



LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1)

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

III



PARIS, l'immortel Paris chicard, le Paris de la Descente de la Courtille, des Bals de l'Opéra, exerçait sur Lumbye son inévitable fascination. Quelle gloire pour notre capitale qui n'en fait jamais d'autres! Notre chef d'orchestre, avec son armée, arrive donc chez nous. Rue Vivienne était une salle qui depuis... Lumbye s'y établit, et pendant les premières soirées qui s'encombrèrent de musiciens attentifs, de dilettantes

(1) Voir le numéro du 15 janvier.

informés, de curieux, de géographes, de voyageurs et d'étrangers, tout marcha comme il convient. Les critiques reconnurent que l'orchestre de Lumbye était excellent, que sa musique était aussi originale, aussi divertissante et avait autant de sel et de mordant que celle de Musard, et que Lumbye produisait en somme sur le public une grande attraction. C'est pourquoi le public déserta les concerts danois et n'y reparut plus. Nos étrangers ne purent prolonger leur lutte avec un musicien qui avait dans son orchestre des chaises qu'on cassait, de la vaisselle qu'on faisait partir en éclats, des pistolets qui détonaient au beau moment des grands effets. Lumbye trouva plus avantageux d'économiser les dépenses énormes que lui coûtait son personnel, et il retourna dans son pays où la légende raconte qu'il retrouva sa gloire, ses succès et des piles d'or. Ce qui prouve que les proverbes sont parfois des imposteurs. Lumbye, en effet, n'a pas réussi à Paris, paradis des compositeurs qui ne sont pas français, et, retourné dans son pays, il s'est trouvé qu'il y a été reçu comme un prophète. Cela ne se voit qu'en Scandinavie.

Ce n'est point seulement en France que le Danemark, musicalement émancipé, a expédié ses grands hommes. Siegfried Saloman, violoniste et compositeur, lequel devint l'époux de mademoiselle Henriette Nissen, la célèbre chanteuse suédoise que Paris a connue, a exporté l'art danois dans tout le Nord. A l'époque où Saloman naquit, Copenhague avait toute une colonie musicale au milieu de laquelle il compléta son enseignement, après avoir pris le goût de son art dans sa famille même. Car, dès cette époque, on s'occupait de musique dans toutes les maisons du Danemark, de la Suède et de la Norvège. C'est le père de Saloman (son père était un habile négociant) qui enseigna à Saloman le violon, qui lui choisit ses maîtres. A vingt ans, le jeune artiste obtient un subside de son gouvernement et il fait ses malles.

Il faut remarquer, à ce propos, que dans les pays du Nord où l'instruction est universellement répandue, où la musique n'est ignorée de personne et s'enseigne comme le langage avec la lecture, l'écriture et les arts du dessin, les gouvernements modernes, contrairement à ce qui se passait en Scandinavie avant Gustave Wasa, et à ce qui se passe dans notre France en 1874, ne tiennent pas en mépris les musiciens et les perquisiteurs de l'histoire musicale. En France, c'est bien mieux sans doute, on accorde de libérales missions aux archéologues et cela est très bien fait, surtout pour le profit qu'on en retire. Mais la musique est méprisée chez nos Mécènes officiels, qui probablement attendent d'elle des bénéfices et des allégresses que nous ne devinons guère, nous autres vulgaires mortels. Réclamer une mission pour étudier la musique étran-

gère, c'est s'exposer à être mal reçu au ministère des Beaux-arts. Mais comme on serait prestement éconduit, et désigné aux Cerbères du cabinet, si la mission avait pour but d'étudier la musique en France dans nos provinces peu découvertes, et où la musique autochtone, les chansons populaires se révéleraient par des merveilles ! Notre art national a fécondé tout l'art en Europe. Celui qui voudrait le dire et le prouver serait bien reçu à l'étranger. En France, il serait conspué.

La première fleur du talent de Saloman fut donnée à son pays, où il était retourné sans retard ; on le vit alors à Copenhague faisant des lectures publiques qui n'étaient pas désertées comme celles que des écrivains de talent font à Paris sans que le public s'inquiète de leurs efforts, et veuille profiter de leur enseignement. En même temps il se préparait à débiter comme compositeur au Théâtre-Royal, et chose phénoménale, mais qui se voit en Scandinavie, pays des merveilles, c'étaient les directeurs qui sollicitaient le débutant. Croira-t-on que dans ce pays du bon Dieu, les gouvernements offrent des subventions à leurs théâtres nationaux, mais que ce n'est point du tout à la condition expresse que les directeurs expulseront avec un soin jaloux les musiciens du pays, ce qui en France semble être une indéracinable tradition. Dans les contrées Scandinaves, les compositeurs font exécuter leurs partitions aussitôt qu'ils ont donné à leur œuvre le dernier trait de plume, et ils y ont le déplaisir toujours épargné aux musiciens français, de ne pas voir leur musique rancir dans les cartons des directeurs railleurs. Saloman donna au Théâtre-Royal de Copenhague *l'Orage en Dalécarlie*, opéra en trois actes avec livret de Lyser, qui fut accueilli avec faveur. *La Croix de diamants*, en trois actes, fut représentée deux ans après avec non moins de succès et suivie presque aussitôt d'un opéra en un acte intitulé *les Epreuves du cœur*.

Ayant payé sa dette à sa patrie, Saloman voulut connaître la saveur des applaudissements dans les pays étrangers. Il se mit donc en route ; il arriva, mit ses partitions à la scène et vainquit. Une douce défaite lui fut en outre octroyée ; il aima et il fut aimé. Il y avait alors à Paris une belle fille, une suédoise, cantatrice d'un charme réel et d'un talent fort recommandable, qui dans notre capitale était restée inaperçue, mais dont on se préoccupait dans tous les états scandinaves. C'était mademoiselle Henriette Nissen qui, à seize ans, avait été envoyée à Paris pour étudier le chant avec Manuel Garcia. On l'avait engagée au Théâtre-Italien, et elle avait débuté par le rôle d'Adalgise, de *Norma*, dont le rôle principal était chanté par la Grisi. Un soir qu'on jouait *Il Barbiere di Seviglia*, madame Persiani-Rosine ne put chanter, et la Nissen, qui la remplaça au

piéd levé, s'y montra pleine de verve et fort piquante avec une teinte de mélancolie qui charma tout le monde. Sa réputation inaugurée ce soir-là et les applaudissements qu'elle reçut allèrent se répéter en écho à Stockholm, à Christiania et à Copenhague, où Siegfried Saloman les entendit avec son cœur. Il semblait difficile que les deux artistes se réunissent jamais. Pendant que la Nissen voyageait, chantant Rossini, Bellini, Verdi à Stockholm, à Dresde, à Milan, à Saint-Pétersbourg, à Mantoue, à Bologne, à Livourne, à Florence, à Rome, à Ferrare, d'où la révolution l'obligea de s'éloigner, à Londres où six semaines d'études de la langue anglaise lui permettaient de chanter dans l'opéra national à Covent-Garden, à Stockholm où on la réclamait comme une gloire du pays, à Leipzig, à Brême, à Oldembourg, à Francfort et à Berlin, son futur époux prenait postes sur postes, et courait de tous côtés à l'opposé. Enfin ils se rencontrèrent en Hollande, et là se renouvela entre Saloman et mademoiselle Nissen la comédie charmante qui, à Venise, s'était précédemment terminée par le mariage de Hasse et de la Faustina. Mademoiselle Nissen devint donc madame Saloman. Cantatrice et compositeur ne voyagèrent plus qu'en compagnie, s'éloignant avec soin de tous les pays que le soleil méridional caresse et promenant dans toutes les villes septentrionales où se trouvent des théâtres de musique, un de ces tendres et fiers ménages d'artistes qui sont à peu près inconnus à la France, à l'Italie, nous dirions même à l'Allemagne, et qui sont si communs dans le Nord où l'épouse fait respecter l'artiste, et où l'artiste n'est point déchu si elle est bonne mère, sage et fidèle compagne d'un mari qui l'honore et ne l'exploite pas.

Tout au-dessous du cercle polaire de l'Est à l'Ouest, en Europe, dans cette zone glacée qui s'est fait des façons de vivre auxquelles nos habitudes ne peuvent se comparer, s'agite une innombrable colonie d'artistes que la zone méridionale et la zone tempérée n'attirent guère. S'ils y viennent, c'est par hasard, et on ne les y rattrape plus. Le Nord et ses mœurs amollies et enfermées leur plaisent ; ils y sont acclimatés, gâtés, choyés. On s'y préoccupe de leurs intérêts, de leurs satisfactions, de leur honneur, de leur gloire, de leur fortune. Ils sont ouatés de bien-être dans le pays du froid, et ils y vivent aussi heureux que l'eider dans les neiges qui sont sa patrie, et sa patrie chérie, puisque la nature l'a faite pour lui, et lui pour elle.

IV

Nous venons de nommer les artistes, les compositeurs que l'exportation scandinave a donnés à l'Europe, mais maintenant nous devons signaler ceux que d'importation elle a réclamés à l'Allemagne et aux autres pays. Mais, d'abord, ceux à qui elle a donné naissance et qui n'ont pas abandonné la mère patrie, doivent être présentés au lecteur. Ils sont peu nombreux.

Jean Hansen est un écrivain danois, dont il est resté une dissertation intitulée : *Disputatio physica de sonorum quorundam in chordis compiratione ad principia physicorum explicata*. Cette brochure, publiée en 1707, et qui n'est que le développement d'une thèse que le même Hansen avait soutenue à l'université de Copenhague, montre les préoccupations de l'époque en Danemark et en Norwége. Niels Hansen, autre musicien danois, est auteur d'un traité de chant qui a eu ses moments de célébrité. Gerber avait prétendu que cet ouvrage n'était qu'une traduction ou plutôt une imitation du livre de Hiller sur le chant; mais ce traité est une œuvre méditée de Niels Hansen. Il fut publié en 1777, à Copenhague, sous le titre : *Premiers principes de musique appliqués au chant*, et inaugura avec les leçons du maître ce système un peu inconnu à la France, de faire des musiciens avant de faire des chanteurs, la voix n'étant qu'un instrument, lequel gagne toujours à être discipliné et dirigé avec savoir et méthode. Quant à P. Groenland, c'était un amateur de musique qui fut codirecteur de la fabrique de porcelaine de Copenhague, après avoir été employé dans la chancellerie allemande. Des marches et des chants de bataille, des odes et des chants religieux, des sonnets de Schlegel musiqués à quatre voix et piano, telle est sa part comme compositeur. A Kiel, en 1782, il avait connu Cramer et il l'aida dans la rédaction de sa publication périodique *le Magasin de Musique*. C'était un dilettante écrivain, et ce qu'il a produit n'est ni meilleur, ni pire que tout ce qui se publie dans ce genre à Paris, en Angleterre, en Russie et même en Allemagne (1).

(1) Pour compléter cette monographie au double point de vue ethnique et musical, on consultera : — l'*Essai sur l'inégalité des Races humaines*, par M. A. de Gobineau, et l'*Ethnographie de la France*, par M. Jacques de Boisjoslin; — l'*Histoire générale de la Musique*, par F. J. Fétis; — le Dictionnaire biographique et suédois de Gezelius, et le Dictionnaire suédois de Musique par Charles Enwalsson; — et enfin le travail le plus caractéristique qui ait été fait sur ce sujet et qui est dû à M. le baron Blaze de Bury; il est intitulé : *la Musique du nord*.

Henrik Rung a composé des opéras nationaux. Il était né Danois, mais il avait vécu quelque temps à Milan, et Lamperti lui avait donné des leçons vocales. Rentré à Copenhague, il s'y établit avec succès comme professeur de chant et écrivit avec succès pour l'Opéra sur des livrets en langue danoise. Son opéra *l'Orage*, qui fut représenté sur le théâtre de Copenhague, y fut vivement applaudi et est resté au répertoire. *Federigo*, opéra en trois actes, obtint l'année suivante un succès non moins brillant. Mais la popularité de Rung dans les centres scandinaves est plus solidement basée sur ses airs populaires, ses chansons à boire harmonisées, ses romances à voix seule avec piano, ses ballades pour piano ou pour quatuor avec chœur, ses barcarolles et ses lieder. Tous ces opuscules ont un caractère particulier de nationalité. Quant à nous, nous préférons les douze chansons danoises à trois voix, avec ou sans accompagnement, que cet artiste a composées pour les enfants. Le ton des romances de Rung est mélancolique, vaporeux et touchant. Ses airs danois pour l'enfance sont une merveille.

L'évêque danois Thomas Kongo, qui fut comme poète et comme musicien un peintre de mœurs naïves, est l'auteur d'un chant que les voyageurs entendent encore chaque nuit à Copenhague. La mélodie populaire, avec ses couplets lents, pénétrés des mystérieuses impressions des longues heures nocturnes, que les veilleurs de nuit chantent dans la capitale du Danemarck, en coupant de longs silences les strophes qui se succèdent d'heure en heure, est en effet attribuée, et avec toutes sortes de raisons probantes, à cet évêque, musicien et poète, qui a été considéré quelquefois comme le régénérateur de la poésie danoise et que ses élégies remplies de finesse à la fois et de tendresse ont fait aussi comparer à Horace. Quelques-uns des psaumes de Kongo, qui est mort en 1703, ont été conservés dans le psautier danois.

Voilà, en bloc, les principaux maîtres nés en Danemark et restés fixés dans leur pays.

Les maîtres étrangers émigrés en Danemark sont plus nombreux.

Jean Hartman, qui mourut à Copenhague en 1791, et dont le fils Auguste Hartman, resté toujours en Danemark, était en 1841 cantor de l'église de la garnison à Copenhague, était né à Hambourg dans la première moitié du dix-huitième siècle. Vers 1760, il prit la maîtrise des Concerts à Rudolstadt. En 1768, il se rendit en Danemark, et le duc de Ploen lui confia la direction de sa musique concertante. Des duos pour cor, des airs variés pour piano et violon ou pour piano seul ont signalé ce compositeur, qui a laissé un nom plus autorisé dans le théâtre national du Danemark. C'était, comme compositeur, un imitateur de

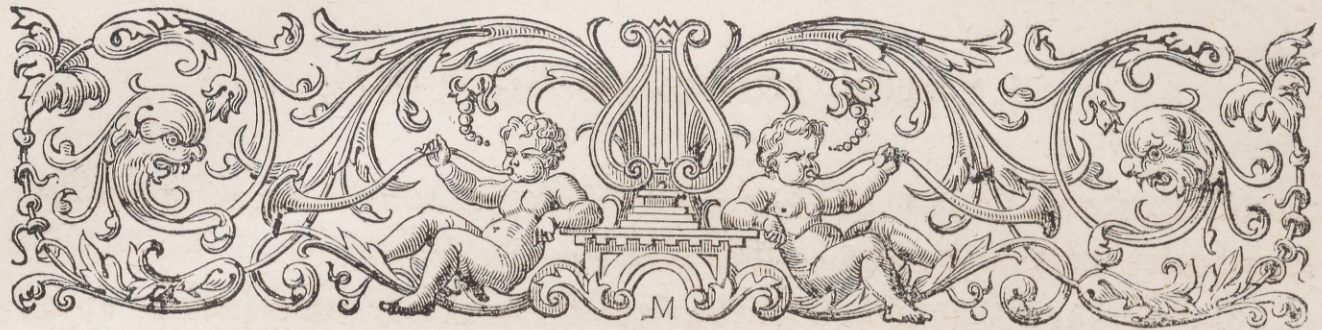
Glück. Il écrivit deux opéras : *les Pêcheurs* et la *Mort de Balder*, dont les paroles sont en langue danoise. Il est l'auteur de l'hymne national et populaire : *le Roi Christian est au haut du grand mât*, que Meyerbeer a utilisé dans son drame de *Struensée*, comme thème principal d'un entr'acte qui a toujours été applaudi dans les Concerts de l'Athénée, et aux séances populaires de M. Padeloup. Des chants héroïques et nationaux étaient le genre dans lequel Hartman excellait.

