

CHANSONS POPULAIRES DE RUSSIE



Nous avons, il y a un mois, inauguré nos publications de musique russe par la Ballade Varègue, d'Alexandre Séroff, que madame Léonova venait de faire applaudir à une matinée du Châtelet. Plaçons en tête de ce nouveau groupe de chansons populaires de Russie, la romance du Rossignol, *Solovéï*, intercalée par mademoiselle Belocca dans la leçon de chant du *Barbier de Séville*. La *Chronique musicale* a donné son avis sur ce talent, si charmant déjà et plus riche encore de promesses : disons seulement que la jeune et très jolie prima donna, du Théâtre-Italien, est d'une excellente famille de Russie, et que c'est, à peu de chose près, son vrai nom qu'elle a inscrit au livre d'or de l'opéra italien ; en russe il se prononce (en aspirant légèrement la dernière consonne) : Biélokha.

A la faveur de cette première vogue qui entoure la Belocca, nous savons qu'on s'apprête à publier le *Solovéï* avec paroles françaises. Aussi nous bornerons-nous à en donner une simple transcription pour piano. Voici le sens de la première et de la dernière strophe :

« Rossignol, mon rossignol à la voix brillante, que fais-tu voltigeant

de ci, de là, toute la nuit? — Rossignol, ô rossignol, mon beau chanteur! — Es-tu donc malheureux comme moi? La nuit t'écoute; l'œil noyé de larmes ne se fermera pas d'ici au matin..... — Dans la nuit d'hiver l'anneau fut mis au doigt, puis s'est brisé. Et voilà qu'au printemps d'aujourd'hui, ma belle me *désaime*.... » Je traduis littéralement : le mot a été oublié dans notre dictionnaire, quoique la chose ne soit pas trop étrangère à nos mœurs.

Le style musical suffirait à indiquer que ce n'est pas une chanson populaire, mais une romance de salon. Elle date d'une trentaine d'années au moins; le compositeur Alabieff n'a écrit, je crois, qu'en ce genre. Le *Solovéï* est très connu des virtuoses voyageurs, violonistes, pianistes ou chanteurs.

Liszt a composé une fantaisie sur ce thème-là. La Sontag est, dit-on, la première d'entre les *dive* cosmopolites qui ait adopté le *Solovéï*, en y ajoutant des variations brillantes. Madame Pauline Viardot lui prêtait son grand style et avait d'ailleurs tout un répertoire de chansons russes. La Patti l'a dit aussi bien des fois. La Nilsson préfère chanter l'*Ange*, de Varlamoff, et ne se fait pas prier, dans les concerts et les soirées de Saint-Pétersbourg, pour enfile un chapelet de romances russes.

Puisque nous en sommes aux morceaux favoris des *prime donne*, donnons en musique la chansonnette adoptée par cette gracieuse Bosio qui, à peine entrevue à Paris, s'était fait adorer à Saint-Pétersbourg, et y fut tuée, au détour de ses premiers triomphes, par un traître coup de vent glacial. On lui fit des funérailles dignes d'une grande-duchesse. Cette riante nature d'artiste avait choisi, comme on pourra voir, un joyeux motif sur lequel elle brodait toute sorte de caprices.

Le *Krasni Sarafane* (mot à mot « robe rouge », robe de noces, car les mariées de campagne ont la robe rouge et le diadème), la *Sarafane* de Varlamoff est peut-être, avec le *Solovéï* d'Alabieff, la plus connue des chansons russes. — Dans le ballet viennois de *Plick et Plock*, il y a un intermède où les principales nations sont personnifiées par une scène et un pas caractéristiques, tandis que l'orchestre joue un air du pays; disons en passant que le librettiste allemand a eu le bon goût de représenter la France par une scène et un air de Mabelle; plus courtois envers la Russie, on avait choisi le *Sarafane*.

Par le sujet, le *Sarafane* ne diffère pas sensiblement d'une chanson populaire, et je ne serais pas étonné que c'en fût tout simplement une qu'on aurait un peu rhabillée à la moderne pour la présenter dans les salons.

La fillette prend d'abord la parole : « Ne vous hâtez pas, ma mère,

de me coudre ma belle robe rouge, et de me couvrir du voile de soie des matrones, laissez encore l'œil des jeunes gens se réjouir de ma vue. Je veux garder longtemps, toujours ma liberté chérie. » — Et la mère lui répond : « Mon enfant, ma petite tête folle, tu ne pourras pas toujours chanter comme l'oiseau et voler comme le papillon; les coquelicots de ta joue se faneront... Je parlais comme toi à ton âge, mais pour vieillir sans regret il faut revivre sa jeunesse en regardant ses enfants. »

Passons maintenant, par manière de contraste, à la chanson qui commence ainsi : *Vspomni moïa lioubeznaïa* (souviens-toi, ma bien aimée)... — Elle est, celle-là, tout à fait populaire, ce qui n'empêche pas que nous la trouvions plus noble d'allure et d'un sentiment poétique bien autrement profond. Les deux recueils de Villebois et de Bernard en donnent deux textes mélodiques assez différents : il ne s'ensuit pas que l'un soit moins authentique ; on sait combien une même chanson se modifie d'une contrée, ou même d'un village à l'autre. N'a-t-on pas recueilli jusqu'à vingt leçons plus ou moins divergentes de certains chants populaires de France ?

Nous avons traduit de notre mieux les premiers vers. Voici le sens des vers qui viennent après. L'amant désolé ajoute : « O ma chérie, n'est-ce pas avec moi, ton jeune amant, que tu vas te marier ? » La fallacieuse fillette répond : « Marie-toi, je me marierai ! » Et l'auteur nous montre un superbe terem s'élevant dans la prairie, celui sans doute qu'elle habitera bientôt quand elle sera devenue l'épouse du riche et vieux boyard. Le dernier couplet dit : « C'est ainsi que chantent les belles servantes du nouveau terem, c'est ainsi qu'elles bavardent. » On peut en inférer que la chanson est de l'une d'elles. Le mot de terem nous apprend que la chanson est vieille d'environ deux cents ans, sinon plus : l'usage du terem, qui était le logis réservé des femmes, a cessé avec le règne du père de Pierre le Grand.

Nous donnons encore une chanson cosaque, avec les paroles originales reproduites en lettres françaises, afin qu'on puisse juger à peu près des sonorités du dialecte petit-russien, comme on a fait du grand-russien par nos citations analogues du mois dernier. Je dis qu'on en jugera à peu près, car il est impossible de donner l'équivalent exact de certaines voyelles composites des alphabets slaves ; d'ailleurs, l'accent tonique, à lui seul déjà, donne aux mots une allure dont le lecteur français se fait malaisément l'idée.

En tout état de cause, cette chanson cosaque se fût mal prêtée à la traduction ; elle est d'une naïveté extrême, assez triste au fond... Il s'agit d'une pauvre mariée qui « s'est acheté le malheur pour son argent, »

c'est-à-dire, en style moins imagé, qu'elle s'est mariée très-mal avec une belle dot. En dépit du sujet, la seconde partie de la mélodie a une verte allure qui trahit une chanson à danser.

On peut vérifier encore ici l'exactitude de l'observation que nous avons faite pour le *Iékhale kozak*, c'est que les airs petits-russiens ont des rythmes plus vivaces, et généralement aussi plus de gaieté, tandis que la muse populaire de la Grande Russie est encline à la mélancolie. De part et d'autre, il y a d'ordinaire un grand fond de bonhomie ; on sera peut-être surpris de me l'entendre affirmer à propos des chansons cosaques ; on m'a déjà exprimé cet étonnement à l'occasion du *Iékhale kosake za Dounaï*. C'est qu'on n'est pas habitué, en France, à attacher des idées sentimentales à ce nom de cosaques !

Je crois que dans nos funestes souvenirs de 1814 et de 1815 on a volontiers attribué aux Cosaques ce qui était du fait des Kalmouks, par exemple, ou de telles autres bandes à demi-sauvages, — car en cette occasion la Russie avait convoqué sans exception toutes les forces dont elle pouvait disposer. Les Kalmouks sont des Tartares ; les Cosaques, eux, sont des Petits-Russiens, qui, dans la grande famille slave, se distinguent simplement par des traditions d'existence plus primitive, plus patriarcale et moins absolument sédentaire. Le gouvernement central les laisse s'administrer suivant leurs coutumes ; il lui suffit de recevoir chaque année une certaine somme d'impôts et un certain contingent de cavaliers tout équipés. C'est l'attaman qui a réparti sur les villages et les tribus la quotité d'impôt et de contingent.

Au jour dit, tous les cosaques désignés pour une nouvelle période de service militaire se trouvent réunis dans une grande plaine qui sert à ces rassemblements ; ils arrivent tout prêts, avec leur lance, leur sabre, leurs pistolets et leur carabine ; je ne parle pas du cheval, qui est un ami, un frère pour son cavalier ; aussi n'est-il pas oublié dans les chansons. Les Cosaques se groupent à l'endroit de la plaine assigné à leur *sotnia* (régiment). La tête de chaque régiment est tournée dans le sens où il va marcher, quelle que soit la destination : Moscou, Arkangel ou le Caucase, Samarcande ou Saint-Pétersbourg... Il y a toujours au moins une *sotnia* auprès du grand-duc héritier, qui est attaman honoraire des Cosaques, comme l'héritier d'Angleterre est prince de Galles, comme l'héritier de France était dauphin de Viennois.

Avant le départ, chaque *sotnia* a derrière elle une sorte de campement où sont les femmes, les vieillards et les enfants, venus pour les adieux. Au dernier moment, une poignée de la terre natale est renfermée dans un sachet que l'épouse ou la fiancée coud au vêtement du sol-

dat, sur sa poitrine : c'est un souvenir et un talisman... Puis, quand le signal est donné, les *sotnias* franchissent le Don et disparaissent aux divers points de l'horizon, tandis que les « mains blanches » se tordent et que les beaux « yeux gris » fondent en larmes. — Nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré, sans doute, de leur avoir esquissé la mise en scène du *Iékhale kosake za Dounaï*.

Voilà un des mille et un tableaux que suggère l'étude des chansons populaires. Je voudrais qu'un slavisant traduisît, par exemple, le recueil des Chants de la Petite Russie publié par Lissenko, à Kiew (et traduit déjà en allemand). Ce curieux et pittoresque travail devrait tenter M. Louis Léger, qui nous a déjà donné les Chants de la Bohême, et à qui presque tous les dialectes du monde slave sont familiers.

Voici maintenant une autre ronde populaire de la Grande Russie :
Po oulitzé mostovoï.....

Que nous dit le texte? — « Dans une rue pavée, une jeune fille allait à l'eau, à l'eau fraîche de source. — Hé! fillette, lui crie un garçon, attends, ma beauté! nous irons ensemble à la fontaine, il est plus gai d'y aller à deux. — Ne crie pas si fort, petit niais! mon père t'entendrait, et il m'enverrait travailler au jardin... » Suivent d'autres couplets dont le sens est fort décousu, et la ronde finit sur cette idée : « Mon ami m'apporte un beau cadeau. — Ce n'est pas ton anneau qui m'est cher, c'est ton amour seulement!... »

J'ai recherché cette chansonnette pour en avoir trouvé la mention dans le roman des *Eaux printanières*, un des plus récents de l'illustre écrivain Ivan Tourghénieff. Il s'est improvisé trois traductions à la fois de ce roman : la première dans le journal *le Nord*; celle qui a paru chez Hetzel est de M. Emile Durand, qui veut bien nous traduire quelques-unes de ces chansons russes. — Cette ronde de la « Fillette qui va à l'eau » est une de celles que Sanine chante à Frau Léonor et à Gemma; une autre est *le Sarafane*. Nous avons traduit tant bien que mal plusieurs des couplets de l'autre ronde. Les derniers nous apprennent que le berger appelé dans la ronde, ayant ainsi abandonné son troupeau durant une heure, a perdu une petite vache, et qu'un autre a tant dansé qu'il a égaré la moitié de son troupeau, ce qui a fort contristé la danseuse. Je crains que de telles révélations ne laissent froid le lecteur parisien de 1873. Cette églogue plus que naïve n'en a pas moins inspiré une mélodie vivace et curieuse.

L'exécution de ces rondes villageoises de la Russie ne laisse pas d'être assez pittoresque, parfois même un peu scénique. Le chœur, formé en

cercle, chante tout ce qui est narration ou réflexions (comme le chœur du drame et de la comédie antiques). Au milieu du cercle sont deux ou plusieurs paysans de l'un et l'autre sexe, chargés de représenter les personnages qui figurent dans le texte, couple amoureux, mari et femme, mère et fille, méchante belle-mère, etc., etc.; chacun et chacune chante en dansant ou mimant la bribe de dialogue qui lui est attribuée. Quelquefois le chœur ne s'interrompt pas. Dans d'autres rondes, il y a comme un coryphée récitant, et le chœur ne fait que répéter, ou bien ajouter une exclamation, une courte réflexion à chaque strophe. On comprend qu'il n'existe pas de code rigoureux pour tout cela. Mais pour peu qu'il y ait une action indiquée ou du dialogue, l'exécution de la ronde devient semi-scénique.

La chanson : *Vniž po matouchkié po Volghié* est très-connue. Tout récemment elle était citée dans la *Revue des Deux-Mondes* par M. Louis Léger. Tous les touristes qui ont voyagé sur le Volga l'ont entendue, plutôt vingt fois qu'une, car c'est une des chansons favorites des hâleurs (*burlakes*), qui tirent les bateaux le long de ce fleuve. On ferait un recueil spécial de ces « *Bourlatskaïas*; » il y en a plusieurs dans le livre de M. Balakhireff. — A défaut des virtuoses naïfs qui les chantent d'original sur les berges du grand fleuve, j'ai eu la bonne fortune de les entendre dire, à Saint-Pétersbourg, par un jeune étudiant qui imitait très curieusement les accents, les rythmes, les moindres particularités du chant des *burlakes*.

Le texte du *Vniž po matouchkié po Volghié* est tout descriptif : « Là-bas, le long du vieux Volga » (mot à mot « de la maman Volga », car le nom de ce fleuve est féminin en russe), « en suivant la large vallée, se jouait une tempête, — tempête dans l'air et sur l'eau. — On ne voit rien sur les vagues, rien qu'un petit bateau, — un bateau noir sur les flots blancs. Noirs sont les chapeaux des rameurs, rouges leurs ceintures. Au gouvernail est assis le patron, en caftan couleur canelle, en camisole couleur grisette, avec un foulard de soie rouge et un bonnet de velours noir. » On le voit, c'est moins de la poésie qu'un jeu de couleurs.

