

LES THÉÂTRES LYRIQUES EN SONNETS



VOICI, mes chers lecteurs et mes aimables lectrices, le précieux cadeau que vous offrent MM. Théodore de Banville, Arsène Houssaye, Xavier Aubryet, Albert Millaud, Charles Joliet et Charles Monselet, des maîtres en l'art de modeler le vers.

C'est une fraternelle accolade de la musique et de la poésie :

Et de plus, un témoignage de sympathie à *la Chronique musicale*, donné avec tant de grâce et de désintéressement que je ne sais en quels termes remercier nos collaborateurs.

Je crois mieux faire en ne retardant pas la surprise et le plaisir qu'ils ont voulu vous causer.

A. H.



OPÉRA

L'Opéra! C'est le grand palais d'or et de joie
Où le sourire lutte avec le diamant,
Où la Richesse, avec son éblouissement,
Dans son prodigieux appareil se déploie.

Là sont l'Ambition en quête de sa proie,
La Haine, la Luxure et le Vice charmant ;
Et Maufrigneuse pâle, au bras de son amant,
Laisse autour de ses pieds traîner des flots de soie.

Et Rossini, Mozart, Meyerbeer, ces géants,
Leur faisant oublier ces risibles néants,
Les emportent, vaincus, dans leur sacré délire,

Comme domptant jadis la nature aux abois,
Le saint aïeul Orphée, avec la grande Lyre,
Faisait pleurer d'amour les bêtes dans les bois.

THÉODORE DE BANVILLE.





LES ITALIENS

Mozart et Rossini vont me donner l'andante :
M*Ceux qui ne savent pas la langue du vieux Dante*
Aiment ce beau théâtre où chanta Mercadante,
Où Verdi tant de fois jeta son âme ardente.

Ces dilettantes sont comme le sacristain
Qui n'a jamais compris une messe en latin.
C'est qu'ici-bas tout est plus beau dans le lointain ;
Je ne voudrais pas lire au livre du destin.

Les femmes, mes amis, sont comme ce théâtre,
Car moins on les comprend plus on les idolâtre,
Aspasie ou Laïs, Hélène ou Cléopâtre.

Que faut-il à Paris le soir pour être heureux ?
Yeux noirs et cheveux blonds, cheveux noirs et yeux bleus,
Quand Nilsson ou Patti chante un air amoureux.

ARSÈNE HOUSSAYE.





L'OPÉRA-COMIQUE

*C'*est le rendez-vous éternel
Des fiancés que l'on régale.
Là, le point d'orgue est paternel,
La double croche est conjugale.

*L'*orchestre, au château d'Avenel,
Tisse une layette idéale.
*L'*amour subit n'est pas mortel,
Car un notaire est dans la salle.

Chaque Isabelle a son Mergy ;
On la voit tantôt qui rougit,
Tantôt plus pâle que son linge.

En sortant, deux Messieurs barbus,
Sans doute ennemis des abus,
Disent : « C'est bien fait pour Comminge ! »

XAVIER AUBRYET.





L'ATHÉNÉE

*V*ingt pieds au dessous du niveau
De la rivière, et puis vous êtes
Dans un caveau. — Dans ce caveau
L'Athénée a de belles fêtes.

*On y boit du vin — en feuilletes ;
Pas du petit vin bleu nouveau,
Mais un vin qui tourne les têtes
Et qui vous bondit au cerveau.*

*Les crus y sont de race franche :
On y boit du Gluck, carte blanche,
Mozart première, Weber vieux,*

*Mais ce qui surtout plaît à chaque
Fin gourmet dont la langue claque,
C'est du pur Rossini mousseux.*

ALBERT MILLAUD.





LA GAITÉ

Puisqu'aujourd'hui le vent souffle à la politique,
— S'il emportait au moins les sinistres farceurs! —
Que la lessive a lieu sur la place publique;
Qu'un solo de hautbois se perd dans ces clameurs;

Qu'il tourne face au Roi, pile à la République;
Qu'en guise de Catons on prenne des danseurs,
Eh bien! nous en ferons aussi, de la musique,
Et nous acclamerons la reine des Neuf-Sœurs.

Or, voici la nouvelle, — il se peut qu'on sourie :
La Gaïté, renonçant au drame, à la féerie,
Se transforme en rival du nouvel Opéra.

Mais le temple d'Euterpe aura ce caractère
D'unir le grave au doux, le plaisant au sévère :
Si l'on rit vendredi, dimanche on pleurera.

CHARLES JOLIET.





LES BOUFFES-PARISIENS

*E*nnui, lorsque tu m'étouffes,
Prompt à rompre tes liens,
Je prends le chemin des Bouffes,
Des Bouffes-Parisiens.

*A moi les beautés en touffes
Et les gais comédiens!
Je veux ce soir que tu pouffes,
Mon esprit, je t'en préviens.*

*Paris me rendra Bergame.
Favart appelait sa femme :
« Chère bouffe ! » Ce mot seul*

*Dit le chant et la folie ;
Et j'ai toute l'Italie
Dans le passage Choiseul.*

CHARLES MONSELET.





QUINAULT

SA VIE ET SES OUVRAGES (1)

(Suite et fin.)

II



En ce temps-là, l'Opéra — le vrai, celui qui a fait souche, et non les essais qui parurent avant — était encore en enfance. Le ballet de Beaujoyeux, les quatre pièces de Rinuccini (*Daphné*, *Euridice*, *Aréthuse*, *Ariane*), le ballet des Fées, où Louis XIII dansa en compagnie de Guillemine la Quinteuse, de Robine la Hasardeuse, de Jacqueline l'Entendue, d'Alizon la Hargneuse et de Nacette la Cabrioleuse, la *Festa teatrale della Finta Pazzo* commandée par Mazarin, n'étaient que des préludes, ou, si l'on veut, des expériences d'acclimatation. A mesure qu'on se civilisa davantage, la pompe des spectacles augmenta en imitation du luxe italien. L'*Andromède* de Corneille, *tragédie à machines*, pouvait donner une idée des magnificences de l'Opéra de Venise; on monta *Andromède* pour divertir Louis XIV enfant, et le sieur Torelli, machiniste, travailla aux décorations, qui furent jugées si belles « qu'on les grava en tailles-douces. »

Il y eut, outre cela, les mascarades en vers de Benserade; *Cassandra*, qui valut à son auteur cet éloge singulier : « M. de Benserade est le seul qui ait eu le talent de confondre le caractère des danseurs avec celui des bergers ou des dieux qu'ils représentent. » La pastorale de l'abbé Perrin, à Issy, eut ensuite beaucoup de retentissement; les paroles en étaient

(1) Voir le numéro du 15 septembre.

fort méchantes ; mais on était piqué de la tare de la curiosité et l'on vint en foule. La route d'Issy à Paris se couvrit de princes, de ducs, de maréchaux, d'officiers de cour ; les carrosses formèrent une queue interminable depuis les portes de la capitale jusqu'à la maison de M. de la Haye où la comédie se jouait. Il n'y eut que la fameuse *Toison d'or* du marquis de Sourdéac qui réussit à éclipser cette Pastorale longtemps célèbre dans le souvenir des contemporains. — *L'Ercole amante*, aux noces du roi, ne plut qu'à demi ; les Français commençaient à s'habituer à entendre des opéras dans leur langue et ils repoussaient l'invasion étrangère. — Perrin, qui avait de la spontanéité et de l'à-propos, exploita ce sentiment d'amour-propre national ; profitant du succès de sa *Pomone*, qu'on avait applaudie dans la grande salle de l'hôtel de Nevers, il obtint du roi des lettres patentes pour l'établissement d'une Académie de musique ; le privilège porte la date du 28 juin 1669 et donne le droit exclusif d'établir des opéras non seulement à Paris mais par toute la France.

L'entreprise était formidable ; Perrin avait besoin d'associés. Il choisit Cambert pour la musique, le marquis de Sourdéac pour les machines et prit un nommé Champeron comme bailleur de fonds. Jusque-là tout allait bien ; mais on avait compté sans Lulli, surintendant de la musique du roi, qui avait peur de Cambert et qui le jalousait. Le rusé Florentin commença par jouer un tour pendable à l'association ; il lui débaucha Morel et Gillet qui étaient les deux plus belles voix de la troupe, sous prétexte que Louis XIV voulait avoir ces chanteurs dans sa troupe à lui. Contre la force pas de résistance ; Perrin fut obligé de parer le coup comme il put ; il envoya en Languedoc le sieur Monnier qui ramena de là-bas Clidière, Beaumeville, Miracle, Tholet et Rossignol ; ces artistes avaient en province une réputation méritée, et Perrin se vit en état de représenter *Pomone* sur le théâtre Guénégaud, en mars 1671.

Pomone alla aux nues ; la laideur de la Cartigny, qui remplissait le rôle principal, n'empêcha pas la vogue de l'ouvrage. L'association gagna plus de trente mille livres, ce qui amena tout naturellement la discorde au camp des Grecs ; Sourdéac prétendit qu'il avait fait des avances pour payer les dettes de Perrin, s'empara des rênes du pouvoir et se débarrassa de l'abbé sans autre forme de procès. A *Pomone* succédèrent les *Peines et les Plaisirs de l'Amour* dont on a conservé le compte rendu tracé de la propre main de Saint-Evremond : « Cet opéra eut quelque chose de plus poli et de plus galant que les autres. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution. Le prologue était beau et le tombeau de Climène fut

Lulli devint de plus en plus inquiet. Il s'employa si bien auprès de madame de Montespan que, par le crédit de cette dame, il obtint le désistement de Perrin et la cession du privilège moyennant une somme d'argent. Du coup, le pauvre Cambert s'en alla mourir en Angleterre; un nouveau gouvernement s'installa, Sourdéac fut remplacé par Vigarani et l'abbé Perrin par Quinault.

Le public, il faut bien l'avouer, ne perdit pas au change.

Les *Fêtes de l'amour et de Bacchus*, *Cadmus et Hermione*, qui furent les premières pièces représentées sous la nouvelle direction, contentèrent tellement Sa Majesté qu'elle daigna choisir Quinault pour son librettiste ordinaire et qu'elle condescendit même à indiquer parfois les sujets qu'il devait traiter. Nous avons trouvé dans un manuscrit de l'époque des détails sur la manière dont Lulli et son poète s'entendaient ensemble pour la composition d'un opéra: « Quinault cherchoit et dressoit plusieurs sujets. Ils les portoient au Roi qui en choisissoit un; alors Quinault écrivoit un plan du dessin et de la suite de sa pièce. Il donnoit une copie de ce plan à Lulli, et Lulli voyant de quoi il étoit question en chaque acte et quel en étoit le but, préparoit à sa fantaisie des Divertissemens, des danses, des chansonnettes de bergers. Quinault composoit les scènes et, aussitôt qu'il en avoit achevé quelques-unes, il les montroit à l'Académie française dont il étoit. » On prétend aussi que le poète consultait beaucoup une amie à lui: mademoiselle Serment; on lui donne pour collaborateurs Boyer et Perrault qui, eux-mêmes, se soumettaient au jugement de Colbert. Mademoiselle Serment n'a pu donner beaucoup de conseils, puisqu'elle ne fit la connaissance de Quinault que dans le temps où celui-ci composait *Armide*, sa dernière et sa meilleure œuvre, comme on sait.

Lulli étoit très difficile sur les paroles qu'on lui apportait; elles ne lui convenaient jamais de prime-saut et il les corrigeait, il en retranchait la moitié impitoyablement. Le librettiste désespéré s'en retournait rimer sur de nouveaux frais: il se mordait si bien les doigts que Lulli agréait une scène, à la fin des fins. La scène adoptée, Lulli la lisait, la relisait, jusqu'à la savoir par cœur; il s'établissait devant son clavecin et, quand il avoit achevé son chant, il se l'imprimait tellement dans la tête qu'il ne s'y seroit pas mépris d'une note. Il le dictait à ses élèves, L'Alouette et Colasse qu'il faisoit mander vite. Le lendemain il n'y pensait plus.

La collaboration assidue de Quinault et de Lulli ne pouvoit manquer d'exciter l'envie. On fit de nombreuses démarches auprès du directeur de l'Opéra pour qu'il cessât de fréquenter l'Hélicon, bras dessus

bras dessous avec son inséparable compagnon de route : « Quinault, disait-on, est un homme *noyé* (c'était l'expression dont on se servait) ; à quoi bon se noyer avec lui ? » Thomas Corneille, en manière de rivalité, écrivit un opéra. L'ayant porté au musicien à la mode, celui-ci le renvoya à Quinault, de même qu'il y renvoya La Fontaine et sa pastorale de *Daphné*. La Fontaine avait plus de vanité qu'on ne l'a cru généralement ; il se blessa du refus de Lulli et, comme le bruit de son aventure avait transpiré dans le public, il fut en butte aux couplets de Linière :

*Ah ! que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra :
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique,
Je vais me mettre en boutique,
Pour y vendre des sifflets ;
Je serai riche à jamais.*

Ce n'était pourtant pas la faute de Quinault si La Fontaine délaissait la fable où il excellait pour un autre art qu'il ignorait complètement. L'opéra était un genre nouveau et il fallait un véritable génie pour le développer. Le collaborateur de Lulli n'arriva pas subitement au dernier degré de la perfection. *Alceste* renferme des éléments grotesques qui font tache sur la beauté de l'ensemble ; un certain Straton, chargé du rôle comique, chante, au milieu des pâtres, une sorte de rigodon fort déplacé :

*Tout rit aux amants ;
Les jeux charmants
Sont leur partage :
Tôt, tôt, tôt, soyons contents ;
Il vient un temps
Qu'on est trop sage.*

On dirait un refrain de vaudeville. Les mêmes nuances disparates éclatent dans *Cadmus* qui précéda *Alceste* ; c'est dans *Atys* que Quinault arrive à la maturité complète ; le style s'affermit, la pensée s'élève, le talent s'épure. Il n'y a point de déclaration (celle de Phèdre exceptée) qui soit mieux amenée que celle de la nymphe Sangaride. Le début de la pièce est parfumé d'une fraîche senteur pastorale ; l'odeur des foins mêlée aux effluves de la brise. Y a-t-il rien de plus matinal que la strophe suivante :

*Le soleil peint nos champs des plus vives couleurs ;
Il a séché les pleurs
Que sur l'émail des prés a répandus l'aurore,
Et ses rayons nouveaux ont déjà fait éclore
Mille nouvelles fleurs.*

La poésie de Quinault est le démenti le plus formel adressé aux doctinaires qui veulent que les vers d'opéra soient des vers de mirliton. D'autres grands hommes du siècle de Louis XIV ont fait les *Satires*, *Phèdre*, le *Misanthrope*, le *Chêne et le Roseau*, *Polyeucte*, qui sont des œuvres d'une perfection accomplie; mais personne n'a eu, comme Quinault, le sentiment de la mesure et du rythme nécessaires à l'inspiration du compositeur. Que reproche-t-on à la langue française, musicalement parlant? On lui reproche de n'avoir pas autant de voyelles que la langue italienne. Hé bien! lisez les principaux passages d'*Armide* et de *Roland*, les voyelles abondent; elles sont là, non point par un effet du hasard, mais par une précaution du librettiste, afin d'aider à l'émission du son. Les vers de Quinault appellent la mélodie comme le Septentrion attire l'aimant.

Tous les rhétoriciens ont fait le parallèle obligé entre Corneille et Racine; le parallèle entre Racine et Quinault serait plus neuf et plus aisé. — Racine, avant d'aborder la tragédie, écrit des odes fort ordinaires sur les nymphes de la Seine; Quinault, lui aussi, a des hésitations, se lance dans la comédie de genre avant de découvrir sa véritable veine. Racine, ayant chanté l'amour et mené une jeunesse orageuse, a des scrupules, sur la fin de sa carrière; les mêmes inquiétudes religieuses tracassent Quinault et lui font abandonner la scène de ses exploits. Le chef-d'œuvre de Racine est sa dernière pièce : *Athalie*; — le chef-d'œuvre de Quinault est : *Armide*, son dernier opéra.