L'un des premiers compositeurs étrangers qui aborda le théâtre à Copenhague fut Jean-Abraham-Pierre Schulz, qui était né à Lunebourg et n'arriva en Danemark qu'à l'âge de quarante ans. Fils d'un boulanger, il avait été destiné à l'état ecclésiastique, mais son invincible penchant pour la musique le fit admettre au chœur du collège de Saint-Jean, où il fit de rapides progrès. Il avait pour maître de clavecin l'organiste Schmügel, qui lui parlait sans cesse de Berlin et de toute la brillante musique qu'on y entendait. Schulz, qui n'avait pas quinze ans, parla de Berlin à ses parents qui, naturellement, le cloîtrèrent sévèrement au collège. Notre garnement n'hésita pas, et le voilà sur la route de son Eldorado, sans pain, sans argent. Il arrive. Son maître lui avait vanté Kirnberger, un cuistre musicastre fort célèbre de l'époque; l'enfant va chez Kirnberger qui, assez malveillant par habitude, se montre ce jour-là bon diable. Schulz, aussitôt installé au Gymnase berlinois est incorporé au chœur de chant avec l'autorisation de prendre part aux leçons qu'il avait tant souhaitées et qui, grâce à l'enseignement sec et pédantesque de Kirnberger, lui parurent d'abord d'un médiocre régal. Par compensation, il entendit les chefs-d'œuvre des grands maîtres exécutés par les artistes célèbres rassemblés dans la capitale de la Prusse, et cela le familiarisa avec l'enseignement de son protecteur. Les progrès de l'élève furent immédiats, et la lucidité de son esprit, son style clair et facile, le sentiment qu'il avait de la mélodie devinrent plus tard d'un grand secours pour Kirnberger, dont l'incontestable savoir se manifestait avec clarté dans la pratique, mais s'empêtrait immanquablement dans l'exposition de la doctrine selon l'incorrigible habitude des professeurs.

MAURICE CRISTAL.

(La fin prochainement.)





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES

II

LA SAINT-HUBERTI

Troisième partie (1).



A Saint-Huberti s'était emparée victorieusement du principal rôle de l'*Armide* de Gluck, à qui elle valut un regain de trente représentations. Elle le chante en 1784 devant le roi de Suède, et la présence du royal-touriste lui sert de prétexte pour faire parer la magicienne d'un nouvel habit. Mais, s'il faut en croire Castil Blaze, « M. Papillon de la Ferté, vieux, dévot, libertin et frappé d'imbécillité » il y a exagération « se prend de belle passion pour mademoiselle Maillard et lui fait confier, par ordre, le rôle de Didon. Mademoiselle Maillard y est outrageusement sifflée, et ce n'est que sur les pressantes sollicitations du Ministre, que la Saint-Huberti, justement offensée, reprend le rôle. »

Les correspondances conservées aux Archives nationales ne portent aucune trace de l'incident; mais on comprend qu'il y ait eu intérêt de la part des dieux officiels à n'en pas perpétuer le souvenir dans les lettres qui ménagent si peu les vulgaires mortels et même les déesses de l'Opéra. Nous verrons plus loin, du reste, que Castil Blaze, taxé avec quelque

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873 et 1^{er} janvier 1874.

justice d'être médiocrement scrupuleux dans ses commérages, demeure cependant parfois confirmé par les preuves.

La Saint-Huberti rentre triomphalement à l'Opéra par Didon, après un voyage à Marseille où l'on a organisé pour elle des fêtes sur l'eau, et où, vêtue à la grecque, c'est au bruit des acclamations des descendants des Phocéens et des salves d'artillerie, que sa voiture, chargée de couronnes, circule dans la ville. La Saint-Huberti paye cet enthousiasme par quelques chansons provençales.

A la première représentation du *Faux Lord* de Piccini, à la Comédie Italienne, le parterre, les loges, accueillent comme une souveraine « celle qui fait, dit La Harpe, les délices de la Cour et de la ville. » C'est le souvenir de la reine de Carthage qui domine dans ces acclamations ; mais c'est à tort que la *Biographie universelle* a voulu faire honneur à la Saint-Huberti de la réconciliation de Gluck et de Piccini. Il y a là erreur évidente. Les deux illustres rivaux ne furent réunis qu'une fois à souper chez Berton, le directeur de l'Opéra, et c'était vers 1777, date à laquelle la Saint-Huberti n'était qu'une simple coryphée. Depuis, ils ne se revirent plus. Ginguené, le biographe intime de Piccini, l'atteste, et il est le plus compétent.

La même *Biographie* (article Lacépède) donne raison à cette accusation de M. Desnoireterres, dans son ouvrage si étudié : *Gluck et Piccini*, relativement à un caprice de la grande actrice : sa simple volonté suffit à faire mettre de côté l'opéra d'*Omphale*, de Lacépède, dont les répétitions avaient commencé, et dont le principal rôle lui était destiné. Ce qui prouve quelle était à ce moment l'omnipotence de la Saint-Huberti à l'Opéra, c'est que Lacépède, musicien et naturaliste, qui semblait vouloir faire concurrence à Gluck avant de marcher dans la voie de Buffon, ne chercha pas à lutter contre ce caprice, quelque vif chagrin qu'il dût en éprouver, et retira son opéra. Reste à savoir si ç'a dû être une grande perte pour l'art, et si l'on ne devait pas plutôt des remerciements à l'intelligente et légitimement enthousiaste interprète de Didon.

Ici se place un épisode privé de la vie de la Saint-Huberti. En revenant de son voyage du midi, l'artiste s'éprit de Saint-Aubin, jeune haute-contre qui venait d'épouser Jeanne-Charlotte Schrøeder, si célèbre ensuite à l'Opéra-Comique sous le nom de son mari. Rappelée, par l'expiration de son congé, à l'Opéra de Paris, madame Saint Huberti y fait engager Saint-Aubin.

C'est encore Castil Blaze qui raconte cette histoire et qui dit la tenir de madame Saint-Aubin elle-même. On pourrait cependant peut-être récuser ici l'imagination cancanière de l'auteur de l'*Histoire de l'Opéra* ;

mais une lettre de M. de la Ferté, de 1785, porte cette phrase significative : « Madame Saint-Huberti m'a dit du bien de la voix de Saint-Aubin ; il est vrai que sa figure n'est pas très avantageuse. »

Il est difficile de ne pas reconnaître dans cette dernière réserve la préoccupation d'une femme qui ne veut pas laisser deviner les véritables motifs de sa démarche. Elle avait représenté Saint-Aubin comme disgracieux et épais. On fut étonné de trouver qu'il ne répondait pas, heureusement pour lui, à l'idée que la Saint-Huberti en avait fait naître.

Mais Saint-Aubin était très amoureux de sa femme, beaucoup plus jeune et plus jolie que la Saint-Huberti ; il était père de deux enfants qui prolongeaient cette lune de miel dont ils étaient le fruit. Il ressentit le mal du pays—légitime, et serait retourné à Lyon, si la Saint-Huberti n'avait préféré le souci de faire venir sa rivale à la douleur de perdre tout à fait un infidèle.

Grâce à la Saint-Huberti, madame Saint-Aubin est engagée à l'Opéra et débute avec un grand succès dans *Colinette à la Cour*. On lui distribue le rôle de l'Amour, dans *Orphée* ; mais elle refuse de monter dans le nuage qui doit la transporter sur la terre des simples mortels, prétextant qu'à Lyon, l'Amour arrive bourgeoisement sur le théâtre, sinon la canne, au moins son arc à la main. Bref, elle rompt avec l'Opéra (la Saint-Huberti n'y mit pas d'obstacle à coup sûr), et la gentille Saint-Aubin reçoit un ordre de début à la Comédie-Française, puis à la Comédie italienne où, la même année, sa grâce et sa finesse firent fureur dans *la Colonie* et *l'Épreuve villageoise* de Grétry.

Il n'est plus question, dans l'histoire intime de la Saint-Huberti, de Saint-Aubin, pas plus que de ce chevalier de Croisy qui avait eu pourtant, dit-on, des droits plus légitimes.

Les triomphes de province de la Saint-Huberti eurent à Paris des conséquences plus regrettables, plus durables tout au moins. Elle recherche moins l'occasion de paraître à l'Opéra, et surtout à l'approche de ses congés, occupe le temps qu'elle dérobe au public de la capitale, à étudier des rôles d'opéra comique qu'elle ajoute à son répertoire de province. De là de vives discussions avec la Direction et le Ministère, discussions où le bon droit n'est pas absolument du côté de l'actrice. On lui objecte que tandis qu'elle refuse de jouer trois ou même deux fois par semaine à l'Opéra, elle chante tous les jours en province. Elle répond qu'en province elle peut varier son répertoire tragique par la représentation d'œuvres d'un caractère moins fatigant, et finit par laisser échapper cet aveu, que si l'Opéra veut lui imposer un service aussi multiple, il n'a qu'à la payer, comme on la paie en province, où elle gagnerait trente mille francs par an.

C'est son « valet de chambre » qui est chargé généralement de reporter verbalement ses réponses au Directeur (elle ne sort notamment jamais le matin du jour où elle doit chanter); ce qui, d'après les accusateurs de la Saint-Huberti, lui permet de pouvoir nier ou modifier les engagements qu'elle a pris. N'acceptons que sous bénéfice d'inventaire ces méchancetés et enregistrons un nouveau triomphe de la cantatrice dans *Pénélope* de Marmontel et Piccini, le 9 décembre 1785. « Madame Saint-Huberti, dit Marmontel dans ses *Mémoires*, est aussi admirable dans *Pénélope* que dans *Didon*. » Les applaudissements sont, du reste, presque exclusivement pour l'interprète. Elle est admirable dans la scène où elle fait raconter la vie d'Ulysse par Ulysse lui-même déguisé, qu'elle ne reconnaît pas, et où elle frémit des dangers qu'ont courus sa vie et sa constance.

Thémistocle, de Morel (toujours Morel) et Philidor, tombe à plat, malgré le concours de la Saint-Huberti (Mandane) et de Chéron (Thémistocle). L'actrice entre, il faut le dire, dans la période descendante de sa carrière. A l'une de ses réapparitions, on remarque qu'elle est assez froidement accueillie, ce qu'on attribue à ce que des voix plus fraîches ont été entendues par le public. Elle fait aussi une excursion malheureuse, par le rôle de Clytemnestre, dans l'emploi de mademoiselle Duplan qui avait quitté l'Opéra. Les *Mémoires secrets* de Bachaumont constatent que le résultat n'avait pas répondu à ce que l'on devait attendre du talent de la cantatrice.

Phèdre, d'Hoffmann, d'après Racine, musique de Lemoine, vaut cependant un succès de tragédienne à l'élève du compositeur. « La Saint-Huberti joue admirablement *Phèdre*, » dit La Harpe. « Beaucoup de sensibilité, grande intelligence de la scène et une vérité rare dans le geste et les accents, » dit le *Journal de Paris*.

Les répétitions de *Phèdre* furent signalées par de vifs dissentiments entre le directeur et l'actrice. A ce moment, mademoiselle Gavaudan cadette, une des chanteuses les plus décriées, était en prison pour avoir donné à jouer. La Saint-Huberti la réclame pour répéter avec elle, mais on refuse de la lui donner toute une journée. Tout au plus permet-on à mademoiselle Gavaudan de sortir de prison l'après-midi, et de laisser dîner ensemble les deux actrices. Elles arrivent ensemble à la répétition du soir où Dauvergne constate leur joie de s'être revues. La Saint-Huberti écrit à M. de la Ferté une lettre des plus vives contre Dauvergne. Le surintendant répond par une lettre polie, mais froide, où il fait l'éloge significatif du Directeur attaqué, et rappelle à l'actrice que le public n'a pas aussi souvent qu'il le voudrait le plaisir de la voir. On

a vu plus haut quel sens il faut attribuer à ce reproche. Dauvergne constate l'effet de cette lettre sur Phèdre qui, à la répétition suivante, a la tête basse et ne regarde plus que le bout de ses souliers.

Les imputations les plus violentes sont dirigées contre la Saint-Huberti par Dauvergne dans ses lettres. Elle et Lemoyne sont « les deux plus méchantes créatures qui soient au monde, » « la Saint-Huberti est une impudente coquine. » Ailleurs, il raconte qu'il a fait dire à l'actrice qu'il a la plus grande estime pour son talent, mais qu'il n'a que du mépris pour sa personne. Dauvergne se dit sujet, dans les mêmes lettres, à des débordements de bile. On ne le démentira pas là-dessus.

Des accusations d'une nature plus délicate sont nettement formulées dans les mêmes documents, au sujet des relations de l'actrice avec les jeunes filles qu'elle forma à l'art du chant. Qu'il me suffise de dire que, s'il fallait en croire Dauvergne, la Saint-Huberti n'aurait pas été Ariane à Naxos, mais à Lesbos. Un ignoble pamphlet de l'époque, le *Vol plus haut*, qui diffame la Saint-Huberti de la façon la plus grossière, qui, à titre de reine des impures, en fait l'objectif d'une épître ironiquement ordurière, n'a aucune allusion cependant aux venimeuses — espérons qu'on peut le dire, — calomnies de Dauvergne. En revanche, le pornographe anonyme prétend que la Saint-Huberti achète à prix d'or l'amour qu'elle n'inspire plus. Rien dans les lettres de Dauvergne (et on voit qu'il ne ménage pas cependant la Saint-Huberti) ne donne à croire que la dernière de ces assertions ait pu avoir le moindre fondement. Sans prétendre donc présenter notre héroïne comme irréprochable, tirons cependant du peu d'accord de ses deux ennemis, cette conséquence, que l'on peut, sous ces pénibles rapports, n'ajouter foi à l'un ni à l'autre.