Pourquoi ai-je mis cette chanson en parties chorales? Il faudrait plutôt me demander pourquoi je n'ai pas adopté cette forme pour toutes les autres, car ce serait d'autant se rapprocher de la réalité. Il y a ceci de très remarquable, en effet, que les paysans de la Russie, comme ceux de la Scandinavie, sont naturellement portés à chanter en parties. Dès qu'ils sont plusieurs, c'est ainsi qu'ils s'y prennent, et c'est surtout quand ils sont plusieurs qu'ils aiment à chanter. Je crois qu'il est aussi rare de rencontrer des paysans russes chantant à l'unisson, que d'en-

SOLOVEÏ

(LE ROSSIGNOL)

Musique d'ALABIEFF.

Larghetto

PIANO

dolce espressivo.

First system of musical notation for the piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. The tempo is marked 'Larghetto'. The first staff has the instruction *dolce espressivo.* The second staff has the instruction *rall.* followed by *plus anime*. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The first staff has the instruction *rall a piac.* followed by a fermata. The second staff has the instruction *pp affrett.* The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation. The first staff has the instruction *con espres.* followed by *rit.* The second staff has the instruction *pp*. The music features a variety of note values and rests.

Fourth system of musical notation. The first staff has the instruction *a piac.* followed by a fermata. The second staff has the instruction *rit.* followed by *pp*. The section is labeled 'RITOURNELLE' at the end of the system.

Fifth system of musical notation. The first staff has the instruction *p* and ends with a trill (tr) and 'D.C.'. The second staff has the instruction *p*. The music concludes with a final chord and a fermata.

CHANSON RUSSE

morceau favori de M^{me} BOSIO.

Allegretto

PIANO

léger.

rall.

a piac.

vivace.

moins vite

affrett.

ff

léger

rall a piac.

dolce

vivace.

8^a

8^a

8^a

KRASNY SARAFANE

LA ROBE DE NOCE

Musique de VARLAMOFF.

Andantino

PIANO

chaut à la basse..... ⊕

D.C.

VSPOMNI MOÏA LIOUBEZNAÏA

CHANT

Nos beaux jours, Se peut-il donc que ton cœur les ou -

PIANO

rall.

- bli - e Par-le, je t'en suppli_e, O toi mes premiè - res a -

rall. bien accentué

un peu plus vite

-mours Qu'ils é_taient doux, mi_gnonne, Nos ren_dez-vous des nuits d'au -

très léger

rall. suivez.

- tom - ne Et nos ser_mens d'ai_mer tou_jours. Ah!

tendre un chœur de gondoliers vénitiens ou de paysans napolitains.

C'est, paraît-il, un instinct des races du Nord; les *liedertafel* d'Allemagne et les *glee* d'Angleterre n'ont pas d'autre raison d'être; mais on peut dire que ce même sentiment semble plus impérieux chez les Slaves et les Scandinaves. Tout le monde, à Paris, a pu entendre, au temps de l'Exposition universelle de 1867, quatre sœurs suédoises qui chantaient des ballades et des rondes à quatre parties: voilà l'un des types d'harmonisation des chansons populaires du Nord.

L'arrangement choral que nous proposons ici n'a rien d'authentique, pas plus que les accompagnements proposés pour les autres airs. Aux russes qui trouveraient que nous en prenons à notre aise, nous répondrions que leurs musiciens et collecteurs de chansons ne procèdent pas autrement: nous avons là sous la main un arrangement choral de cette même chanson ou « *Bourlatskaïa* » par un compositeur russe, lequel, pour varier plus librement ce thème, en dérange plusieurs fois la mélodie. Nous en respectons strictement chaque note, au contraire; n'est-ce pas la première loi à garder en ces matières?

Le motif populaire est ce qu'il est, il s'impose, et les accompagnements qu'on y ajoute, pour le faire plus aisément agréer aux dilettantes, doivent s'en inspirer sans y rien changer. Ce travail délicat n'a pas plus à se préoccuper d'être facile que d'être difficile, il lui faut être sincère, c'est-à-dire tâcher de développer et mettre bien en dehors l'esprit et le sentiment de la cantilène populaire. Sur ce point la lutte est ouverte et l'émulation libre.

Mais de la part des musiciens russes qui glanent les chansons et qui les mettent en œuvre, non sans un grand talent quelquefois, une chose m'étonne: puisque les harmonies, les dessins secondaires et tertiaires sont offerts par la muse rurale, pourquoi ne pas les prendre en même temps que la mélodie dominante? Les reproduire tels quels serait fort curieux; et alors même que le travail musical voudrait garder quelque liberté, ne serait-il pas très intéressant pour lui de s'inspirer de cette première mise en œuvre du génie populaire?

C'est une question que je compte poser lors de mon prochain séjour à Saint-Pétersbourg, tout en cherchant par moi-même à me procurer de ces chansons chorales bien authentiques.

GUSTAVE BERTRAND





DES CONDITIONS ÉCONOMIQUES
DE LA MUSIQUE ET DU THÉÂTRE
EN FRANCE

(Suite.) (1)

IV.



Les subventions théâtrales, avons-nous dit, créent l'inégalité dans la condition des théâtres et suppriment la concurrence. Elles ont pour effet direct de favoriser un établissement aux dépens de plusieurs autres qui existent ou qui pourraient surgir sous le régime de la loi commune.

L'origine des subventions remonte naturellement à l'ancienne monarchie, alors que le roi était tout et absorbait tout. L'Opéra et la Comédie Française n'existaient que par et pour le monarque. Il était donc tout simple que le trésor royal se chargeât de parfaire la dépense, d'autant plus que ces spectacles, l'Opéra surtout, étaient montés sur un pied que le concours du public ordinaire ne pouvait soutenir. Le gouvernement républicain, qui succéda à la monarchie en 1792, tout en proclamant en principe la liberté absolue des théâtres et des concerts, maintint l'abus de l'intervention de l'État ou de la Commune dans la gestion de la première scène lyrique dont il fit, ou crut faire, un moyen de propagande

(1) Voir le numéro du 1^{er} octobre.

des idées et des sentiments patriotiques. L'Empire et la Restauration n'eurent garde de laisser sortir des mains du gouvernement cet instrument de *réclame* qui paraissait alors indispensable à la gloriole du trône impérial ou royal. Lorsqu'enfin la Révolution de 1830 ramena le pouvoir à des idées plus démocratiques, dégagées de la tyrannie révolutionnaire, l'abus fut conservé quoiqu'à un autre point de vue : on invoqua « l'intérêt de l'art, l'amour de l'art, la dignité de l'art, la protection du commerce et de l'industrie, » mots sonores et décevants qui ont toujours servi de prétextes aux restrictions, aux entraves, aux vexations de toutes sortes dont l'art, les artistes et le commerce lui-même ont toujours eu à souffrir.

En fait d'art, l'État n'a qu'une seule et unique mission à remplir : la conservation des monuments pour les transmettre aux générations à venir. Quant à l'exercice même d'un art quelconque et à ses progrès, ils échappent absolument à sa compétence ; le public seul est juge de ce qui lui plaît ou lui convient ; un art, ou plutôt une forme de l'art délaissée par le public, n'a plus de raison d'être, et doit céder la place à la nouvelle forme réclamée par les progrès de l'esprit humain.

Les subventions ne sont fournies par l'État qu'à certaines conditions, la première desquelles est la conservation de la forme existante, de ce que l'on appelle les traditions de l'art. Voyez, à cet égard, les cahiers des charges des théâtres subventionnés. Le directeur est tenu de continuer le même genre de spectacle que son prédécesseur sans pouvoir s'en écarter sous peine de révocation. Il doit fournir tant d'actes par an, avoir tant de sujets chantants, tant de musiciens d'orchestre et suivre les traditions, c'est-à-dire s'enfermer dans les mêmes formes, voire dans les mêmes formules considérées, de temps immémorial, comme la plus parfaite expression de l'art.

C'est aux auteurs et aux artistes à trouver le moyen d'introduire la variété dans l'uniformité, et si le public n'est pas content, le directeur n'a pas à s'en inquiéter outre mesure ; il a sa subvention pour remplacer l'apport des spectateurs et, d'ailleurs, il lui est défendu de faire autrement.

On objectera que le public est libre de s'adresser ailleurs ; sans doute, il peut quitter l'Opéra, l'Opéra Comique, les Italiens, pour se rejeter sur l'opérette et le vaudeville ; mais quant aux théâtres de luxe offrant des artistes d'élite, des masses chorales et un grand orchestre, il en chercherait vainement en dehors des théâtres subventionnés.

Ce qui ne veut pas dire, comme on le pense généralement, que sans les subventions ces théâtres n'existeraient pas. Bien au contraire : la partie

étant égale, la spéculation se chargerait de contenter les amateurs à tous les degrés de l'échelle sociale, et la concurrence s'établirait, comme en toute autre industrie, au grand avantage de l'art, des artistes et du public. Mais, dans les conditions actuelles, qui oserait lutter contre la concurrence des théâtres privilégiés? Concurrence désastreuse, non par le nombre des spectateurs qu'elle peut enlever aux nouveaux venus (Paris peut fournir des foules à dix théâtres d'opéra), mais par l'effet produit, c'est-à-dire par l'écart entre les prix de revient des représentations et la somme demandée aux spectateurs, écart que l'État se charge de combler chez l'un et non chez l'autre. Supposons que l'État donne une subvention à un chapelier pour fournir à un prix ordinaire des chapeaux garnis d'un ruban d'or, il est certain que la marchandise des autres chapeliers perdra à la comparaison. Quel sera l'insensé qui osera soutenir la concurrence sans pouvoir compter sur les mêmes avantages de la part de l'État?

Un autre inconvénient résulte de l'abus que nous signalons. Du moment que les subventions existent, ne pas en avoir est un motif de discrédit. C'est ainsi que le refus de cette faveur empêcha le dernier directeur de l'Opéra-Italien, M. Verger, de constituer son fonds de roulement et de préparer des éléments de recettes. « Montrez-moi la décision ministérielle vous accordant la subvention, lui disait un riche banquier, et je me charge de placer vos actions et de vous fournir les fonds nécessaires. » Et c'est là l'histoire de bien d'autres entreprises théâtrales échouées avant de toucher au port; c'est là aussi la cause de la fermeture si prolongée de la salle Ventadour, la plus élégante de Paris, et de l'avortement de toutes les combinaisons tentées depuis trois ans pour reconstituer l'Opéra-Italien (1).

Les subventions théâtrales ont encore le désavantage d'offrir aux artistes et aux fournisseurs un semblant de garantie pour leurs créances éventuelles, tandis qu'en fait, cette garantie est à peu près illusoire. Malgré les mesures de précaution que l'autorité croit devoir prendre, il se trouve toujours, en cas de faillite, que le montant de la subvention a été touché et absorbé, et qu'en tout cas il n'offrirait qu'une ressource insignifiante devant l'énormité du passif.

On pourrait en dire autant du cautionnement exigé par l'autorité et dont nous nous occuperons un peu plus loin.

(1) Nous avons à peine besoin de faire observer que cet article était écrit avant que M. Strakosch obtînt le privilège du Théâtre-Italien. Reste à savoir si le nouveau directeur, malgré la subvention et nonobstant la faveur publique, ne reculera pas lui-même, comme tous ses devanciers, devant l'énormité de l'impôt spécial et exceptionnel dont on grève son entreprise.

PO OULITZÉ MOSTOVOÏ (DANS LA RUE PAVÉE...)
(CHANSON A DANSER)

Allegretto

PIANO

The first system of the piano accompaniment, marked 'PIANO' and 'Allegretto'. It features a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the piano accompaniment, continuing the melody and accompaniment from the first system.

The third system of the piano accompaniment, featuring a change in the bass line and a melodic flourish in the treble.

The fourth system of the piano accompaniment, characterized by a more active bass line and sustained chords in the treble.

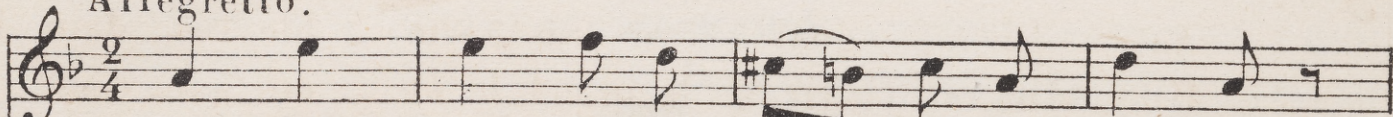
The fifth system of the piano accompaniment, concluding the piece with a final cadence in both staves.

«NÉ BOUDITÉ MÉNIA...»

CHANSON A DANSER

Allegretto.

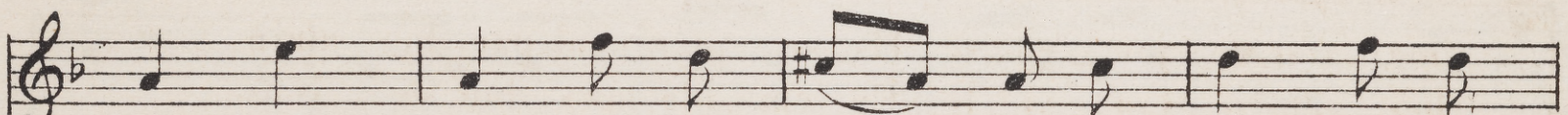
CHANT.



1^{er} COUP: El - le dort, el - le a - chève un beau rê - ve

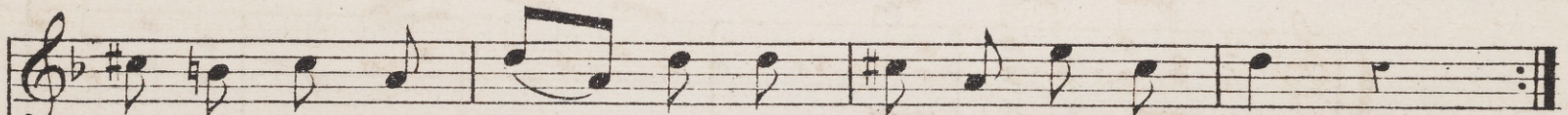
2^e COUP: Le ber - ger la ré - veil - le et l'ap - pel - le

PIANO.



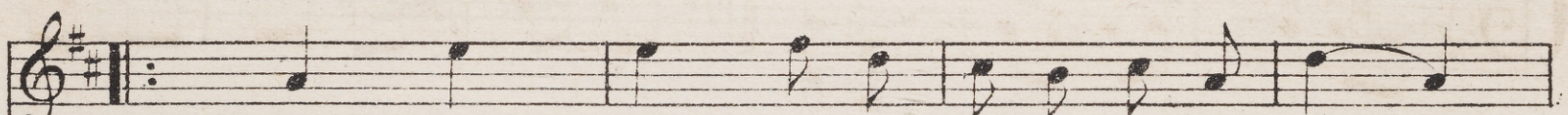
A quel - le heure al - lons - nous l'é - veil - ler? Dès que

Au gai son - du cor - net ma - ti - nal Vi - te



le so - leil se lève Que l'oi - seau va ga - zouil - ler.

lève toi la belle Tu con - nais bien mon si - gnal



5^e COUP: Or voy - ez comme la trou - pe ri - eu - se

4^e COUP: Au mi - lieu de la ron - de qui l'ex - ci - te



Au si - gnal se ras - sem - ble sou - dain Pour u -
 U - ne fil - le ap - pel - le un des gar - çons: A moi

- ne ron - de joy - eu - se Ils se pren - nent par la main.
 ber - ger, je t'in - vi - te, En sem - ble nous dan - se - rons.