Voilà bien des traits de ressemblance qui indiquent suffisamment (à des degrés divers) la même nature de talent. Nous avons loué, exalté, déifié *Athalie*; nos dédains pour *Armide* sont inconcevables. C'est là que l'amabilité du style est vraiment soutenue, que les situations ont le plus d'intérêt, qu'il y a le plus de charmes dans les détails et dans l'invention allégorique. Le seul rival que l'on puisse opposer à l'auteur est Virgile lui-même, le grand Virgile; Didon éplorée, essayant de s'opposer au départ de son amant, n'est pas plus touchante qu'*Armide* enlaçant dans ses bras charmants et voluptueux le chevalier Renaud.

*Je mourrai si tu pars et tu n'en peux douter.....
Ingrat ! sans toi, je ne puis vivre.*

*Mais, après mon trépas, ne crois pas éviter
 Mon ombre obstinée à te suivre.
 Tu la verras s'armer contre ton cœur sans foi ;
 Tu la trouveras inflexible,
 Comme tu l'as été pour moi ;
 Et sa fureur, s'il est possible,
 Egalera l'amour dont j'ai brûlé pour toi.*

N'est-ce pas là une belle strophe et ce monologue ne traduit-il pas à merveille les mouvements d'un cœur blessé ?

Quinault n'a pas eu seulement le don des vers harmonieux ; il a trouvé aussi des mots comme le : *Qu'il mourût*, d'Horace, et le : *Moi seule*, de Médée. -- Cybèle, jalouse du bel Atys et de la nymphe qu'il aime, fait périr cette nymphe ; Atys désespéré se tue, et pendant que Cybèle verse des larmes sur le sort de son favori : — Ne pleurez pas, s'écrie Atys...

Je suis assez vengé : vous m'aimez et je meurs !

Réponse sublime et qui suffirait à recommander la mémoire du poète à l'admiration de la postérité.

C'est *Armide* qui a valu à son auteur les éloges exagérés de Schlegel. Il est vrai que Schlegel et Lessing, en bons Allemands qu'ils étaient, ont suivi un procédé identique ; de même que Lessing, dans sa *Dramaturgie*, a mis Destouches en tête de notre littérature, de même Schlegel n'a glorifié Quinault qu'aux dépens de Molière. Sacrifier Metastase à Quinault, passe encore ; mais Molière ne s'immole pas ainsi. Halte-là, monsieur le critique !

Nous appellerons spécialement l'attention du lecteur sur le ballet introduit par le poète au troisième acte d'*Armide*. Ce divertissement, au lieu d'être une superfluité, concourt au développement de l'intrigue. C'est, je crois, la première fois qu'on a imaginé de faire servir la danse à l'intérêt de l'action. Armide appelle la Haine et lui livre le cœur de Renaud. « Aussitôt, dit le texte, la Haine sort des Enfers accompagnée des Furies, de la Cruauté, de la Vengeance, de la Rage et des Passions qui dépendent de la Haine. » Tout ce monde-là se met à danser, comme de juste.

On pourra rire de la naïveté du procédé et surtout de la phrase que nous venons de transcrire. Il faut bien reconnaître néanmoins que l'innovation était considérable ; elle ouvre la carrière aux opéras où la danse est partie agissante et nécessaire, comme dans *le Dieu et la Bayadère* ou la *Muette de Portici*. Rappelons-nous que les trois quarts des

écrivains actuels amènent un intermède chorégraphique par ces simples mots : — *Que la fête commence !* — C'est commode, mais peu ingénieux et peu spirituel !

Les œuvres du grand siècle sont toutes marquées d'un incomparable cachet de majesté. Toute brûlante qu'est la passion d'Armide, il y a de la retenue et de la dignité dans les élans de cette enchanteresse ; Quinault est un Scribe en perruque bouclée. Sans doute, il n'a point deviné qu'en dehors de la mythologie on fouillerait dans les sujets historiques, qu'on coucherait la Saint-Barthélemy sur les portées d'un papier réglé, qu'on ferait chanter des cavatines à Jeanne d'Arc et des airs de basse au farouche Attila, au splendide Nabuchodonosor. On ne peut avoir toutes les presciences. Quinault tâchait surtout d'accommoder ses ouvrages aux volontés du Roi, qui avait en horreur la musique brillante et facile. Une anecdote à ce sujet. Un jour, le duc de Saint-Aignan ayant présenté à Louis XIV le petit Baptiste (Anet), qui exécutait sur le violon des morceaux d'une agilité prodigieuse, le prince écouta patiemment, indolemment, les variations du virtuose ; après quoi, ayant fait venir un artiste de la chapelle royale : — Jouez-moi un air de *Cadmus*, demanda-t-il. — La mélodie lourde et traînante de Lulli plongea Louis XIV dans le ravissement. Se tournant vers le duc de Saint-Aignan : — Que voulez-vous, monsieur, dit-il, je ne saurais que vous répondre ; voilà mon goût à moi, voilà mon goût.

Il ne faudrait pas admettre que l'habile Quinault ait été dépourvu de malice. Comme tous les lyriques, il avait un réel talent pour l'épigramme. On se souvient des doléances qu'il fit sur les difficultés qu'il éprouva à marier ses filles. Les quatre derniers vers de ce morceau poétique sont seuls connus. Chose bizarre ! nous avons retrouvé la pièce entière dans un volume de controverses religieuses ; nous la publions telle quelle.

L'OPÉRA DIFFICILE

*Ce n'est pas l'opéra que je fais pour le Roy
 Qui m'empesche d'estre tranquille ;
 Tout ce qu'on fait pour lui paraît toujours facile.
 La grande peine où je me voi,
 C'est d'avoir cinq filles chez moi,
 Dont la moins âgée est nubile.
 Je dois les établir et voudrois le pouvoir ;
 Mais à suivre Apollon, on ne s'enrichit guère,
 C'est avec peu de bien un terrible devoir
 De se sentir pressé d'estre cinq fois beau-père.*

Quoi ? cinq actes devant notaire ,
Pour cinq filles qu'il faut pourvoir !
O ciel ! peut-on jamais avoir
Opéra plus fâcheux à faire ?

Quoi qu'en ait dit ce père embarrassé, il fit épouser son aînée à un neveu du peintre Lebrun, et sa cadette à M. Gaillard, qui occupait un poste élevé dans la magistrature.

Après *Armide*, Quinault se confina dans les pratiques de la dévotion. Il mourut le 26 novembre 1688, laissant la réputation d'un homme adroit et sensible. Un distique de Boileau a failli ensevelir dans l'oubli le chantre d'*Armide* et d'*Atys*; heureusement que La Harpe et Voltaire sont venus infirmer le jugement du satirique.

Il n'est point vrai de dire que les opéras de Quinault soient des *lieux communs*; l'expression de *morale lubrique* est aussi déplacée qu'indécente. Il n'est pas exact non plus que Lulli ait *réchauffé* les ouvrages de son collaborateur; c'est plutôt le contraire qui serait la vérité. Quinault a en partage le tour nombreux et l'élégance innée; ces qualités, il les a conservées en dépit des outrages du temps. Ne le comparons à aucun des auteurs modernes; M. Viennet a plus imité La Fontaine que M. de Saint-Georges n'a continué Quinault. Les conditions de l'art ont changé; mais, dans sa spécialité curieuse, le fils du boulanger est resté inimitable, comme Saint-Simon dans ses Mémoires, comme Bossuet dans ses Oraisons funèbres, comme Despréaux dans son *Lutrin*, comme Béranger dans ses *Chansons*. Il y a des génies qui ne font pas école; pour comprendre le mérite de Quinault il faut relire Marmontel et le bailli du Rolet.

DANIEL BERNARD.





LES NOELS DE NICOLAS SABOLY



UN homme d'esprit et de sens, qui était aussi un grand économiste et un clairvoyant observateur, me disait un jour qu'il ne fallait produire à Paris que ce qui n'y était pas déjà.

A ce compte, la notice que nous publions aujourd'hui et les pièces qui l'accompagnent seront les bienvenues dans la *Chronique musicale* qui prend à tâche de ne rien omettre de ce qui, parmi les hommes et les choses d'art lyrique, peut intéresser et piquer la curiosité des connaisseurs.

Nicolas Saboly, l'auteur si justement célèbre des Noëls provençaux, né à Montoux (Vaucluse), en 1614, mort à Avignon le 25 juillet 1675, à l'âge de 61 ans, était devenu deuxième *bénéficiaire* de Saint-Pierre, église collégiale de cette ville. Il en fut aussi maître de musique et organiste durant un assez grand nombre d'années, pendant lesquelles il composa plus de cent Noëls qui, depuis deux siècles, sont encore aujourd'hui restés populaires dans nos contrées méridionales. Il les mettait, le plus souvent, lui-même en musique ; aussi, est-ce à juste raison qu'il fut appelé le *Troubadour du dix-septième siècle*.

« S'il avait pu, dit Fortia d'Urban, chanter l'amour, les belles et les exploits de l'ancienne chevalerie, il aurait obtenu une place très-distinguée parmi les premiers poètes de la nation. Ses Noëls, qui sont tout autant d'hymnes, respirent une naïveté touchante et presque sublime. »

Saboly, nous venons de le dire, composait presque toujours la musique de ses Noëls ; mais il faut remarquer que, dès que ces sortes de petits poèmes avaient vu le jour, les musiciens de son temps s'en empa-

LA NATIVITÉ

Musique de NICOLAS SABOLY

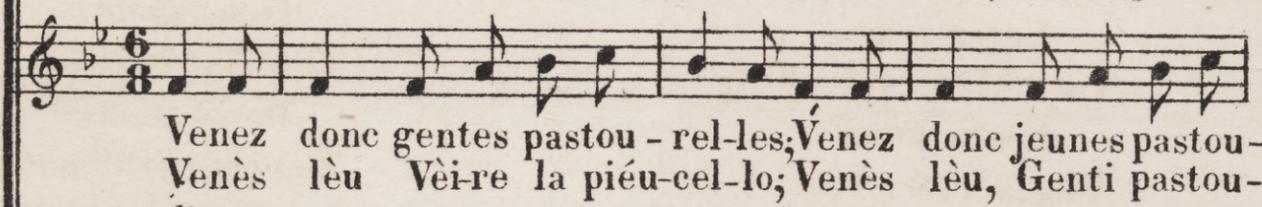
Traduction de Charles SOULLIER

Allegretto (♩ = 104)

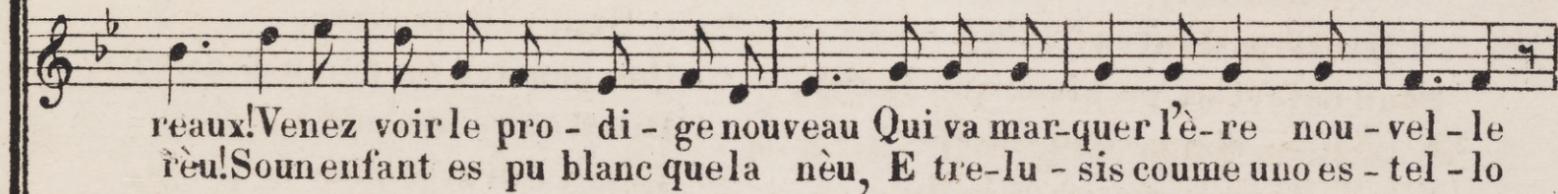
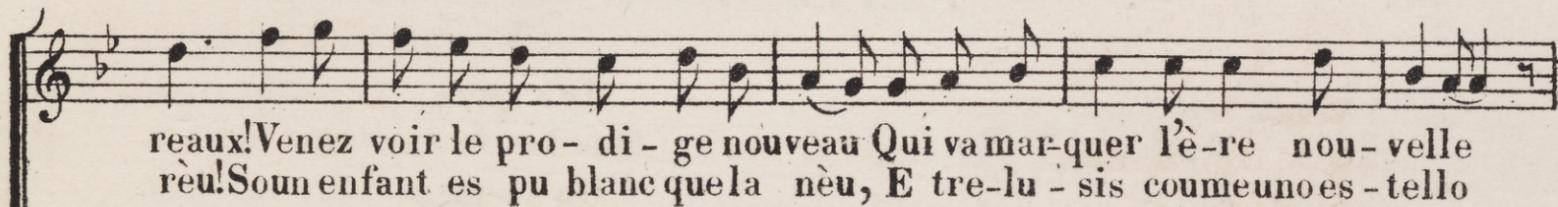
1^{er} SOPRANO
ou
1^{er} TENOR



2^e TENOR
ou
MEZZO SOPRANO



BASSE
ou
CONTRALTO



(NOTA) L'air de ce Noël est dit-on tiré de la Comédie de Molière LE MÉDECIN MALGRÉ LUI, représentée pour la 1^{re} fois au Théâtre Français le 9 Août 1666. Quelques uns l'attribuent à Lulli.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1

Venez, donc
Gentes pastourelles;
Venez donc
Jeunes pastoureaux!
Venez voir le prodige nouveau
Qui va marquer l'ère nouvelle
Ah! ah! ah! que la mère est belle
Ah! ah! ah! que l'enfant est beau!

2

Levez-vous,
Le ciel est splendide
Levez-vous,
Vite, arrivez tous!
Venez donc, venez, vous joindre à nous,
Mathieu, Christophe, Armand, Placide!
Dieu! Dieu! Dieu! quel regard candide!
Dieu! Dieu! Dieu! quel air tendre et doux!

3

- Qui va là?
Qui frappe à la porte?
Qui va là?
- Que vous fait cela?
Vous verrez ce que nous portons là...
- Bien venu soit l'ami qui porte!
- Pan! pan! pan! ouvrez-nous: qu'importe?
Pan! pan! pan! ouvrez: nous voilà!

4

Doucement!
Il a fine oreille:
Doucement!
Marchez lentement!
Approchez bien délicatement,
Comme sur la fleur fait l'abeille.
Paix! paix! paix! car l'enfant sommeille,
Paix! paix! paix! car le petit dort!

TEXTE ORIGINAL.

1

Venès lèu
Vèire la piéucello;
Venès lèu,
Genti pastourèu!
Soun enfant es pu blanc que la nèu,
E trelusis coume uno estello.
Ai! ai! ai! que la maire es bello!
Ai! ai! que l'enfant es bèu.

2

Hòu! Christòu,
La nuech es fort claro,
Hòu! Christòu,
Sauto vite au sòu,
E vai-t'en au païs dei Jusiòu,
Vèire Jèsu, qu'es causo raro.
Hòu! hòu! hòu! me lève toutaro,
Hòu! hòu! toutaro li vòu.

3

Qu's aqui
Que bat de la sorto?
Qu's aqui?
Sian vòsteis ami,
Que pourten un parèu de cabrit:
Dison qu'es bon ami qu porto.
Talta! ta! druvès nous la porto,
Talta! venès nous druvi!

4

Avès tort,
Vous e vòstei fiho,
Avès tort
De pica tan fort;
Vàutrei, pastre, sias tous de butor,
Poudès jamai teni sesiho.
Chut! chut! chut! que l'enfant soumiho,
Chut! chut! que lou petit dor.

5

Gros badau,
N aurés jamai pauso!
Gros badau,
Teisas vous un pau!
Parlas, plan, e marchas tan pu siau
Coume fai uno cacaluso.
Plan! plan! plan! que l'enfant repauso;
Plan! plan! leissas-l'en repau.

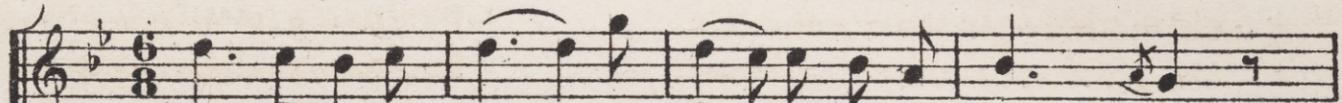
LA REDEMPTION

Musique de NICOLAS SABOLY

Traduction de Charles SOULLIER

Andantino (♩ = 6)

1^{er} SOPRANO
ou
1^{er} TENOR.