On conçoit cependant que, de son temps, la réputation de la Saint-Huberti n'ait été rien moins qu'immaculée. Aussi trouvons-nous dans Bachaumont trace d'une mortification assez sensible qu'elle éprouva. Pilatre des Roziers, ayant voulu organiser une fête pour le couronnement du buste de Buffon, demanda à la Saint-Huberti de vouloir bien faire servir son talent à l'exécution de la cantate composée pour la circonstance. La Saint-Huberti n'accepte qu'à la condition de faire partie du comité de dames chargé du détail de la cérémonie, mais cet honneur lui est refusé et alors elle refuse le concours de son talent.

Revenons à *Phèdre*. La reine avait déclaré qu'il n'était pas besoin de faire beaucoup de dépense pour avoir à Fontainebleau des opéras de cette espèce. A la troisième représentation, la salle était vide, la pièce est « déracinée, » disait-on. Castil-Blaze raconte que l'existence de l'Opéra fut prolongée, parce que Quidor, inspecteur de police, qui avait

les vénalités féminines de bas étage dans son département, les contraignit à venir peupler la salle de l'Opéra, et y envoyait en même temps ses brigades pour applaudir.

Dans l'année théâtrale 1787-1788, la Saint-Huberti ne chanta que trente fois. Au commencement de 1787, l'actrice s'avise de partir avant la clôture de l'Opéra et, sans demander congé, vient en Alsace. Sur la plainte du directeur, il est écrit à Strasbourg d'empêcher cette artiste d'y jouer, et elle reçoit ordre de revenir sans délai dans la capitale.

Ce ne serait pas toutefois sans s'être montrée sur le théâtre de la capitale de l'Alsace, car voici les vers qu'elle y inspira à un mélomane, en jouant le rôle de Didon :

*Romains, qui vous vantez d'une illustre origine,
Voyez d'où dépendait votre empire naissant :
Didon n'eut pas de charme assez puissant
Pour arrêter la fuite où son amant s'obstine.
Mais si l'autre Didon, ornement de ces lieux,
Eût été reine de Carthage,
Il eût, pour la servir, abandonné ses dieux,
Et votre beau pays seroit encor sauvage.*

Ce madrigal, qui ne manque pas d'élégance, serait, toujours s'il faut en croire Castil-Blaze, du jeune Napoléon Bonaparte; ce qui semble difficile à concilier avec les faits historiques, d'où il résulte que le futur empereur, alors très souffrant, passa en Corse l'hiver de 1786 et presque toute l'année 1787. Il n'arriva à Paris que le 22 novembre, et se dirigea de là sur Auxonne où était son bataillon d'artillerie.

La Saint-Huberti en était toujours à ce point stationnaire du talent qui fait prévoir la décadence. Depuis quatre années, aucune des partitions nouvelles qu'elle avait interprétées, n'avait produit d'explosion victorieuse; elle en était réduite à demander aux œuvres déjà consacrées ses moyens d'effet sur le public. On sait qu'elle avait su rajeunir le rôle d'Armide; elle était sublime dans l'*Alceste*, et avait donné à l'air saisissant : « *Divinités du Styx*, » cette puissance dont madame Viardot, de nos jours, a retrouvé le secret pour cette même invocation. Elle aimait encore à se montrer le même soir dans deux rôles de caractère opposé pour prouver la flexibilité de son talent, et c'est ainsi que l'affiche, en 1788, l'annonce à la fois dans *Clytemnestre* d'*Iphigénie en Aulide*, et dans *Colette* du *Devin de village*.

Mais les rivales se succèdent contre la reine de Carthage, et madame Cheron (mademoiselle Dozon), de l'Opéra, lui prend le rôle d'Antigone. Mademoiselle Maillard, la future déesse de la Raison des fêtes républi-

caines, lutte révolutionnairement contre une illustration fatiguée, que sa voix commence à moins servir. Le dernier incident un peu retentissant de la vie théâtrale de la Saint-Huberti est comique et n'a plus rien de glorieux. Il s'agit d'un chignon commandé pour l'amante d'Énée, et dont le coiffeur Desnoyers demande 232 livres. Vives réclamations du Comité de l'Opéra ; mais les experts donnent raison à l'artiste capillaire ; seulement il fut enjoint solennellement aux pensionnaires trop éprises du postiche, de ne plus commander de ces œuvres d'art sans que la Direction n'en ait connu d'avance le prix, dont la seule Didon pouvait encore faire excuser l'excès.

L'amour avait pris d'ailleurs dans la vie de la Saint-Huberti la place dont l'art et la gloire semblaient pour elle se retirer. Ce n'était plus là une simple fantaisie, comme pour Saint-Aubin, distingué par elle dans un duo à Lyon, enlevé et aimé jusqu'à l'expiration de l'engagement du chanteur ; c'était une vraie passion, éclatant avec toute la violence d'un retour offensif d'âge et dont les inspirations devaient être bien funestes à la grande artiste.

Henri de Launay, comte d'Entraigues (l'orthographe de ce dernier nom lui fut très disputée), élève de l'abbé Maury et neveu du comte de Saint-Priest, l'un des derniers ministres de Louis XVI, homme d'esprit et très séduisant, gentilhomme-faiseur, auteur d'un mémoire publié en 1788 sur les États-Généraux, avec un retentissement des plus révolutionnaires, candidat démocrate d'abord, député royaliste ensuite, inspira un violent attachement à celle à qui la faveur du public échappait. Voici une lettre de la Saint-Huberti à son amant, et il est impossible d'y reconnaître l'accent d'un cœur vraiment épris :

« Tâche un peu que Cabanis m'aime afin qu'il me guérisse. J'ai peur de mourir depuis que tu m'as dit que tu croyais pouvoir m'aimer toujours. Je le crois autant qu'il est en moi de croire à ce qui ne dépend pas de nous. Voilà ce que c'est d'aimer les gens pour eux ou pour leurs vertus ; moi, je suis bien sûre de t'aimer toujours, quoi qu'il arrive, parce que, avant de t'aimer, je te désirais toutes les bonnes qualités. Si ton cœur est malade, dans quel état crois-tu le mien ? Mon bien-aimé, quand je pense qu'il ne tiendra qu'à nous d'être heureux, mon cœur tressaille de plaisir ; mais cette idée ne rend pas le moment bien agréable ; je travaille à être indépendante et je me tue ; si j'ai perdu par mes fatigues réitérées la fraîcheur de la jeunesse, qui est un agrément pour le vulgaire des hommes, j'espère qu'en formant mon cœur sur celui que j'aime, il me tiendra lieu de tout ce qu'un autre que toi peut désirer. »

Cette lettre, dont la date n'est pas donnée par MM. de Goncourt

qui l'ont citée, remonte évidemment à la phase de gloire laborieuse et lucrative de la Saint-Huberti, et répond ainsi indirectement, mais indiscutablement, aux imputations de débauches effrénées ou de marchés honteux dont, à ce même moment, elle était l'objet. Ce témoignage irrécusable nous montre la Saint-Huberti sous l'empire d'un sentiment exclusif, presque idéal, qui s'ennoblit par le dévouement avant de se légitimer par le mariage.

L'influence de la Saint-Huberti avait baissé à l'Opéra. La Révolution grondait; l'émigration du comte d'Entraigues achève de décider sa maîtresse.

En avril 1790, Didon quitte Paris et va rejoindre à Lauzanne le comte d'Entraigues, qui l'épousa le 29 décembre de la même année. Mais si l'amour fait ce mariage, la reconnaissance seule devait donner le prétexte de le rendre public.

Agent actif de Louis XVIII, d'Entraigues est arrêté en 1797, à Milan, par ordre de Bonaparte qui l'accuse d'une conspiration dont les preuves doivent se trouver dans le portefeuille du prisonnier. D'Entraigues qui, après avoir quitté la France en 1789, s'était, en Russie, fait naturaliser sujet du Czar, réclame vainement pour le droit des gens violé en sa personne. La Saint-Huberti lui devient plus utile que les principes de Wattel. Alceste vient jouer auprès de son mari le rôle de Fidelio et le fait évader de sa prison.

Le mariage fut alors déclaré. D'Entraigues et sa femme s'étaient réfugiés à Vienne; ils étaient à Gratz dans cette même année 1797; et nommé ensuite conseiller de l'Empire en Russie, d'Entraigues devint maître de secrets importants qui n'étaient plus seulement ceux de la Comédie, entre autres des articles cachés du traité de Tilsitt. Il les porta à Londres à Canning qui le pensionna; mais la police impériale veillait. Fouché avait envoyé deux agents en Angleterre; et en faisant agir un agent vénitien ou soi-disant tel, on corrompt un Piémontais nommé Lorenzo, domestique du comte, qui livre les dépêches échangées entre Canning et son maître, en laisse prendre copie, et les remet ensuite aux deux destinataires sous des enveloppes différentes.

Le comte habitait avec sa femme Barner-Terrace, au comté de Surrey, dans le voisinage de Londres. Le 21 juillet 1812, il reçoit des dépêches scellées d'un cachet particulier qui l'appelaient dans la capitale de l'Angleterre le lendemain. Il est probable que la trahison de Lorenzo n'avait pu échapper à Canning et à sa police, et le domestique infidèle crut ou dut comprendre qu'une explication entre son maître et le ministre anglais allait le perdre.

Le 22, au moment où le comte allait se mettre en route, Lorenzo le frappe d'un coup de poignard, après avoir tiré sur lui un coup de pistolet. La malheureuse Saint-Huberti, qui attendait son mari dans la voiture, s'élançait ; elle est frappée elle-même du poignard dans la poitrine, et tombe mortellement blessée en voulant revenir vers cette voiture. Lorenzo était allé se faire sauter le crâne auprès du comte d'Entraigues, qui s'était traîné expirant dans sa maison. La Saint-Huberti et son mari ne survécurent que quelques instants.

Telles sont les dernières indications qui résultèrent du témoignage du cocher du comte, seul témoin du crime, et dont la déposition même devant le jury anglais sembla assez embarrassée. Beaucoup de bruits coururent ; on prétendit que Lorenzo avait péri par l'ordre de ceux mêmes qui l'employaient. Mais la justice britannique déclara constant le double meurtre et le suicide du domestique dans la malle de qui on retrouva les enveloppes décachetées des dépêches livrées par lui. Le gouvernement de la Grande-Bretagne fit faire une perquisition dans le logis du mort, et s'empara de tous les papiers.

Ainsi finit la Saint-Huberti. Elle avait connu toutes les misères, atteint à tous les honneurs. De glorieuse artiste, elle était devenue presque grande dame, et sa signature, d'une écriture élancée, avait eu toujours quelque chose d'aristocratique. On voyait la comtesse d'Entraigues porter le cordon de Saint-Michel, que Louis XVIII lui avait donné pour la récompenser des services rendus à sa cause, et surtout, ajoutait-on, pour avoir sauvé avec d'Entraigues, évadé des prisons de Milan, grâce à sa femme, le portefeuille de l'agent diplomatique que l'on croyait et qui pouvait, en effet, renfermer des papiers de haute importance.

La Saint-Huberti n'échappa point sans doute à des faiblesses ; mais un dévouement sincère et cruellement payé releva les dernières années de sa vie. Elle eut parfois les petitesesses de la coulisse, mais nulle n'a mieux su découvrir les plus vastes horizons de la scène. Si cette aile d'un charmant génie, avant de tomber brisée dans le sang, n'a pu assez éviter de raser quelques courants impurs pour n'en pas demeurer un moment souillée, elle s'est élevée du moins, le fait reste incontestable, aux plus éclatantes, aux plus vraies sublimités de l'art.

PAUL FOUCHER.





LE THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE



UNE des rares entreprises dramatiques de Paris qui intéressent sérieusement l'art musical, l'Athénée, vient de disparaître momentanément. L'administration de ce théâtre, depuis longtemps plongée dans d'inextricables embarras, avait sombré il y a environ deux mois. Les artistes, n'étant point payés, avaient refusé leur service, et pendant deux soirées consécutives les portes de l'Athénée étaient restées fermées. La direction, cependant, espérant sortir de ce mauvais pas, avait continué de faire afficher, en dissimulant sa fâcheuse situation sous l'annonce d'un relâche pour cause d'indisposition. Elle n'en put mais; mais au bout de deux jours, les artistes, réunis en société, reprirent le cours des représentations. Ce ne pouvait être que pour peu de temps. En effet, le mercredi 3 décembre, ces derniers spectacles cessaient, l'Athénée était décidément effacé du nombre des théâtres parisiens, et le samedi suivant, le personnel de ce théâtre s'en allait donner des représentations à celui du Château-d'Eau (1).

Nous ne savons ce qu'il adviendra de l'Athénée, et il est à souhaiter qu'une nouvelle administration, plus intelligente ou plus heureuse que

(1) Le premier spectacle donné au théâtre du Château-d'Eau, le samedi 6 décembre, par les artistes de l'Athénée, se composait de *la Dot mal placée*, de M. P. Lacombe, et de *Dimanche et Lundi*, de M. Ad. Deslandres. Mais je ne sais pourquoi on avait jugé à propos de modifier et d'amplifier le titre du premier de ces deux ouvrages, en l'intitulant, pour la première fois, *Pepita, ou la Dot mal placée*.

les précédentes, vienne rendre la vie à cet établissement utile, mais jusqu'ici bien infortuné. En attendant, il nous a semblé que le moment était propice pour publier une notice historique sur ce théâtre qui, en somme, n'a pas été sans rendre de réels services, et qui peut être appelé à en rendre un jour de nouveaux. L'Athénée, dans l'espace de sept années, a eu deux existences bien distinctes, l'une comme entreprise de concerts, l'autre comme théâtre lyrique ; la première ne pouvait avoir une bien grande originalité, mais la seconde fixe l'attention, en ce sens que l'Athénée a produit un certain nombre d'œuvres estimables dans divers genres, parmi lesquelles il suffira de citer les suivantes : *Fleur de thé*, de M. Charles Lecocq ; *Valse et Menuet*, de M. Louis Deffès ; *Dimanche et Lundi*, de M. Adolphe Deslandres ; *Madame Turlupin*, de M. Ernest Guiraud ; *Dans la Forêt*, de M. Charles Constantin ; *Monsieur Polichinelle*, de M. Deléhelle ; *la Guzla de l'Emir*, de M. Théodore Dubois, etc., etc., sans compter plusieurs traductions importantes, telles que *le Docteur Crispin*, des frères Ricci ; *les Masques*, de M. Pedrotti ; *les Brigands*, de Verdi ; et *Sylvana*, de Weber.

Nous allons donc retracer, avec tout le soin et toute l'exactitude possibles, la trop courte carrière de l'Athénée, l'un des établissements dramatiques les plus intéressants qui aient vu le jour depuis le décret de 1864, par lequel a été définitivement consacrée la liberté de l'industrie théâtrale.