BIDOU SOBI KOPYILA...

CHANSON COSAQUE.

PIANO *mf* *plus marqué*

très léger et détaché *ff* *rit.*

lourd *ff* *dim.* *lourd.* D.C.

VNIZ PO MATOUCHKIÉ PO VOLGHIÉ...

CHANSON DE HALEURS DU VOLGA

And^{no} bien rythmé

CHŒUR
A
3 VOIX
D'HOMMES

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The third staff is in bass clef and contains a bass line. A dynamic marking 'f' is placed below the first staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking 'f'. The second and third staves continue the melodic and bass lines from the first system.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking 'crié'. The second and third staves continue the melodic and bass lines from the previous systems.

Notons, en finissant ce chapitre et sans épuiser la matière, que nous n'envisageons pas ici la question des subventions au point de vue du droit public et constitutionnel. Il y aurait long à dire à ce sujet et nous craindrions d'être entraîné dans des digressions que ne comporte pas la nature de cette *Chronique*. Rappelons seulement qu'en France, l'égalité devant la loi et par conséquent devant les charges et les avantages dont l'Etat est le dispensateur, est la base et le principe dominant de toute constitution, de toute loi.

Or, de quel droit fait-on payer aux contribuables le plaisir de quelques-uns d'entre eux ? De quel droit met-on à la charge du budget, c'est-à-dire de la collectivité forcée, une institution de luxe qui peut parfaitement être défrayée par la collectivité libre, par l'association volontaire des intéressés ?

C'est là du pur communisme ; une flagrante application de ces funestes doctrines dites socialistes que les gouvernements combattent avec raison *en théorie* sans oser y renoncer dans la pratique. Et ce n'est pas là, malheureusement, le seul exemple de l'empire qu'exercent encore sur les hommes d'Etat les préjugés les plus vulgaires et les plus dangereux.

V

Pour qu'une industrie prospère et se développe, la condition première, *sine qua non*, est le respect absolu de la propriété, et par propriété nous entendons, comme tous les légistes modernes, le droit d'user et de méuser de la chose possédée. La propriété ne consiste donc pas seulement dans la possession d'objets matériels, mais aussi dans l'usage qu'on en fait, ou, en d'autres termes, dans l'exercice d'un art ou d'une industrie. A quoi servent des machines, s'il nous est interdit de les faire fonctionner ? Que nous importe d'être reconnu propriétaire d'un théâtre, si son exploitation est tantôt suspendue, tantôt soumise à des formalités onéreuses ? Sans la liberté d'exploitation, un immeuble est une non-valeur.

Nous ne voulons pas nous livrer ici à une revue rétrospective, et rappeler ce qui se passait au temps des privilèges, qui limitaient le nombre des théâtres et fixaient les genres que l'on pouvait y exploiter. La loi de 1864 a fait justice de ces barbarismes. Mais de nos jours encore, et malgré cette loi si libérale, on a trop l'habitude de considérer le théâtre comme une institution publique plutôt que comme une industrie particulière. Le bon plaisir administratif a encore un large champ pour s'exercer. Parfois c'est la fermeture de l'établissement qui est ordonnée

par voie administrative, le plus souvent ce sont des formalités inutiles qui gênent l'exploitation et se résolvent en surcroît de dépenses et diminution de recettes.

Le théâtre, dit-on, est un lieu d'amusement; or, s'il se présente des circonstances qui invitent au recueillement ou qui imposent d'autres préoccupations, il est juste, il est convenable de faire cesser toute manifestation de joie. La proposition serait plausible s'il s'agissait de spectacles donnés sur la voie publique; mais ni le peuple ni l'autorité n'ont le droit de se mêler de ce qui se passe dans un local clos et couvert, qui est le plus souvent une propriété particulière? Cependant les exemples de fermeture par ordre ne sont pas rares. Dans les temps de révolutions, c'est la multitude qui impose sa manière de voir et force des directeurs à fermer ou à ouvrir les portes de leurs théâtres; ordinairement l'ordre vient de l'autorité constituée, qui se croit l'interprète d'un sentiment général. C'est ce qui est arrivé à Paris pendant le siège, et à Versailles pendant l'insurrection communaliste de Paris. Sans doute, en pareils moments, les esprits n'étaient pas portés à la réjouissance. Mais les théâtres et les concerts ne constituent pas toujours un amusement proprement dit; ils peuvent être considérés, à un point de vue philosophique, comme des écoles, ou même, si l'on veut, comme des passe-temps d'un genre élevé, où l'esprit, fatigué ou abattu par les préoccupations de la journée, se retrempe et se fortifie. Considérés même comme simple distraction, ils ont encore leur raison d'être, car nos forces morales et intellectuelles exigent, autant que nos organes physiques, un temps de repos et de récréation salubre. Chacun de nous est seul juge de ce qui lui convient sous ce rapport. Chacun de nous a sa manière de sentir, et personne ne doit être astreint à se conformer aux sensations des autres. L'autorité n'a pas le droit de violenter la liberté individuelle lorsqu'elle s'exerce sans trouble et ne s'impose à personne.

Parfois aussi la fermeture est ordonnée à la suite de désordres produits à l'intérieur même des salles de spectacle ou de concert. Mais dans ce cas encore le devoir de l'autorité publique est tout tracé : faire respecter le droit du directeur et des spectateurs paisibles en expulsant les auteurs du désordre. S'il arrive, enfin, que le directeur, manquant aux engagements pris envers le public, provoque lui-même des manifestations hostiles, les règlements de police qui ont prévu le cas peuvent recevoir leur application, sans porter atteinte au droit du directeur de continuer son exploitation dès qu'il rentre dans les conditions librement consenties entre lui et le public.

On nous dira que les cas de fermeture obligatoire sont rares de nos

jours et ne se présentent que dans des circonstances exceptionnelles. Mais il suffit que la chose soit légalement possible pour frapper l'industrie théâtrale de discrédit. Les capitaux sont craintifs de leur nature, et ils évitent les entreprises aléatoires, c'est-à-dire celles où, en dehors des prévisions de la spéculation, une volonté étrangère et suprême peut intervenir et frapper d'interdit la chose exploitée.

Les formalités imposées aux théâtres et aux concerts sortent aussi du droit commun et ne sont pas toujours justifiées par les nécessités d'une bonne police. Quelle est, par exemple, cette étrange prétention de l'autorité administrative, d'exiger des directeurs de théâtre un cautionnement en argent ou en valeurs équivalentes? C'est, dit-on, pour la protection des artistes et des nombreux intérêts engagés dans l'affaire. Mais exige-t-on un semblable cautionnement des autres chefs d'industrie, de ceux, notamment, qui emploient un bien plus grand nombre de salariés et engagent des capitaux beaucoup plus considérables?

On peut appliquer aux cautionnements ce que nous avons dit des subventions; c'est un leurre qui abuse plus de personnes qu'il n'en protège; il ne peut être fixé qu'à une somme de beaucoup inférieure aux engagements probables d'un directeur, sous peine de devenir une charge impossible, une entrave insurmontable; mais quelque limitée que soit la somme, le dépôt d'un cautionnement n'en constitue pas moins une grave difficulté et une condition très onéreuse pour un directeur qui, au début de son entreprise, a déjà tant de dépenses à solder avant de réaliser la moindre recette.

Nous ne parlons pas, bien entendu, des charges inhérentes à la nature de l'industrie théâtrale; il est juste, par exemple, que le directeur paie la garde que nécessite la police de son établissement et défraie les précautions à prendre contre l'incendie, bien que cette dernière condition ne soit pas imposée à d'autres établissements tout aussi exposés au feu que les salles de spectacle.

Mais il est un autre ordre d'idées dans lequel nous trouverons encore des charges effectives qui ne nous semblent pas aussi justifiées au point de vue du droit administratif: nous voulons parler de la censure.

Cette grave question a été fortement controversée dans la presse à différentes époques, et a formé le principal thème de l'enquête de 1849, dont nous avons déjà eu à nous occuper. Remarquons en passant que devant la commission du conseil d'État, la nécessité de la censure a été soutenue par les mêmes personnes qui se prononçaient contre la liberté d'exploitation des théâtres. La majorité l'a admise en principe par des considérations tirées de la nature diverse du théâtre et du livre. Il paraît

en effet tout simple de ne pas souffrir devant une assemblée qu'aucune atteinte soit portée aux personnages vivants, aux croyances admises, au gouvernement établi, encore moins à la décence publique. Mais ce genre de censure, en supposant qu'on ne puisse, comme pour les livres et les journaux, s'en rapporter aux auteurs et à l'éditeur responsable, peut s'exercer au préalable sur le manuscrit déposé longtemps avant la mise à l'étude, et lorsque les ressources du directeur ne sont pas encore engagées. Or, dans l'état de choses actuel, il n'en est pas ainsi ; le directeur qui a remporté le visa de la censure n'est pas à l'abri d'une interdiction ultérieure, et il est plus d'un exemple de pièces autorisées d'abord, puis arrêtées au dernier moment, voire même après la représentation lorsque un temps et des sommes considérables ont été absorbés par leur mise en scène. Ajoutons qu'une pièce, autorisée dans une ville, ne l'est pas dans une autre. Les formalités parfois assez longues pour obtenir l'autorisation nécessaire, sont toujours à recommencer. Il nous semble que conformément à l'axiome de droit : « Tout ce qui n'est pas défendu est permis, » le directeur ne devrait avoir à se préoccuper que de savoir : si une pièce, drame, comédie, opéra ou simple chanson, a été l'objet d'un *veto* à son apparition. La loi étant une pour toute la France, l'absence de toute interdiction devrait suffire pour rassurer les intérêts du directeur, sauf, bien entendu, les droits des auteurs ou de leurs cessionnaires, droits inviolables, sans doute, et qui forment déjà une charge suffisante sans l'augmenter encore par des formalités superflues.

J. DE FILIPPI.

(La fin prochainement.)





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

Troisième article (1).

CHAPITRE III.

(Suite.)



Le samedi 30 décembre, la troupe des petits cabinets représenta *l'Enfant Prodigue* de Voltaire, et une petite comédie de Cahusac, *Zénéide* (2).

Acteurs dans *l'Enfant Prodigue* :

Euphémon père.....	<i>Le duc de la Vallière.</i>
Euphémon fils.....	<i>Le duc de Nivernois.</i>
Fierenfat.....	<i>Le marquis de Croissy.</i>
Rondon.....	<i>Le duc de Chartres.</i>
Lise.....	<i>La marquise de Pompadour.</i>
Marthe.....	<i>La comtesse de Livry.</i>
La baronne de Croupignac.....	<i>La duchesse de Brancas.</i>
Jasmin.....	<i>Le marquis de Gontaut.</i>
Un Laquais.....	<i>Le marquis de Clermont-d'Amboise.</i>

(1) Voir les numéros des 1^{er} septembre et 1^{er} octobre.

(2) *L'Enfant prodigue* avait été joué à la Comédie-Française le 10 octobre 1736, et *Zénéide* le 13 mai 1743.

Dans *Zénéide* :

La Fée.....	<i>La duchesse de Brancas.</i>
Zénéide.....	<i>La marquise de Pompadour.</i>
Gnidie.....	<i>La comtesse de Livry.</i>
Olinde.....	<i>Le duc de Nivernois.</i>

DANSE : MM. de Courtenvaux, de Langeron, et le corps de ballet.

Le duc de Chartres, dans le rôle de Rondon, M. de Gontaut dans celui de Jasmin, M. de Nivernois dans les deux pièces et la charmante marquise-Zénéide furent les plus remarquables de la soirée. « Entre les deux pièces, — ajoute de Luynes — M. le marquis de la Salle, fils du maître de la garde-robe et qui a une charge dans les gendarmes, chanta un air du prologue des *Éléments*. Il a une basse-taille très belle. Il jouait l'année passée chez madame de la Mark, où il avoit fort bien réussi; hier c'étoit son début sur le théâtre des cabinets. »

C'étoit madame de Pompadour qui avoit proposé et fait agréer la comédie de Voltaire; elle avoit gardé un agréable souvenir des auteurs dont la célébrité répandait le plus d'éclat dans la société de M. de Tournehem, et n'étoit pas moins empressée que son oncle à leur prouver sa reconnaissance, mais c'étoit chose assez difficile à l'égard de Voltaire qui avoit contre lui toute la famille royale. La marquise tenta de faire cesser sa disgrâce et proposa de jouer *l'Enfant prodigue*. L'auteur n'apprit le succès de sa pièce que quelques jours après la représentation. En effet, les acteurs n'appelaient pas aux répétitions les auteurs dont les ouvrages avoient déjà paru sur des théâtres publics, mais la marquise trouva juste d'accorder leurs entrées dans le théâtre aux auteurs des pièces représentées (1). Le roi donna son consentement à cette proposition, et l'on se pressa de l'annoncer à Voltaire qui remercia la marquise de cette faveur en lui adressant de fort jolis vers dans lesquels il la mettait sans façon sur le même rang que son auguste amant :

*Ainsi donc vous réunissez
Tous les arts, tous les dons de plaire;
Pompadour! vous embellissez
La Cour, le Parnasse et Cythère.
Charme de tous les yeux, trésor d'un seul mortel!*

(1) Laujon dit encore que Voltaire vint assister à la seconde représentation de son *Enfant prodigue*. Il se trompe, car il résulte du répertoire même du théâtre de madame de Pompadour, que cette comédie n'y fut donnée qu'une fois. En revanche Voltaire assista à la représentation d'*Alzire* qui y fut jouée le 28 février 1750.



IXION



MERCURE

*Que votre amour soit éternel !
 Que tous vos jours soient marqués par des fêtes !
 Que de nouveaux succès marquent ceux de Louis !
 Vivez tous deux sans ennemis !
 Et gardez tous deux vos conquêtes !*

De là grand scandale dans les sociétés de la reine et de Mesdames de France, où l'on s'éleva contre l'impertinence du poète. Le roi ne dissimula pas son mécontentement, et la marquise fut assez prudente pour sacrifier son imprudent panégyriste.

Il était trop tard. Cet échec avait déjà réveillé la verve mordante des ennemis de la marquise. Le malencontreux madrigal fit naître mille épigrammes et d'innombrables chansons, où les invectives grossières remplacent trop souvent le sel et l'esprit. Voici deux couplets qui s'attaquent plus particulièrement à l'actrice et à la femme.