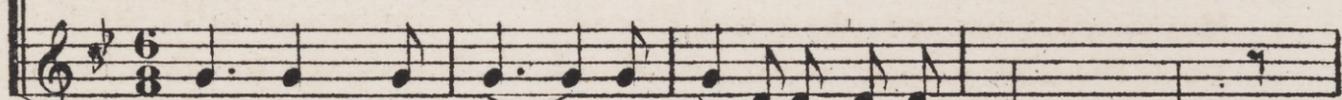
Puis - que l'or - gueil de l'hu - mai - ne na - tu - re
Piès - que l'or - gueil de l'u - ma - no na - tu - ro,

MESOPRANO
ou
BARYTON.

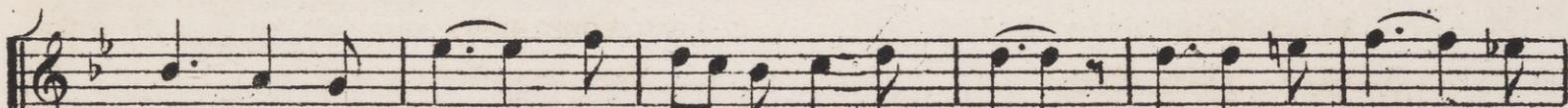


Puis - que l'or - gueil de l'hu - mai - ne na - ture O sa rê -
Piès - que l'or - gueil de l'u - ma - no na - turo, È - ro moun -

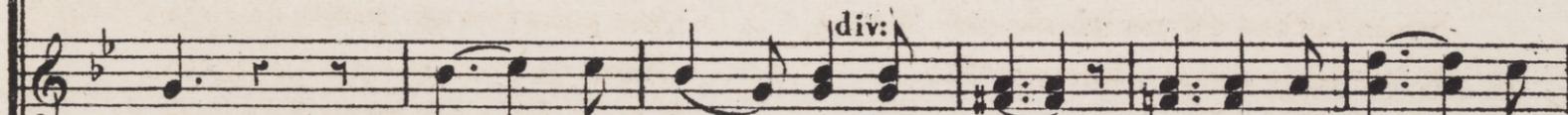
CONTRALTO
ou
BASSE.



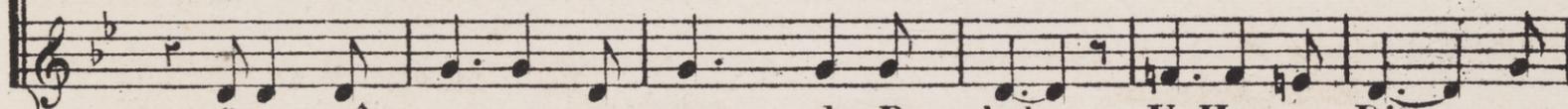
Puis - que l'or - gueil de l'hu - mai - ne na - tu - re
Piès - que l'or - gueil de l'u - ma - no na - tu - ro,



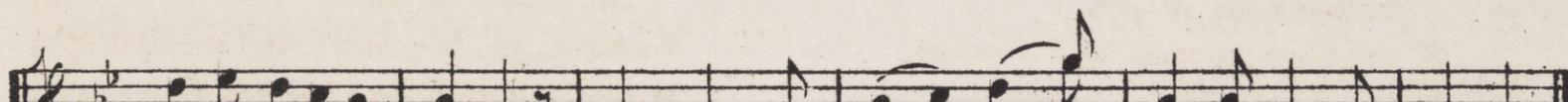
O - sa rê - ver u - ne tour de Ba - bel Un Homme Dieu pour
È - ro moun - ta jus - qu'à Dieu a moun - daut, Un O - me Dieu, pèr



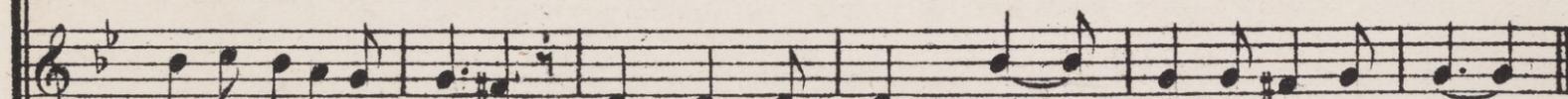
ver u - ne tour de Ba - bel Un Homme Dieu pour
ta jus - qu'à Dieu a moun - daut, Un O - me Dieu, pèr



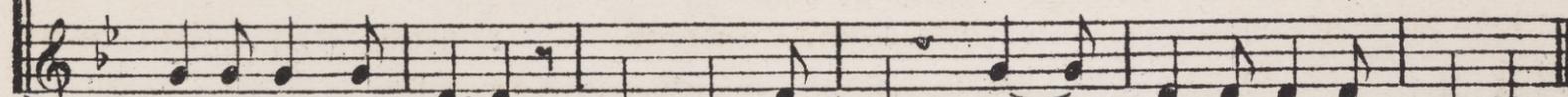
O sa rê - ver u - ne tour de Ba - bel Un Homme Dieu pour
È - ro moun - ta jus - qu'à Dieu a moun - daut, Un O - me Dieu, pèr



ré - parer l'in - ju - re Sur cet - te terre est descen - du du ciel
re - para l'in - ju - ro, Fau que des - cèn - de dou cèu ei - ça - vau.



ré - parer l'in - ju - re Sur cet - te terre est descen - du du ciel
re - para l'in - ju - ro, Fau que des - cèn - de dou cèu ei - ça - vau.



ré - parer l'in - ju - re Sur cet - te terre est descen - du du ciel.
re - para l'in - ju - ro, Fau que des - cèn - de dou cèu ei - ça - vau.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1

Puisque l'orgueil de l'humaine nature
Osa rêver une tour de Babel
Un homme Dieu pour réparer l'injure
Sur cette terre est descendu du ciel.

2

Quand même Adam n'eut pas commis sa faute
Le fils de Dieu fût encor descendu.
Sa mission fut si grande et si haute,
Qu'il fallait bien que son nom fût connu.

3

Quel méchant lit qu'une pierre de taille.
Un gros caillou n'est qu'un coussin bien dur;
Mais le bon fruit, conservé sur la paille,
Avec le temps profite et devient mûr.

4

Ce faible enfant est trop jeune et trop tendre,
Traître Judas, on n'en donnerait rien;
Laisse le donc mûrir pour le mieux vendre
Et de la terre il sera le vrai bien.

5

Il est fragile autant qu'on peut le dire:
Le moindre mal lui causerait la mort,
Il saura mieux endurer son martyre
Lorsque le temps l'aura rendu plus fort.

6

Si père Adam, lorsqu'il mangea sa pomme,
Eût vu Jésus verser son sang pour nous,
Il se fût dit: Heureux le premier homme
Dont le péché fit un sauveur si doux!

TEXTE ORIGINAL.

1

Pièisque l'ourguei de l'umano naturo,
Èro mounta jusqu'à Diéu a moundaut,
Un Ome Diéu, pèr repera l'injuro,
Fau que descènde d'ou cèu eiçavau

2

Quand bèn Adam n'aurié gis fas de fauto,
Lou Fiéu de Diéu sarié toujours vengu;
Sa qualitat es si grando e si auto,
Qu'èro besoun que fusse couneigu.

3

Lou marrit lie qu'uno pèiro de taio!
Un gros caiau es un couissin bèn dur!
Aquéu bèn fru qu'es sus un pau de paio,
Emé lou tèm se rendra bèn madur.

4

Aquel enfant es trop jouine e trop tènre,
Traite Judas! nauriés gaire d'argènt,
S'entrepreniés toutaro de lou vèndre:
Espèro dounc qu'age un pau mai de tèm.

5

Es delica mai que noun pourriéu dire,
Lou mendre mau li causarié la mort:
Pourra bèn mai endura de martire,
Quand sara grand e que sara plus fort.

6

Si tu vesiés, Adam, à ta presèncò,
Lou Fiéu de Diéu mouri pèr touñ amour,
Pourriés bèn dire: Urouso es moun óufènso,
Qu'a meritat un si grand Redentour!

SAINT JOSEPH ET SON HÔTE

DIALOGUE

Précédé et suivi du Chœur des Bergers et des Rois

Musique de NICOLAS SABOLY

Traduction de Charles SOULLIER.

Chœur

1^{er} SOPRANO
ou
TENOR

2^e SOPRANO
ou
BARYTON

CONTRALTO
ou
BASSE

Largo pietoso (♩ = 72)

(Français) I-ci ber-gers et conqué-rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
(Provençal) A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

I-ci ber-gers et conqué-rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

I-ci ber-gers et conqué-rants Pour voir Jé-sus vinrent en-
A-qui lei pas-tres e lei Réi Mar-que-roun plus ni rang ni

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras-semble.
cas-to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas-to.

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras-semble.
cas-to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas-to.

semble: En Dieu tous les hommes sont grands, Quand c'est le cœur qui les ras-semble.
cas-to: En caro au-jourd'ieui coumo piei Sian tou-tei de la me-mo pas-to.

Dialogue

SAINT JOSEPH

Largo pietoso

Ho-là! quelqu'un maitre ou mai-tresse, A-mis ré-pondez à ma
Hou! de l'ous-taul mes-tre, mes-tresse, Var-let, chambriero, ci-lia-

voix J'ai dé-jà frap-pé bien des fois Et nul ne vient, quelle ru-des-se!
res? Ai dé-jà pi-ca proun de fes, E res noum vèn, quinto ru-des-so!

Vivement et avec humeur Récitatif.

L'HÔTE

Vous in-ter-rompez mon som-meil A ce ta page on ne dort
Me siéu dé-jà le-va tres cop; S'ei-çò du-ro, dour-mi-rai

guè-re. Vous qui pro-vo-quez mon ré-veil Que vou-lez vous que faut-il fai--re?
gai-re. Qu pico a bas? qu'es tout a-co Quau sias? que vou-lès? que fau fai--re?

TRADUCTION, FRANÇAISE

1

ST JOSEPH

Holà! quelqu'un! maître ou maîtresse!
Amis, répondez à ma voix!
J'ai déjà frappé bien des fois,
Et nul ne vient; quelle rudesse!

L'HÔTE, brusquement.

Vous interrompez mon sommeil!
A ce tapage on ne dort guère,
Vous qui provoquez mon réveil
Que voulez-vous? que faut-il faire?

2

ST JOSEPH, d'une voix très douce.

Mon bon ami, si je réclame,
C'est au nom de l'humanité
Donnez-nous l'hospitalité
Si ce n'est pour moi, pour ma femme!

L'HÔTE

Vous êtes des trouble-repos,
Des rôdeurs, troupe mal famée,
Qui dérangez à tout propos:
Bonne nuit! ma porte est fermée!

3

ST JOSEPH

Nazareth est notre patrie.
Je suis Joseph le charpentier,
Assez connu dans mon métier:
Ma femme s'appelle Marie.

L'HÔTE

Je ne puis pas vous recueillir:
Allez chercher ailleurs fortune.
La nuit, on n'a guère à choisir:
Couchez donc au clair de la lune.

4

ST JOSEPH

De la nourriture et du gîte
Nous payons le prix, quel qu'il soit:
Souvent le moindre petit toit
Vaut un palais, quand il abrite.

L'HÔTE

Votre souper sera mal cuit,
Mon linge est de grossière toile
Vous risquez donc, pour cette nuit,
De loger à la belle étoile.

5

ST JOSEPH

Ne nous traitez pas de la sorte:
Vous pourriez, par ce temps affreux,
En vous montrant si rigoureux,
Nous trouver morts à votre porte!

L'HÔTE, d'un ton plus doux.

Vous triomphez de ma bonté,
Et je veux être secourable.
Je vous reçois par charité:
Vous coucherez dans une étable.

TEXTE ORIGINAL

1

SAN JOUSÈ

Hou! de l'oustau! mètre, mestresso,
Varlet, chambriero, ci li a res?
Ai déjà pica proun de fes,
E' res noun vèn! quinto rudesso!

L'OSTE

Me siéu deja leva tres cop;
S'eiçò duro, dourmirai gaire.
Qu pico a bas? qu'es tout acò?
Quau sias? que voulès? que fau faire?

2

SAN JOUSÈ

Moun bon ami, prènes la peno
De descèndre un pau eiçavau!
Voudrias louja dins voste oustau,
Iéu soulamen emé ma feno?

L'OSTE

Vautre sias de troublo-repau;
Sias d'aguéstei batur-d'estrado
Que sounjas rèn qu'à faire mau.
Adioussias, ma porto es sarrado

3

SAN JOUSÈ

Nazarèt es nostro patrio;
Iéu siéu pas tau que me crèse:
Siéu fustié, m'apelle Jousè
Ma femo s'apello Mario.

L'OSTE

Ci li aproun gènt, vole plus res;
Diéu vous done meïour fourtuno!
Si me cresès, demandarès
Vount es lou lougis de la Luno.

4

SAN JOUSÈ

Retiras-nous, que que nous coste!
Loujas-nous dins lou galatas;
Vous pagaren nostre repas,
Coume s'erian à taulo d'oste.

L'OSTE

Voste soupa sara man cue;
Cresé que farés pauro chiero
Car pèr segur, a questo nue,
Vous loujarès à la carriero.

5

SAN JOUSÈ

Nous tratés pas d'aquelo sorto
Hélas! vesès lou tèms que fai!
Durbès-nous! s'istas gaire mai,
Nous troubarès mort à la porto!

L'OSTE

Vosto moulié me fai pieta,
E me rënd un pau plus afable:
Vous loujarai pèr carita
Dins un pichot marrit estable.

DIEU ET DIABLE

Musique de NICOLAS SABOLY.

Traduction de Charles SOULLIER

Allegretto (♩ 88)

1^{er} SOPRANO

ou

1^{er} TENOR

MESOPRANO

ou

BARYTON

CONTRALTO

ou

BASSE

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jouse m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jouse m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde Prends bien gar - de!
Sant Jouse m'a di: Pren - te gardo, Pren - te gar - do!

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il gèle Qu'il
Sant Jouse m'a di: Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand jalo, Quand

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il
Sant Jouse m'a di: Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand

Saint Joseph m'a dit: Prends bien garde au bois mau - dit! Qu'il gèle Qu'il
Sant Jouse m'a di: Pren - te gar - do pèr ei - ci! Quand jalo, Quand

grê - le Les mau - vai - ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne - vo, Lei mar - ri - dei gènt Soun pèr or - to d'a - quèu tèm.

grê - le Les mau - vai - ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne - vo, Lei mar - ri - dei gènt Soun pèr or - to d'a - quèu tèm.

grê - le Les mau - vai - ses gens Dans la nuit courent les champs.
ne - vo, Lei mar - ri - dei gènt Soun pèr or - to d'a - quèu tèm.

VARIANTES pour la Chanson Complainte à chanter par une voix seule

J'ai vu Luci - fer Mali - corne Portant corne J'ai vu Luci - fer Pour moi
Sorti de l'En fer Ô Diable Effroy - a - ble Dis que me veux tu Fair' la chasse à taver - tu

(NOTA) Les paroles provençales de ce Noël sont si défectueuses et si bicornues (le diable avait sans doute ensorcelé la muse de l'auteur) que nous n'osons pas les traduire complètement. Nous nous bornons au 1^{er} Couplet mais nous suppléons aux autres couplets par une chanson complainte sur cet air d'ailleurs très remarquable de SABOLY.

TRADUCTION FRANÇAISE.

1
 J'ai vu Lucifer,
 Malicorne,
 Portant corne;
 J'ai vu Lucifer
 Pour moi sorti de l'Enfer
 - Ô diable
 Effroyable,
 Dis, que me veux-tu?
 - Fair la chasse à ta vertu.