Dans le courant de l'année 1866, un riche banquier, M. Bischoffsheim, connu par son dilettantisme, résolut de doter Paris d'une salle de concerts qui lui manquait d'une façon si absolue. Il fit construire cette salle, élégante de forme et de décoration, dans les sous-sol de la maison située au n° 17 de la rue Scribe, à l'angle de la rue Neuve-des Mathurins, derrière l'Opéra, et lui donna le nom de salle de l'Athénée.

M. Bischoffsheim n'était mu par aucun désir de lucre. Il voulait que le local aménagé par lui servît à la fois à des concerts et à des conférences, le tout sans rétribution aucune, les bénéfices de l'entreprise devant être attribués à diverses associations éducatrices et morales. M. Padeloup, directeur des Concerts populaires, fut chargé d'organiser la partie musicale de cette entreprise, qui devait alterner avec la partie littéraire et comprendre les grandes œuvres symphoniques et vocales du passé et du présent. M. Padeloup réunit donc un nombreux orchestre, dont il avait les éléments dans la main, forma un personnel choral considérable, s'assura le concours de virtuoses éminents, tant chanteurs qu'instrumentistes, et l'ouverture de l'Athénée se fit solennellement, le 21 novembre 1866, en présence d'un public choisi. Nous ne croyons pouvoir

mieux faire, pour retracer l'ensemble de cette séance, que de reproduire le compte-rendu qu'en fit alors la *Revue et Gazette musicale*, et que voici presque en son entier :

« Malgré son nom ancien, l'Athénée est une institution toute nouvelle, consacrée à la musique, à la littérature, à la science et à la charité. Son fondateur, en homme vraiment intelligent et généreux, a fait construire tout exprès une salle commode, élégante et décorée avec un goût parfait, dans une des maisons de la rue Scribe, à quelques pas du futur Opéra. Il est évident que l'architecte a pris pour modèle la grande salle de notre Conservatoire, dont la réputation est si bien établie, et en a reproduit les principales divisions en loges, galerie et parquet. L'orchestre y est placé de même sur une estrade, derrière laquelle s'élève un orgue magnifique, construit par la maison Mercklin et Schütz.

« En sa qualité de secrétaire du comité des actionnaires de l'Athénée, M. Eugène Yung était chargé du discours d'ouverture, et il s'est acquitté en fort bons termes d'une mission acceptée non sans peur, mais pour demeurer sans reproche, comme il l'a déclaré en commençant. Le fondateur de l'Athénée, a-t-il dit, nous a prié de ne pas le nommer, et nous croyons pouvoir lui faire ce plaisir. Pour toute récompense, pour toute faveur, il a demandé ses entrées aux séances, et il nous a semblé assez juste de les lui accorder. Quant aux actionnaires, ils auront cela de commun avec beaucoup d'autres, qu'ils comptent sur de beaux dividendes, et qu'ils n'en toucheront jamais; mais il faut se hâter de dire qu'ils n'en seront pas moins heureux et fiers de leur spéculation.

« Tout ce que l'entreprise produira de bénéfice appartiendra de droit aux associations fondées pour l'éducation gratuite, pour l'instruction et la moralisation des diverses classes. Aucune somme ne sera palpée que sur la quittance d'un des chefs de ces Associations.

« Voilà quel sera l'emploi des revenus de l'Athénée, revenus qui auront une double source : les concerts et les conférences. Trois fois par semaine, les lundis, mercredis et vendredis, on y entendra de la musique exécutée par les meilleurs artistes français et étrangers; les mardis, jeudis et samedis, on y écoutera des orateurs, des lecteurs venus des divers coins du globe, qui traiteront tous les sujets et bien d'autres encore : *De omni re scibili et quibusdam aliis*.

«... La musique s'est posée largement sous la direction de M. Pasdeloup. Constatons que l'orchestre et les chœurs ont supérieurement rempli leur tâche, soit dans la *Schiller-Marsch*, soit dans *le Départ*, chœur avec accompagnement, de Mendelssohn, ainsi que dans l'introduction de *Moïse*, de Rossini, et dans un fragment de *l'Enfant Prodigue*, d'Auber.

Un élève du Conservatoire, M. Gailhard, qui possède une très belle voix de basse, chantait la partie de *Moïse*, et c'est madame Vandenheuvel-Duprez qui a dit la ravissante chanson du chamelier de *l'Enfant prodigue*. A travers tous ces morceaux, Joachim, le célèbre violoniste, est venu exécuter en maître un concerto superbe, et il a fait preuve d'un talent de plus en plus élevé. Dans l'air d'Elvira de *Don Giovanni* : *Mi tradi quell' alma ingrata*, madame Vandenheuvel-Duprez ne s'était pas montrée moins classiquement habile et distinguée. »

On a vu que les concerts de l'Athénée avaient lieu les lundis, mercredis et vendredis, le mardi, le jeudi et le samedi étant consacrés aux conférences. Ces concerts étaient remarquables à beaucoup d'égards : au point de vue de l'exécution d'abord ; puis, en ce qui concerne les grands virtuoses qui s'y faisaient entendre ; et enfin, sous le rapport de leur composition, dans laquelle n'entraient que des œuvres saines, élevées et d'une haute portée. Nous allons donner ici, avec le nom des artistes qui se sont produits à l'Athénée, le répertoire à peu près complet des œuvres qui y ont été exécutées sous la direction de M. Padeloup.

Voici d'abord les noms des solistes :

CHANT. — MM. Laurent, Bollaërt, Jalama, Lepers, Périé, mesdames Vandenheuvel-Duprez, baronne de Caters, Oxtoby, Mayer, Guillemain, Laura Harris.

INSTRUMENTS. — MM. Léonard, Joachim, Kœmpel, Sarasate ; Wilhelmj, Montardon, Jules Steffens, mademoiselle Castellan (violon), M. Chauvet (orgue) ; MM. Henri Ravina, Alfred Jaëll, Théodore Ritter, mesdames Montigny-Remaury, Massart, Clauss-Szarvady, Octavie Caussemille, Constance Skiwa, Maria Krebs (piano) ; M. de Vroye (flûte) ; M. Bottesini, contrebasse.

Passons à la liste des œuvres exécutées.

ORATORIOS. — *Les Saisons*, de Joseph Haydn ; *le Désert*, de M. Félicien David.

CANTATE. — *Ode à Sainte-Cécile*, de Handel.

MÉLODRAMES. — *Le Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn ; *les Ruines d'Athènes*, de Beethoven ; *Struensée*, de Meyerbeer.

MUSIQUE RELIGIEUSE. — Messe de madame la comtesse de Grandval (exécutée pour la première fois le 1^{er} avril 1867) ; messe en ré, de Beethoven.

MUSIQUE DRAMATIQUE. — Fragments de *Mireille*, de M. Gounod ; air

de *Faust*, de M. Gounod ; marche et chœur du *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner ; air d'*Idoménée*, de Mozart.

MUSIQUE DE CHANT. — Valse de Venzano.

CHŒURS. — Chœurs d'*Athalie*, de Mendelssohn ; chœurs d'*Ulysse*, de M. Gounod ; *le Départ*, chœur de Mendelssohn ; chœur de Rameau.

SYMPHONIES. — Symphonie en *ut* majeur, symphonie en *la*, de Beethoven ; symphonie en *la*, de Mendelssohn ; symphonie inédite de M. Lacheurié, second prix de Rome de 1856 (exécutée pour la première fois le 15 février 1867).

MUSIQUE SYMPHONIQUE. — Première suite d'orchestre, de M. Jules Massenet (exécutée pour la première fois en mars 1867 ; à la seconde exécution, M. Massenet est rappelé par le public) ; *Invitation à la valse*, de Weber.

OUVERTURES. — *Ossian*, de M. Niels Gade ; *Médée*, de M. Bargiel ; *le Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser*, de M. Richard Wagner ; *Fidelio*, de Beethoven ; *Lurline*, de Wallace ; *le Freischütz*, de Weber.

CONCERTOS. — Concerto de violon, de Beethoven (exécuté par M. Joachim) ; concerto de violon, de Mendelssohn (M. Sarasate) ; concerto de piano, de Mendelssohn (M. Théodore Ritter) ; concerto de piano en *mi* bémol, de Beethoven ; concerto de piano en *ré* mineur, de M. Henri Litolff (mademoiselle Octavie Caussemille) ; concerto de violon, de Rode (mademoiselle Castellan).

MORCEAUX DIVERS, pour instruments. — *Hommage à Grétry*, fantaisie de violon, de M. Léonard (Léonard) ; *Chacone*, de Bach, pour violon (Joachim) ; *le Trille du Diable*, sonate pour violon, de Tartini (Joachim) ; fantaisie pour la contrebasse, sur *Lucie de Lammermoor*, *le Carnaval de Venise* (Bottesini) ; *Lieder*, de Schumann, transcrits pour le piano par Liszt (mademoiselle Constance Skiva) ; *Polonaise*, de Chopin (mademoiselle Constance Skiwa).

Plusieurs concerts eurent lieu à l'Athénée, en dehors du répertoire ordinaire et du personnel attaché à l'établissement. Nous citerons particulièrement une séance donnée par le quatuor Alard-Franck, les deux belles soirées de musique religieuse données pendant la Semaine-Sainte par la Société académique de musique sacrée dirigée par M. Charles Vervoitte, et un superbe concert donné par la Société de musique classique (fondation Beaulieu). La Société Vervoitte fit entendre un *Quemadmodum* extrait du *Te Deum* d'André Romberg, un *Incarnatus* de Vittoria, diverses œuvres de son directeur : *Domine Deus*, *Ave verum*, *Agnus Dei*, *Panis angelicus*, enfin une *Marche aux flambeaux*,

de Meyerbeer. La Société Beaulieu fit entendre la cantate : *Héro*, paroles de Saint-Victor, qui avait valu le grand prix de Rome à son fondateur en 1810, des fragments d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, le quatuor célèbre de *Stratonice* et un duo d'*Euphrosine et Coradin*, de Méhul, des fragments d'une messe solennelle de Paisiello, enfin le concerto en *si mineur*, de Hummel, exécuté par madame Remaury-Montigny. Nous mentionnerons encore deux concerts donnés par les élèves de l'institution de Notre-Dame-des-Arts.

Tandis que les séances musicales se succédaient ainsi régulièrement, il en était de même des séances littéraires. Dans le nombre des conférences qui furent faites à l'Athénée, la musique trouvait sa place, et nous devons, entre autres, signaler les suivantes, en donnant les noms des orateurs.

13 décembre 1866. — M. EMILE MONTÉGUT : *De l'influence désastreuse et bienfaisante de la musique* (voilà au moins un programme original);

27 décembre. — M. LISSAJOUS : *L'Acoustique des yeux*;

26 mars 1867. — M. HONORÉ CHAVÉE : *L'Art* (avec démonstrations au piano);

4 avril. — M. FRANCISQUE SARCEY : *Les derniers ouvrages de M. Offenbach et le goût actuel à propos de ses œuvres*;

20 avril. — *La Téléphonie ou Langue musicale universelle* (avec expériences).

Cependant, l'entreprise en partie double de l'Athénée ne semblait pas née viable, et ne paraissait pas sympathique au public, qui ne l'encourageait guère. Pour mieux dire, nous croyons que la salle était mal située, et que l'Athénée, placé ailleurs, aurait parfaitement réussi, étant donné le goût général qui, depuis quelques années, porte le public vers la musique sérieuse et le pousse du côté des tendances les plus nobles de l'art. Quoi qu'il en soit, les produits étaient si manifestement inférieurs aux dépenses, qu'à partir de Pâques 1867, c'est-à-dire du 21 avril, les engagements des choristes, qui finissaient à cette époque, ne furent point renouvelés, et que les concerts devinrent purement symphoniques. Mais dans ces conditions, l'affaire restait encore onéreuse, et le vendredi 31 mai, avait lieu le dernier concert.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





MICHEL HAYDN

1737 — 1806 (1)



'EST dans le cours de l'automne de 1797, que Weber, alors âgé de onze ans, fut amené à Salzbourg par son père, Antoine de Weber. Celui-ci était venu dans cette ville pour y prendre la direction du théâtre, fort éprouvé par les incertitudes et les émotions dans lesquelles les premières années de guerre et de gloire françaises avaient jeté l'aristocratie et le peuple autrichien. L'entreprise d'Antoine de Weber ne réussit guère plus que celles qui l'avaient précédée ; cependant il persévéra et tint bon devant l'indifférence du public, jusqu'au jour où le pays de Salzbourg fut directement menacé.

Entre temps, le jeune Weber avait pu profiter d'une occasion qui influa favorablement sur sa carrière. Placé par son père à la *Chapelle*, il avait attiré l'attention de Michel Haydn, et celui-ci s'était offert à lui donner gratuitement des leçons de clavecin, de contrebasse et de chant. L'élève se montra fort assidu et fit des progrès assez rapides pour que Haydn, sûr désormais d'avoir rencontré un enfant de génie, l'engageât avec résolution dans les sentiers ardues de la science musicale.

M. de Weber, fils de l'auteur du *Freischütz*, a dépeint Michel Haydn sous les traits d'un vieillard assez grognon, peu communicatif et surtout très rude dans ses manières. Il ne faisait en cela que reproduire l'appréciation de son père, dont le souvenir s'est arrêté de préférence, parmi ses professeurs, à Heuschkel, son premier maître, et à Vogler, son

(1) Voir le numéro du 15 décembre.

initiateur aux éternelles beautés de l'art musical, quoiqu'il ait rendu justice, en toute occasion, au zèle qui anima Haydn durant tout le temps que celui-ci lui enseigna l'étude aride du contrepunt, sans oublier le fatras de règles démodées dont on encombrait alors la mémoire des apprentis musiciens. Et, en effet, Haydn, dans son admiration pour le jeune Weber, le faisait tellement travailler que, suivant l'expression de M. de Weber, son père en était arrivé à l'état de squelette. Comme compensation à cette maigreur insolite, l'élève avait été, il faut bien le dire, mis à même par son maître de publier, au bout d'une année d'étude, six petites fugues écrites correctement. Or, on sait de quels éclats d'enthousiasme le père de Weber rehaussa publiquement et en tous lieux le mérite de ce premier essai : il écrivit à tous les grands éditeurs pour leur proposer des œuvres de son fils et invita les critiques les plus autorisés à célébrer sa gloire naissante.