Elle veut qu'on prône

.....

La folle indécence

De son opéra,

Où, par bienséance,

Tout ministre va.

Il faut qu'on y vante

Son chant fredonné,

Sa voix chevrotante,

Son jeu forcené.

La contenance éventée,

La peau jaune et truitée,

Et chaque dent tachetée,

Les yeux fades, le col long ;

Sans esprit, sans caractère,

L'âme vile et mercenaire,

Le propos d'une commère,

Tout est bas chez la Poisson.

Ces couplets, improvisés dans un souper chez M. de Maurepas, coûtèrent cher à leurs auteurs : M. de Maurepas y perdit son ministère et Pont de Veyle une sinécure de vingt-cinq mille livres, sur laquelle le roi eut encore la bonté de lui conserver une pension de mille écus. Voltaire non plus ne fut pas épargné, et l'on riposta vivement à ses vers de cour-tisan.

*Après l'éloge qu'a dicte
 La folie ou la malice ;
 Quel sort faut-il qu'il subisse,
 L'auteur tant de fois notté ?
 La Bastille par charité,
 Et Charenton par justice (1).*

De Voltaire on revint à Molière, et *Tartufe* fut rejoué le mercredi 10 janvier 1748.

M ^{me} Pernelle..	(Béjart).....	La marquise de Sassenage.
M. Orgon.....	(Molière).....	Le marquis de Croissy.
Elmire.....	(M ^{lle} Molière).....	La duchesse de Brancas.
Tartufe.....	(Du Croisy).....	Le duc de la Vallière.
Damis.....	(Hubert).....	Le comte de Maillebois.
Marianne.....	(M ^{lle} de Brie).....	La comtesse de Pons.
Cléante.....	(La Thorillière)....	Le marquis de Gontaut.
Valère.....	(La Grange).....	Le duc de Duras.
Dorine.....	(Madeleine Béjart).	La marquise de Pompadour.
M. Loyal.....	(De Brie).....	Le marquis de Meuse.
L'Exempt.....	Le marquis de Voyer.

La comédie avait commencé à cinq heures trois quarts, on exécuta ensuite l'opéra d'*Ismène*, où madame Trusson, qui avait une assez jolie voix, se montra plus à son avantage que la première fois.

Le samedi 13, la troupe royale représenta *les Dehors trompeurs* ou *l'Homme du jour*, comédie de Boissy, jouée à la Comédie-Française le 18 février 1740, et un divertissement pastoral en un acte, *Eglé*. « L'auteur des paroles se nomme Laujon, écrit Luynes, et celui qui a fait la musique est un petit Lagarde, qui a tout au plus vingt ans. »

Acteurs dans la comédie :

La Comtesse.....	La duchesse de Brancas.
Lucile.....	La marquise de Pompadour.
Céliante.....	La comtesse de Pons.
Le Marquis.....	Le duc de Nivernois.
Le Baron.....	Le duc de Duras.
M. de Forlis.....	Le duc de Chartres.
Lisette.....	La comtesse de Livry.
Champagne.....	Le marquis de Gontaut.
Un Laquais.....	Le marquis de Clermont-d'Amboise.

(1) Bibliothèque nationale, manusc. Clairambault, 1748.

Acteurs dans la pastorale :

Eglé	<i>La marquise de Pompadour.</i>
La Fortune.....	<i>La duchesse de Brancas.</i>
Apollon, sous la figure de Mysis...	<i>Le duc d'Ayen.</i>
Un suivant de la Fortune.....	<i>Le marquis de Courtenvaux.</i>

DANSE : MM. de Courtenvaux (un faune) et de Langeron (un berger) (1).

M. de Duras, M. de Nivernois et le duc de Chartres, se firent remarquer dans la comédie; la marquise fut, comme de juste, la reine de la fête, charmante comédienne dans la pièce et chanteuse adorable dans la pastorale. Elle déploya toute la naïveté dont elle était capable dans son joli rôle d'innocente déniaisée. Cependant, les auditeurs, le roi surtout, devaient avoir quelque peine à réprimer un sourire à certains passages, tels que celui-ci : « Vous êtes ingénue? — Oh ! beaucoup, » répond en rougissant la naïve Lucile.

Le programme du lundi 5 février annonçait trois ouvrages : *le Méchant*, de Gresset, *l'Oracle*, petite comédie de Saint-Foix, et une pantomime, *le Pédant*, où l'on se distribuait force taloches et coups de pied.

Si la troupe ne craignait pas d'aborder la haute comédie, ce n'était qu'après de longs soins et de fréquentes répétitions : c'est ainsi que la comédie de Gresset exigea deux mois entiers d'étude, mais la marquise avait promis au poète de jouer sa pièce sur le théâtre des petits cabinets, et elle voulait tenir parole. Gresset l'en remercia en ces termes :

*On ne trace que sur le sable
La parole vague et peu stable
De tous les seigneurs de la cour;
Mais sur le bronze inaltérable
Les muses ont tracé le nom de Pompadour,
Et sa parole invariable.*

Cette comédie était, comme on sait, composée tout entière de caractères peints d'après nature. Voici ce qu'écrivait à ce propos le marquis d'Argenson en décembre 1747, au moment où l'on commença de répéter cet ouvrage à la cour :

On apprend les rôles de la comédie du *Méchant*, par le sieur Gresset; plus je revois cette pièce à notre théâtre, plus j'y trouve des études faites

(1) *Églé* fut représenté à l'Opéra le 18 février 1751, avec *Titon et l'Aurore*. Chassé jouait Apollon; mademoiselle Fel, *Églé*; et mademoiselle Jacquet, la Fortune. Dupré représentait le suivant de la Fortune.

d'après nature. Cléon ou le Méchant est composé du caractère de trois personnages que j'y ai bien reconnus : M. de Maurepas pour les tirades et les jugements précipités tant des hommes que des ouvrages d'esprit, le duc d'Ayen pour la médisance et le dedans de tous, et mon frère pour le fond de l'âme, les plaisirs et les allures. Géronte et Valère couvrent des noms trop respectables pour les articuler ici; ce sont des âmes bonnes et simples que séduit la méchante compagnie qui les entoure. Ariste est partout, ou doit être dans les honnêtes gens qui raisonnent bien; Florise dans quantité de femmes trompées; Pasquin est le président Hénault, bonne caillette, quoique avec l'esprit des belles-lettres, etc. Ainsi l'on doit dire : *Mutato nomine de te fabula narratur.*

Indépendamment des allusions si faciles à saisir, c'était une entreprise un peu téméraire pour des amateurs que de s'essayer dans un ouvrage supérieurement interprété par les comédiens français; et cependant, malgré le récent succès de cette pièce, jouée à la Comédie le 15 avril 1747, malgré des comparaisons si dangereuses, la troupe des petits cabinets remporta une belle victoire. « On a joué, dans les cabinets, la comédie du *Méchant* avec grand applaudissement, mais, je crois, avec peu de fruit, — écrit d'Argenson. Je crains que les peintures spirituelles des vices du temps n'aient plus réjoui que converti à la vertu. »

Cléon	<i>Le duc de Duras.</i>
Géronte	<i>Le duc de Chartres.</i>
Ariste	<i>Le comte de Maillebois.</i>
Valère	<i>Le duc de Nivernois.</i>
Frontin	<i>Le marquis de Gontaut.</i>
Un Laquais	<i>Le marquis de Clermont-d'Amboise.</i>
Florise	<i>La duchesse de Brancas.</i>
Chloé	<i>La comtesse de Pons.</i>
Lisette	<i>La marquise de Pompadour.</i>

« M. le duc de Nivernois excella dans le rôle de Valère, dit Laujon. Dans sa première scène (qui avait pour objet d'annoncer l'adresse habituelle du Méchant, toujours occupé de séduire), le ton ingénu que M. de Nivernois prêtait à Valère, sa promptitude à céder sans réflexion à l'homme dont l'esprit lui paraissait bien supérieur au sien, l'orgueil de se rapprocher de lui, présenté avec une franchise faite pour rendre Valère intéressant, en offrant en lui plus de faiblesse que de penchant pour le vice; voici qui avait échappé à l'acteur qui, le premier, jouait ce rôle sur le Théâtre-Français. » Tel fut l'effet de cette représentation, ajoute Laujon, que madame de Pompadour obtint du roi de faire venir

à la seconde Roseli, qui fut surpris de voir le parti que tirait de ce rôle M. de Nivernois : il en profita et se modela si bien sur lui, qu'à Paris l'ouvrage dut à cet heureux changement une recrudescence de succès. « Je me trouvais à cette seconde représentation, et j'étais à côté de Roseli. Le monologue de Valère y fit verser des larmes, et je fus témoin et de la joie de Gresset et de voir son idée si bien rendue, et de la surprise que causait à Roseli le caractère noble et attendrissant que M. de Nivernois donnait à ce rôle. » Il y a tout lieu de croire que Laujon s'abuse, car la seconde représentation du *Méchant* n'eut lieu que deux ans plus tard, en avril 1750, et M. de Monaco remplaçait M. de Nivernois dans Valère.

Après *le Méchant*, qui dura deux heures entières, on joua *l'Oracle*, représenté à la Comédie-Française le 22 mars 1740.

Lucinde..... *La marquise de Pompadour.*
 La Fée..... *La duchesse de Brancas.*
 Alcindor ou Charmant.... *Le duc de Nivernois.*

La soirée fut terminée par une pantomime fort gaie, *le Pédant*, de Dehesse. C'était l'histoire d'un maître d'école livré aux plaisanteries de ses élèves, qui se vengent, en lui jouant les tours les plus pendables, de ses leçons et de ses coups de férule.

Le Pédant..... *Le marquis de Courtenvaux.*
 Pierrot, son valet... *Le sieur Dupré.*
 Une Nourrice..... *La demoiselle Durand.*
 Écolières..... *Les d^{lles} Chevrier, Astraudi, Dorfeuil, Puvigné, Camille.*
 Écoliers et Paysans. *Les sieurs Baletti, Piffet, Barois, Beat et La Rivière.*

Pour que la demoiselle Durand tînt son rôle de nourrice avec tous les avantages extérieurs qu'il comportait, on avait eu recours à l'art, afin de remédier à la nature. Aussi trouve-t-on au chapitre de sa garde-robe, « *un corset garny d'une fausse gorge, ledit corset couvert d'une étoffe de laine brune et garny de canetille de soie blanche.* » On aurait pu lui appliquer à rebours le célèbre quatrain adressé à madame Favart sur *l'Art et la Nature*.

Deux reprises seulement le jeudi 15 février : *le Mariage fait et rompu*, et la pastorale d'*Eglé*; mais — là était l'attrait de la soirée — madame de Pompadour, qui n'avait pas joué à l'origine dans la comédie de Dufresny, prit cette fois le rôle de l'hôtesse.

..... Madame de Pompadour — dit le duc de Luynes — est la seule femme

qui joue fort bien. M. de Maillebois joua très bien hier; M. de Nivernois et M. de Duras sont toujours supérieurs dans ce genre. La comédie avoit commencé à six heures, et dura un peu moins d'une heure et demie. Il y eut un intervalle assez long entre cette pièce et le petit acte d'opéra; ce temps fut rempli par la musique. On commença à huit heures l'acte d'opéra, il s'appelle *Eglé*. M. d'Ayen ne pouvant pas jouer le rôle de Misis, à cause de la mort de sa tante, madame la maréchale de Gramont, M. de La Salle le remplaça. Il a une assez belle basse-taille et est acteur. Madame de Pompadour, qui fait *Eglé*, chanta et joua supérieurement. Madame de Brancas, douairière, jouait le rôle de la Fortune. M. de Courtenvaux ne put pas danser, aussi à cause de la mort de madame la maréchale de Gramont, dont il avoit épousé la petite-fille. Ce fut une des filles du maître à danser qui dansa à sa place. Les danses sont fort jolies. Tout fut fini avant huit heures trois quarts. M. d'Ayen n'étoit que spectateur. M. le président Hénault et M. le président Ogier ont permission d'assister à ces spectacles; on leur a donné des places dans l'orchestre. L'usage est que l'espace pour l'orchestre, quoique assez grand, étant fort rempli de tabourets très bas, pour qu'ils n'empêchent point les spectateurs de voir, sur chaque tabouret est une carte avec le nom de celui qui doit s'y asseoir. On a mis le nom de M. le président Hénault sur son tabouret. Celui de M. le président Ogier n'a point de carte. On distribua hier avant l'opéra les exemplaires imprimés dudit opéra... Les spectateurs ordinaires sont : premièrement, les acteurs et actrices lorsqu'ils ne jouent point; M. le duc de Chartres; M. le maréchal de Saxe; M. le maréchal de Duras; tous les secrétaires d'État; quelquefois l'abbé de Bernis, de l'Académie. J'y ai vu aussi M. le maréchal de Noailles, mais non pas cette année. M. le maréchal de Coigny y vient aussi; M. de Grimberghen y vient toujours lorsque sa santé lui permet. Le Roi n'y est pas dans un fauteuil, mais seulement sur une chaise à dos, et il paraît s'y amuser. Après le spectacle, il va donner l'ordre et tout de suite souper dans ses cabinets.

Le lundi gras, 26 février, nouvelle représentation des *Dehors trompeurs*, de Boissy, avec quelques changements d'acteurs. Madame de Marchais joua le rôle de Céliante, où madame de Pons s'étoit montrée par trop faible, et le comte de Maillebois lut celui de Forlis à la place du duc de Chartres, empêché de jouer par une indisposition subite. Après la comédie vint la première représentation d'*Almasis*, divertissement en un acte, paroles de Moncrif et musique de Royer.

Almasis *La marquise de Pompadour.*

L'Ordonnatrice des fêtes *M^{me} Trusson.*

Zamnis *Le duc d'Ayen.*

Un Indien *M. de la Salle.*

DANSE : *M. de Langeron* et les enfants du corps de ballet (Indiens et Indiennes.)

Voici le très léger canevas sur lequel Moncrif avait brodé son opéra-ballet : Almasis, habitante des îles Fortunées, aime Zamnis; mais l'usage du pays veut qu'elle épouse, sans le connaître, celui que choisira la prêtresse de l'hymen. On la conduit en grande pompe à cet époux redouté, qui, par bonheur, se trouve être son cher Zamnis. Ce maigre ouvrage plut tant au roi, qu'il le fit jouer jusqu'à trois fois.

« Cet acte fait partie d'un opéra qui n'a pas été représenté, écrit le duc de Luynes. M. Moncrif dit qu'il ne le sera jamais. » Moncrif se trompait : son opéra fut joué deux ans plus tard, le 28 août 1750, à l'Académie de musique, et n'eut aucun succès (1).