2
 - J'ai pour tes loisirs
 Des fillettes,
 Gentillettes,
 J'ai pour tes loisirs
 Des amours et des plaisirs.
 - Ô diable,
 Effroyable,
 Pour l'amour de Dieu
 A Satan j'ai dit adieu.

3
 - J'ai dans mes greniers
 Vingt exquis
 Friandises,
 J'ai dans mes greniers
 Des fruits secs en pleins paniers.
 - Ô diable,
 Effroyable,
 Qui fais tant d'heureux,
 Garde tes fruits secs pour eux!

4
 - Je suis exigeant,
 Prends y garde
 En ta mansarde!
 Je suis exigeant
 Quand on a besoin d'argent.
 - Ô diable
 Effroyable,
 Je m'en passerai!
 Je suis pauvre et j'pâtirai!

6
 - Il t' faudra, demain
 Seul' ressource
 De ta bourse,
 Il t' faudra demain,
 Arrêter sur l' grand chemin.
 - Ô diable
 Effroyable,
 Mon fils a d' l'honneur
 Et n' veut pas d' un pèr' voleur!

5
 - Rends-toi donc enfin,
 Ou la vie
 T'est ravie,
 Rends-toi donc enfin,
 Ou ton fils mourra de faim!
 - Ô diable
 Effroyable,
 Je me donne à toi...
 Que Charlot vive et prends moi!

7
 - Mourez donc alors,
 Indociles,
 Imbéciles,
 Mourez donc alors,
 Selon la loi des plus forts!
 - Ô diable
 Effroyable,
 Nous mourrons tous deux,
 Mais... pour vivre dans les cieux!

TEXTE ORIGINAL.

1
 Sant Jousè m'a di:
 Prente gardo, prente gardo!
 Sant Jousè m'a di:
 Prente gardo pèr ei ci!
 Quand jalo, quand nèvo, lei marridei gènt
 Soun pèr orto d'a queu tèm

3
 Leis ai vist de près
 Qu'an de mourre, qu'an de mourre!
 Leis ai vist de près
 Qu'an de mourre de travès
 De pato, de grifo, coume noste cat,
 E de co coume de rat!

5
 Traite Lucifer,
 Perqué sortes, perqué sortes,
 Traite Lucifer,
 Perqué sortes de l' infer?
 La casso, la pescò valon rèn pèr tu
 Aro que Diéu es vengu.

2
 M'a mes quantecant
 L'alabardo, l'alabardo
 M'a mes quantecant
 L'alabardo entre lei man:
 Qui marche? qui vive? vese tres voulur!
 Qui va là? Sian pas Segur!

4
 Vilèn Belzebut,
 Qu'as de bano, qu'as de bano,
 Vilèn Belzebut,
 Qu'as de bano sus lou su,
 Que rodes? que cerques? ci li a rèn de tiéu
 Sian tous deis enfant de Diéu

6
 Malurous Satan,
 Qu'as leis alo, qu'as leis alo,
 Malurous Satan,
 Qu'as leis alo dun tavan,
 Que dises? que groundes? fasses pas lou fin!
 Toun Mèstre es aqui dedin.

7
 Bèl ange Michèu,
 Sourtès vite, sourtès vite,
 Bèl ange Michèu,
 Sourtès vite, vènes lèu.
 Lei diable barrulon à l'entour d'ou jas,
 Mandas lèi au país bas.

raient pour y adapter leurs mélodies ; et nous voyons dans les divers recueils notés qui nous restent de lui, que plusieurs d'entre eux comptent jusqu'à trois ou quatre airs différents. Toutefois, les meilleurs de ces airs étaient, bien entendu, toujours les siens.

Certes, on doit avouer, avec Fortia d'Urban, que la plupart des mélodies de Saboly sont empreintes d'une naïveté touchante qui s'élève parfois jusqu'au sublime ; et l'un des airs que nous reproduisons ci-contre (le Dialogue de *saint Joseph et son hôte*), qui est un modèle du genre, en est une preuve convaincante ; mais il ne faut pas oublier de dire aussi, avec le biographe Barjavel, que ces qualités ne constituent pas exclusivement le caractère du chantre de la *Nativité*. On trouve dans ses recueils quelques pièces très mordantes et très spirituellement satiriques, telles que celles sur l'abbé Bibasso et contre un sieur Cadenières, qui furent, dit-on, retranchées de sa collection, afin de ne pas blesser la susceptibilité de quelques familles du pays.

A propos de cette dernière pièce de notre troubadour Contadin, nous croyons être agréable à nos lecteurs en reproduisant ici quelques lignes de notre spirituel Castil-Blaze, qui ne laissait jamais rien échapper dans ses piquantes chroniques.

« Nous trouvons, dit-il, Saboly tout entier dans une chanson pleine d'esprit, de sel attique et surtout de malice, qu'il décocha contre un certain Cadenières, bourgeois gentilhomme qui n'avait pu se faire octroyer le droit de placer la particule devant son nom, dans le pays du monde où rien n'était plus facile. Un juge de l'infime tribunal de saint Pierre, un simple docteur même, étaient anoblis par leurs charges, et Cadenières enrageait de ne pouvoir se faire appeler *M. de Cadenières*. Ce pauvre homme était en outre affligé d'une paralysie aux mains, et Saboly ne lui fit pas même grâce de cette infirmité dans le vaudeville dont il s'agit ; il voulait que le portrait fût ressemblant au dernier point, et ce complément était nécessaire. En voici le premier couplet :

*Noste paure cat
Cadeniero
Qu'a de niero,
Noste paure cat
Qu'a de niero
Sus lou na ;
Se grato,
Se freto,
N'en pòu gis avé
Perço qué na gis de det*

« Même avec un commentaire, il sera difficile de faire comprendre ce couplet aux personnes qui n'ont pas l'intelligence de la langue provençale. La double pointe de ces vers piquants vient d'un double calembour : *niero* signifie *puce* ; *de* signifie en même temps *doigts*, ou *dé* particule nobiliaire ; *Cadeniero*, nom propre, par la combinaison de ses syllabes, présente réunis ces quatre mots : *qui a des puces*. Ces préliminaires établis, essayons de traduire :

*Notre pauvre cat (chat),
Qu'a des puces,
Qu'a des puces,
Notre pauvre cat
Qu'a des puces
Sur le nez :
Se gratte,
Se frotte,
Il n'en peut point saisir,
Parce qu'il n'a point de doints (De).*

Saboly trouva la chanson si plaisante qu'il écrivit un air nouveau pour la chanter et la répandre plus avant dans la Société d'Avignon. Elle eut un succès de vogue : tout le monde la redit alors, et peu de nos contemporains l'ont oubliée. L'auteur adapta plus tard la musique de ce vaudeville satirique à son trente-cinquième Noël : *San Jousé m'a dit* (1) et lorsque, dans les réunions de famille, les sept couplets de ce Noël avaient défilé jusqu'au dernier, il était rare que l'assistance ne continuât pas la période, en ajoutant le vaudeville à la queue de *notre pauvre chat (Noste pauvre cat)*.

Mais, si l'esprit et le sel attique dominaient dans les noëls de Saboly, on y remarquait aussi l'expression d'une sensibilité pleine de douceur et d'aménité. Rien n'égalait la richesse de son imagination, si ce n'est la grandeur de son âme et la bonté de son cœur.

« Au dire de la tradition, dit M. Augustin Boudin dans une récente brochure pleine de détails intéressants sur notre auteur, Saboly était d'un commerce très agréable : Joyeux convive, hôte charmant, il mettait en pratique le précepte d'Horace : *Carpe diem*. Sa maison d'une simplicité antique, mais embellie par la présence de deux muses, était le ren-

(1) Ce Noël fait partie de ceux que nous reproduisons aujourd'hui, et de la collection de ceux qui vont être publiés par l'éditeur de musique, Gustave Avocat.

dez-vous des littérateurs et des artistes. Les chanoines de Saint-Pierre surtout, pour qui le poète musicien avait des prévenances délicates, ne faisaient point défaut à ses soirées d'hiver où les attendait toujours un beau feu bien clair et souvent une bonne bouteille de Châteauneuf. Le chantre de la *Nativité* était généreux, désintéressé, charitable ; son âtre ne fumait guère pour lui seul ; il aimait à rompre le pain de l'hospitalité, et ce n'était pas à la Noël seulement qu'il réservait *la part du bon Dieu*. Sans cela, aurait-il eu des rimes si énergiques contre le mauvais riche ? Sans cela n'eût-il laissé qu'une succession répudiable ? Son âme d'artiste était pleine des élans les plus passionnés pour la vertu. »

L'écrivain auquel nous empruntons ces lignes (et qui par parenthèse a découvert un Noël entièrement inédit de Saboly) eut l'occasion, dans un de ses voyages à Paris, de chanter quelques uns de ces airs au célèbre auteur des *Temps mérovingiens*, Augustin Thierry, qui, après les avoir écoutés religieusement, s'écria : « Ces Noëls sont d'une toute chante simplicité !... Que ces mélodies ont de grâce et de fraîcheur ! « *On n'a entendu cela nulle part.* »

Eh bien, *on pourra l'entendre aujourd'hui partout !*

Mais... va-t-on s'écrier, les Noëls de Saboly sont *intraduisibles*. Il faut avoir vécu parmi le peuple avignonnais, et avoir parlé sa langue, pour comprendre tout ce que la forme de cette poésie ajoute de charme à l'idée de l'auteur, et tout ce que l'originalité des airs lui prête de mouvement et de vie.

Oui, nous le savons : tel est le cri général des méridionaux à l'endroit de ces Noëls de Saboly, et nous faisons chorus à ce sujet avec tout le monde, du moins pour ce qui touche particulièrement à ses poésies ; mais il n'en est pas de même pour les mélodies qui restent un type invariable : celles-ci seront de tous les temps, elles sont de plus historiques, et à ce titre elles méritent d'être propagées universellement.

Nous avons en effet entrepris un travail bien ingrat : Il y avait surtout, nous en convenons, de la témérité à oser traduire ces Noëls en vers français ; car il s'agissait là non seulement de substituer, ainsi que nous avons pu le faire dans *Sémiramis* de Rossini ou ailleurs, des vers d'une langue à ceux d'une autre, et de plaquer ces vers sur leur musique originale sans changer une seule note et sans en altérer le sens. Il fallait en outre transformer en chœur de pures mélodies, de telle sorte que leur pensée primitive, tout en prenant un corps harmonique, ne fût pas décolorée ou absorbée dans l'ensemble des agencements ; mais il y a plus encore, il fallait pouvoir trouver dans les expressions et dans les tournures de notre langue française, un caractère d'originalité assez éner-

gique pour lutter corps à corps avec cette franchise parfois un peu rude et même un peu décollétée de l'idiome provençal.

Eh! bien, nous avons tenté de remplir cette tâche et nous nous sommes mis à l'œuvre pour tirer du trop modeste coin où elles étaient reléguées, depuis plus de deux siècles, ces perles de l'art, de la littérature et de l'histoire.

Aurons-nous réussi dans cette entreprise? Ce n'est point à nous à trancher cette question.

On nous saura gré, je pense, de nous être attaché à populariser à naturaliser dans le monde artistique français, les inspirations d'un compositeur spécial qui, pour n'être placé que dans un ordre relativement subalterne, a cependant le mérite considérable de l'antériorité. Cette utile propagation servira de réponse à ceux qui croient qu'avant l'arrivée de Lulli, notre nationalité n'avait point en elle de germe mélodique.

CHARLES SOULLIER.





LA MUSIQUE CLASSIQUE

ET

LES CONCERTS POPULAIRES



Il y a bien peu de temps que le goût de la musique instrumentale s'est introduit en France, mais en revanche il s'est développé depuis quelques années avec une rapidité et une vigueur peu communes. Comment s'expliquer que ce mouvement général des esprits vers une forme de l'art qui a enfanté tant de chefs-d'œuvre, déjà consacrés chez nos voisins par une longue admiration, ait été chez nous si lent à se produire? Cela tient à des causes nombreuses; mais je crois qu'il faut l'attribuer en première ligne au génie particulier de notre nation.

On l'a dit bien souvent, et un critique fort éclairé l'a répété avec beaucoup de justesse (1): « C'est par la clarté des idées, par la rectitude et la promptitude de ses jugements, que la France se distingue surtout en Europe. Vive, ingénieuse et puissante dans le domaine de la réalité et lorsqu'il s'agit d'atteindre un but défini et prochain, elle n'aime guère à s'aventurer par delà l'horizon qui borne son regard. Elle observe et voit bien ce qui est, elle déduit avec rigueur toutes les conséquences possibles d'un principe, elle marche avec intrépidité, et quoi qu'il arrive, jusqu'au bout d'un syllogisme; mais l'enthousiasme qui

(1) Scudo; *Critique et littérature musicales*, I^{er} volume.

déborde, la rêverie, la mélancolie, la fantaisie, tous les élans vers l'idéal, toutes les aspirations vers l'infini, la France les comprend plus difficilement. Aussi, l'art français, qui brille par tant de qualités éminentes d'ordre, de clarté et de vérité logique, manque-t-il un peu de profondeur et de sensibilité. Il satisfait bien plus la raison que le sentiment, il éclaire plus qu'il n'échauffe, il s'adresse moins à l'intuition du cœur qu'aux facultés réfléchies de l'esprit. »

En littérature, le génie français portera l'art dramatique à sa plus haute expression, il s'y montrera supérieur au génie de toutes les autres nations; mais par contre il n'atteindra jamais aux sommets étincelants de la poésie lyrique. Molière, Racine, Corneille, ont élevé des monuments qui seront à jamais la gloire de notre pays; mais nous n'avons pas une seule œuvre lyrique, pas un seul poème épique à mettre en parallèle avec les chefs-d'œuvre de Virgile, de Dante, de l'Arioste, du Tasse, à moins que vous ne consentiez à vous présenter au concours avec la *Henriade* et quelques odes de Malherbe et de J. B. Rousseau. En peinture, mêmes observations; quelles sont les œuvres de l'école française que vous pourriez opposer avec quelque succès aux grandes compositions de Raphaël, de Michel-Ange, de Véronèse, de Titien? Et encore, en peinture, nous sommes plus riches qu'en littérature, car, si l'épopée littéraire nous fait défaut, nous possédons au moins quelques toiles épiques de Poussin, de Lesueur, de Lebrun, de David et de son école.

Mais arrivons à la musique: en musique, comme en littérature, c'est encore dans le genre dramatique que nous avons le mieux réussi. C'est vers lui que nous avons dirigé toutes nos aspirations, c'est en lui que nous avons concentré toutes nos prédilections; et, si j'avais écrit cet article en 1825, je n'aurais pas hésité à ajouter que c'est le seul que nous comprenions réellement.

Quant à la symphonie, qui est la forme épique de la musique, elle n'existe pas chez-nous; je dis *n'existe pas*, car je ne saurais faire entrer en ligne de compte les quelques productions de ce genre, très rares et d'ailleurs très pâles, qui sont sorties de la plume de nos compositeurs français. Cette forme nous est tellement étrangère, elle reste tellement en dehors de notre goût et de nos tendances musicales, qu'en France, un compositeur purement et exclusivement symphoniste, fût-ce Beethoven lui-même, arriverait sans doute, dans le cours de sa longue carrière, à se créer une certaine célébrité, mais une célébrité tardive et dont l'éclat ne rayonnerait guère au-delà d'un petit cercle de savants et d'artistes. Bien mieux, supposez toujours Beethoven Français, Beethoven,

auteur des neuf symphonies que vous connaissez, ne pourrait pas être nommé membre de l'Institut, et ce, faute de titres suffisants!!!