Mais qui songeait alors à la musique en Allemagne, et surtout en Autriche ? La grande voix du canon résonnait seule du Zuydersée au golfe de Naples, et la vieille Germanie tremblait devant nos régiments héroïques. Déjà deux fois elle avait sollicité la paix, et deux fois elle avait rallumé la guerre. La patience française était à bout. Un effort surhumain pouvait seul assurer la tranquillité. Cet effort, on le fit. Culbutés à Marengo, hachés en morceaux dans les bois de Hohenlinden, battus en Bavière, battus en Italie, les Autrichiens, dispersés, affolés, décimés, s'enfuirent dans toutes les directions, abandonnant canons, bagages et drapeaux. En vain, le prince Charles tenta de s'opposer au flot envahisseur. Tandis que Macdonald poursuivait Laudon l'épée dans les reins jusqu'à Bassano, et que Brune poussait Bellegarde jusqu'à Trévis, les braves de Richepanse et de Ney passaient sur les débris de l'armée de Bavière pour se donner la main, puis opéraient leur jonction avec les soldats d'Augereau et, marchant sur Vienne, forçaient, aux portes de la ville, l'empereur à traiter avec Bonaparte.

Dans cette invasion vertigineuse, le petit pays de Salzbourg, placé sur la route des vainqueurs, avait été fortement éprouvé. La division Lecourbe, chargée de prendre le Tyrol à revers, avait enlevé la Salza après un violent combat ; puis elle avait passé comme une trombe à travers la ville de Salzbourg, pour flanquer la marche de Moreau dans les montagnes en débordant la gauche ennemie. Ce mouvement était capital, et Lecourbe avait, en cette occasion, joint à sa perspicacité stratégique bien connue des prodiges de valeur et de ténacité.

Salzbourg vit donc passer les vainqueurs poursuivant les vaincus la baïonnette dans les reins, puis, comme toujours, des traînards, la lèpre

des armées, demeurant en arrière pour piller et abuser du désordre jeté dans les esprits par les horreurs de la guerre, mais qui, du moins, isolés et désavoués, ne compromettent point une nation, comme cela a été maintes fois le cas pour nos envahisseurs en des circonstances récentes. Une troupe de ces maraudeurs se répandit donc dans Salzbourg, à la suite des soldats de Lecourbe, et y commit des actes déplorables. C'est ce qui ressort d'une lettre de Michel Haydn, que son grand âge et sa modeste situation n'avaient point mis à l'abri de ces violences. On lira avec intérêt cette lettre, adressée au compositeur Sigismond Neukomm, et qui porte cette curieuse suscription, écrite en français, suivant la mode du temps :

De Salzbourg.

A Monsieur

*Monsieur Sigismond Neukomm, maître de la musique et du
clavecin, et mon très cher ami,
à Vienne.*

Auf der Wien in der Jaegergasse, n° 20.

Vienne, 9 février 1801.

« Je suis encore bien portant ; mais pour dire que ma position soit bonne ? rien n'est moins vrai. Figurez-vous que deux hussards, auxquels on avait stupidement ouvert la porte de la maison, se sont jetés sur moi et ont dirigé leurs sabres vers ma poitrine ; puis ils prirent l'argent qui se trouvait dans la cassette : 96 florins 20 kreutzers (1), qui m'auraient fait vivre 3 mois. Vous pouvez vous figurer aisément combien cette circonstance me met en arrière et quels prodiges d'économie il me faudra faire dorénavant. En outre, je dus leur donner mes 2 montres. Les cruels ! ne savaient-ils point combien au moins une montre est utile à un homme d'affaires ? — Ils ont également trouvé dans la cassette une tabatière en argent que m'a donnée dernièrement, à Vienne, M. Marschall ; une autre en nacre, doublée en écaille et montée en argent ; une autre en marbre, et encore une autre en pierre. Par bonheur, j'avais serré en un autre endroit les 2 tabatières qui m'ont été données, l'une par mon frère et l'autre par M. de Reich. Un précieux souvenir de Vienne me reste donc ?

Joseph Haydn, à qui son frère avait fait part de ces infortunes, répara

(1) Environ deux cent seize francs.

les désastres causés par l'action honteuse des deux traîneurs, en remplaçant les montres volées par une montre en or, et en annonçant à Michel Haydn qu'il le faisait son légataire universel. Cette nouvelle fut pieusement accueillie, mais la montre vint surtout rasséréner l'âme du vieillard, dont la joie fut complétée par le retour de son élève Weber, que l'arrivée de l'armée française avait éloigné de Salzbourg.

Depuis son départ de cette ville, celui-ci avait mené une vie errante. Il était allé d'abord à Munich, où il avait fait de la lithographie, puis à Chemnitz, en Saxe, où l'on avait représenté son opéra *la Fille de la Forêt*, et de là à Freiberg, où il avait eu une vive polémique avec les musiciens de la ville, que son père avait traités de *méchants roquets*. C'est au mois de novembre de l'année 1801 que François Weber ramena son fils à Salzbourg, où l'appelaient des règlements de comptes relatifs à son ancienne entreprise théâtrale. Ils y restèrent jusqu'en juillet 1802. Le jeune Weber employa ce temps à composer la musique d'un opéra comique intitulé *Pierre Schmoll et ses voisins*, pour lequel il voulait primitivement employer une orchestration en dehors des règles adoptées, suivant des préceptes contenus dans un article de journal tombé sous ses yeux, et qui tendaient à faire renaître l'emploi d'instruments anciens et tombés en oubli. L'imagination ardente du futur auteur du *Freischütz* s'était enflammée à cette lecture, et il ne songeait plus qu'à faire de son *Pierre Schmoll* un *Musée des antiques*. Haydn l'arrêta à temps, et ses conseils furent écoutés. Il en résulta une partition écrite simplement et qui valut à son auteur la flatteuse attestation qu'on va lire et qui parut le 2 juin 1802 dans la *Gazette* de Salzbourg :

« J'ai assisté hier avec un véritable plaisir à une audition privée de l'opéra *Pierre Schmoll et ses voisins*, dont la musique est de mon élève M. Charles-Marie de Weber, et je ne puis faire autrement que d'attester en toute sincérité et suivant ma conviction, que cet opéra est travaillé de main d'homme et tout à fait conformément aux strictes règles du contrepoint ; qu'il est traité avec feu et qu'il traduit fidèlement le texte ; que M. de Weber est en même temps un des plus remarquables pianistes de notre temps, et que, par suite, je tiens pour juste et pour dû, de recommander mon cher élève au monde musical entier. »

Le séjour de Weber à Salzbourg fut la dernière joie de Haydn. La guerre et les changements qu'elle avait amenés dans le gouvernement de son pays d'adoption (1), avaient frappé son imagination, et quoique le

(1) Le prince-archevêque de Saltzbourg s'était retiré à Vienne avec une pension ; il avait été remplacé dans ses fonctions souveraines par le grand-duc de Toscane, alors en disponibilité.

nouveau souverain eût doublé ses appointements, il ne pouvait se faire au nouvel ordre de choses. Renonçant à ses excursions claustrales, il borna désormais ses plaisirs à de rares visites à la cave du couvent de Saint-Pierre, et renfermé dans sa chambre de travail, pour échapper à femme et à diable, il composa sans relâche, entassant messes, vêpres et saluts, comme aux plus beaux jours de ses stations chez les bons moines. La quantité d'ouvrages qu'il écrivit durant les quelques années qui précédèrent sa mort est considérable; sa fécondité fut extraordinaire, et peut-être même la succession trop rapide de ses productions fut-elle cause de leur apparente infériorité. D'une nature trop serviable et trop bienveillante pour résister aux indiscrettes exigences de ceux qui l'entouraient, Haydn composait souvent dans de mauvaises dispositions d'esprit, ou acceptait de mettre en musique des vers détestables. Cependant il avait conscience de sa valeur, car mainte fois il lui arriva de s'écrier, quand on lui reprochait ces complaisances : « Donnez-moi de bons textes et la protection encourageante d'un prince, comme c'est le cas pour mon frère, et je ne resterai pas en arrière de lui. »

Il ne faut point croire cependant d'après ce qui précède, que les ouvrages de Michel Haydn ne puissent figurer avec honneur à côté de ceux de son frère. Ceux qui les ont étudiés leur accordent de nombreux mérites, en tête desquels il convient de placer le profond sentiment religieux dont ils sont empreints. La foi naïve du compositeur s'y révèle tout entière; elle leur prête le cachet d'une adorable simplicité; elle en fait des modèles de traduction musicale des prières chrétiennes. D'autres compositeurs de musique sacrée ont donné plus d'éclat à leurs œuvres; aucun n'a atteint la perfection de Michel Haydn sous le rapport du sentiment, et aussi, hâtons-nous de le dire, sous le rapport de la richesse des harmonies. Rappelons-nous d'ailleurs l'appréciation de son talent par Joseph Haydn, qui s'y connaissait. Un tel certificat est, à lui seul, un brevet de gloire et un passeport pour la postérité. Et qu'on ne croie pas qu'une indulgence fraternelle ait dicté l'opinion du grand Haydn; Mozart et l'abbé Vogler l'appuyent de tout le poids de leur estime : Mozart, en collectionnant avec soin les œuvres de Michel Haydn, Vogler en les donnant comme modèles à ses élèves : « Les compositions de Haydn, disait ce dernier, sont particulièrement intéressantes à ce point de vue, qu'elles ne visent point à l'effet, qu'elles ne sacrifient point à la mode et qu'elles sont écrites dans un style sévère qui leur assure une place parmi les ouvrages vraiment *classiques*. »

A ce titre, et sur cette recommandation, l'étude de l'œuvre de Michel Haydn ne saurait être indifférente aux jeunes musiciens. Ils peuvent y

puiser d'utiles enseignements et s'y perfectionner dans l'art d'écrire correctement, sans nuire au développement de l'inspiration. Et à cette occasion, nous sommes en mesure d'informer la jeunesse musicale studieuse que, par suite d'une heureuse circonstance, la bibliothèque du Conservatoire de Paris, qui ne possédait que de rares ouvrages du vieux maître salzbourgeois, va s'enrichir d'un nombre considérable de ses productions. La *Chronique Musicale* en donnera prochainement la liste. Entre temps, nos lecteurs nous sauront gré de donner ici le catalogue des œuvres de Michel Haydn connues et classées en diverses collections.

EDMOND NEUKOMM.

(La fin prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS POPULAIRES : Prélude de *l'Arlésienne*, — de *Lohengrin*; Ouverture de *Piccolomini* de M. V. d'Indy. — CONCERT NATIONAL : *Concerto* pour violon de M. Lalo. Fragment de *Jean le Précurseur*, drame biblique en trois parties, de MM. L. Gallet et Albert Cahen. Fragment d'*Athalie* de Mendelssohn. La Bénédiction des poignards des *Huguenots*. — CONCERTS DANBÉ : *La bataille de Marignan*. Fragment d'*Hypolyte et Aricie*. — SOCIÉTÉ CLASSIQUE : Soirée de réouverture. — CONCERT DU LONDON-QUATUOR, — DE MADemoiselle MARS, — DE MADAME SCHWINDT-MARTIN.



CONCERTS POPULAIRES. — Le sixième concert de la deuxième série a été riche en attractions : la symphonie en *mi bémol* de Mozart, dont le menuet est une des plus charmantes inspirations du grand maître; des fragments de *l'Arlésienne* de M. G. Bizet; le concerto en *ut mineur*, pour piano, de Beethoven, et un prélude du *Lohengrin* de Wagner. Mais procédons par ordre.

Le prélude de *l'Arlésienne* débute par une belle et large mélodie, bien développée, jouée à l'unisson par tous les instruments à cordes, sauf les contrebasses; et lorsque les autres instruments viennent se joindre au quatuor, M. Bizet a su admirablement varier les timbres de son orchestre. J'aime moins la seconde partie du prélude qui précède le menuet : elle m'a semblé vague, peu mélodique, trop wagnérienne enfin; mais *le Carillon* est un morceau d'un effet ravissant, auquel le public, selon moi, n'a pas rendu toute la justice qu'il mérite. Le concerto de Beethoven a été l'occasion d'un véritable triomphe pour M. Alfred Jaëll. Il est impossible de mieux faire pénétrer dans l'âme du public les beautés de cette œuvre si variée, qui se termine par les difficultés les plus foudroyantes, et en même temps de mieux faire ressortir les qualités du piano, ce bel instrument, dont certains esprits chagrins ont médité, sous le prétexte qu'il *ne prolonge pas les sons*.

J'arrive au prélude du *Lohengrin*. La profonde science des effets d'orchestre chez Wagner n'est pas à discuter. Son manque absolu de mélodie et de rythme ne l'est pas davantage; d'où il résulte que, selon les sensations du public, — j'excepte les fanatiques, — tous ses morceaux, le prélude du *Lohengrin* compris, sont accueillis par les applaudissements des uns et les sifflets des autres. Quant au prélude, figurez-vous une phrase unique de deux à trois cents mesures, sans mélodie, sans rythme, sans un arrêt, sans un repos, sans une demi-cadence. Les violons débutent seuls par un *pianissimo*. Au bout d'une centaine de mesures, les violoncelles et les contrebasses continuent la phrase commencée; au bout de cinquante autres mesures, les instruments à vent, cuivres et timbales, jugent à propos de prolonger cette phrase, qu'ils jugent également à propos d'abandonner après un temps indéterminé, laissant aux instruments à cordes le soin de la finir *pianissimo*, comme ils l'avaient commencée. En un mot, c'est un long écheveau que Wagner a dévidé, ne s'arrêtant que par force, lorsque le fil lui a manqué.

Le septième concert de la même série nous a donné une Suite d'orchestre écrite par J. Sébastien Bach en 1718. L'instrumentation en est variée et puissante. L'allegro de l'ouverture est très développé et fort brillant; l'effet en serait encore plus grand peut-être, si le motif fugué se détachait de l'andante par un silence ou un point d'arrêt. La gavotte, très originale, se fait surtout remarquer par de magnifiques rentrées de cor.

L'ouverture des *Piccolomini* de M. V. d'Indy (première audition) appartient à cette école moderne qui a l'horreur du rythme et de la mélodie, et qui ne se complaît à rien tant qu'à mettre de la métaphysique en musique.

N'ayant pas eu le programme en mains, j'avoue à ma honte n'avoir pu saisir, malgré tous les efforts de mon imagination, ce que l'affiche m'a révélé plus tard, savoir qu'un passage de cette ouverture exprime « les combats de Marx Piccolomini entre son amour et son devoir, » et un autre, « le triomphe du devoir. »

Quatre salves d'applaudissements des plus nourris ont témoigné à M. Marsick le plaisir qu'il a fait éprouver au public dans le concerto de Vieuxtemps. Coup d'archet sûr, vigoureux et léger, phrasé large, chant bien nuancé et expressif, justesse parfaite, tel est l'actif du talent de ce jeune et brillant violoniste.

Henry Cohen.