Le lendemain, mardi gras, 27 février, la troupe donna *Almasis*, puis un nouvel opéra-ballet, *les Amours de Ragonde*, paroles de Néricault-Destouches, musique de Mouret, qu'on avait appris, mis en scène et répété en quarante-huit heures. C'était un ouvrage en trois actes (*la Soirée de village — les Lutins — la Noce et le Charivari*), qui avait été joué à l'Opéra le 30 janvier 1742. Le roi devait d'abord aller passer à la Muette la dernière journée du carnaval, mais il renonça à son projet pour assister à ce spectacle improvisé. Cela se comprend de reste : madame de Pompadour abordait dans cette pièce les rôles qu'on appelle au théâtre les *travestis*.

Ragonde, fermière très mûre, parvient, par les ruses les plus extravagantes, à épouser Colin, berger très vert, dont elle raffole. Telle est la donnée de cette pièce, vive d'allure, véritable farce de carnaval, soutenue par une musique pleine de gaîté et d'entrain, que termine un formidable charivari.

Le marquis de Sourches avait quitté sa viole à l'orchestre pour endosser le casaquin de la fermière. Voici la double distribution de l'ouvrage, à Paris et à la cour.

Ragonde, mère de Colette, amante de Colin.....	(<i>Cuvellier</i>).....	<i>M. de Sourches</i> (début).
Colette, fille de Ragonde, amante de Lucas.....	(<i>M^{lle} Coupé</i>).....	<i>M^{me} de Marchais</i> .
Lucas, amant de Colette.	(<i>Albert</i>).....	<i>M. de la Salle</i> .
Colin, aimé de Ragonde, amant de Colette.....	(<i>Jélyotte</i>).....	<i>M^{me} de Pompadour</i> .
Thibault, magister.....	(<i>Bérard</i>).....	<i>Le vicomte de Rohan</i> .
Mathurine.....	(<i>M^{lle} Bourdonnois l'aînée</i>)	<i>M^{me} Trusson</i> .

(1) Distribution à l'Opéra : Almasis, mademoiselle Chevalier; l'Ordonnatrice des Fêtes, mademoiselle Le Mierre; Zamnis, Chassé; un Indien, Le Page.

A peine peut-on croire, après l'avoir vue, que cette pièce ait été aussi bien exécutée qu'elle le fut, écrit le duc de Luynes. Il n'en étoit pas question samedi. Ce fut ce jour-là, en souplant, que madame de Pompadour imagina ce divertissement pour le mardi; elle écrivit sur-le-champ à M. de la Vallière: on lui envoya un courrier qui arriva à quatre heures du matin. Il a fallu préparer les habillements, apprendre les rôles, tant pour les acteurs que pour les danseurs, faire trois ou quatre répétitions. Tout a été fait et a aussi bien réussi que si l'on avait eu huit jours pour s'y préparer. M. de Sourches qui n'avoit jamais paru sur le théâtre, y joua à merveille; il a peu de voix, mais elle est juste et il est musicien. Madame de Pompadour étoit habillée en homme, mais comme les dames le sont quand elles montent à cheval; c'étoit un habillement très décent.

C'est à cette époque que parut le recueil des *Comédies et ballets des petits appartements*, qui nous sert de guide pour ce travail. Chaque pièce portait en tête cette mention: *Imprimé par exprès commandement de Sa Majesté*. Les ennemis de la marquise de s'indigner, surtout le marquis d'Argenson, qui écrit le 1^{er} mars 1748: « On vient d'imprimer un recueil fort ridicule des divertissements du théâtre des cabinets, ou petits appartements de Sa Majesté, ouvrages lyriques misérables et flatteurs; on y lit les acteurs dansants et chantants, des officiers généraux et des baladins, de grandes dames de la cour et des filles de théâtre. En effet, le roi passe ses journées aujourd'hui à voir exercer la marquise et les autres personnages par tous ces histrions de profession qui se familiarisent avec le monarque d'une façon sacrilège et impie. »

ADOLPHE JULLIEN.

(La suite prochainement.)





TABLETTES DE VOYAGE D'UN ARTISTE (1)

LA VEUVE & LA SOEUR DE MOZART



J'AVAIS toujours regardé l'histoire du mystérieux étranger qui vint lui commander ce *Requiem*, et qui le lui paya généreusement, comme appartenant à ces mille et une anecdotes que l'on se plaît à faire courir sur les maîtres illustres. — Mais le récit détaillé que me fit madame Mozart m'a convaincu de sa réalité; cependant le motif qui engagea cet étranger à demander cette messe est toujours demeuré un mystère, et l'on n'a jamais pu savoir si réellement il tenait à posséder un *Requiem* composé par Mozart, ou si ce fut de sa part un moyen ingénieux et bienfaisant de soulager la détresse du grand compositeur. — Il se mit à l'œuvre sur-le-champ, mais la sombre nature du sujet avait comme brisé une corde dans son cœur, car souvent on l'entendit répéter qu'il écrivait ce *Requiem* pour lui. Sa santé déclinait de jour en jour; il sentait qu'il s'acheminait vers la tombe et il s'imaginait qu'on lui avait donné un poison lent (1). « Je vois bien, lui disait alors

(1) Voir le numéro du 1^{er} octobre.

(1) C'est là ce qui aura donné naissance aux bruits fâcheux que l'on fit courir à Vienne sur Salieri, après la mort de Mozart. On a prétendu que, pour se débarrasser d'un rival redoutable et qu'il détestait, il lui avait fait administrer du poison. Mais cette accusation ne repose sur aucun fondement sérieux, et quoique Salieri ait mis tout en œuvre pour nuire à Mozart et surtout à sa musique, sa vie entière, qui fut des plus honorables, proteste contre l'infamie dont on a osé l'accuser.

tristement sa « pauvre femme, que tu es malade, sans cela ton esprit n'accepterait pas une idée aussi étrange. » Voulant donner un autre cours à ses pensées, elle enleva le *Requiem* qu'elle cacha. Vers ce temps, les francs-maçons lui demandèrent une cantate qu'il termina en quelques jours et à l'exécution de laquelle il assista. Revenu chez lui, il dit à sa femme : « O ma chère Constance (*Stanzlerl*) ces gaillards-là sont fous ; j'ai cru qu'il allaient perdre la tête après avoir entendu ma cantate. Ne sais-je pas que j'ai écrit de bien meilleures choses ? Je n'en fais pas plus de cas que de ma première production. » — On aurait dit que cet incident lui avait rendu le courage et que son esprit était dans de meilleures conditions. « Je vois bien, ajouta-t-il, que mon imagination seule était malade, car je me sens tout à fait bien. Donne-moi mon *Requiem*, qu'ils disent ce qu'ils voudront, ce sera mon chef-d'œuvre. » Mais son heure était marquée et il retomba bientôt dans ses idées funèbres ; ses forces diminuèrent rapidement et il se mit au lit pour ne plus le quitter vivant. Quelques heures avant sa mort, il demanda son *Requiem* dont il parcourut les pages, et s'adressant à sa femme : « Ne t'ai-je pas dit, s'écria-t-il, que c'était pour moi que je l'écrivais ? » — Il avait avancé son travail jusqu'à la fin du *Lacrymosa*, et les mots *Faccias, Domine, transire ad vitam*, furent les derniers accents qu'il exhala, les dernières aspirations d'une âme sur le point de se délivrer de son enveloppe charnelle, d'une âme prête à quitter ce monde sans entrailles, pour aller trouver dans une autre sphère ce qu'elle chercha en vain ici-bas. — Sentant sa fin approcher, il fit appeler un ami qu'il jugeait capable d'achever son œuvre, et qu'il avait fait le confident de ses pensées. — Ce fut à Süssmayer (1) qu'il remit son *Requiem* avec ses dernières recommandations. — C'est tout ce que Mozart avait à léguer!!!

Le monde artistique de Munich voulut recevoir la veuve de l'auteur de *Don Juan* et l'on organisa des soirées et des parties en son honneur. Mais elle n'en accepta qu'une chez le baron de H. qui voulut lui faire entendre de la musique de son mari et où elle me pria de l'accompagner. Le baron de H. avait un fils et trois filles qui, indépendamment de l'allemand, s'exprimaient très bien en français et en italien, et possédaient en musique autant de goût que de talent. C'était le bonheur de leur père de les réunir tous les soirs autour de lui

(1) SÜSSMAYER (*François-Xavier*), bon compositeur allemand, né en 1766 à Steyer (Haute-Autriche), reçut des leçons de Salieri et de Mozart. Il a écrit quelques opéras qui furent favorablement accueillis. Devenu chef d'orchestre du théâtre de Vienne, il serait probablement arrivé à une haute position artistique, si la mort ne l'eût enlevé à l'âge de 39 ans, le 17 septembre 1803.

et de diriger leur petit concert. Habituellement, ils jouaient ou chantaient de la musique de Haydn, Mozart, Spohr, Zesca (Fesca?), Beethoven, etc.; mais cette soirée fut exclusivement consacrée à Mozart. Les mots sont insuffisants pour décrire l'effet produit sur moi par l'exécution des œuvres émouvantes du maître, en présence de celle qui avait assisté, pour ainsi dire, à leur éclosion graduelle. On aurait dit que les instruments étaient joués par une seule main et qu'une voix unique exprimait une même pensée, lorsqu'ils exécutèrent l'*Ave verum* et quelques fragments du *Requiem*.

Madame Mozart, que l'on pria de raconter quelques épisodes de la vie de son mari, nous dit que ce fut à Munich qu'il produisit son *Idoménée*, à Vienne sa *Flûte enchantée* et à Prague son inimitable *Don Juan*, cet opéra des opéras, ce livre des livres. La veille même de la première représentation, il n'en avait pas terminé l'ouverture et aucune partie séparée n'était copiée. La nuit était déjà avancée quand il rentra chez lui, succombant sous la fatigue et aussi, il faut le dire, sous les rasades de champagne et de tokay qu'on l'avait forcé de boire pendant la répétition. La surexcitation dans laquelle il était ne lui aurait pas permis de se mettre au travail, l'eût-il même voulu; sa femme l'engagea à se coucher un moment: « Je suis prêt à le faire, lui dit-il, à la condition que tu m'éveilleras dans une heure, car je serais un homme ruiné si tu me laissais dormir plus longtemps. » Elle le lui promit et veilla à ses côtés. Son sommeil était profond et l'heure fut bientôt passée. « Il est si fatigué, pensa-t-elle, que je ne puis l'éveiller encore! » Et elle le laissa reposer jusqu'au dernier moment. Dès qu'il fut réveillé, il se mit à l'œuvre, et quand les copistes vinrent dans la matinée, ils reçurent l'une après l'autre, des mains du compositeur, les feuilles sur lesquelles l'encre n'avait pas encore eu le temps de sécher, pour en copier les parties d'orchestre.

Le soir même fut ouée cette ouverture qui, pendant si longtemps, a fait l'étonnement du monde musical.

Ainsi passa cette soirée qui, pour moi, fut si remarquable; nous prîmes congé du baron de H. et de son intéressante famille, avec des sentiments de gratitude et presque d'amitié.

Le lendemain, je fis visiter à madame Mozart la riche bibliothèque royale de Munich où j'appelai son attention sur les œuvres inestimables d'Orlando Lasso (1), qui sont une partie des trésors de ce bel établisse-

(1) ROLAND DE LASSUS (ou *Orlando Lasso*, ou *di Lasso*, ou *Roland de Lattre*, car il a été connu sous tous ces noms), né à Mons (Hainaut), en 1520, fut un des plus

ment; elles sont reliées en grand in-folio et enrichies de pierres précieuses; le portrait d'Orlando est placé au milieu d'un cercle formé d'émeraudes, de topazes et de rubis. Ces livres sont considérés comme ayant une si grande valeur, que l'on a réuni les portraits de tous ceux qui ont concouru en quoi que ce soit à leur publication, y compris même le relieur; un volume supplémentaire contient une description détaillée de ces œuvres. De là nous nous dirigeâmes vers les arcades du jardin de la cour (*hofgarten*), où les élèves de Cornélius, le célèbre peintre, travaillaient aux fresques historiques de la Bavière. « Messieurs, » m'écriai-je en arrivant auprès de ces jeunes gens aux barbes longues et aux cheveux flottants, qui, tous, étaient mes amis, « j'ai droit à vos remerciements, car je vous amène madame Mozart. » A ce nom, tous se levèrent comme un seul homme et, dégringolant de leurs échafaudages, ils s'élançèrent du plus vite qu'ils purent pour baiser la main de la veuve du grand artiste pour lequel ils professaient un culte; car, quel est l'Allemand qui au fond du cœur n'est pas musicien et familier avec les œuvres des compositeurs qui ont illustré cette nation?— Réellement, je fus ému en voyant l'extrême politesse et les attentions qu'ils déployèrent en répondant aux questions qu'elle leur adressait sur les différents sujets auxquels ils étaient employés; elle aurait pu être la veuve d'un Tintoret ou d'un Caravage. Avant de les quitter, elle leur demanda leurs noms qu'elle inscrivit sur ses tablettes. Puis s'adressant à un jeune homme qui se tenait derrière ses camarades: « Et vous, monsieur, lui dit-elle, vous ne m'avez pas encore donné votre nom! »

— « J'en porte un bien humble, madame; je m'appelle Forster, mais celui de ma jeune femme est bien connu de vous, sans doute; ah! elle m'enviera le bonheur que j'ai de vous voir! »

— « Quelle est-elle donc? »

— « C'est la fille de Jean-Paul (1). »

célèbres compositeurs de son temps. Après avoir été maître de chapelle de l'église Saint-Jean-de-Latran, à Rome, il devint directeur de la musique de la cour de Bavière et maître de la chapelle électorale de Munich. Ce grand musicien, qui a joui d'une immense considération et que l'on a nommé le rival de Palestrina, mourut à Munich en 1594. L'empereur Maximilien l'avait anobli en 1570.

(1) RICHTER (*Jean-Paul-Frédéric*), célèbre écrivain allemand, plus connu sous le nom de JEAN-PAUL, né en 1763 à Wiensiedel (Franconie), mort en 1825, fut conseiller aulique du duc de Saxe-Hilburghausen, se maria à Berlin, s'établit à Weimar, où le prince primat Charles de Dalbert lui faisait une pension que lui continua le roi de Bavière, et passa les dernières années de sa vie à Bayrouth. Jean-Paul se distingue par l'originalité, la profondeur, la délicatesse de la pensée: ses écrits offrent de grandes vues pour la réforme de l'ordre social. Ses *œuvres choisies* ont été traduites par Philarète Chasles, 1834-38; 4 vol. in-8.

— « La fille de Jean-Paul! Ah! si jamais homme a excité mon admiration, c'est Jean-Paul! Je veux voir votre femme! je veux faire la connaissance de la fille de ce grand homme!