Avoir créé neuf chefs-d'œuvre qui sont encore l'expression la plus parfaite du grand et du beau en musique, et n'avoir aucun titre à l'immortalité..... que l'Institut confère si généreusement avec le droit de porter un habit à palmes vertes dans les cérémonies officielles! est-ce assez caractéristique? Mais le règlement est formel et si Beethoven avait voulu donner à son amour-propre cette suprême satisfaction (entre nous, je crois qu'il se serait montré absolument indifférent à cet excès d'honneur), il lui aurait fallu écrire *Fidelio*, car, de par la loi, le sanctuaire ne s'ouvre que devant le compositeur qui a fait représenter un opéra en un acte. Quand je dis *Fidelio*, c'est parce que j'ai pris pour exemple le grand nom de Beethoven, mais il ne faudrait pas en induire qu'il fût nécessaire d'écrire une œuvre de cette valeur pour entrer à l'Institut. A quoi bon, puisqu'on y arrive tout aussi sûrement avec un *Postillon de Longjumeau* quelconque, escorté d'une vingtaine de compositions du même genre? Et encore, notez que je parle du beau temps de l'Académie; aujourd'hui, il suffirait d'avoir écrit les *Pantins de Violette*. Demain, on se contentera peut-être de *l'Œil crevé!*

Cette courte digression au sujet d'un règlement suranné, montre bien quel rang effacé la symphonie occupe chez nous dans la hiérarchie musicale. Quant au règlement lui-même, il est peut-être un peu étroit. Avouez pourtant qu'il est essentiellement pratique; il ne vise pas la symphonie, c'est vrai, mais où diantre aurions-nous pris des symphonistes pour en faire des membres de l'Institut?

Que voulez-vous y faire? Cela n'est pas dans notre tempérament artistique. Le génie le plus vaste ne peut pas tout embrasser; d'autres ont créé la symphonie; nous, nous avons créé... le vaudeville. Après tout, le vaudeville est une charmante invention, et tout le monde ne l'aurait pas trouvé! Le Français, « né malin, » l'orna de toutes les grâces de son esprit et sut en faire un type fort aimable. Aussi, le retrouve-t-on un peu partout: en peinture il s'appelle *tableau de genre*, en musique il porte le nom d'*opéra comique*. Sous cette triple forme, le vaudeville constituait encore un genre assez délicat, mais il touchait de bien près aux limites que le bon goût ne doit jamais franchir. Il n'y avait qu'un pas à sauter pour tomber dans la bouffonnerie et dans la trivialité. Hélas! nous l'avons sauté, ce pas, et bien d'autres avec, et de chute en chute nous avons roulé jusqu'aux platitudes du genre bouffe.

Les dix dernières années que nous venons de traverser n'ont pas peu contribué à cette décadence (décadence n'est pas assez fort, c'est débâ-

cle qu'il faudrait dire)! Tous les arts en général se sont desséchés sous le souffle malsain de cet esprit de frivolité qui avait éteint toutes les nobles passions, corrompu le goût et substitué aux plus pures aspirations de l'intelligence un appétit quasi bestial de jouissances faciles et de voluptés grossières. Toute conception sévère et vraiment grande était devenue lettre morte pour la foule, toujours affamée de plaisirs, mais de plaisirs sans efforts.

La Comédie-Française donnait ses magnifiques représentations classiques devant des banquettes vides; le *Misanthrope*, le *Cid*, *Andromaque*, admirables spectacles! disaient les beaux esprits de la jeune génération, et nous nous inclinons bien volontiers devant ces chefs-d'œuvre, mais avouez donc une bonne fois que leur représentation est d'un insupportable ennui. Il n'y a que les gens qui ont lu les poésies de Lebrun-Pindare ou suivi les représentations d'*Arbogaste* pour se divertir à de pareilles antiquités. Ayons donc le courage de nos opinions et faisons justice de toutes ces admirations de convention. Nous allons au théâtre pour nous divertir et non pour étudier encore ce que nous avons tant de fois appris par cœur sur les bancs du collège. Assez de classiques, nous ne les connaissons que trop (en êtes-vous bien sûrs?), nous sommes de notre temps et nous voulons du nouveau. Le *Cid* aux académiciens, à nous la *Belle Hélène*! — Mais à ce compte là, réplique le sévère Mentor, un opéra en cinq actes doit vous paraître un spectacle bien fatigant? — Sans doute, mais il y a la mise en scène et le ballet. — Ah! c'est juste! Pourtant il me semble que la musique de Mozart et de Rossini, que les *Huguenots*, le *Prophète*... — Oh! admirable, sublime, mais c'est de la *grande musique*; il faut l'entendre dix, vingt fois de suite pour la comprendre, et encore, au bout de la vingtième fois, c'est à peine si l'on arrive à retenir quelque petit air qu'on puisse fredonner en sortant du théâtre, ou jouer le lendemain sur son piano; et puis tout cela est un peu rebattu, et d'ailleurs, ce n'est pas toujours amusant, tandis que... — Oui, je sais, la *Belle Hélène*? — Sans doute, pourquoi ne voulez-vous pas admettre... — Il suffit!

Voilà qui va fort bien, et je crois vous entendre,

l'opéra qu'il vous faut, c'est une collection de morceaux gais et faciles qu'on puisse écouter sans fatigue en digérant un bon dîner. — Pourquoi pas? — Allez donc proposer à ces mélomanes de fantaisie de venir entendre une symphonie de Beethoven!

Ce petit tableau de l'état du goût et des arts vous paraîtra sans doute singulièrement chargé. Je veux bien avouer que j'ai un peu forcé la

touche ; mais prenez garde que ces dehors plaisants ne cachent un grand fond de vérité ! Il est incontestable que le niveau artistique a réellement baissé dans ces dernières années ; c'est la musique que nous trouvons en tête de ce mouvement de décadence. C'est à la musique classique qu'était réservée la gloire de nous ramener aux saines traditions.

Au milieu de cette dépravation générale du goût, il s'est trouvé quelques artistes convaincus, dont l'esprit était trop imbu des principes éternels du grand, du beau et du vrai, pour se laisser gagner par la contagion. Ces artistes, ne reculant devant aucune difficulté, se sont courageusement placés en travers du courant qui entraînait la foule, et là, ils ont rassemblé toutes leurs forces pour tenter de réagir contre le mauvais goût et les instincts frivoles de cette foule égarée.

J'ajoute immédiatement que cette noble entreprise a été couronnée de succès : la réforme est commencée, et cette réforme, je l'attribue hautement aux progrès que la musique classique a faits récemment en France, grâce aux efforts persévérants de nos grandes Sociétés de concerts. Ces Sociétés se divisent en deux groupes : 1^o Sociétés de concerts à orchestre ; 2^o Sociétés de quatuors. Examinons maintenant quelle a été la part de chacun dans ce grand mouvement artistique. Et d'abord, à tout seigneur tout honneur : commençons par la Société des concerts du Conservatoire.

Les concerts du Conservatoire sont d'une nature toute particulière, et forment, à eux seuls, une catégorie absolument à part. Fondée en 1828 par Habeneck, sous les auspices de M. le duc Sosthènes de la Rochefoucauld, dirigée par des maîtres éminents, fermement attachée aux précieuses traditions qui lui ont été léguées par ses fondateurs, cette Société modèle, qui réunit dans son sein les artistes les plus remarquables de Paris, et compose, de l'aveu de tous, le premier orchestre du monde, est passée peu à peu à l'état de véritable institution nationale. Etant donnée cette situation exceptionnelle, nous devons naturellement nous attendre à trouver cette troupe d'élite à la tête du mouvement que nous étudions ici. Eh ! bien, il n'en est rien ; non seulement elle n'est pas à la tête du mouvement, mais encore elle n'y a que fort peu contribué ! Quelque étrange que cela puisse paraître au premier abord, ne nous pressons point de lui en faire un crime, car nous allons voir, par ce qui va suivre, qu'il ne pouvait guère en être autrement. Sans doute, la Société des concerts est notre plus belle institution musicale ; mais cette institution n'est rien moins que populaire. Je m'explique. Les concerts du Conservatoire ont lieu dans une salle de dimensions fort restreintes, et dont l'accès est des plus difficiles. Le public qui les fréquente se compose pres-

que exclusivement d'abonnés, et ne se renouvelle que rarement. C'est un petit cercle d'amateurs et de musiciens distingués, admirateurs éclairés du grand art et n'ayant jamais sacrifié au mauvais goût de la foule. L'amateur qui a réussi à pénétrer dans le sanctuaire après avoir attendu pendant deux ou trois ans et quelquefois davantage qu'une vacance se produisît, se scelle en quelque sorte à la stalle dont il est devenu titulaire, et il se passera de longues années avant qu'il la cède à son successeur. Les concerts du Conservatoire sont donc à peu près inabornables pour la masse du public et dès lors on ne saurait raisonnablement leur reprocher de n'exercer aucune influence sur le goût musical de la masse. Il en est de même des Sociétés de quatuors, qui ne s'adressent, elles aussi, qu'à un public d'élite.

Mais, et c'est ici que nous entrons dans le vif de la question, il s'est formé de nouvelles sociétés d'artistes, à l'imitation de la Société des Concerts, et dans le but de faire participer la foule à ces suprêmes jouissances de la musique, réservées jusque-là à un trop petit nombre de privilégiés. Ces Sociétés ont appelé à elles le public tout entier, et c'est en cela qu'elles ont vraiment mérité et justifié leur nom de *Sociétés populaires*.

Certes la tâche était rude, l'entreprise pleine de hasards et de difficultés : en un mot, c'était l'inconnu avec toutes ses incertitudes. Comment attirer la foule dans une salle de concerts où l'on n'exécuterait de la musique que pour la musique elle-même ? Comment populariser un genre de compositions musicales d'une beauté achevée sans doute, mais d'un style sévère et, d'ailleurs, complètement dépourvues des séductions ordinaires, qui, pour le gros du public, constituent le principal attrait des représentations théâtrales, j'entends l'action dramatique, les décors, les costumes et, en général, toutes les richesses de la mise en scène ? Au théâtre, le public le plus grossier et le plus ignorant en musique, arrive encore à comprendre un opéra et à suivre avec intérêt toutes les péripéties d'un drame lyrique. Peut-être trouvera-t-il la représentation d'une œuvre de Gluck un peu fatigante ; il goûtera mieux sans doute les charmes de ce qu'on appelle *la musique facile* que les beautés calmes et sévères dans leur grandiose simplicité de ce qu'on est convenu d'appeler *la grande musique*. Cependant, soyez assuré que dans cette *grande musique* qui, pour beaucoup, constitue une étude et nullement un divertissement, il se rencontrera toujours au moins une scène, par exemple la scène des enfers dans *Orphée*, le chœur des Scythes dans *Iphigénie* ou le premier acte d'*Alceste*, pour réchauffer la froideur du public et graver dans son esprit et dans son cœur des impressions ineffaçables.

Quoi qu'on en dise, la foule peut bien ne comprendre qu'imparfaitement les raffinements et les délicatesses qui ne s'adressent qu'à l'esprit, mais elle se laisse toujours émouvoir par tout ce qui parle directement au cœur. J'ai assisté jadis à une de ces représentations gratuites que l'on donnait au Théâtre-Français le jour du 15 août ; j'y ai vu entre autres *Horace*, en compagnie d'un public qui avait été entièrement fourni par les classes les moins éclairées de la société. Eh bien, je dois à la vérité de constater que l'œuvre du grand Corneille avait excité dans tous ces cœurs rudes une émotion que l'on rencontre bien rarement chez les spectateurs des classes plus instruites, qui composent le public ordinaire de la Comédie-Française.

Aucune des beautés de l'œuvre n'échappait à cette foule, qui écoutait religieusement et avec une curiosité pleine d'admiration ces beaux vers, dont les plus saillants étaient immédiatement soulignés par les applaudissements, non plus de la claque (elle avait congé ce jour-là) mais de toute une salle profondément émue. Je vous assure que le spectacle de cette foule, si naïve dans ses éléments, mais si intelligente dans sa masse, m'a causé un vif plaisir et que mon esprit, surexcité par cet enthousiasme si sincère, n'a jamais mieux goûté les sublimes beautés de notre grand poète français. La foule n'est donc pas insensible à tout ce qui est beau et grand. Elle se laisse toucher par les superbes tirades de Corneille, elle se laissera toucher par les magnifiques accents de la musique de Gluck ; mais quel effet produira sur elle une symphonie de Beethoven ?

H. MARCELLO.

La suite prochainement.





LES DÉCORS ET LES MACHINES DE L'OPÉRA



LUDOVIC CELLER a décrit, dans un intéressant volume, *les décors, les costumes et la mise en scène au dix-septième siècle*. (1) Après avoir fait connaître l'historique des représentations italiennes qui ont servi de modèle aux nôtres, les machines théâtrales, les ballets de la minorité de Louis XIV, etc., il s'arrête au moment où l'opéra est constitué et devient un spectacle régulier. — C'est à cette époque que nous commencerons, renvoyant le lecteur, pour l'étude des origines, au livre de M. Celler, aux recueils gravés de Burnacini et de Torelli, et à un curieux volume, conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, intitulé : *Mémoire de plusieurs décorations qui serue aux pièces contenues en ce présent liure, commancé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673*.

Quand l'abbé Perrin, associé au marquis de Sourdéac, fonda l'Académie de musique, les décorations théâtrales étaient uniformément traitées dans le goût des décorateurs italiens, dont le dessin de Burnacini, reproduit par *la Chronique Musicale*, peut donner une idée. Tous les décors de cette époque présentent un parallélisme complet, d'après une perspective régulière toujours prise de face. A chaque plan les châssis ou coulisses diminuent d'élévation ; les derniers sont hauts de quinze à dix-huit pieds au plus ; les plafonds ou bandes d'air qui les accompagnent, s'abaissent graduellement, jusqu'au fond, terminé généralement par une ferme (2) et non par un rideau. Pour la manœuvre, les châssis sont fixés

(1) Paris, 1869, in-12.

(2) On appelle *ferme* une partie de décor formée de toiles tendues sur des châssis, et dont la manœuvre diffère naturellement de celle des rideaux en toiles de fond.

à des portants, roulant dans le dessous sur un chariot qu'un tour de treuil fait avancer ou reculer. Les portants sont doubles à chaque plan, et disposés de façon que le même tour de treuil fait avancer l'un sur le théâtre et reculer l'autre dans les coulisses ; là, on ôte le châssis qui vient d'être vu pour le remplacer par celui qu'une manœuvre inverse fera apparaître et ainsi de suite. Ce système est d'abord appliqué aussi bien pour les intérieurs que pour les paysages ; au lieu du décor fermé dont on se sert maintenant pour représenter un salon, il y a de chaque côté une série de châssis dont les lignes de perspective se raccordent tant bien que mal et où les portes et les fenêtres n'existent qu'en peinture.

Tel est le mécanisme des décorations à l'origine, et, il y a moins de quarante ans, nous nous souvenons de l'avoir vu fonctionner encore. Il était, comme on le voit d'une extrême simplicité et facilitait singulièrement les changements à vue qui, à l'Opéra, ont été longtemps la règle. Jusqu'à la représentation de *Guillaume Tell*, il n'y avait pas d'entr'acte, tous les décors changeaient à vue et le rideau ne baissait qu'à la fin du spectacle ou bien entre l'opéra et le ballet.

L'effort des décorateurs à l'origine se porta sur les machines qui étaient fort compliquées. On pourra en juger par la description de celles que le marquis de Sourdéac avait imaginées pour *Pomone*. Elles contribuèrent aux succès de ce premier opéra qui fut représenté pendant huit mois de suite, c'est-à-dire environ cent fois, puisque, dès sa création, l'*Académie de musique*, ainsi du reste que les autres théâtres à cette époque, ne joua que trois fois par semaine. D'après ce qu'en dit Saint-Evremond : « On voyoit les machines avec surprise, les danses avec plaisir ; on entendoit le chant avec agrément et les paroles avec dégoût. »

Voici comment était conçue cette pastorale peu connue et d'un genre bien différent de celui des opéras qui devaient lui succéder.