CONCERT NATIONAL. — Un des compositeurs les plus remarquables de notre jeune école symphonique, M. Lalo, l'auteur de *Fiesque* et du *Divertissement* pour orchestre dont nous avons rendu compte dans l'avant dernier numéro, vient d'écrire un *Concerto* pour violon, que M. Sarasate a exécuté avec un immense succès au concert du 18 janvier dernier. Ce *concerto* n'est pas, comme beaucoup de morceaux de ce genre, une pièce plus ou moins brillante, uniquement destinée à faire valoir les qualités d'un virtuose, c'est une œuvre symphonique sérieusement méditée, dont le développement est conduit par un instrument dominant, ici le violon, et dans laquelle l'orchestre tient une place importante et n'est pas réduit au rôle effacé de simple accompagnateur. Il n'y faut point chercher ces hardiesses et ces difficultés trop souvent stériles, telles que l'usage de la double et de la triple corde, la simultanéité de l'action de l'archet avec les effets de *pizzicato*, les grands arpèges qui embrassent presque deux ou trois octaves, et en un mot toutes ces témérités de mécanisme plus bizarres que vraiment musicales, que Paganini et Vieuxtemps se plaisaient à entasser dans leurs œuvres. Le concerto dont il s'agit a été composé spécialement pour M. Sarasate et, partant de ce point que les meilleures qualités du jeune virtuose sont la sensibilité et l'expression, M. Lalo a composé avant tout une œuvre mélodique et *chantante*. Son *concerto* se divise en deux parties : la première débute par un récit lent qui sert d'introduction à un allegro d'un style large et sévère. Le violon solo s'empare, dès le commencement, de l'idée principale et la développe sous ses formes les plus variées en dialoguant avec l'orchestre et en brodant çà et là sur le tissu mélodique, une foule d'arabesques capricieuses d'une élégance parfaite. L'andantino qui ouvre la seconde partie, est un nocturne délicieux. Le contour mélodique, d'une grande pureté de lignes, flotte légèrement sur un accompagnement en sourdine rempli d'harmonies fines et délicates, d'où il s'échappe parfois des bouffées d'accents et d'accords d'une suavité pénétrante. Ce morceau plein de poésie et de sentiment, se relie directement à un final, conçu dans le style pittoresque, vigoureusement rythmé, et qui couronne de la manière la plus brillante cette œuvre remarquable (1). M. Sarasate l'a exécutée en virtuose de la bonne école, il a surtout *chanté* l'andantino avec beaucoup de sentiment ; les sons qu'il tire de son instrument sont d'une grande pureté ; ils manquent un peu de puissance et d'ampleur, et pèchent parfois sous le rapport de la justesse.

(1) Le *Concerto* de M. Lalo, avec accompagnement de piano, réduit par l'auteur, vient de paraître chez MM. Durand et Schœnewerk.

Dimanche dernier, c'était le 4^e concert de la 3^e série, c'est-à-dire, un concert avec chœurs. Après l'ouverture du *Freischütz*, M. Sarasate a joué pour la seconde fois le *Concerto* de M. Lalo; cette nouvelle audition a obtenu un aussi vif succès que la première; l'œuvre est définitivement classée parmi les meilleures productions de l'école moderne, et appartient désormais au répertoire des concerts de musique classique. Je pense que M. Sarasate ira prochainement la faire connaître au public des *Concerts populaires* et aux abonnés du Conservatoire, comme il l'a déjà fait pour le concerto de M. Max Bruch.

M. Caron et les chœurs ont ensuite exécuté des fragments extraits d'un drame biblique en trois parties, dont les paroles sont de M. L. Gallet et la musique de M. Albert Cahen. Ce drame, intitulé *Jean le Précurseur*, reproduit les principaux épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste. On nous en a donné deux scènes : 1^o le peuple salue l'arrivée de Jean, chœur religieux; 2^o prédication de Jean et baptême des néophytes, air avec chœurs. Le chœur religieux, d'une facture assez distinguée, manque d'expression et de caractère; la scène du baptême contient quelques passages assez heureux, entre autres le récitatif du commencement soutenu par les instruments de cuivre, l'andantino à trois temps et la prière : « Seigneur, reçois leurs vœux. » Ce qui manque le plus dans ce drame biblique, c'est la couleur et le sentiment religieux; les deux scènes que nous avons entendues, sont des morceaux d'opéra, elles n'ont rien du style de l'oratorio. Ce style, nous le retrouvons à un haut degré de perfection dans les fragments d'*Athalie* qui succédaient à la musique de M. A. Cahen. Mendelssohn, élevé dans les traditions de l'école de Sébastien Bach et poussé vers la musique sacrée par son caractère un peu mystique et son esprit profondément religieux, a écrit deux oratorios de grandes dimensions, *Elie* et *Paulus*, qu'on exécute souvent en Allemagne et en Angleterre, à côté des chefs-d'œuvre de Bach et d'Haendel. M. Padeloup nous a fait entendre *Elie* dans deux concerts donnés le 6 et le 13 avril 1862. *Athalie* tient le milieu entre le drame lyrique et l'oratorio : c'est une œuvre extrêmement remarquable, dont l'Odéon vient de donner quatre ou cinq représentations qui ont obtenu le plus grand succès. Les fragments exécutés dimanche au Concert national, se composaient des trois chœurs : « Tout l'univers est plein de sa magnificence, » — « Quel astre à nos yeux vient de luire, » — « O promesse, ô menace. » — Le premier est d'un style grandiose et respire l'enthousiasme religieux; le second renferme un admirable cantique à deux voix, « O bienheureux mille fois » d'une expression touchante, et d'une simplicité adorable.

BATAILLE DE MARIGNAN

Musique de Clément JANNEQUIN (1525)

CHŒUR à 4 VOIX réduit pour le PIANO.

And^{te} con moto.

PIANO

The first system of the piano reduction consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic marking and a breath mark. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests in the upper staff.

The second system continues the piano reduction with two staves. The upper staff contains more melodic lines with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns.

The third system of the piano reduction shows two staves. The upper staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note passages. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system of the piano reduction consists of two staves. The upper staff features a series of chords and moving lines, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment with some longer note values.

The fifth and final system of the piano reduction on this page consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The word "cresc" is written above the bass staff. The music consists of several measures with various note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes triplets in the bass line.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes triplets and a change in time signature to 6/8.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a change in time signature to common time (C).

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a complex, multi-measure rhythmic pattern. The bass staff features a melodic line with accents and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes in both staves.

Fourth system of musical notation, marked with a forte (*ff*) dynamic. It includes a repeat sign (8) in the treble staff. The bass staff has a dense, rhythmic accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the page with intricate melodic and rhythmic patterns in both staves.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a brace on the left. The key signature has one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking *p* (piano) is present above the treble staff.

Third system of musical notation, including a double bar line. The treble staff has a melodic line with a dynamic marking *cresc.* (crescendo) above it. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking *f* (forte) is present above the treble staff. A 6/8 time signature change is indicated at the start of the second measure after the double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

The fifth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures with various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs and a key signature of one sharp. The music includes chords and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature remains one sharp. The music features a more active bass line with eighth notes and chords in the treble.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp. The music is characterized by dense chordal textures in both hands.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp. The system concludes with a double bar line and a repeat sign, with the numbers 6 and 8 written above and below the staff respectively.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of chords in the treble and a melodic line in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a piano dynamic marking (*p*) in the second measure. The system concludes with a double bar line and a common time signature (C).

Third system of musical notation, featuring a fortissimo dynamic marking (*ff*) in the first measure. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns in both hands.

Fifth system of musical notation, the final system on the page, ending with a double bar line.

Le concert s'est terminé par la bénédiction des poignards des *Huguenots*. Cette page magnifique a produit, comme toujours, le plus grand effet. En 1844, elle fut interprétée par 1,022 exécutants dans un festival organisé par Berlioz, pour la clôture de l'Exposition des produits de l'industrie. « Ce chœur foudroya l'auditoire, raconte Berlioz dans ses *Mémoires*; j'avais redoublé vingt fois les *solis* de ce morceau sublime, il y avait en conséquence 80 voix de basse employées pour les quatre parties des trois moines et de Saint-Bris. L'impression qu'il produisit sur les exécutants et sur les auditeurs les plus rapprochés de l'orchestre, dépassa toutes les proportions connues. Quant à moi, je fus pris, en conduisant, d'un tremblement nerveux tel que mes dents s'entrechoquaient comme dans les plus violents accès de fièvre. Ce terrible morceau, qu'on dirait écrit avec du fluide électrique, par une gigantesque pile de Volta, semblait accompagné par les éclats de la foudre, et chanté par les tempêtes! » Berlioz était dans un tel état après cette scène, qu'il fallut suspendre assez longtemps le concert. On lui apporta du punch et des habits. Puis, sur l'estrade même, réunissant une douzaine de harpes revêtues de leur fourreau de toile, on en forma une sorte de petite chambre dans laquelle, en se baissant un peu, il put se déshabiller et même changer de chemise en face du public, sans être vu.

Ce festival de 1,022 exécutants est bien fait pour étonner des auditeurs français; il n'aurait rien d'extraordinaire en Angleterre, où les concerts de 3,000 exécutants sont encore assez communs. Dans *l'Anniversary meeting of the Charity Children*, qui a lieu à l'église Saint-Paul, on peut entendre des hymnes et des antiennes exécutées par un chœur de 6,500 enfants, dont pas un ne connaît la musique. En général, de pareils ensembles ne sont que des monstruosité musicales; cependant il est certains morceaux (et la *Bénédiction des Poignards* s'y prêterait assez), dont l'exécution confiée à une masse aussi colossale doit acquérir une majesté et une force d'action prodigieuse sur l'organisation humaine.

H. Marcello.

CONCERTS DANBÉ. — Ce n'est pas sans faire de certaines réserves que j'aurai à rendre compte du 133^e Concert-Danbé, non, certes, sur ce qui touche l'orchestre de M. Danbé ou la Société de M. Bourgault-Ducoudray, dont l'exécution a été parfaite de tout point, mais sur la mauvaise organisation du concert. Annoncé pour huit heures et demie, il n'a commencé qu'à neuf heures un quart, bien que tout l'orchestre fût prêt et tout le personnel de M. Bourgault-Ducoudray à son poste. L'intervalle

entre un morceau et un autre a souvent été d'une longueur fastidieuse. Plusieurs d'entre eux, qu'il est inutile de nommer, auraient pu être supprimés sans nuire à l'effet général, bien au contraire. Les stalles de parquet non numérotées avaient été distribuées en bien plus grande quantité que la salle n'en contenait, et certains rédacteurs de feuilles spéciales n'en ayant reçu que de cette espèce, il en est résulté que ceux qui n'étaient pas arrivés de très bonne heure n'ont pu trouver à se placer, ou qu'à se placer fort mal.

Ces réserves faites, j'aborde le programme. Le morceau capital de la soirée était *la Bataille de Marignan*, chant français à quatre voix en chœur, sans accompagnement, composé par Clément Jannequin, vers 1525, et dont on trouvera plus loin les paroles. Ce n'est point une œuvre d'imagination, c'est une œuvre de génie... Œuvre de génie est même trop peu dire; c'est un chef-d'œuvre de génie, qui doit plaire aux jeunes comme aux vieux, aux ignorants comme aux musiciens, en 1874 comme en 1525. On pourra s'en faire une idée par la réduction au piano que *la Chronique musicale* offre aujourd'hui à ses lecteurs. Il faudrait un numéro entier du journal pour en analyser les nombreuses beautés et l'incroyable variété et originalité de motifs et de rythmes. Et avec quelle science les voix y sont traitées! Et lorsqu'arrive l'éclatante péroraison : « Ils sont perdus, ils sont défaits, ils sont rompus. Victoire au noble roi François! » comme on sent bien que maître Clément était un grand musicien doublé d'un vrai patriote! Il ne faut pas non plus marchander les louanges dues à messieurs et mesdames les choristes amateurs. Sans les nuances infinies avec lesquelles ce morceau a été chanté, bien des détails eussent été perdus. Quant à M. Ducoudray, je le soupçonne fort de s'être mis en communication avec l'âme de Clément Jannequin et d'avoir reçu directement de lui les traditions de son œuvre.

Voici les paroles de *la Bataille de Marignan* :

*Escoutez tous, gentils Gallois,
La victoire du noble roy François,
Et orez si bien escoutez
Des coups ruez de tous costez
Fifres soufflez,
Frappez tambours,
Soufflez jouez,
Tournez virez
Faites vos tours
Fifres soufflez*

*Frappez tambours.
Sonnez toujours
Frappez tambours,
Sonnez toujours,
Faites vos tours.
Avanturiers, bons compagnons,
Ensemble croisez vos bastons
Arquebusiers faites vos sons.
La lance au point
Hardis et prompts
Nobles sautez dans les arçons,
Hardis comme Lyons
Donnez dedans.
Frappez criez
Allarme! allarme!
Chacun s'aisonne
La fleur de Lys,
Fleur de haut prix
Y est en personne.
Sonnez trompettes et clairons
Pour réjouir les compagnons!
Fan, fan, feine, frere; lé lé,
A l'Etendar, tost avant,
Boutez selle, gens d'armes à cheval,
Frere, lé lé, l'enfan, feine,
Bruyez bombardes et canons,
Pour secourir les compagnons,
Von, von, pati, patoc, von, von,
Fari, rari, rari la reine,
Courage! donnez des horions!
Pati, patac, zin, trique trac,
Tue; tue! tue!
Chipe, chope, torche, lorgue,
Trique trac, pati, patac.
Pon, pon, pon,
A mort! à mort!
Frappez dessus
Ruez dessus
Ils sont perdus
Ils sont confus.
Tout esferlore, bi gott des campir
Victoire! victoire! au noble roy Francois*

La cantate d'église de Jean Sébastien Bach : *C'est Dieu seul qui gouverne*, tout en renfermant de nombreuses beautés, n'a pas produit un très grand effet. Elle est fort longue et presque toute écrite dans le mode mineur : il est vrai que les paroles de la moitié de ce morceau sont des plus tristes, mais c'est égal : « faut du mineur, pas trop n'en faut. » Voyez comme Haendel en a été sobre dans son incomparable *Messie*. Du reste, tout a parfaitement fonctionné, chœurs, orchestre et solistes. La beauté de la voix de basse de M. Bouhy et sa haute intelligence musicale n'ont pas besoin d'éloges. Mademoiselle Armandi, dont l'organe avait paru un peu faible à la première audition du *Messie*, a dit son récit avec beaucoup de charme et de sentiment, et fait entendre de superbes notes graves. La phrase chantée par M. Nicot est tellement ingrate, que cet habile ténor n'a pu y déployer toutes ses qualités.