— « Quand, madame?

— « Tout de suite, si c'est possible.

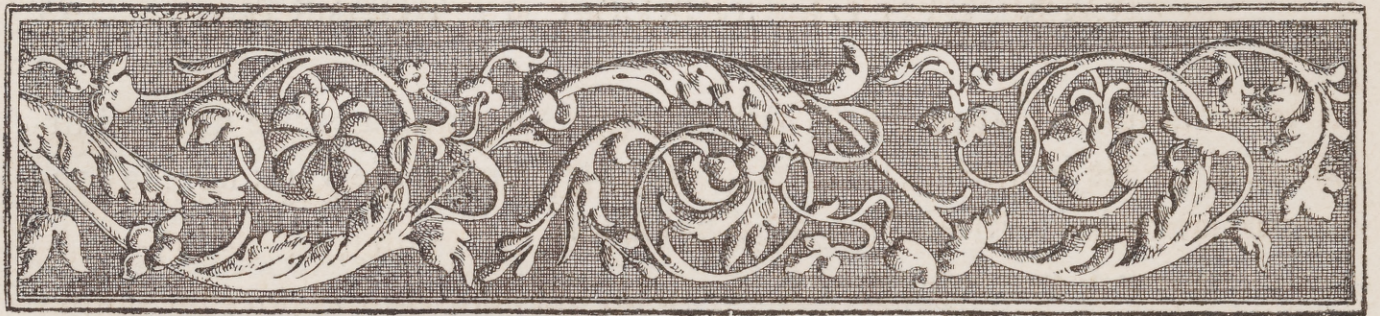
Aussitôt il nous conduisit chez lui, et ce fut une scène touchante de voir l'émotion de la jeune épouse du peintre quand elle sut qu'elle recevait chez elle la veuve de Mozart; elle l'embrassa en versant des larmes de joie : madame Mozart n'était pas moins émue qu'elle. Quand les premières questions de curiosité furent à peu près satisfaites, la conversation devint un peu plus intelligible. — Jean-Paul aima passionnément la musique et il écrivit sur cet art comme on l'a rarement fait. « O musique, dit-il, toi qui offres à nos âmes meurtries le passé et l'avenir tout à la fois, dis-moi, es-tu la brise du soir de cette vie, ou la fraîche aurore de celle qui doit la suivre? Oh! oui, tes doux accents sont les échos apportés d'une autre sphère par les anges, qui répandent sur le silence de notre nuit la mélodie de jours plus heureux, — de jours qui deviennent de plus en plus obscurs! »

Cet échange de questions qui prouvait tout l'intérêt qu'inspiraient ces deux hommes extraordinaires à la femme de l'un et à la fille de l'autre, donna naissance à une amitié qui, bien que spontanée, n'en fut pas moins profonde et sincère. Le temps passe trop vite quand la conversation est égayée par la bonté et les sentiments cordiaux; malheureusement, madame Mozart ne pouvait prolonger son séjour à Munich et devait retourner le lendemain à Saltzbourg, où elle me fit promettre d'aller la voir quand je partirais de Munich pour continuer mes pérégrinations artistiques.

ERNEST DAVID.

(La fin prochainement.)





LES TRAITÉS
DE CONTREPOINT ET DE FUGUE

AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE



LES traités d'harmonie sont aussi nombreux que les grains de sable du désert. Aussi me garderai-je bien non-seulement de vouloir les analyser, mais d'en essayer même la simple nomenclature. Les traités de contrepoint et de fugue, au contraire, sont en petite quantité. La nature ardue de ce genre de composition, qui n'est pas même accessible à toutes les intelligences, la difficulté d'en exposer les principes d'une manière claire, et la longue et pénible étude qu'il demande en général, ont dû naturellement en limiter l'éclosion. Ainsi, dans tout le siècle dernier, ne pourrait-on guère citer que les travaux d'Albrechtsberger, de Fux, de Marpurg et de Mattheson, et dans celui-ci que le Traité de la fugue par Langlé, les Principes de composition des écoles d'Italie par Choron, le Cours de contrepoint et de fugue par Cherubini, le Traité du contrepoint et de la fugue par Fétis, et le Traité de haute composition par Reicha. A ces cinq grands traités, les plus dignes d'attention qui aient paru depuis le commencement de ce siècle, j'en ai récemment ajouté un de bien moindre dimension, sous le titre de « Traité élémentaire et facile de contrepoint et de fugue. »

Ces cinq ouvrages ayant tour à tour joui de la faveur du public ar-

tiste, et plusieurs d'entre eux étant encore en grand renom, je me suis proposé de les examiner avec le plus grand soin et la plus scrupuleuse impartialité, sous le rapport de leur mérite individuel, et de terminer cette étude par un court exposé du mien, qui fera comprendre les points où je me suis éloigné de mes prédécesseurs, dans le but de rendre la pratique de la fugue plus facile et ses règles plus positives.

I

Le « Traité de la fugue » par Langlé, édité en 1805, appellera d'abord mon attention, bien que l'ouvrage de Choron, publié trois ans plus tard, soit un résumé de travaux bien antérieurs au sien.

Langlé débute par une erreur, sans importance du reste, en disant que la fugue est « le premier morceau de musique régulier qu'on ait fait. » Bien au contraire, chez les compositeurs du quinzième, du seizième et des trois quarts du dix-septième siècle, on ne rencontre que ce qui constitue le style fugué, tel que des imitations et des canons, mais rien absolument qui ressemble à la fugue proprement dite.

Son entrée en matière est excellente. J'en extrais cette observation très-fine et de la plus grande justesse : « Quand on compose un sujet de fugue, il faut penser au stretto, c'est-à-dire qu'il faut le composer de manière qu'il puisse être pris en canon, soit en totalité, soit en partie par toutes les voix. » Ce principe a été adopté depuis, surtout par l'école de Cherubini, mais c'est à Langlé que revient le mérite de l'avoir formulé et exprimé avec autant de précision.

Les préceptes qu'il donne pour la création des contre-sujets sont parfaits : aussi les siens sont-ils pour la plupart des plus remarquables. Ses réponses ne sont malheureusement pas toujours correctes, surtout celles dont le sujet débute par la tonique suivie de la dominante ; mais aux sujets chromatiques, qu'il paraît avoir affectionnés, quoique ce soit un genre de sujets positivement vicieux, puisque la réponse diffère souvent trop du sujet, il a toujours parfaitement répondu.

Tout le chapitre des imitations qui entrent dans la fugue est très bien traité. Ainsi, en offrant des exemples d'imitations à tous les intervalles, il présente chacune d'elles d'abord à deux parties, puis à trois et à quatre, et successivement jusqu'à huit parties. Car Langlé était de ces musiciens profonds qui jugent indispensable de savoir écrire à un grand nombre de parties, et n'aurait pas admis comme de véritables harmonistes les élèves de l'école actuelle qui ne peuvent écrire qu'à quatre par-

ties, et se trouveraient très embarrassés si, dans un concours, on les obligeait à composer un chœur à huit voix. Du reste, il faisait peu de cas de tous ces « calculs perdus pour faire de mauvaise musique, » ainsi que lui-même l'a dit dans son « Traité de la basse sous le chant. »

Je passe sous silence ses fugues irrégulières, où la réponse se fait à la seconde et à la septième : il ne faut les considérer que comme des morceaux fugués. Mais un exercice extrêmement utile, et dont seul il a donné des modèles, est un sujet avec contre-sujet, qui lui servent pour faire successivement une fugue à trois et une fugue à quatre parties, et avec l'adjonction d'un contre-sujet de plus, des fugues à cinq, six, sept et huit parties. Enfin, ce traité qui, malgré ses défauts, ne méritait pas l'oubli dans lequel il est tombé, se termine par une fugue instrumentale sur la chanson populaire *J'ai du bon tabac*, développée avec infiniment de verve et d'esprit.

II

Les « Principes de composition des écoles d'Italie », par Choron, renferment tout ce qui concerne l'art musical, depuis l'étude de l'harmonie et des tons primitifs de l'église, jusqu'à celle des partitions modernes. Cette immense publication, dont les frais absorbèrent la majeure partie de sa fortune, contient tous les modèles de contrepoint simple composés par Sala et Caresana, anciens maîtres de l'école italienne, tous les *partimenti* (basses chiffrées) de Fenaroli, une traduction française du traité de fugue de Marpurg, et une foule de fugues, de morceaux fugués et de canons par Sala et autres grands compositeurs du temps passé, parmi lesquels je signalerai en première ligne deux fugues à huit voix et à quatre sujets, et une magnifique antienne à huit voix. On ne saurait trop regretter que les moyens d'exécution de cette imposante harmonie à deux chœurs et à huit parties réelles soient devenus presque impossibles aujourd'hui.

On voit par ce sommaire de l'ouvrage de Choron que son titre n'est pas complètement exact, puisque le traité de fugue de Marpurg n'a rien de commun avec les principes des écoles d'Italie. Tel qu'il est, un travail de cette importance veut un examen sérieux : et laissant de côté le premier livre qui traite de l'harmonie, de l'accompagnement et des basses chiffrées de Fenaroli, et le sixième livre qui se compose de modèles de tout genre, depuis le plain-chant dans les divers tons d'église jusqu'aux morceaux d'opéras modernes, je m'attacherai uniquement à faire ressortir

ce que contiennent de plus saillant le livre II : De la composition et du contrepoint simple ; le livre III : Des contrepoints conditionnels ; le livre IV : De l'imitation et de la fugue ; et le livre V : Des canons. L'ordre suivi par Choron manque de logique en ce qui concerne les canons, parce que, comme le canon entre dans la fugue, il faut de toute nécessité apprendre à le faire avant d'aborder le travail de la fugue.

Je passerai rapidement sur les 2^e, 3^e et 5^e livres, pour m'étendre plus longuement sur le 4^e, qui a la fugue pour objet. Le second livre demande d'ailleurs peu de commentaires. Ce sont les lois du contrepoint simple, appuyées le plus souvent sur de bons modèles, mais où le goût et le charme font presque constamment défaut, ainsi que dans tous les exemples existants du contrepoint simple, qu'ils soient signés par Fux, Martini, Sala, Cherubini ou Fétis. On a fait un crime à Reicha d'avoir passé cette étude sous silence dans son « Traité de haute composition, » et Fétis a dit dans sa Biographie des musiciens que « Reicha ne savait pas le premier mot du contrepoint. » Quant à moi, ancien élève de cet illustre maître, je déclare qu'il ne m'a jamais été possible de comprendre, lorsqu'on a appris l'harmonie avec un bon professeur, qui vous a donné en même temps des notions du style vocal ou *rigoureux*, l'utilité pratique qui peut résulter de chercher à placer successivement sur ou sous un chant donné, composé de rondes, et appelé d'après son origine *plainchant*, une ou plusieurs parties contenant soit le même nombre de rondes que le chant donné, soit un nombre égal dans chaque mesure de blanches, de blanches syncopées, ou de noires. Du reste, l'étude du contrepoint simple est à peu près abandonnée aujourd'hui, du moins en France, et il est peu probable qu'on y revienne.

Le troisième livre, intitulé assez singulièrement : « Des contrepoints conditionnels, » réunit tous les contrepoints renversables. Excellent sous le rapport des exemples, il s'étend avec trop de complaisance sur tous les abus de l'art pratiqués par les musiciens du quinzième et du seizième siècle. Celui qui tiendra à nouer des relations intimes avec ces abus, pourra s'en donner à cœur joie ; mais s'il est indispensable pour un artiste de posséder à fond le contrepoint double à l'octave, le contrepoint triple, et dans une certaine mesure le contrepoint quadruple et les contrepoints à la 10^e et à la 12^e, il est parfaitement inutile qu'il perde son temps à composer des contrepoints à la 9^e, à la 11^e, à la 13^e et à la 14^e, et à plus forte raison à combiner des contrepoints inverses, rétrogrades, rétrogrades et contraires, et autres absurdités qui ne sont appréciables qu'à l'œil. J'en dirai de même du cinquième livre qui traite des canons. Tous y figurent, depuis les canons qui offrent des ressources réelles, jus-

qu'aux canons énigmatiques et ceux qu'il faut lire à reculons ou en retournant le papier, le tout accompagné des détails les plus circonstanciés et les plus minutieux pour construire et déchiffrer ces niaiseries.

J'ai hâte d'arriver au quatrième livre. L'immensité d'exemples de sujets suivis de leurs réponses témoigne du soin extrême avec lequel Marpurg a étudié cette partie si importante de la fugue. Tous les cas y sont prévus, quant au degré de la gamme par lesquels un sujet peut débiter ou finir. Mais les altérations que le sujet exige fréquemment dans sa réponse ne reposant absolument d'après les anciennes règles que sur les modulations qui peuvent s'y rencontrer, et qui sont souvent très peu décidées, quelquefois même assez contestables, il en résulte que les compositeurs étaient facilement exposés à faire des réponses fausses. Fétis et Reicha, grâce à leur admirable intuition musicale, ont su, malgré l'imperfection de ces règles, trouver la réponse juste dans la presque totalité des cas; mais Marpurg en citant des exemples créés par lui-même ou pris de Bach, de Kuhnau et d'autres auteurs, a admis une foule de réponses fautives, et Choron n'était pas assez fort contrepointiste pour les signaler et les corriger. Les bornes de cet article ne me permettront d'en relever qu'un seul pris au hasard, pour prouver ce que j'avance.

Sujet.



Réponse.



Cette réponse est absolument fautive. Depuis la seconde moitié de la première mesure jusqu'au premier temps de la cinquième, elle est tout entière dans le ton de la sous-dominante, ce qui constitue le défaut le plus grave dans lequel une réponse puisse tomber. Le sujet, malgré ses modulations, est celui d'une fugue réelle, et sa vraie réponse doit se faire sans aucun changement, comme suit :



L'examen de l'ouvrage de Choron m'a entraîné un peu loin. Je terminerai ce qui concerne la fugue en disant que, quoiqu'il ne s'y rencontre pas assez de détails sur les strettos, les épisodes et la conduite générale de ce genre de morceaux, on y trouve de très belles Fugues fort bien analysées, et qu'en somme les Principes de composition des écoles d'Italie forment un monument musical des plus remarquables.

III

Le « Traité du contrepoint et de la fugue » de Fétis, publié en 1824, est le plus splendide répertoire qui existe de tout ce que les anciens maîtres italiens ont laissé de mieux en fait de savantes combinaisons harmoniques. Grand musicien, homme de goût et d'une érudition musicale immense, il n'est pas étonnant que Fétis ayant suivi à peu près le même plan que Choron, l'ait presque totalement effacé. Si un professeur au monde pouvait être capable de faire trouver quelque intérêt et quelque charme à l'étude du contrepoint simple, ce serait à coup sûr Fétis, tant il en parle avec conviction et tant ses modèles sont purs en général. On a vu plus haut ma manière de voir à ce sujet; mais je ne puis que recommander de lire et de méditer avec l'attention la plus soutenue tout le premier livre de son traité, où cette étude est analysée, sans toutefois approuver la méthode assez bizarre qu'il a adoptée, et que je n'ai rencontrée nulle part, de mélanger dans les exemples à plusieurs parties la clef de *sol* avec les clefs d'*ut*, d'autant plus que dans les compositions d'école la clef d'*ut* sur la première ligne remplace toujours la clef de *sol*.