Le décor du prologue représentait *le Louvre*. Après un court prologue où la nymphe de la Seine et Vertumne chantaient les louanges du Roi, le théâtre changeait et représentait *les Vergers de Pomone*. La déesse veut en bannir l'amour ; le dieu des vergers et un faune s'efforcent en vain de lui plaire ; l'un fait chanter des jardiniers,

*Vive le Dieu des jardiniers,
Il est toujours prêt à bien faire,
Bergères, portez vos paniers
Il a de quoy vous satisfaire.*

.....

l'autre fait danser des bouviers. Mais ils n'obtiennent en récompense

qu'une couronne d'épines et une couronne de chardons. Vertumne, dans un monologue, se désole de ne pouvoir attendrir Pomone.

*Hélas! que me sert-il de changer tous les jours
De forme et de figure
Si je ne puis changer l'objet de mes amours.*

Il évoquait alors les lutins soumis à sa puissance.

Une troupe de follets volaient de tous les côtés du théâtre, puis disparaissaient. Cet effet terminait le premier acte.

Au deuxième acte, le théâtre représentait une *forêt de chênes*. Beroé nourrice de Pomone, se plaignait d'aimer encore.

*Ah! n'est-ce pas assez qu'on aime et qu'on soupire
Pendant le cours de sa jeune saison ;
Pourquoi faut-il, amour, étendre ton empire
Jusques sur notre âge grison.*

Elle était éprise de Vertumne qui, afin de se débarrasser d'elle, se transformait en Dragon et semblait vouloir la dévorer, mais Beroé se doutait de la ruse et continuait à parler d'amour au Dragon. Vertumne en était réduit à employer d'autres moyens, et c'est là que brillait l'art du machiniste.

« Le ciel brille d'éclairs, le tonnerre gronde, et douze follets transformés en fantômes tombent du ciel dans un nuage enflammé. — Les follets descendus de la machine environnent Beroé, et, pour l'épouvanter, dansent à ses yeux une danse terrible. Trois fantômes disparaissent, quatre autres saisissent Beroé, l'emportent en l'air, et cinq autres restent sur le théâtre. »

En vain le dieu des jardins et quatre jardiniers venaient au secours de Beroé. Les cinq follets restés en scène se transformaient en bourgeoises de Lampsaque. Les jardiniers croyaient reconnaître, l'un sa femme, l'autre sa cousine, mais au moment où ils voulaient les embrasser, les follets se transformaient en autant de buissons d'épines.

ACTE III. *Le théâtre représente des rochers et de la verdure*. Vertumne, pour séduire Pomone, paraît en dieu Plutus. Le décor change et l'on voit le palais du dieu des richesses. Pomone reste insensible. Vertumne alors apparaît sous les traits de Bacchus. Le faune, rival de Vertumne, est joué par une troupe de follets et de satyres. La scène devait être amusante et des effets de ce genre ont été bien souvent reproduits dans les féeries modernes.

« Les follets placent Faune sur un gazon et mettent autour de luy trois flacons et trois bouteilles. Lorsqu'il veut prendre une bouteille, elle s'enfuit et traverse le théâtre. Il s'attaque à la seconde qui fuit de même. Il veut saisir la troisième, elle s'élève en l'air où un follet la vient prendre. Il croit s'emparer de la quatrième, elle fond en terre et la cinquième après elle; il prend la sixième et boit à même; il trouve que c'est de l'eau et crache. »

ACTE IV. *Le jardin et le berceau de Pomone.* Vertumne prenait la figure de Beroé. Là se plaçait un ballet de *cueilleurs de fruits* venant danser, la hotte sur le dos. La vraie Beroé se montrait alors et Vertumne reprenait sa figure. L'usage des masques, qui pour les danseurs devait subsister jusqu'à Noverre, servait à l'illusion au milieu de tant de transformations.

Pomone, à la fin de cet acte, commençait à s'attendrir.

Au dernier acte on voyait un palais magnifique où étaient célébrées les noces de Vertumne et de Pomone.

« Dix-huit follets transformés paraissent en différentes nues brillantes, six au fond du théâtre dans une grande nue, six sur le côté droit en trois petites nues diverses et autant sur la gauche, sous des formes de Dieux, de Muses et d'Amours, partie chantans, partie jouans des instrumens; à la fin, les six petites nues se retirent et la grande vole du fond du théâtre sur le centre. »

Tel était le programme du premier opéra. Nous avons cru devoir le donner avec quelques détails et l'on voit que dès le début les effets de machines étaient assez compliqués.

Bientôt Lulli succéda à Perrin. Les opéras de Quinault firent régner le genre héroïque à la place de la pastorale.

Vigarani, qui s'était distingué dans toutes les fêtes de la cour, remplaça le marquis de Sourdéac; il avait pour collaborateur Erard, peintre du roy (1). Les machines ne furent pas moins compliquées, et parmi les effets de théâtre de cette époque nous citerons la scène du Dragon de *Cadmus* qui est restée célèbre (1674); elle était placée au prologue, dont le décor représentait d'abord une campagne riante.

« Les danseurs rustiques qui ont suivi le dieu Pan commencent une fête qui est interrompue par des bruits souterrains, et par une espèce de nuit qui obscurcit tout à coup le théâtre, ce qui oblige l'assemblée champêtre à fuir,

(1) Un procès porté en 1669 devant la *Prévôté de l'hôtel* nous fait connaître quel était alors le prix des décorations. « Entre Ch. Errard, premier peintre du Roy, et Ch. de Vigarany, intendant général des plaisirs, ballets, théâtres et comédies du Roy, demande en paiement de 590 livres pour quatre décorations faites et fournies en 1661, au prix de 1090 livres, sur lequel 500 livres ont été payées. » Expertise ordonnée. Jugement de la Prévôté du 2 mars 1669. — *Archives nationales*. V3. 16.

en poussant des cris de terreur qui font une manière de concert affreux avec les bruits souterrains. Dans cette obscurité soudaine, l'*Envie* sort de son antre qui s'ouvre au milieu du théâtre. Elle évoque le monstrueux *serpent Python* qui paroît dans son marais bourbeux, jetant du feu par la gueule et par les yeux, qui forment la seule lumière qui éclaire le théâtre. Elle appelle les vents les plus impétueux pour seconder sa fureur; elle en fait sortir quatre de ceux qui sont renfermés dans les cavernes souterraines et elle en fait descendre quatre autres de ceux qui forment les orages. Tous ces vents, après avoir volé et s'être croisés dans l'air, viennent se ranger autour d'elle... des traits enflammés percent l'épaisseur des nuages et fondent sur le *serpent Python*, qui, après s'être débattu quelque temps en l'air, tombe enfin tout embrasé dans son marais bourbeux. Une pluie de feu se répand sur toute la scène et contraint l'*Envie* de s'abîmer avec les quatre vents souterrains, tandis que les vents de l'air s'envolent. Dans le même instant les nuages se dissipent et le théâtre devient entièrement éclairé. »

En 1680, Vigarani se retira. Berain le remplaça pour les dessins des costumes, et ce fut un sieur Rousseau qui peignit les décorations (1). Dès l'année suivante, Lully fit venir d'Italie un machiniste, Rivani, qui avait longtemps travaillé aux somptueux opéras de Venise. Rivani, pour son début exécuta les décors et les machines du *Triomphe de l'Amour*, où, entre autres effets, on admira un double théâtre divisant en deux étages le fond de la scène. — Déjà, du reste, dans la *Toison d'or*, le marquis de Sourdéac avait exécuté une construction de ce genre (2). Une innovation plus réelle, qui contribua, non moins que les décors, au succès du *Triomphe de l'Amour*, ce fut la présence des danseuses, qui parurent pour la première fois à l'Opéra. Jusque là, les rôles de femmes avaient été dansés par des hommes masqués.

En 1684, pour la représentation d'*Amadis*, les décorations furent dessinées par Bérain, qui ne s'était fait connaître encore que comme dessinateur de costumes. « Jamais, dit le Mercure, on n'a rien vu de plus magnifique, de mieux entendu ni de plus convenable au sujet. Les vols dont la nouveauté et la beauté ont surpris, sont du même Bérain qu'on peut dire un génie universel. (3) »

Bérain est encore cité en 1690 comme ayant composé les décorations d'*Enée et Lavinie*.

Pendant quelques années, l'art du décorateur fit peu de progrès. Les

(1) Parfait. Histoire inédite de l'Académie Royale de musique. *Bibliothèque nationale*, manuscrits. Fr. 12355.

(2) L. Celler. Les décors, les costumes et la mise en scène au dix-septième siècle, p. 122.

(3) Mercure Galant. Janvier, 1684, p. 327-328.



Lodovico Burnacini in.

Matteo Kysel f. Philocephalus Veris & Barys

DÉCOR DU STYLE ITALIEN
Dessiné pour l'Opéra par BURNACINI (xvii^e siècle.)

habiles artistes dont nous venons de parler avaient créé des modèles que l'on se bornait à reproduire avec quelques modifications nécessitées par les exigences de tel ou tel poème. A cette époque, les décors et les costumes servaient longtemps. Il était rare que l'on fit pour un ouvrage des décors complètement neufs. On se contentait souvent de combiner des temples, des arbres, des palais appartenant à différents opéras. La plantation était toujours la même : la perspective toujours prise du même point, mais bientôt des innovations hardies devaient se produire et de grands progrès devaient être réalisés dans l'art du décorateur.

II

En 1726, une des décorations de *Pirame et Thisbé* fut peinte par Servandoni.

Il n'est pas certain que Servandoni soit né à Florence, comme le disent ses biographes. Il se pourrait même qu'il ne fût pas Italien. D'après Mariette, son père aurait été un simple voiturin de ceux qui conduisaient les voitures de Lyon en Italie. D'après une notice consacrée à d'Hannetaire, dans la *Biographie du Dauphiné*, son véritable nom aurait été Jean-Nicolas Sewandon. Différentes notes publiées à ce sujet dans l'*Intermédiaire des chercheurs et des curieux* (1^{re} année. 1864. p. 21. 182. 229) n'ont produit aucune preuve positive, et la question n'a pas été résolue.

Ce qui n'est pas douteux, c'est que Servandoni a été un des plus remarquables artistes qui aient contribué à l'éclat de la mise en scène de l'opéra. Il était élève de Jean-Paul Panini, peintre parmesan. Avant de s'établir en France, vers 1724, Servandoni avait beaucoup travaillé en Italie et en Angleterre. Il avait laissé à l'Opéra de Londres sept décorations de sa main. Jamais, avant lui, l'illusion n'avait été aussi complète ; l'emploi des lumières, l'entente de la perspective firent paraître immense la scène de l'Opéra, qui n'était ni large ni profonde. Le *Mercure* d'octobre 1726 décrit longuement la décoration du *Palais de Ninus* (1^{er} acte de *Pyrame et Thisbé*), l'architecture seule avait été traitée par Servandoni ; les figures étaient de Dumont, peintre français de l'Académie royale de peinture. En 1727, *Proserpine* fut donnée avec des décors qui n'obtinrent pas moins de succès. Au cinquième acte, on voyait un désert avec des roches et des troncs d'arbres entre lesquels un torrent se précipitait avec rapidité d'une hauteur de vingt pieds. La chute d'eau était imitée par plusieurs gazes d'argent qui formaient la cascade, par le moyen de deux roues de douze pieds de diamètre chacune ; le mouve-

ment de l'eau agitée par la chute du torrent se faisait par le moyen de trois espèces de colonnes torses irrégulières de différentes proportions et placées horizontalement qui tournaient dans le même sens.

C'est surtout lors de la huitième reprise de *Thésée*, le 29 novembre 1729, que Servandoni rompit hardiment avec les traditions et modifia complètement la construction des décors. *Le Temple de Minerve* (1^{er} acte) fut mis par les connaisseurs au dessus du *Palais de Ninus*.

« La perspective semblait avoir donné réellement à ce temple une élévation extraordinaire, puisque, malgré la petitesse du lieu, et sans avoir dérangé aucune machine, les décorations étoient beaucoup plus hautes sur le fond du théâtre que sur le devant, chose qu'on n'avoit point encore vue à l'Opéra et qui fit un effet admirable, car, outre le dôme, on voyoit dans le fond deux ordres d'architecture, le tout ayant trente-deux pieds de haut réels, qui paroissent à la vue en avoir plus de soixante, au lieu que jusqu'alors aucune décoration n'avoit eu au plus que dix-huit pieds de haut dans le fond (1) ».

En même temps que Servandoni réalisait cette réforme, il créait, dans les parties latérales de ses décorations, des perspectives obliques qui, comme dans son *Palais du Soleil*, à la reprise de *Phaéton*, en 1730, faisaient paraître la scène d'une largeur inaccoutumée et laissaient voir des enfilades de galeries qui semblaient se prolonger au loin.

A ces effets résultant de la perspective, l'habile artiste joignit d'autres ressources tirées de l'éclairage, de transparents habilement disposés. Cette partie de la décoration avait souvent été traitée d'une façon bien naïve ; nous trouvons dans l'inventaire des décors de l'Opéra, dressé en 1748, la mention d'un *arc-en-ciel en serrurerie et toile transparente* (2), qui devait produire peu d'illusion. Des moyens analogues furent disposés avec plus d'habileté dans le *Palais du Soleil de Phaéton*, et Servandoni y joignit l'emploi de verres colorés imitant des pierreries. Le trône était entouré de rayons, formés de gazes d'or, à travers desquels se répandait une vive lumière, semblant éclairer toute la décoration, qui paraissait chargée d'or, de rubis, d'émeraudes, de topazes, etc.

Ce décor fit le succès de la reprise. Les comédiens italiens, dans leur parodie de *Phaéton*, ne manquèrent pas d'en parler ; voici ce que disait *Protée* :

*Puisque vous le voulez, je romprai le silence ;
Le sort de Phaéton se découvre à mes yeux.
Dieux ! que d'argent ! quel monde ! ô Dieux !
Il ne doit son succès heureux*

(1) Parfait. Histoire inédite de l'Académie Royale de musique. II. 53.

(2) Archives de l'Opéra.

Qu'à sa magnificence.
 Mais n'importe ! malgré cette grande dépense
 Et son nouveau soleil, il ennuîra toujours.
 En vain un pinceau d'importance,
 Aux yeux de tout Paris fait briller sa science,
 Dans peu de temps il finiroit son cours
 Si d'un danseur il n'avoit le secours.
 Mais quoi qu'on admire sa danse,
 Le vendredi ne vient pas tous les jours,
 Mais qu'on admire sa danse,
 Bientôt de ce brillant concours
 Cessera l'affluence.

Servandoni avait formé une école de décorateurs ; plus tard il se contenta de donner les dessins qui furent exécutés par d'autres sous sa direction. En 1733, pour *l'Empire de l'Amour*, André, peintre de l'Opéra, fit paraître une décoration dans laquelle on employa pour la première fois le cuivre doré et le fer blanc poli et verni dont les reflets éclatants produisirent un effet magique. Il y a peu d'années on a vu, dans les féeries, des décors de ce genre exécutés par des décorateurs anglais.

A la reprise de *Philomèle* en 1734, Parrocel, le fils, d'Avignon, peignit, toujours sur les dessins de Servandoni, le *Palais de Térée* où il combina de la façon la plus heureuse l'effet d'un incendie et d'un clair de lune.

« Le palais et la ville paroisoient en feu, on voyoit sortir les flammes de toutes parts, et la charpente tomber embrasée. Ces flammes étoient faites par le moyen de plusieurs fers contournés en forme de flammes, recouverts de toiles transparentes peintes en feu, et par une quantité de lumières derrière. Des étoupes, de l'arcanson et de l'artifice brûlant en flammes réelles à côté de celles qui étoient peintes, mêlés de plusieurs étincelles et tourbillons de feu et de fumée, le bruit que les grosses pièces de charpente faisoient en tombant ainsi allumées augmentoient l'étonnement et la terreur et représentoient au vrai la destruction et les effets d'un incendie, en sorte que plusieurs spectateurs effrayés furent sur le point de se sauver (1) ».