Les *Tourbillons* et les *Cyclopes*, de Rameau, exécutés sur le piano par M. Saint-Saëns, ont fait plaisir, au point que, rappelé par les applaudissements du public, il a ajouté au programme un tambourin du même auteur. Rameau excellait dans la composition des tambourins, et celui-ci est un de ses meilleurs. Le fragment d'*Hippolyte et Aricie* (récit, marche et chœur), également de Rameau, a été très admiré, quoique peut-être un peu long. Il n'y a du reste qu'à choisir dans les œuvres de cet illustre maître. *Zoroastre*, *Dardanus* et surtout *Castor et Pollux* étincellent des plus sublimes beautés; mais *Hippolyte et Aricie* est le premier opéra que Rameau ait donné à la scène en 1733, quoiqu'il fût âgé de quarante-huit ans. On sait que ne pouvant, malgré toute sa réputation et tout son talent, trouver de poème, il s'adressa à l'abbé Pellegrin qui voulut bien consentir à lui confier *Hippolyte et Aricie*, mais moyennant un contrat qui le garantît contre les chances de l'insuccès. Du reste, dès les premières notes que Rameau lui fit entendre, il le déchira.

N'oublions point dans ce concert mademoiselle Rousseil, qui a dit avec autant de talent que de grâce, et avec ce charme ineffable répandu sur toute sa personne, deux courts morceaux de poésie, dont l'auteur n'était pas nommé sur le programme.

H. C.

SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — La *Société classique* a inauguré le 20 janvier dernier la 3^e année de son existence dans la salle Erard où elle tient ses séances. Elle se compose de MM. Armingaud, Jacquard, Turban, Mas,

de Bailly, Taffanel, Lalliet, Grisez, Dupont, et Espaignet ; son répertoire assez vaste embrasse toute la musique de chambre pour instruments à cordes ou à vent. Nous n'avons plus à faire l'éloge des excellents artistes dont nous venons de citer les noms ; ils sont bien connus du public d'élite qui fréquente assidûment ces soirées intéressantes, où l'on entend les chefs-d'œuvre du répertoire classique rendus avec un soin et une perfection irréprochables. La première séance a commencé par le *quatuor en si bémol* de Weber, exécuté avec un rare talent par madame Massart, MM. Armingaud, Mas et Jacquard. Ce morceau agréable renferme un joli menuet qu'on a entendu avec le plus grand plaisir. Puis est venu le *quatuor en mi mineur*, une merveille parmi les dix-sept merveilles qu'on doit à Beethoven dans ce genre de compositions. Le *quintette* de Rubinstein pour piano, flûte, clarinette, cor et basson qu'on a exécuté ensuite, est un des morceaux les plus discordants et les plus pauvres d'idées que je connaisse. Le public a eu le courage de l'entendre jusqu'au bout ; il a trouvé un soulagement à ses misères dans le *largo* et le *finale* du 78^e quatuor d'Haydn, qui ont été recueillis avec autant d'avidité qu'une goutte d'eau tombant dans un désert aride.

H. M.

LONDON-QUATUOR. — La première audition du quatuor anglais n'a pas tout à fait répondu à l'attente. Bien que mademoiselle Siedle et MM. Hemming et Melbourne possèdent de jolies voix et d'assez jolis talents, et qu'ils chantent avec beaucoup d'ensemble, ils n'ont pas interprété un seul morceau anglais, ce qui eût été l'intérêt de la séance. Tout s'est borné à de la musique de Weber, Pinsuti et Mendelssohn, avec paroles anglaises : et cependant la Grande-Bretagne a produit jadis d'excellents compositeurs, tels que Purcell, Arne, Dibdin, et dans ces derniers temps Horn, Bishop et Balfe. M. Gurickx, pianiste belge d'un très grand mérite, a joué d'interminables *Études symphoniques en forme de variations*, de R. Schumann, au milieu des bâillements, des rires et des marques d'impatience du public. Quel dommage qu'un artiste du talent de M. Gurickx perde son temps à travailler de pareils morceaux, absolument dénués de toute espèce de charme et d'idées, sauf, peut-être, celles de la musique *de l'avenir* ! Heureusement que M. Lopez a ravivé l'auditoire avec la *Sérénade* de Wekerlin et une jolie chanson espagnole de sa composition.

H. C.

CONCERT DE M^{lle} MARS. — Mademoiselle Adrienne Mars, élève de Bussine, l'ancien baryton de l'Opéra-Comique, s'est fait entendre le 20 de ce mois dans un concert-audition donné par elle dans la salle Philippe Herz. C'est une jeune et jolie personne qui a la voix puissante, bien timbrée et juste. Pas très affermie encore sur la mesure, elle a déjà de l'acquis, prononce bien et réussit souvent des difficultés de vocalisation; mais la force de son organe semble la destiner plutôt au grand opéra qu'à l'opéra comique, car les duos du *Trouvère* lui ont été bien plus favorables que l'air des *Noces de Jeannette*. En somme, mademoiselle Mars n'a qu'à travailler; elle promet et tiendra. M. Castets possède une voix de ténor chaude et sympathique. Il a fait beaucoup de plaisir dans le *Miserere* du *Trouvère* et dans le grand air de *la Juive*, quoiqu'il y ait paru un peu fatigué vers la fin. M. Ismaël, sur le violon, et M. d'Ernesti, sur le piano, ont bien mérité du public.

H. C.

CONCERT DE M^{me} SCHWINDT-MARTIN. — Les lecteurs de la *Chronique Musicale* ne se plaindront pas qu'on fait en ce journal une trop large part aux concerts particuliers. Passer sous silence tous les mauvais (et Dieu sait s'ils sont nombreux), telle est notre consigne. Mais, par contre, signaler les bons, tel est notre devoir. C'est à ce titre que nous consacrerons quelques lignes à une soirée à laquelle nous avons assisté mercredi dernier, dans les salons Erard.

Madame Schwindt-Martin paraît pour la première fois dans le monde artistique parisien; mais ses débuts valent un coup de maître. Nous louerons sans restriction son talent sur le piano, son jeu classique et son exécution brillante, sans oublier le fini de ses nuances, et ce que nous pourrions appeler le tact musical, qui dénote chez la bénéficiaire une organisation d'élite. Dans les morceaux d'ensemble (le premier *trio* de Raff et la sonate en *ut* mineur de Beethoven), ainsi que dans les pages isolées de Mendelssohn et de M. de Bériot, madame Schwindt-Martin a fait montre de qualités précieuses, qui lui assurent des succès mérités comme virtuose et comme professeur.

Un attrait tout spécial était d'entendre Sivori dans les morceaux classiques qui figuraient au programme de ce concert. C'est une des faces les moins connues du talent incontesté du célèbre violoniste, et là, comme partout, il triomphe. — La voix de M. Nicot et le violoncelle de M. Fischer ont complété le bon ensemble de la soirée.

E. N.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *Don Juan*. — ITALIENS : *La Cenerentola*.



LA *Chronique musicale* prend à tâche de donner à chaque chose sa proportion juste. Or, il advient que, durant la quinzaine écoulée, un certain Clément Jannequin prime Mozart et Rossini, et qu'une simple onomatopée harmonique, dite la *Bataille de Mari-gnan*, balance le succès de deux pièces de résistance : *Don Juan* et la *Cenerentola*. Je me fais tout petit devant le sire Jannequin, un vieux gaulois, dont la muse armée en guerre vient secouer son armure et se camper fièrement en face des maîtres, réclamant bien haut sa place au soleil du dix-neuvième siècle. Donc, *la Revue des Théâtres lyriques* bat en retraite aujourd'hui devant la *Revue des Concerts*, et se recroqueville en un coin avec Mozart et Rossini, deux champions de taille qui, attaqués moins à l'improviste, n'eussent point baissé visière devant le hardi routier du moyen âge musical.

OPÉRA. — DON JUAN. — Après avoir chômé pendant quatre-vingt-trois jours, l'Académie de musique a fait sa réouverture, par *Don Juan*, à la salle Ventadour qui lui a été assignée comme local provisoire. Si les manifestations spontanées de l'opinion publique sont de quelque poids aux sphères ministérielles, les personnages officiels qui ont adopté la combinaison du Théâtre-Italien doivent être flattés de l'unanimité avec laquelle la presse en a condamné la première épreuve. L'arrêt a été retentissant, et chacun convient sincèrement que cette combinaison ne pouvait être plus... officielle.

Je ne veux pas reprendre un à un tous les griefs accumulés contre elle.

Des récriminations et doléances de la critique sur la piteuse situation où se trouve plongé l'Opéra, on formerait des Cahiers aussi volumineux et aussi désolés que ceux du Tiers-Etat aux Etats généraux de 1789. N'est-il point assez fâcheux pour le pays qu'une Commission d'hommes réputés compétents en matière d'administration théâtrale, et qui ont délibéré trois mois sur la question de l'Opéra provisoire, ait encore besoin de trésors d'indulgence ? Disons la vérité pourtant, telle que nous la devons à nos lecteurs, c'est-à-dire entière. L'Académie de musique à la salle Ventadour n'est l'Académie de musique que par le nom. Décors, costumes, chœurs, figurants, ballets, musiciens d'orchestre, tout est réduit ou bouleversé. Une scène qui n'est pas plus profonde que celle des Variétés est chargée de recevoir l'Opéra français et ses pompeuses traditions du Roi-Soleil. La plus vivante partie de son répertoire (*le Prophète, les Huguenots, Robert-le-Diable, la Juive, l'Africaine, Guillaume-Tell*) exilée en raison de ses grandioses accessoires : Chéret, Cambon et Despléchin, dont le pinceau créait aux chefs-d'œuvre des grands maîtres des horizons pleins d'une grandeur et d'une poésie qui rejaillissaient sur la musique, heurtant leur palette à tous les portants ; les décors invraisemblables du Théâtre-Italien faisant intérim à tant de talent ; les seigneurs et les évêques, les pages et les dames de la cour, répandus par petits groupes incolores ; les ballerines sacrifiant la grâce ou la vigueur de l'élan à une légitime prudence ; l'orchestre diminué dans l'ensemble, privé d'instrumentistes excellents, mutilé dans son *quatuor*, le plus beau fleuron de sa couronne ; une acoustique bornée et qui se retourne contre les choristes habitués par quinze ou vingt ans d'exercice à porter la voix dans un espace double, — tel est le tableau, et je ne le pousse pas au noir, de l'Opéra de la salle Ventadour. Combien de temps cette République sans républicains durera-t-elle ? C'est l'achèvement du nouvel Opéra qui coupera court à ces angoisses déjà trop longues de l'art lyrique.

Quelle sera la gestion de M. Halanzier durant cet intervalle ? Quel usage fera-t-il de la subvention et des crédits extraordinaires que l'Assemblée nationale lui a votés sur le budget de 1874 ? *Don Juan, la Favorite* et *le Trouvère*, vont se succéder sur l'affiche : absorberont-ils les quinze cent mille francs passés que le gouvernement alloue au directeur de l'Opéra ? J'en ai peur : savez-vous qu'un fat comme Don Juan, une maîtresse comme Léonora et un amoureux comme Manrique sont capables de tout, et que, par faiblesse, M. Halanzier pourrait bien les laisser faire ? Nous effleurons ici une question délicate sur laquelle nous reviendrons.

La distribution de *Don Juan* à la salle Ventadour était la même qu'à la salle de la rue Le Peletier, sauf pour le rôle de dona Anna qui était confié à mademoiselle Ferrucci. Nous avons retrouvé dona Elvire et Zerline en mesdames Gueymard et Berthe Thibault, Don Juan, Leporello, le Commandeur et Mazetto, en MM. Faure, Gailhard, Gaspard et Caron.

L'admiration que je professe pour le grand talent de M. Faure ne m'empêchera pas de dire que, toutes ses notes tournant au point d'orgue, il inflige à la mesure des entorses dont il communique la recette aux artistes qui chantent à ses côtés, voire même à l'orchestre. Celui-ci n'a pas été à sa hauteur habituelle : l'exécution du ballet a été très médiocre : les premiers violons ont manqué une attaque, les cors une rentrée, ce qui a fait jeter le holà ! Par le ralentissement général des mouvements, la partition de *Don Juan* prend un air d'oratorio qui ne lui sied point.

ITALIENS. — LA CENERENTOLA. — Quelle pimpante partition que *la Cenerentola* ! Trop fleurie peut-être, trop festonnée, trop chargée d'ornements ! Mais quelle haute saveur italienne ! Quel débordement de sève et de vie dans ses flatteuses mélodies ! Quel esprit dans son instrumentation ! Si j'en excepte *le Barbier*, Rossini n'a guère mieux fait dans le goût purement italien. Aussi a-t-on fait fête à la reprise de notre conte de Cendrillon raconté par Rossini. Delle Sedie s'y est montré chanteur d'un goût exquis, Zucchini, bouffe de la meilleure école.

Le ténor Debassini joue à pile ou face avec la note : il gagne quelquefois à ce jeu dangereux. Mademoiselle de Belocca n'a pas complètement répondu à l'idée qu'on avait conçue de son talent à son début dans *le Barbier*, et Cendrillon ne vaut pas Rosine. Hier, elle était triomphante : voici qu'elle a déjà besoin d'une revanche.

ARTHUR HEULHARD.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

JANVIER

1^{er} Janvier. — THÉÂTRE-ITALIEN. Début, dans *il Trovatore*, de mademoiselle Teresa Brambilla, nièce des deux illustres cantatrices de ce nom. — BOUFFES-PARIISIENS. *Les Poupées du Diable*, opéra comique en un acte, paroles de M. Paul de Sède, musique de M. G. Schmitt.

4 — CONCERTS POPULAIRES. Première audition du *Quatuor vocal suédois*, composé de mesdemoiselles Hilda Wideberg, Amy Aberg, Marie Pettersson, Wilhelmina Söderlund. — THÉÂTRE-ITALIEN. Concert donné par l'orchestre des dames Viennoises.

5 — Concert donné à la presse parisienne par le quatuor vocal suédois.

7 — ATHÉNÉE. Pour la réouverture de ce théâtre et les débuts de la compagnie italienne dirigée par M. Graffigna : *Lucia di Lammermoor*.

8 — THÉÂTRE-ITALIEN. Début de M. Génevois, ténor, dans *Lucia di Lammermoor*. — L'Assemblée nationale entend la lecture du rapport rédigé au nom de la commission du budget par M. Bardoux, sur le projet de loi présenté par M. de Fourtou, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, relativement à l'exploitation provisoire de l'Opéra dans la salle Ventadour ; les conclusions de ce rapport, favorables au projet de loi et à l'adoption du contrat entre l'État et M. Halanzier, directeur de l'Opéra, sont adoptées par 517 voix contre 49.

10 — 29^e audition de la Société nationale de Musique, dans laquelle on entend diverses œuvres inédites de MM. Th. Gouvy, Paul Lacombe, Bourgault-Ducoudray, Édouard Lalo, Saint-Saëns, et madame de Grandval.

14 — ATHÉNÉE. Début de M. Cellini, ténor, dans *Lucia di Lammermoor*.

15 — THÉÂTRE-ITALIEN. Reprise de *Cenerentola*, de Rossini ; début de mademoiselle Wanda de Bogdani. — Premier concert du London-Quatuor (vocal), composé de mesdemoiselles P. Siedle, J. Siedle, de MM. A. Hemming et E. Melbourne.