Le second livre traite de l'imitation, du canon, du style rigoureux ou ancien, appelé aussi : *alla Palestrina*, et des compositions à voix nombreuses. Si l'on ne se plaçait pas au point de vue de Fétis, qui a voulu tout embrasser, on pourrait ici lui reprocher de s'être trop laissé aller, comme Choron, à l'envie de faire connaître tous ces froids calculs qui faisaient les délices des musiciens d'une époque où le rythme, la mélodie, le charme, l'expression, tout enfin ce qui fait aimer cet art enchanteur, n'existait pas encore. Car le profit que les élèves qui se livreraient à des travaux de cette nature en pourraient tirer pour s'habituer à vaincre les difficultés, serait bien plus sûrement réalisé, et sans perte de temps, en s'exerçant aux contrepoints et aux canons que l'oreille peut à la rigueur apprécier encore, tels que le prodigieux canon à seize voix de la composition de Fétis, qui n'a pas moins de 43 mesures ! Mais je m'appesantirai d'autant moins là-dessus, que le second livre se termine par des

chefs-d'œuvre harmoniques de Vallerano, Palestrina, Porta et Benevoli, qu'on trouverait difficilement ailleurs, et qui sont excellents à étudier.

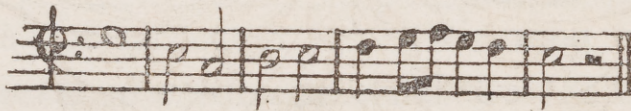
Le troisième livre traite du contrepoint renversable, que Fétis appelle toujours double, mais à tort, car trois sujets qui peuvent se servir de basse tour à tour sont bel et bien en contrepoint *triple*, de même que si quatre sujets se trouvent dans le même cas, ils sont en contrepoint *quadruple*. Ce livre-ci, de même que le précédent, s'étend trop sur les puériles combinaisons du temps passé.

Le quatrième livre est consacré à la fugue. Les sujets qui servent d'exemples y sont nombreux, et Fétis, tout en se conformant aux anciennes règles, a cherché à ramener à des lois fixes les changements qui doivent souvent se faire dans les réponses. Malheureusement la matière, vague en elle-même, ne lui a pas toujours permis de s'exprimer clairement, témoin la phrase suivante, page 46 : « Lorsque la tonique va à la dominante en descendant d'un degré (il aurait dû dire, lorsque la tonique descend à la dominante en passant par la sensible), la mutation de la réponse doit se faire par un mouvement de tierce de la dominante au troisième degré. » De plus, cette règle est contredite par celle qu'il formule plus loin, page 47, et dans laquelle se lit cette observation : « On vérifie la bonté d'une réponse par la position de la note sensible, car elle doit toujours occuper la même place dans la réponse que dans le sujet. » En conséquence, au sujet

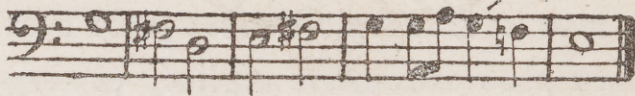
Sens. Sens.



il n'aurait pas fallu répondre comme Fétis, quoique sa réponse soit la meilleure, par



mais par



Plus bas on lit : « Tout sujet dans un mode mineur demande les demi-tons aux mêmes places dans la réponse que dans le sujet. » Or, à part les nombreux cas où le changement dans la réponse se fait préci-

sément à l'endroit où se trouve le demi-ton dans le sujet, il y a des exceptions en foule dans Reicha, comme ailleurs, et qui sont incontestablement bonnes. Notez bien que je ne blâme point Fétis dans tout ceci ; mais cela prouve combien sont incertaines les anciennes règles, qui sont uniquement fondées sur les degrés du ton et les modulations.

Je n'ai rien à dire de la suite du troisième livre, sinon que tout ce qui a rapport aux éléments qui entrent dans la fugue est parfaitement traité et que les modèles de fugue composés par Fétis réunissent toutes les qualités théoriques. Deux fugues à huit parties, écrites l'une par Sarti et l'autre par Cherubini, ainsi que trois exemples de fugues accompagnées par la basse ou l'orchestre, servent de complément à son travail. Le traité se termine par un appendice dans lequel Fétis a consacré trente pages à l'explication et à la solution des canons énigmatiques : c'est beaucoup... peut-être trop

HENRY COHEN.

(La suite prochainement.)





REVUE MUSICALE

ITALIENS : *Rigoletto*. Mademoiselle Tagliana, M. Villa. *Il Trovatore*. Mademoiselle Krauss, MM. Padilla et Brignoli. *La Traviata*. Début de mademoiselle Heilbronn. — OPÉRA-COMIQUE : *Richard Cœur-de-Lion*. Le livret et la partition. (Autographe de Grétry.) MM. Melchissédec et Duchesne.



TALIENS. — *Jeudi, 16 octobre.* — Cette représentation de *Rigoletto* aurait été fort compromettante pour la direction, si elle n'eût mis en pleine lumière le talent de M. Padilla, chargé du rôle du bouffon. Le ténor, M. Villa, n'a point été goûté, non plus que mademoiselle Tagliana qui chantait Gilda. M. Villa n'a ni les moyens ni le ton requis par le personnage du duc de Mantoue. Mademoiselle Tagliana s'agite vainement pour donner du corps à un filet de voix trempé dans un filet de vinaigre. Il y aurait de la cruauté à insister sur les défauts de la débutante qui est d'une extrême jeunesse, et qui a devant elle un long avenir pour acquérir par l'étude ce que lui a refusé la nature.

Samedi, 18 octobre. — Le *Trovatore* a été la revanche de *Rigoletto*. C'est mademoiselle Krauss et le baryton Padilla qui ont partagé le succès de la soirée.

Depuis l'ovation enthousiaste qu'on a faite à la Krauss dans son beau rôle de Léonora, il se passe au foyer du Théâtre-Italien des petits manèges bien réjouissants. Les narquois, ceux qui hochaient la tête avec des sourires aux débuts de la Krauss, il y a bientôt cinq ans, se pendent aujourd'hui à vos basques pour vous rappeler qu'ils ont les premiers prédit le grand avenir de cette artiste. Il est si dur d'avouer maintenant qu'une telle cantatrice n'a pas été comprise et adoptée d'emblée ! Pendant son éloignement du Théâtre-Italien, la Krauss a travaillé encore à épurer son chant et son jeu ; elle nous revient complète, incomparable,

pleine de feu, d'inspiration et de génie. Chez elle, la passion, loin de s'épuiser avec l'heure, grandit de scène en scène et ne s'arrête qu'avec le dénouement. L'organe est demeuré d'une justesse absolue ; il a gardé sa puissance et sa chaleur entraînant. Il y a dans sa voix des larmes et des sanglots d'une vérité poignante et inexprimable, et quand ce voile de la douleur se lève, ce sont de sublimes éclaircies. Jamais le quatrième acte du *Trovatore* n'a été rendu avec un tel sentiment. Dans le *Miserere*, et dans le duo avec le comte de Luna, dans la strette surtout, elle a été aussi grande comédienne que cantatrice inspirée. Elle a tout électrisé autour d'elle : M. Brignoli lui-même s'est vu emporté par le flot magnétique, et a trouvé le moyen de se faire applaudir dans le *Miserere*. Voilà qui tient du prodige. M. Padilla, qui remplissait aux côtés de la Krauss le rôle du comte de Luna, est un artiste de race, doué d'une belle voix de baryton, très égale, très juste et très vaillante. Il chante avec beaucoup d'âme..... et infiniment d'adresse, ce qui nous plaît moins ; il a de la chaleur et presque de la fougue. Il nous a semblé (nous trompons-nous) ? qu'il avait le souffle un peu court et qu'il ne respirait pas toujours au bon endroit ; ce vice, dont on guérit, a pour effet d'introduire des demi-soupirs dans des mesures où il n'y a plus aucune place pour ce signe ; à l'oreille, c'est un froissement comparable à celui de l'*hiatus* en prosodie. Ceci n'empêche point M. Padilla d'avoir un vrai tempérament d'artiste. Le voilà en pleine conquête du public.

Jeudi, 30 octobre. — Mademoiselle Marie Heilbronn, qui parut quelque temps à l'Opéra-Comique et devint pensionnaire des Variétés, brûle ce qu'elle a adoré, et adore ce qu'elle a brûlé.

Qui eût dit que la Fiorella des *Brigands* et le Bibletto des *Braconniers* d'Offenbach, serait un jour rappelée dans la *Traviata* sur la scène des Italiens ? Rien n'est plus vrai cependant. A la stupéfaction générale, mademoiselle Heilbronn a enlevé les vocalises du premier acte avec une agilité, une bravoure que nul ne lui soupçonnait. Ses trilles à l'aigu sont particulièrement riches. Elle devra surveiller ses intonations qui manquent parfois de justesse, notamment quand elle veut *pousser la voix* selon les principes de l'enseignement Duprez.

Les délicatesses du second acte et les angoisses du troisième ont été heureusement rendues. Elle a de la demi-teinte et de la nuance, une intuition très vive, et triomphe sans trop d'efforts d'une voix rebelle au *cantabile*.

La surprise qu'elle a causée doit flatter et non blesser mademoiselle Heilbronn.

C' Monsieur
Monsieur Sedaine
Secrétaire de l'Académie
d'architecture
en Louis. à Paris

Mon ami tout fait Paris fait un dévouement pour
Richard, on ne lui donne pas moins que le succès
de Figaro, si le Roi étoit délivré d'une manière
triumphante et par un coup de Théâtre qui feroit
les Spectateurs, j'y ai donc vu aussi de mon côté
et voici ce que je viens vous proposer et ce qu'il
seroit très aisé de faire pendant l'entr'acte
de Philippe d'abord dans la scène entre Marguerite
et Blondel au troisième acte, il faudroit que
Blondel dit à cette occasion:

employons toute les raisons, et me pour le persuader
que son maître est un traître, si Florestan ne
reste pas persuadé je vous quitterai et à la tête
de votre nombre ~~à court~~, j'irai chercher le Roi
ou je perdrai la vie. le Gouverneur viendra avec
le Roi avec Laurette, ensuite Williams, ensuite celle
de la Comtesse pendant ce temps rendez moi ce
vers que j'ai nous ferons dire à Florestan

deux ou trois fois des petits mots comme par
exemple que je suis malheureux? ... je voudrais ~~contenir~~
remplir vos vœux ... mais mon devoir, mon honneur
Blondel ~~l'approuvant~~ part le dessus et cette sortie
est je crois l'effrayante pour le spectateur; alors nous
pourrions donner à Laurette un petit air de
reproche et à son amant on entendra derrière le théâtre
deux ou trois coups de canon ^{ou un roulement de tambour} quoique la poudre n'est
^{peut-être} pas inventée dans ce temps là. La toile du fond se
lèvera, comme dans votre détresse et l'on verra
Blondel d'épée à la main amener richard et la
gam. sa ~~arresté~~ par les chevaliers de Sébastien des
Olivier Contesse. ~~et~~ ce tableau doit être dessiné par
un artiste Robert fera notre affaire la Contesse
voudra courir dans les bras de Richard se trouva
mal en voulant s'élaner Richard se précipite au
secours William et Laurette retiennent le chevalier
et le dernier chant tel qu'il est.
vous voyez mon ami qu'il n'y a pour nous que d'avoir
d'un quart d'heure pour faire ces changements que
je crois feroit le plus grand effet.
je vous embrasse de toute mon cœur

Crety

Paris le 23 fev 1784

OPÉRA-COMIQUE. — *Samedi, 18 octobre.* — Tout un numéro de la *Chronique Musicale* ne suffirait point à conter l'histoire de *Richard Cœur-de-Lion*, le chef-d'œuvre de Grétry, auquel l'Opéra-Comique fait en ce moment les honneurs d'une belle reprise.

Les *Mémoires* de Grétry, divers recueils du même temps, des études critiques et anecdotiques parues en ce siècle sur *Richard Cœur-de-Lion* abondent en détails piquants, en documents curieux dont il y aurait à faire une moisson fleurie et touffue pour une monographie de cet opéra populaire.

Richard Cœur-de-Lion, comédie en trois actes, en prose, mêlée d'ariettes, fut représentée pour la première fois par les Comédiens italiens, le 21 octobre 1784, et non pas le 25 octobre 1785, comme le dit le bon Grétry dans ses *Mémoires*.

Sedaine avait d'abord confié le manuscrit de *Richard* à Monsigny, comptant qu'il en écrirait la musique. Mais Monsigny se sentait fatigué; depuis les critiques amères dont le baron Grimm avait poursuivi son ouvrage de *Félix*, il n'avait plus le cœur à la besogne; sa timidité s'en était mêlée, il avait peur de ne pouvoir réussir à souhait la fameuse romance du second acte. Bref, il retourna le livret à Sedaine avec le petit mot suivant : « Voilà, mon ami, votre manuscrit de *Richard Cœur-de-Lion*. Ne doutez pas que Grétry fasse la musique de cette pièce.... il aurait tort de se fâcher de la préférence que vous m'aviez accordée. Dans ce moment, ce n'est pas à mon refus que vous la lui offrez; c'est au contraire moi qui vous dis : *Je ne puis faire votre pièce, prenez Grétry.* » Et Sedaine s'en fut la porter à Grétry, qui accepta la tâche du musicien.

Le 21 octobre 1784, tout était prêt, et le rideau de la Comédie-Italienne se levait sur le premier acte de *Richard Cœur-de-Lion*. Les *Mémoires de Bachaumont* en contiennent le compte rendu à la date du 22. Madame Laruette jouait Laurette, Clairval le ménestrel Blondel, et Philippe le roi Richard. La représentation ne marcha pas sans accroc. Philippe avait la gorge prise par un enrouement. Il n'avait accepté de chanter ce soir-là que sur les pressantes prières de Grétry. Le parterre se prit à le huer, ce que voyant, Philippe prit le parti de le haranguer, d'expliquer son accident, et de réclamer l'indulgence du public, tout en protestant de sa bonne volonté; « malgré son organe rauque, il fut applaudi à tout rompre, durant le reste du spectacle. »

Le dénouement primitif excita aussi des murmures; chacun proposait une fin plus heureuse. « Les habitants de Paris, dit Grétry, avaient une telle envie de voir terminer cet ouvrage d'une manière agréable, que chaque société m'envoyait un dénouement pour *Richard*. » Grétry lui-

même proposa le sien, comme il appert de sa lettre autographe du 23 octobre dont nous donnons ici le *fac-simile*. La seconde représentation de *Richard* ayant été retardée jusqu'au 31 octobre, on crut que Sedaine avait employé ce long intervalle à modifier la chute de l'intrigue. Il n'en était rien. Le public fit si bien qu'il dut se décider, et, après plusieurs essais infructueux, il adopta le dénouement actuel : le siège du château.