On ne peut s'empêcher en lisant cette description de songer à l'incendie du *Prophète*. On voit que, dès cette époque, l'art du décorateur parvenu à une grande perfection, savait utiliser toutes les ressources et contenait en germe tous les progrès qui devaient être réalisés plus tard.

CH. NUITTER.

(La suite prochainement.)

(1) Parfait. II. 71.





REVUE MUSICALE

OPÉRA : Début de mademoiselle Ferrucci dans *les Huguenots*. — ITALIENS : Réouverture. *Don Pasquale*. Mademoiselle Marie Belval, MM. Zucchini, Delle Sedie, Benfratelli. *Il Barbiere di Seviglia*. Mademoiselle de Belocca, MM. Brignoli et Fiorini, M. Vianesi.



OPÉRA. — *Lundi 6 octobre.* — Ce jourd'hui, lundi 6 octobre, la cour et la ville allèrent entendre la Ferrucci, qui débutait dans la *Valentine des Huguenots*, à l'Académie de musique. Le sieur Halanzier, directeur de ce spectacle, ne néglige rien pour le rendre attrayant au public et fructueux à sa bourse. Il a le génie de ces sortes d'entreprises. M. l'intendant des Menus se loue beaucoup de l'actrice nouvelle-venue, qui a un beau port et chante avec agrément.....

C'est ainsi que le *Mercure de France*, les *Mémoires secrets de M. de Bachaumont* et autres recueils du siècle dernier pour servir à l'histoire de la république des lettres, eussent sommairement annoncé et commenté le début de mademoiselle Ferrucci à l'Opéra, en supposant mademoiselle Ferrucci, les *Huguenots* et M. Halanzier contemporains du *Mercure* et de M. de Bachaumont. La critique ne se croyait tenue envers les débuts qu'à dix lignes de compte-rendu, et la curiosité du public se trouvait satisfaite de cette mesure. C'était l'âge d'or de la presse musicale. Toute une année de direction Halanzier eût tenu en un feuilleton de six colonnes!

Hélas! les dieux ne nous font plus ces loisirs et M. Halanzier a changé tout cela. Un début à l'Opéra vaut son feuilleton tout comme la reprise d'une œuvre importante ou la première représentation d'un opéra nouveau. Un feuilleton pour M. Trinquier! Un feuilleton pour

M. Prunet ! Un feuilleton pour mademoiselle Dérivis ! Un feuilleton pour mademoiselle Leavington ou pour la rentrée de M. Achard ! Dix feuilletons pour les rentrées et sorties de M. Faure ! Voici venir mademoiselle Ferrucci. Elle aussi aura eu son feuilleton ! En dépit de la désinence italienne de son nom, mademoiselle Berthe Ferrucci est de nationalité française. Les bruits les plus flatteurs ont cours sur sa carrière lyrique à l'étranger : elle a brillé d'un éclat assez vif, dit-on, sur plusieurs scènes exotiques où elle tenait l'emploi des Falcon ; mais, en ce temps-ci, où l'on organise une renommée avec autant de promptitude que Carnot pouvait organiser la victoire, nous sommes devenus un peu sceptiques à l'endroit des gloires fabriquées au delà de nos frontières. Il faut convenir cependant que mademoiselle Ferrucci est une Valentine vraisemblable, sinon vraie. Elle a la noble prestance et la mine haute d'une héroïne : la démarche déterminée, la taille élevée et souple, le bras solidement attaché à l'épaule, la physionomie éclairée par de grands yeux d'une béatitude un peu bourbonnienne, et ce prestige de la forme dont on veut que Raoul ait été ébloui. *Plus blanche que la blanche hermine, plus pure qu'un jour de printemps* : telle est la légende plastique du personnage de Valentine.

Sur ce point, la nature prévoyante a mis d'accord Scribe et mademoiselle Ferrucci. Elle a réglé moins complaisamment ses rapports avec Meyerbeer. Dramatiquement et musicalement, le rôle de Valentine est des plus lourds qui soient. Rien n'y est sacrifié à la virtuosité : pas de romance, pas d'air, pas de brindisi, pas de couplets. Valentine apparaît épisodiquement au second acte, et pour faire sa partie dans le finale ; mais à partir du troisième, la voilà qui s'engage audacieusement dans l'action, la voilà jetée par son amour dans la fournaise de la guerre civile : les événements s'enchaînent et se précipitent irrésistiblement. Alors Meyerbeer s'est dévoué à la vérité scénique. Son puissant génie s'est senti sur son véritable terrain, la catastrophe ; il en suit pas à pas les péripéties, il comprend que sa muse ne doit en retarder le dénouement par aucun hors-d'œuvre, et il écrit le rôle de Valentine tout entier en ardentes répliques, en phrases passionnées, en récitatifs courts mais décisifs, et dit à son héroïne : Tu ne seras pas une prima-donna coquetant à l'italienne, soupirant à ton gré des romances à roulades sur la pente du gouffre où te pousse mon librettiste : tu pleureras, tu imploreras, tu agiras surtout : je te demande plus encore des *accents* que des *chants* ! Aussi la clef de voûte du rôle repose-t-elle sur deux duos, le duo du troisième acte avec Marcel, et celui du quatrième avec Raoul. C'est à ces deux situations caractéristiques qu'on juge des moyens vocaux et des facultés

dramatiques de la cantatrice qui aborde le rôle. Mademoiselle Ferrucci a bravement reçu le baptême du feu ; elle a été rappelée après le premier duo, et applaudie, applaudie seulement, après le second. Sa voix de soprano ne manque ni de sonorité ni d'étendue ; mais elle accentue d'une façon très défectueuse, ce qui lui donne parfois, et notamment dans le médium, une prononciation de petite vieille où se perd la fraîcheur du timbre. On peut dire de mademoiselle Ferrucci *qu'elle ne chante pas français*. Elle devrait se préoccuper moins du son, et reporter sur l'étude de la déclamation les efforts qu'elle fait pour assurer l'éclat de la note. Auprès de la débutante, M. Villaret jouait Raoul ; sa corpulence est dénuée d'idéal, mais elle recèle une voix d'acier, la seule voix de ténor avec laquelle l'Opéra puisse décemment exploiter le grand répertoire.

M. Belval jouait Marcel. On a dit un jour que la voix de Belval était un rhume mal soigné, et la boutade n'est pas si méchante qu'elle en a l'air ; en revanche, il a conservé la mâle tradition du rôle : un *diamant brut incrusté dans du fer !*

M. Lassalle a chanté Nevers jusqu'à la fin du second acte ; M. Caron lui a succédé à partir du troisième. M. Lassalle est très grand, comme les habitants supposés de la planète Sirius ; M. Caron est très petit comme les indigènes de Lilliput. Nevers s'est trouvé tout à coup diminué de moitié ! La substitution ayant été faite sans annonce préalable, on a pu croire un instant que M. Halanzier, cherchant des effets directoriaux dans les contrastes violents, était l'auteur de cette mystification. Une indisposition subite de M. Lassalle en était la véritable cause. Puisque nous insistons plus que de coutume sur le rôle de Nevers, enlevons une illusion à ceux qui admirent le grand caractère de ce gentilhomme lorsqu'il brise son épée plutôt que de s'associer au massacre des Huguenots. C'est une de ces falsifications historiques si fréquentes dans le théâtre de Scribe :

L'horrible détermination de la Saint-Barthélemy fut prise dans le conseil italien de Catherine de Médicis dont le chancelier de Birague, le maréchal de Retz et M. le duc de Nevers en personne furent les principaux complices.

Le regrettable accident survenu à M. Lassalle n'est pas le seul, hélas ! dont le public ait eu à souffrir pendant cette exécution (c'est le mot propre) des *Huguenots*. Les défaillances de l'orchestre et des chœurs ont frappé les moins experts ; le premier acte, si plein de rythmes, a été chanté par les seigneurs recrutés par M. Halanzier, avec un déplorable laisser-aller. Les mouvements si francs qu'y a semés Meyerbeer, sont

attaqués avec une mollesse par trop épicurienne. Dans le petit chœur fugué : *Vous savez si je suis ami sûr et tendre*, ça été une véritable débandade. Et je suis sûr que ma mémoire ne me souffle pas tout. Dans le pompeux final du troisième acte, où les fanfares du duc de Nevers envoient la réplique à l'orchestre, la sonnerie de trompettes a manqué ses réponses et s'est livrée à un contrepoint sauvage qui eût fort étonné Meyerbeer. Toute l'habileté de M. Deldevez n'a pu la faire rentrer dans la mesure.

Ce qui manque à l'Opéra, c'est l'œil du maître; ce qu'il y faudrait, c'est l'intelligence d'un parisien servie par la volonté d'un picard. M. Halanzier n'a pu dépouiller complètement le vieil homme; il se croit encore directeur du Grand Théâtre de Marseille, il se demande, après chaque représentation, si la Cannebière est contente; la Cannebière est le critérium de la vérité. Si la Cannebière est contente, il en infère que Paris doit l'être. L'idéal de M. Halanzier ne va pas au-delà.

ITALIENS. — *Mardi 7 octobre.* — Le Théâtre-Italien était mort! Vive le Théâtre-Italien!

Le Christ qui a ressuscité ce Lazare est M. Strakosch, qui se trouve placé vis-à-vis de la critique dans une situation extrêmement délicate. On lui a fait la réputation d'un impresario si habile! On a tant vanté le flair de ses correspondants, la sagacité de ses agents, l'étendue de ses relations dans le monde musical qu'on ne saurait montrer trop de sévérité envers les sujets et les œuvres qu'il va nous présenter; d'autre part, l'exploitation du Théâtre-Italien est entourée de tant de difficultés matérielles, que le directeur qui se consacre à cette périlleuse mission se recommande de lui-même à toute notre indulgence. Quand je pense qu'un tel sacrifice s'appelle le *privilège du Théâtre-Italien* dans la langue ministérielle!

Aussitôt en possession de ce *privilège* (le mot me fait frémir), M. Strakosch s'est mis en quête de musiciens et de chanteurs, a bravement annoncé la réouverture des Italiens à la date du 7 octobre, et le 7 octobre, en effet, M. Strakosch était prêt et affichait *Don Pasquale* pour le soir. Qui ne connaît *Don Pasquale*? Une délicieuse conversation musicale à laquelle suffisent quatre personnages et deux décors, l'opéra-bouffe le plus facile à monter de tout le répertoire italien, ce qui ne signifie pas qu'il soit le moins agréable à entendre. Deux artistes chers aux anciens habitués de la salle Ventadour, Zucchini et Delle Sedie faisaient, l'un *Don Pasquale*, et l'autre le docteur Malatesta. Zucchini est resté

comique facétieux et plein de rondeur ; c'est un fin renard qui a dé-pisté toutes les ruses et toutes les finesses du syllabique bouffe. On sent trop chez Delle Sedie le professeur de chant ; de chacune de ses notes il fait une démonstration... qui n'est pas toujours concluante. Au-près de ces vieux routiers, débutaient mademoiselle Belval dans le rôle de Norina, et M. Benfratelli ; ceux qui se connaissent à la classification des voix, affirment que celui-ci est ténor : ne l'affligeons pas en cher-chant à prouver le contraire.

Mademoiselle Marie Belval est la fille de l'artiste de l'Opéra dont nous parlions tout à l'heure : elle se rapproche de son père par la crâ-nerie un peu plébéienne de ses allures en scène ; elle ne lui ressemble pas plus pourtant qu'un fife et un basson ne se ressemblent. Sa voix de soprano est légèrement acidulée, mais jeune, fraîche et mordante. Elle vocalise dans la pose la plus naturelle du monde et sans s'effrayer ja-mais de la difficulté ; elle s'en remet pour le reste à l'instinct musical qui la guide, et qui nous paraît jusqu'ici le don le plus précieux de la dé-butante.

Samedi, 11 octobre. — L'atmosphère de la salle Ventadour s'est échauffée : un courant magnétique s'est établi entre les loges et la scène : les tons un peu crus de la décoration intérieure se sont-ils harmonisés comme par enchantement ? Ils n'offusquent déjà plus l'œil. La soirée sera bonne pour le *Barbier de Séville*.

Elle l'a été en effet. C'est mademoiselle de Belocca qui a rompu la glace, elle venait tout exprès du pays de la neige. Car mademoiselle de Belocca est née en Russie où sa famille habite encore. La jolie Rosine ! Point grande, toute mignonne au contraire, avec un air de tête char-mant, des yeux grands ouverts et pleins de bonté, un sourire rayonnant et doux. C'est la grâce plus belle encor que la beauté, dont parle La Fontaine. La voix de mademoiselle de Belocca est du métal le plus pur et le plus résistant, homogène et sonore dans toutes ses parties. L'ins-trument est d'une merveilleuse santé. C'est un mezzo-soprano qui sonne dans le registre grave avec un éclat de bon aloi qu'envierait le contralto le mieux doué. C'est là qu'elle cherche ses effets, comme si elle voulait donner le change sur le véritable diapason de sa voix. A la scène de la leçon de chant, elle a dit le *Brindisi de Lucrezia Borgia* ; on a été séduit par la générosité de son organe et elle a dû recommen-cer, au milieu des bravos et des *bis*, la seconde strophe de son morceau. Mais (il ne tiendra qu'à mademoiselle de Belocca que ces vilains *mais*

disparaissent) elle ne vocalise pas toujours avec un goût et une légèreté irréprochables; ses gammes ascendantes tournent un peu court à l'aigu. Ses études auraient-elles tourné un peu court, comme ses gammes ascendantes? Le trille seul est d'une richesse et d'une netteté inattaquables.

Zucchini jouait Bartholo et Delle Sedie Figaro. Ils y ont été vaillants.

M. Brignoli (Almaviva) chante les Brignoli : c'est un genre bien ingrat. Il n'est pas aisé, et il ne serait peut-être pas loyal, de juger d'après son premier début M. Fiorini, qui remplissait le rôle de Don Basile et qui a chanté l'air de la *Calomnie* sous l'empire d'une frayeur atroce : il n'a pas détonné, ce qui est de bon augure.

Il y a plus d'une réserve à faire sur la représentation de *Don Pasquale*; mais on peut dire que celle du *Barbier* est pour M. Strakosch un heureux présage de succès; elle a servi, en outre, à mettre en relief le talent hors ligne de son chef d'orchestre, M. Vianesi, un bras de fer au service d'une intelligence d'élite. Je doute que le finale du premier acte et l'intermède de l'*Orage* aient jamais été exécutés au Théâtre-Italien avec une pareille précision et un tel respect des nuances.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

CORRESPONDANCE

Monsieur le directeur,



A lecture de l'intéressant article consacré par M. Ch. Nuitter aux succès de madame Angot (mère), m'a remis en mémoire un couplet politique dont j'ignore s'il existe des frères et que je crois inédit, ou peu s'en faut. Voici comment je l'ai entendu chanter par mon grand-père, contemporain du succès de *Madame Angot au sérail de Constantinople* (1803), bouffonnerie inspirée à Aude par *Madame Angot* (première, 1796).

Né en 1760, mort en 1815, l'acteur-directeur Corsse (le grand-père du ténor Roger), prit, en 1800, la direction du théâtre de l'Ambigu-Comique, ancienne scène Audinot; la vogue extraordinaire qu'obtint, en 1803, sur cette scène *Madame Angot au sérail*, et le talent avec lequel Corsse remplit le rôle de l'ex-poissarde, releva la fortune de son théâtre, qui parvint à une brillante prospérité dont il avait grandement besoin.

C'est à tout cela que fait allusion le couplet suivant et aussi à la bataille de Marengo gagnée en 1800 par Bonaparte, qui préludait à cette série de victoires ruineuses que continua l'Empire.

