

Henriette,	Mmes Carvalho
Charlotte,	Chapuy
la comtesse.	Thibault
le duc de Valberg,	MM. Ponchard
Bénédict,	Coppel
Fortunatus,	Thierry

L'artiste chargée du rôle de madame Barneck n'est pas encore désignée.

*Renaissance.* — Le théâtre de la Renaissance va mettre prochainement en répétition un opéra-comique en trois actes, paroles de M. Hector Crémieux, musique de M. Offenbach, qui a pour titre : *la Jolie Parfumeuse*. La jolie parfumeuse, ce sera la nouvelle étoile, madame Théo.

Les autres principaux rôles seront joués par madame Laurence Grivot, MM. Daubray et Bonnet.

On y répète actuellement *Daphnis et Chloé, la Princesse de Trébizonde, les Dames de la Halle, le Mariage aux lanternes*, et enfin, *Moucheron*, un nouvel acte; le tout signé : Jacques Offenbach.

*Folies-Dramatiques.* — M. Cantin, directeur des Folies-Dramatiques, vient d'engager M. Sainte-Foy de l'Opéra-Comique.

M. Sainte-Foy a signé pour cinq ans avec les Folies.

BRUXELLES. — M. Humbert, directeur des Fantaisies-Parisiennes, entre en campagne avec les opéras bouffes que voici :

*Le roi d'Yvetot*, de MM. Hémery, Chabrillat et Léon Vasseur, qui va passer dans quinze jours;

*Le Chignon d'or*, de MM. Tréfeu, Bernard et Émile Jonas;

*Giroflée Girofla*, de MM. Leterrier, Vanloo et Charles Lecocq;

*Le Dernier des Mohicans*, de MM. Alexis Bouvier et Berret. — Ce dernier est un musicien belge.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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