Sauvé d'un peu de ridicule, *Richard* atteignit et dépassa rapidement cent représentations. Il n'était bruit que du féal Blondel et de son maître. Tapisseries, éventails, tabatières et boîtes à parfums reproduisaient en dessins les scènes attendrissantes de la pièce à la mode. En 1789, *Richard Cœur-de-Lion* empruntait aux circonstances un singulier regain d'actualité.

Les défenseurs de la royauté croulante ripostaient aux hymnes républicains par les chants monarchistes de Sedaine et Grétry.

Richard fut aussitôt proscrit de toutes les scènes parisiennes. Un soir, au foyer de l'Opéra (Louis XVI était déjà prisonnier au Temple), Garat se mit à chanter d'enthousiasme la romance de Richard : *Dans une tour obscure, Un roi puissant languit*. On allait l'arrêter et le jeter en prison, lorsque Danton, un habitué des coulisses de l'Opéra, intervint. Sa présence d'esprit sauva Garat : « Citoyens, s'écria-t-il, laissez donc libre le citoyen Garat ! C'est un imbécile, mais il chante à merveille. Quand vous voudrez, il vous chantera le *Ça ira* ! avec autant de chaleur qu'il en a mis dans le couplet que vous venez d'entendre ! » La Révolution passa avec ses orages ; elle épargna la tête de Garat et fit un émigré de *Richard*.

Napoléon I^{er} le rappela d'exil : il adorait l'opéra de Grétry dont il ordonna le premier une solennelle reprise à Saint-Cloud.

Sous la Restauration, *Richard* reprit un renouveau de sève et de couleur politique, et fit son tour de France en l'honneur de Louis XVIII. Un certain Jausserand, ténor qui avait débuté au théâtre Feydeau, jouait le rôle de Blondel en province. Un soir, je ne sais dans quelle ville, il crut bien faire en modifiant le texte de sa romance ainsi qu'il suit :

*Louis dix-huit, ô mon roi,
L'Univers te couronne !
Tu triomphes par la loi
Et nous adorons ta personne !*

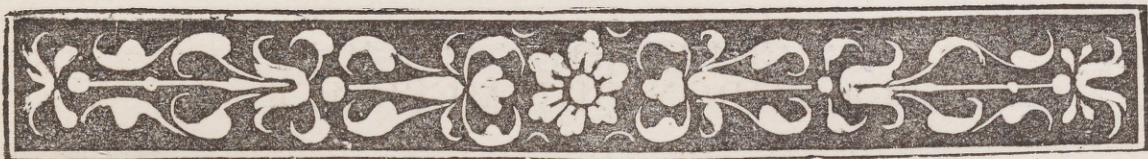
Cette variante suscita un tapage effroyable, et le poste de l'endroit s'emplit d'excellents royalistes qui n'avaient pu accepter tant de platitude. Mais trêve d'anecdotes : il en fourmille, je les sens qui me grimpent à la plume, et force m'est de les chasser.

En 1841, *Richard Cœur de Lion* fut repris avec une orchestration rajeunie par Adolphe Adam. Du temps de la direction Carvalho, il était au répertoire du Théâtre-Lyrique.

Le travail délicat, discret, ingénieux d'Adam a laissé aux mélodies de Grétry ce naturel, cette grâce naïve et touchante, cette expression pathétique et douce, et ce parfum d'archaïsme qui ajoute encore du piquant à cette exquise sensibilité. Aussi a-t-on fait fête de la façon la plus franche du monde à la muse de Grétry. Savez-vous qu'il tenait beaucoup de musique dans ce que nos pères appelaient modestement une *Comédie à ariettes* ! Les deux premiers actes de *Richard* sont les plus chargés. Au premier, que de charmantes choses ! Le chœur des villageois, mêlé à l'introduction ; les couplets si bien tournés d'Antonio : *La danse n'est pas ce que j'aime*, avec la jolie basse qui souligne le passage : *Lorsque je la tiens dans mes bras* ; le grand air de Blondel ; le trio en contrepont : *Quoi de la part du gouverneur de ce château* ; le chant si expressif de Laurette : *Je crains de lui parler la nuit* ; la joyeuse chanson, avec sa ritournelle de violon, si bien rythmée, et d'une gaieté si française : *Que le Sultan Saladin*. Le second acte n'est pas moins varié : la marche ; l'air de Richard avec l'adjonction des trompettes et des timbales voilées ; la fameuse romance : *Une fièvre brûlante* qui revient transformée jusqu'à neuf fois dans la partition ; le chœur des soldats : *Sais-tu, connais-tu qui peut t'avoir répondu ?* et le finale mouvementé. Le troisième acte n'est pas le meilleur, et ce n'est peut-être pas complètement la faute de Sedaine. Il contient pourtant deux trios remarquables : l'un entre Blondel et les deux valets de la comtesse, l'autre sur le motif d'une *fièvre brûlante*, intercalé dans le finale et admirablement traité. L'exécution de *Richard Cœur de Lion* a été bonne. Melchissédec joue chaleureusement le rôle de Blondel. Il y déploie en liberté sa voix au timbre franc et sympathique, non plus comme autrefois avec des fantaisies d'enfant prodigue, mais avec le style et la sobriété du chanteur qui place des fonds sur la méthode, cette caisse d'épargne des artistes. Duchesne chante comme s'il avait à cœur de surmener sa voix, qui est jeune, suffisamment métallique, et semble déjà fatiguée. M. Neveu fait William. Mesdemoiselles Nordet Thibault et Isaac représentent le côté féminin de la pièce, et complètent un ensemble qui a fait le plus grand plaisir.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



QUELQUES détails inédits donnés sur A. Adam, par l'*Événement*, à propos du *Bijou perdu*.

Tout homme a sa marotte. Les musiciens n'échappent pas à cette loi commune.

Mozart, on le sait, adorait le billard, et Glück le champagne; Haydn avait, comme Buffon, la superstition des manchettes; Rossini était un cuisinier presque aussi habile qu'Alexandre Dumas; Auber se promenait dans des voitures irréprochables, Félicien David fait fleurir des rosiers à outrance.

Adolphe Adam, dont on vient de reprendre le *Bijou perdu*, était, lui, un Parisien pur sang; la campagne lui portait sur les nerfs. Quand on lui parlait de la verdure, des fleurs, des beautés des champs, il répondait qu'il avait tout cela dans son cabinet.

Sa chambre était, en effet, une miniature du Jardin des Plantes. C'étaient des pots de fleurs, des caisses d'arbustes, des volières, des oiseaux de tous plumages et de tous ramages.

Il y avait, en outre, des chiens, des chats, des écureuils, des perruches, des perroquets.

Il possédait même une grenouille, qu'il avait élevée comme Pélisson avait fait de son araignée. Il la tenait sur sa table, et quand il l'appelait, elle sortait de son bocal et venait sautiller sur sa musique.

— Notre collaborateur M. de Filippi a démontré d'une façon indiscutable, que la perception du droit des pauvres sur des recettes souvent minimes du théâtre, n'est qu'une exaction fiscale et un abus basé sur une erreur économique. (*Conditions économiques de la musique en France.*)

L'Assistance publique est en train de mettre le comble à la mesure. Au lieu de 7,200 francs de prélèvement sur la recette des concerts du Conservatoire, soit 400 francs de forfait par concert, il ne s'agit cette année rien moins que 20,000 francs, somme exorbitante qui peut entraîner la suppression de ces séances magnifiques, célèbres dans le monde entier. Or, on se demande si, même au point de vue de l'administration, c'est le moyen d'atteindre son but que de tarir les sources auxquelles elle puise.

— La *Gazetta musicale* de Milan donne sur le libretto de *la Flûte enchantée* (Il Flauto magico), quelques détails singuliers.

Il paraîtrait que l'auteur du libretto, Schikaneder, aurait puisé son sujet dans un livre disparu depuis, intitulé : *l'Histoire secrète des conjurations des Jacobins*, et à lui envoyé par un inconnu.

Le libretto serait une des mille allégories de la Révolution française, dont les idées étaient l'objet d'une propagande active de la part des Illuminés, en Autriche et en Allemagne.

Le succès de la pièce jouée soixante-deux fois de suite au théâtre de la Wieden, serait dû non-seulement à sa belle musique, mais encore aux allusions qu'elle renferme, et qui auraient été comprises de mieux en mieux par le public. Le sujet, absurde par lui-même, devient-il plus clair par les explications qu'on en donne? C'est une question.

Voici, toutefois, quant aux personnages, une clef dont nous laissons à son auteur toute la responsabilité.

Selon lui, *la Reine de la Nuit* serait l'ancien Régime.

Pamina, sa fille, serait la Liberté, en général fille du Despotisme.

Tamino représenterait le Peuple.

Les trois Nymphes, les Députés des trois États.

Sarastro, une meilleure et sage Législation.

Les Prêtres de Sarastro, l'Assemblée nationale.

Papageno, les Bourgeois riches.

Une vieille, l'Égalité.

Les Esclaves, les Domestiques et les Salariés, des Émigrés.

Les trois bons Génies, la Prudence, la Justice, et l'amour de la Patrie qui guident Tamino.

Le Serpent qui devait dévorer Tamino, la Banqueroute générale.

Les Animaux sauvages domptés par les sons de la flûte, signifiaient : *les Lions*, les Pays-Bas, *les Aigles*, l'Autriche, la Prusse et la Russie. *Les Léopards*, l'Angleterre, les autres Animaux, les petits États.

Il paraît qu'avec ce sens allégorique, le poème se comprend mieux?

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — Un grand désastre est survenu dans le monde artistique.

L'Opéra, le plus vaste et le plus beau théâtre de France, la salle la plus élégante et la plus sonore de Paris, n'est plus qu'un monceau de ruines. L'incendie n'en a rien laissé. Le feu a pris dans la soirée du mardi 28, les uns disent dans les magasins des décors, d'autres dans un dépôt de fourrages qui n'eût pas dû exister dans un édifice de cette nature, bâti en grande partie en bois, à titre provisoire. Les bâtiments de l'administration sur la rue Drouot ont été préservés ainsi que le local consacré aux archives. La salle et le foyer sur la rue Lepeletier sont complètement détruits. Nous consacrerons dans notre prochain numéro un article spécial à ce déplorable événement.

Nous nous bornons pour le moment à souhaiter que cette importante insti-

tution musicale trouve au plus tôt un asile dans une des salles existantes, par exemple au Châtelet, en attendant que le somptueux édifice du boulevard des Capucines soit achevé.

Nous nous mettons tout entiers à la disposition de nos confrères de la grande presse et de la presse spéciale, et sommes absolument prêts à entrer dans toute combinaison destinée à venir en aide aux victimes de ce déplorable sinistre.

Théâtre-Italien. — L'affiche du Théâtre-Italien va prendre de la variété. Mademoiselle Heilbronn fera son second début dans Zerline de *Don Juan*, avec M. Padilla (Don Juan).

— Très prochainement, le baryton Barré, qui fit longtemps partie du personnel de l'ancien Théâtre-Lyrique et de l'Opéra-Comique, et qui s'est livré depuis à la carrière italienne, se fera entendre dans *Poliuto*, en compagnie de mademoiselle Krauss.

— MM. Strakosch et Merelli ont déjà songé à remplacer de leur mieux mademoiselle Krauss, dont le traité n'excède pas dix représentations. Ils ont engagé madame Brambilla, qui a créé le principal rôle des *Promessi Sposi*, de Ponchielli, avec un grand succès.

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, la reprise de l'*Ambassadrice*, avec madame Carvalho, est fixée au samedi 8 novembre.

— Le succès de M. Melchissédec dans *Richard-Cœur-de-Lion* obligeant l'Opéra-Comique à donner momentanément à d'autres artistes plusieurs rôles de son répertoire, celui de Jean, dans les *Noces de Jeannette*, va être chanté prochainement par M. Edmond Duvernoy.

Les *Noces de Jeannette*, jouées pour la première fois en février 1853, n'ont jamais, depuis cette époque, quitté le répertoire, et le rôle de Jean n'a eu jusqu'ici que deux interprètes : Couderc, le créateur, et Melchissédec.

— L'Opéra-Comique a reçu un acte de MM. Erckmann-Chatrian, musique d'un jeune prix de Rome, M. Maréchal.

Titre : les *Amoureux de Catherine*.

Athénée. — Immédiatement après le *Bijou perdu*, le théâtre de l'Athénée reprendra *Pierrot Fantôme*, opéra-comique, de M. L. Vercken.

Cet ouvrage, qui a obtenu un succès légitime à la fin de la saison théâtrale, a été brusquement interrompu par le départ de M. Vauthier. C'est le baryton Lepers qui reprend le rôle de Pierrot.

Gaité. — L'interprétation musicale de la *Jeanne d'Arc* annoncée à la Gaité, sera extrêmement soignée. On sait que M. Gounod a écrit pour ce drame une véritable partition.

Cent choristes et soixante musiciens; un grand orgue de la maison Cavaillé-Coll qui accompagnera chaque apparition des saintes; sept cents costumes qu'on dit être des merveilles d'exactitude historique; une mise en scène surprenante; sept grands décors dus aux pinceaux de MM. Cambon, Cheret et

Fromont ; un ingénieux divertissement dans lequel, se souvenant que sous les murs d'Orléans les soldats français avaient parodié la mort de l'Anglais Salisbury, Gounod a intercalé un de ses fragments symphoniques intitulé : *La Mort d'une Marionnette* ; tout concourt à faire de la *Jeanne d'Arc*, à la Gaité, un événement artistique et musical d'importance.

Menus-Plaisirs. — Mademoiselle Silly est engagée aux Menus-Plaisirs pour créer le principal rôle de la *Liqueur d'or*, la nouvelle opérette de MM. Busnach, Liorat et Laurent de Rillé.

Les autres rôles ont été distribués à madame Matz-Ferrare ; MM. Milher, Tissier, Dubouchet, etc.

La première représentation de la *Liqueur d'or* aura lieu vers le milieu du mois prochain.

Concert Padeloup. — L'abondance des matières nous a empêché de rendre compte de la réouverture des *Concerts Padeloup* au Cirque d'Hiver.

Le compte-rendu de ces séances si intéressantes a sa place marqué dans la *Chronique musicale*, et nos lecteurs l'y trouveront régulièrement désormais.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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