Sur le timbre quelque peu mélancolique et même un brin solennel: *Trouverez-vous un Parlement*, voici le texte du couplet politique annoncé et qui apparente si hardiment l'acteur Corsse (*sic*) et le général Bonaparte:

*Le Corsse de Madame Angot
Est d'une bien chétive écorce;
Mais le Corse de Marengo
Est d'une bien plus dure écorce:
L'un nous demande un peu d'argent
Pour faire aller sa comédie,
Et l'autre verse notre sang
Pour terminer sa tragédie.*

Veillez agréer, etc.

Ch. Barthélemy.

P. S. Des diverses *Madame Angot*, on ne signale, vers 1855, que la reprise assez brillante au théâtre de la Gaîté de *Madame Angot, ou la poissarde parvenue* (1796); le succès fit son tour de banlieue, voire de France. C'était Paulin Menier qui jouait le rôle de la poissarde, et Colbrun était fort drôle sous les traits de Nicolas.

Madame Angot au sérail eut, dans sa nouveauté (1803), deux cents représentations successives.

C. B.

Paris, ce 12 octobre 1873.

Mon cher Heulhard,

En rentrant à Paris, je trouve une lettre par laquelle un éditeur étranger, établi à Paris, me signale une omission dans mon article : *Les Musiciens allemands pendant la dernière guerre*. Je m'empresse donc de combler cette lacune en ajoutant à ma liste déjà longue de morceaux politiques une *Garde sur les Vosges (die Wacht an den Vogesen)*, de L. Liebe. Ce morceau fait pendant à la *Garde sur le Rhin*, dont nous avons parlé. Mais où je ne suis plus d'accord avec mon correspondant, c'est lorsqu'il semble attribuer mon omission à cette circonstance particulière : « Que M. L. Liebe est Français et que c'est probablement pour se faire pardonner son ancienne nationalité qu'il a écrit le morceau précité. » En effet, si nous avons peu ménagé les Wagner, les Listz et les Parlow, à plus forte raison eussions-nous donné une attention particulière à ce L. Liebe, si nous avons connu sa *Garde sur les Vosges*. Pour ma part, je lui eusse accordé une bonne place dans mon article; mais je me fusse bien gardé d'écrire qu'il était Français, par la simple raison que ce L. Liebe (Louis Liebe) est né à Magdebourg, et que dès lors il s'agit d'un simple Prussien ingrat, ce qui n'a rien d'étonnant.

Ceci dit, mon cher Heulhard, je vous serre la main *alla francese*.

Edmond Neukomm.

FAITS DIVERS

QN ferait un grand opéra, très grandiose avec Alcibiade; je ne sais pas de vie plus fastueuse et plus dramatique. C'est toute une épopée.

L'*Histoire d'Alcibiade* vient d'être écrite dans le style le plus sévère par M. Henry Houssaye que nous connaissons bien déjà par l'*Histoire d'Appelles*. Le jeune helléniste, tout en ne voulant s'attacher qu'au grand côté historique de son héros, a bien été forcé de le peindre à travers les aventures de sa vie privée. Or, il n'est pas d'existence plus romanesque et plus glorieuse.

Sa mort, sous les yeux de Timandra, quand il lutta seul contre une nuée de Perses, au reflet des flammes de sa maison incendiée, serait un des plus beaux actes de tragédie lyrique.

Le premier volume de l'*Histoire d'Alcibiade* renferme un très beau portrait d'après un buste du Vatican. Avec un peu de bonne volonté, on y reconnaît la figure de Faure.

Mais là n'est pas l'intérêt du beau livre de M. Henry Houssaye, qui est

toute l'histoire de la République athénienne, depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avènement des Trente Tyrans.

On nous accuse de n'être pas sérieux en France ; cependant on fait encore des livres comme l'*Histoire d'Alcibiade*, et le succès prouve qu'il y a un vrai public pour ces livres-là.

— Le *Figaro* donne sur la salle des Italiens les renseignements qui suivent :

« L'aspect de la salle n'est plus le même. Les loges d'avant-scène, à cause de leur renforcement, constituent une décoration spéciale, sur fond rouge, qui s'harmonise parfaitement avec les voussures de la scène. Les autres décorations sont généralement en or sur fond jaune.

« De l'or sur fond jaune ! C'est là une innovation hardie, mais M. Charpentier, l'architecte du théâtre, a complètement réussi. Ce mariage de deux mêmes couleurs est d'un très bel effet.

« La première galerie est dorée en plein ; la deuxième et la troisième sont en stuc, avec panneaux et ornements dorés ; la quatrième, à fond jaune ainsi que les archivoltas, est ornée de peintures emblématiques. Les colonnes sont également à fond jaune, avec bases, chapiteaux et cannelures dorées.

« Le lustre a été changé, et le nouveau, sans être beaucoup plus grand que l'ancien, aura plus d'éclat à cause de la disposition des cristaux, qui encadrent les becs de gaz au lieu d'en être entourés, et tamisent ainsi la lumière en lui donnant toutes sortes de reflets.

« Tout le mobilier est neuf. C'est le théâtre de Paris où l'on est le mieux assis.

« La loge de madame de Rothschild, qui était la loge de l'administration, avait son entrée par la scène ; comme madame de Rothschild ne peut pas entrer par la scène, on a pratiqué une entrée donnant sur les couloirs de la salle. »

— Voici des détails inédits sur le chef d'orchestre actuel des Italiens, M. Vianesi, dont l'habileté s'est affirmée avec tant d'éclat dès la soirée de réouverture.

M. Vianesi est né à Livourne. Son père, professeur de musique, élève distingué de Stanislas Mattei de Bologne, lui enseigna les premiers éléments de son art. M. Vianesi étudia le piano avec Dolher et la composition avec Pacini. A l'âge de huit ans, sa carrière musicale était commencée. Il a paru comme artiste lyrique, sur cent vingt-cinq théâtres, en compagnie de ses frères et de ses sœurs : il chantait les rôles de baryton et basse chantante : Figaro, Dulcamara, Don Pasquale, Don Magnifico, etc., etc. A dix-sept ans, il était nommé chef de musique du premier régiment de grenadiers en Italie. Giuditta Pasta, avec laquelle il était lié d'amitié, lui conseilla de quitter le service militaire.

En 1858, il fut nommé chef d'orchestre de Drury Lane à Londres. La Persiani, Pauline Viardot, Badiali, Gassier, Naudin faisaient alors partie de la troupe engagée à ce théâtre. En 1862, il devint chef d'orchestre à Moscou et ensuite à Saint-Pétersbourg au théâtre Impérial. L'empereur de Russie l'a nommé maître de chapelle à son service. Il est passé en dernier lieu à Londres

à Covent-Garden où il a remplacé Costa. Que d'artistes ont chanté sous sa direction! Mario, Tamberlick, Badiali, Graziani, Naudin, Ronconi, Gassier; mesdames Grisi, Persiani, Viardot, Patti, Albani, pour citer au hasard!

Son rêve d'artiste était de diriger l'orchestre du théâtre Italien de Paris et d'y recevoir ce qu'il appelle lui-même *il battesimo artistico*. M. Vianesi considère sa profession comme un sacerdoce. Depuis vingt ans qu'il est chef d'orchestre, il n'a manqué ni une répétition ni une représentation, et ne laisse à qui que ce soit le soin de surveiller les répétitions des artistes et des chœurs. Un scrupule caractéristique: Les jours de représentation, M. Vianesi dîne à trois heures de l'après-midi pour rester maître de toute sa tête et de tout son bras. Il aime son orchestre comme Quasimodo sa cloche, avec une véritable passion. Ajoutons qu'il est homme de goût et de sens, qu'il parle plusieurs langues et raffole de peinture.

M. Vianesi est, jusqu'à présent, la véritable trouvaille de M. Strakosch.

— Complétons les renseignements que nous avons donnés dans notre dernier numéro sur la *Pavane*, qu'on exécute à la Gaité dans le *Gascon*.

C'est notre excellent collaborateur, M. Wekerlin, qui en a fourni le texte à M. Vizentini, d'après la version originale de la bibliothèque du Conservatoire.

— M. Gaston Escudier publie dans *l'Art musical* une série d'articles sur les fêtes populaires. Dans l'un d'eux, il nous initie aux mystères fort peu sacrés de la musique foraine :

« Au grand cirque *Loisset*, l'un des plus beaux que je connaisse, et auquel je consacrerai un chapitre tout spécial, j'ai entendu deux clowns exécuter sur des pots de fleurs et sur des verres les *Cloches du monastère* de Lefebure Wely....., quelquefois les verres jouaient seuls. Rossini, un jour, assistait à une de ces représentations. L'artiste venait d'exécuter l'ouverture de *Guillaume-Tell*. Le maître racontait le lendemain qu'il avait entendu son ouverture fort proprement rincée par un clown. »

— Dans le journal *l'Arte* de Trieste, M. E. Cordona raconte l'odyssée du piano-forte de Cimarosa.

Le vénérable instrument sur lequel le maître avait composé ses œuvres célèbres vient d'être placé dans la collection du Conservatoire de Naples.

Après de nombreuses pérégrinations, la précieuse relique était en dernier lieu devenue la propriété de M. Andrea Cefali da Cortale (Calabre), qui, à la sollicitation de M. Florimo, l'archiviste éminent de la bibliothèque San-Pietro, en a fait hommage au Conservatoire.

C'est paraît-il, un piano carré, à cinq octaves. Sur la planchette perpendiculaire au clavier, on lit l'inscription : *Adam Betzer Londini fecit 1780. Compton Street. Schos.*



NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — C'est par erreur que plusieurs journaux ont annoncé que l'Opéra répétait *la Reine de Chypre*. Il n'est nullement question de cette reprise.

C'est toujours par erreur qu'on annonce du nouveau à l'Opéra de Paris.

La besogne de M. Halanzier est faite à l'Opéra de Berlin. Le directeur de ce théâtre va remettre à la scène *Nurmahal et Fernand Cortez*, de Spontini, *Iphigénie en Tauride* et *Alceste*, de Gluck.

Italiens. — Malgré les affirmations d'une partie de la presse, nous croyons qu'on n'est pas exactement renseigné sur les projets de M. Strakosch.

Le nouveau directeur des Italiens aurait, dit-on, l'intention d'ajouter au répertoire actuel le *Ruy-Blas*, du signor Marchetti; *Patrie*, de Sardou, par Lauro Rossi, sous le titre de *Contessa di Mons*; *il Mercante di Venezia*, de Shakespeare, par Pinsuti; *Luigi XI*, du compositeur Fumagalli; *Maria Antonietta*, par Badiali.

— Nouvel engagement au Théâtre-Italien : celui de Marie Biarini, que nous avons remarquée, il y a trois ans, à l'Athénée, où elle créa avec succès l'un des deux rôles principaux des *Masques*, de Pedrotti.

Depuis cette époque, madame Biarini s'est consacrée à la carrière italienne.

— M. Strakosch a engagé mademoiselle Emilia Tagliana, jeune cantatrice à peine âgée de vingt ans, et qui a déjà obtenu de brillants succès à Rome, à Naples, à Milan.

Elle débute dans *Rigoletto*.

— Mademoiselle Gabrielle Krauss, que nous allons entendre au Théâtre-Italien, est arrivée à Paris

Opéra-Comique. — Mademoiselle Chevalier, lauréat du dernier concours du Conservatoire où elle suivait les cours de M. Saint-Yves-Bax, a débuté en tapinois dans le rôle d'Angèle du *Domino noir* : début discret, sur lequel il n'est point permis de fonder de grandes espérances.

Athénée. — L'Athénée vient d'engager pour deux ans mademoiselle Edma Breton, une des jeunes élèves de Roger, fort remarquée au dernier concours du Conservatoire.

Elle débutera dans *la Tour de Tulipano*, trois actes de M. de Saint-Georges et Adenis, musique de M. Debillemont, dont les autres rôles seront

chantés par mesdemoiselles Girard, Marietti; MM. Geraizer, Galabert, Aubéry, Crambade.

— On annonce comme très prochaine la première représentation de la reprise du *Bijou perdu*, d'Adam, avec mademoiselle Singelee, si fort applaudie à l'Athénée, sous la direction Martinet, et le baryton Lepers.

Renaissance. — *Le Mariage aux Lanternes* et les *Dames de la Halle* qu'on vient de reprendre à ce théâtre, composent, avec *Pomme d'Api*, un spectacle attrayant qui fera patienter le public jusqu'à la première représentation de la *Jolie Parfumeuse*.

Gaîté. — C'est Christian, des Variétés, qui jouera le rôle de Jupiter dans *Orphée aux Enfers* dont la reprise est imminente.

Bouffes-Parisiens. — En remplacement de la *Belle Imperia*, retirée en pleine répétitions, par ses auteurs, on monte la *Quenouille de Verre*.

Ensuite viendra la *Branche cassée*, opérette de M. Gaston Serpette, prix de Rome, auteur de la cantate de *Jeanne d'Arc*, exécutée à l'Opéra il y a quatre ans environ.

— Victorien Sardou met la dernière main à une comédie intitulée la *Jeunesse de Mozart*. On devine que la musique y a sa part. Le principal rôle est écrit spécialement pour un artiste phénomène, M. Charles René, comédien étonnant, dit-on, et pianiste supérieur. Cet artiste n'a pas huit ans. Mais il a donc appris le piano sur le sein de sa nourrice !

— Note du *Ménestrel* sur le *Concert national* qui va se transporter cette année de l'Odéon au Châtelet :

De pareilles institutions ne peuvent donner de résultats financiers que dans un local vaste et spacieux, et l'Odéon, malgré ses excellentes conditions, n'offre pas à cet égard les avantages qu'on trouve dans la salle nouvelle, où 3,500 spectateurs peuvent s'étager à l'aise. Cet agrandissement a nécessairement entraîné une augmentation proportionnelle du nombre des exécutants. En conséquence, le concert national a renforcé ses chœurs et son orchestre qui reste sous l'habile direction de M. Colonne. Il donnera vingt séances dans le cours de la saison, distribuées par séries de quatre concerts. Parmi les œuvres dont l'exécution est dès à présent arrêtée, nous pouvons nommer : le *Messie* de Hændel et la *Grande Passion* de Bach, l'*Athalie* de Mendelssøhn, la *Marie-Magdeleine* de Massenet, le *Ruth* de Franck et sa *Rédemption*, refondue et refaite en grande partie ; un autre drame biblique : *Dalila* de Camille Saint-Saëns, et le *Paradis perdu* de Th. Dubois. Parmi les pièces purement instrumentales, nous ne citerons que les *Scènes pittoresques*, une nouvelle suite d'orchestre de Massenet, le concerto de violon de M. Lalo et celui de Max Bruch, tous deux exécutés par Sarasate, nous réservant d'annoncer en temps utile les différentes primeurs qu'on nous prépare encore. Bonne chance au *Concert national*.

BRUXELLES. — *Le Roi d'Yvetot*, opéra-bouffe en trois actes, de MM. Hemery et Chabrillat, musique de M. Vasseur, passera le 20 octobre aux Fantaisies-Parisiennes de Bruxelles.

Les principaux rôles seront tenus par mesdames Desclauzas, Pauline Luigini, Félicie Delorme, Pélagie Colbrun, MM. Mario Widmer, Alfred Audran, Marchand, Leroy.

MILAN. — Notre correspondant de Milan nous écrit en ces termes succincts: « Représentation de l'*Ebrea (la Juive)* au nouveau, très vaste et luxueux théâtre dal Verme. Public écoutant avec beaucoup d'attention la musique d'Halévy. Un grand tiers de l'assistance suivant la pièce en lisant le livret. Salle trop sonore; les chanteurs et l'orchestre en abusent, et poussent de la voix et de l'archet à qui mieux mieux. Costumes des premiers sujets seuls exacts; ceux des choristes et des danseuses n'appartiennent à aucun pays, ni à aucune époque. Les décors absolument élémentaires... Comparez avec Paris! »

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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