17 — Un arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts accorde, à titre d'encouragement, diverses allocations à : M. Colonne, chef d'orchestre du Concert national (2,000 fr.) ; M. Danbé, chef d'orchestre des concerts de la salle Herz (1,000 fr.) ; au Conservatoire de musique de Dijon (1,000 fr.) ; à la Société des compositeurs de musique (250 fr.).

18 — CONCERT NATIONAL. Première audition d'un concerto de violon de M. Édouard Lalo, exécuté par M. Sarasate. — Mort de Charles Francisque Montan-Berton, comédien distingué, ancien artiste de la Comédie-Française, du Vaudeville, du Gymnase, de l'Odéon, de la Gaîté et de la Porte-Saint-Martin. Il était arrière-petit-fils de Pierre Montan-Berton, compositeur dis-

tingué, qui fut chef d'orchestre et directeur de l'Opéra, petit-fils de Henri Montan-Berton, l'auteur célèbre du *Délire*, d'*Aline, reine de Golconde*, et de *Montano et Stéphanie*, qui fut directeur du Théâtre-Italien, enfin, fils de François Berton, compositeur aussi, qui donna quelques petits ouvrages à l'Opéra-Comique et mourut du choléra en 1832. Berton demeurait au numéro 17 de la rue à laquelle on avait donné le nom de sa famille (Le lecteur soucieux de l'exactitude des faits devra lire avec quelque méfiance les diverses notices publiées sur les membres de la famille Berton dans la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis).

19 — Reprise des représentations de l'Opéra à la salle Ventadour, après une interruption de quatre-vingt-deux jours. *Don Juan*, joué par MM. Faure (Don Juan), Villaret (Octave), Gailhard (Leporello), Caron (Masetto), Gaspard (le Commandeur), mesdames Gueymard-Lauters (Elvire), Ferrucci (Anna), Berthe Thibault (Zerline.)

21 — ATHÉNÉE. Dernière représentation de la troupe italienne et de *Lucia di Lammermoor*, le seul ouvrage qu'elle ait représenté sur ce théâtre. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation du *Valet de chambre*, opérette en un acte, musique de M. O. Métra.

22 — SALLE HERZ. Grand concert donné par M. Danbé avec le concours de la Société Bourgault-Ducoudray. Les principales pièces du programme sont : *la Bataille de Marignan*, chant français à quatre voix de Clément Jannequin, compositeur du seizième siècle; cantate d'église : *C'est Dieu seul qui gouverne*, de Jean-Sébastien Bach; récit, marche et chœur d'*Hippolyte et Aricie* (acte III, scène 7), de Rameau. — Premier concert du grand Festival en quatre séances, organisé au bénéfice des Alsaciens-Lorrains par M. et madame Louis Lacombe (Andréa Favel).

23 — BOUFFES-PARIISIENS. Première représentation de *la Branche cassée*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Jules Noriac et Ad. Jaime, musique de M. G. Serpette (1^{er} prix de Rome de 1871).

23 — Deuxième concert avec orchestre de la Société nationale de musique, dans lequel on entend diverses œuvres inédites : concerto de piano (A. de Castillon); Menuet et Gavotte (Bourgault-Ducoudray); Romance et Mélodie (Saint-Saëns); Fragments d'une Symphonie en *ut* majeur (Th. Gouvy); Suite de valse (H. Duparc); Concerto de violon (J. Garcin); deux Mélodies (César Franck); Airs de ballet (Théodore Dubois).

25 — CONCERTS POPULAIRES. Première audition de l'ouverture des *Piccolomini*, de M. V. d'Indy. — CONCERT NATIONAL. Première audition (fragments de *Jean le Précurseur*, drame biblique, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Albert Cahen, chantés par M. Caron et les chœurs.

La *Chronologie de l'année 1874* paraîtra mensuellement à partir de ce numéro. En raison des exigences de la mise en pages et du brochage, cette *Chronologie* s'étendra du 25 au 25 de chaque mois, sauf pour le mois de décembre qui fermera l'année d'une façon complète.



VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



Le *Journal officiel des Théâtres* vient de reprendre sa publication avec une rédaction nouvelle.

Notre sympathique confrère, M. Raoul de Saint-Arroman, déjà rédacteur principal de *la Gazette des Étrangers*, en est le rédacteur en chef.

Le *Journal officiel des Théâtres* paraît le jeudi de chaque semaine. Il s'occupe spécialement des intérêts du monde artistique et du monde théâtral. Chaque numéro contiendra une revue des théâtres, un compte-rendu de pièces nouvelles, des bruits de coulisses, une revue des critiques, des articles bibliographiques, littéraires et scientifiques, des correspondances de la province et de l'étranger, etc., etc.

Le *Journal officiel des Théâtres* s'est, en outre, assuré la collaboration extraordinaire des principaux critiques de la presse parisienne.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION, 39, rue de Châteaudun.

— Le *Astuzie femminili*, l'opéra dont la reprise est imminente aux Italiens, a été écrit par Palomba et Cimarosa pour le théâtre del *Fondo* à Naples, en 1783. Les auteurs du *Dictionnaire lyrique* se trompent en attribuant le poème à Métastase, qui n'a jamais rien fait dans ce genre. Palomba était un assez mauvais versificateur, quoique doué d'un certain esprit d'invention pour l'opéra bouffe.

On ne peut non plus admettre l'aventure burlesque que Castil Blaze a empruntée à Ferrari, sans le citer, et qui se rapporte à un autre ouvrage.

Paris n'a vu le *Astuzie femminili*, qui déjà avaient fait le tour de l'Europe, qu'en 1802. Repris en 1803 et années suivantes, puis en 1814, cet opéra est resté dans l'ombre pendant quarante ans, jusqu'à ce que Florence l'exhumât en 1868. La musique vaut au moins celle du *Matrimonio segreto*.

— Il vient de paraître un nouvel *Almanach théâtral* dont le besoin se faisait généralement sentir. Depuis 1744 jusqu'à 1870, la France a vu se succéder plusieurs séries d'almanachs de théâtre dont la plus longue, celle de Duchesne,

dura quarante-deux ans. L'*Almanach musical* de Pougin a été le dernier essai de ce genre.

L'*Almanach théâtral de 1874* se distingue de ses devanciers par une idée fort originale : ce sont les éphémérides théâtrales et musicales à chaque jour de l'année. Vient ensuite la monographie de chaque théâtre, mais ici nous ne sommes plus complètement d'accord ; la partie historique a besoin d'être refaite. Les auteurs de ce petit livre qui peut être si utile feront mieux, sans doute, l'année prochaine.

— On annonce l'arrivée à Paris d'une jeune pianiste de quinze ans à peine, qui a une réputation dans son pays, la Hongrie.

Mademoiselle Nathalie Hauser est élève de Liszt, qui a développé en elle de grandes qualités naturelles.

Elle a joué à Vienne, à Bucharest, à Pesth, à Zurich, à Genève, etc. Elle vient demander à Paris la consécration de sa jeune renommée.

Mademoiselle Nathalie Hauser donnera un concert à la salle Herz le 11 février.

— Le musée du Conservatoire vient de s'enrichir d'une pièce de toute beauté, offerte par madame la baronne Dornier : nous voulons parler de la harpe de Marie-Antoinette. Cet instrument est de Naderman, et il a été remis à neuf par M. Alphonse Moreau, chef des ateliers de la maison Erard. Il est orné de peintures et de sculptures de la plus grande finesse. La console et la colonne sont vraiment admirables.

— Dans diverses séances d'orgue, à Albert Hall (Sheffield), M. Guilmant, organiste de la Trinité, à Paris, vient d'obtenir un grand et légitime succès dont la presse anglaise s'est faite l'écho enthousiaste.

Sur le bel instrument, construit par Cavallé, et qui compte plus de soixante-dix registres, une vraie merveille de facture ! M. Guilmant a fait d'abord entendre un concerto de Haendel, et un morceau de Bach, puis il a exécuté quelques-unes de ses plus remarquables compositions, telles que la *Marche nuptiale* et la *Marche funèbre* ; un offertoire composé sur des Noëls a beaucoup plu.

Dans une improvisation, sorte de symphonie pastorale, M. Guilmant a déployé une riche imagination ; et enfin, il a joué avec de brillantes variations différents airs nationaux anglais, tels que : *Rule Britannia*, le *God save the Queen* et le beau choral de Luther : *Shee conquering here comes*.

Les journaux anglais, d'accord avec l'opinion d'un public d'élite, sont unanimes à proclamer l'artiste français supérieur à M. Bast, qui passe cependant, à juste titre, pour le premier organiste des trois royaumes.

— Treize opéras nouveaux seront donnés cet hiver sur les scènes italiennes : *la Contessa di Mons*, de Lauro Rossi, au Teatro Regio de Turin ; *I Lituani*, de Ponchielli, et *Caligola* (nouveau pour l'Italie), de Braga, à la Scala de Milan ; *Bianca Orsini*, de Petrella, et *Maria Stuarda*, de Palumbo,

au San-Carlo de Naples; *Il Duca d'Atene*, de Bacchini, et *Mariulizza*, de Cortesi, au Pagliano de Florence; *la Capricciosa*, de Giorgio Valensin, au théâtre delle Logge de la même ville; *Tripilla*, de Luzzi, au théâtre Coccia de Novare; *Giulio Sabino*, de Platania, au théâtre Bellini de Palerme; *l'Esule*, de Bombara, au Cirque de la même ville; *Maso il montanaro*, de Caracciolo, à Bari; et *Zorilla*, d'Antonio Nani, au théâtre Manoel de Malte.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — On nous assure que M. Halanzier aurait l'intention de fermer l'Opéra à partir du 1^{er} juin jusqu'au 1^{er} septembre; il serait en instance auprès du ministre pour en obtenir l'autorisation.

— Les membres de la sous-commission du budget, spécialement chargée des intérêts de l'Opéra, se sont rendus dans la nouvelle salle, à l'effet de constater l'état des travaux et de décider quelle serait la somme qui devrait être affectée à l'achèvement de l'œuvre de M. Garnier.

Étaient présents : MM. Le marquis de Talhouët, président de la sous-commission; Rousseau, secrétaire; Caillaux, rapporteur; Gouin, et Bardoux, accompagnés de M. Charles Garnier, architecte de l'Opéra, et de M. de Cardailhac, directeur des bâtiments civils.

L'examen a été des plus minutieux. L'état actuel des travaux permet d'assurer que l'achèvement pourra avoir lieu à la fin de cette année.

La sous-commission a constaté que la dernière main-d'œuvre nécessitera encore une somme de sept millions, y compris les décors qu'il va être nécessaire d'établir, les anciens ayant été brûlés.

— M. Garnier vient de commander les groupes de figures qui doivent décorer les dessus des trois portes d'entrée du grand foyer de l'Opéra.

MM. Guitton, Mathieu-Meusnier et M. Chevalier, qui ont si habilement orné le théâtre de la Porte-Saint-Martin, sont chargés de ces sculptures.

— Mademoiselle Krauss est-elle définitivement engagée à l'Opéra pour créer l'*Aïda* de Verdi? La nouvelle n'est pas confirmée.

— On a répété le *Trouvère* qui passera très prochainement. L'opéra de Verdi sera accompagné d'un ballet.

Opéra-Comique. — *Gilotin et son père*, la pièce de M. Thomas Sauvage, qui a gagné son procès avec son collaborateur musical, M. Ambroise Thomas, a été lu à l'Opéra-Comique.

Les rôles sont distribués à MM. Ismaël, Thierry, Neveu, et mesdemoiselles Ducasse, Reine et Chevallier.

— MM. de Leuven et du Locle ont engagé mademoiselle Dalti, en ce moment à Florence, pour succéder à madame Carvalho dans *Roméo et Juliette*, au mois d'avril. Mademoiselle Dalti a signé pour trois ans.

— Mademoiselle Ed. Breton, engagée à l'Opéra-Comique, débutera prochainement dans *Actéon*.

Gaîté. — La Gaîté annonce les dernières représentations de *Jeanne Darc*, quoique cette pièce fasse toujours le maximum des recettes.

Lia Félix, si remarquable dans sa belle création de Jeanne, est tellement brisée par la fatigue, qu'elle a besoin d'un repos absolu; c'est pour le lui donner qu'on suspend momentanément *Jeanne Darc*.

— La reprise d'*Orphée aux Enfers* est fixé au 5 février.

Concert Danbé. — M. Danbé vient de prendre une détermination que nous ne pouvons qu'approuver, puisqu'elle lui permettra d'augmenter encore l'intérêt de son œuvre.

En présence de la reprise des représentations à l'Opéra, et vu le nombre de Concerts qui se donnent le dimanche, il vient de décider que ses Concerts n'auraient lieu qu'une fois par semaine, comme les autres entreprises de Concerts, et le jeudi soir; de cette façon, M. Danbé aura le temps nécessaire pour donner une plus grande importance encore à ses intéressantes séances.

SAINT-PÉTERSBOURG. — La Patti et Nicolini chanteront dans les premiers jours de février, à Saint-Pétersbourg, la *Mireille* de Gounod; le maestro a remanié plusieurs des morceaux de son opéra, ce qui donnera un attrait de plus à cette représentation.

LONDRES. — Mademoiselle Marie Roze vient de conclure un nouvel et brillant engagement avec M. Mapleson, directeur de l'Opéra de Drury Lane, à Londres. De son côté, M. Gye, impresario de Covent-Garden, a engagé mademoiselle Marimon.

TURIN. — Le journal *le Pirate*, publié à Turin, raconte les scènes bruyantes qui ont eu lieu au Théâtre royal à la deuxième représentation de l'opéra *il Re Manfredi* du maestro Montuoro, sur les paroles du poète Leopoldo Marengo.

La première audition n'avait pas déplu; on avait même applaudi quelques morceaux et rappelé les artistes. Les costumes et les décors avaient produit un excellent effet. Mais à la deuxième représentation, tout avait été disposé pour faire tomber le rideau avant la fin de la pièce.

Le premier acte dut être exécuté au milieu de sifflets incessants, mais peu nombreux encore. Au parterre, on applaudissait et on sifflait en même temps; à l'amphithéâtre, on protestait contre ce manque d'égards infligé aux excellents artistes. Des sifflets on passa aux injures les plus grossières. Ce furent

bientôt des vociférations et un scandale indescriptibles. A quelques rangs de loges l'irritation allait croissante. On continuait à applaudir les artistes et les morceaux remarquables à la première représentation.

La colère publique fut poussée au comble par une démarche irréfléchie et un excès de zèle du questeur, qui, pour essayer de réprimer le désordre, fit occuper les corridors des quatrièmes et cinquièmes rangs par des gardes de police. Dans le premier entr'acte, plusieurs spectateurs descendirent à la Direction pour protester contre cette intervention de la police. Trouvant l'administration ignorante du fait, ils manifestèrent l'intention de démolir le théâtre.

Au prélude du deuxième acte, les sifflets recommencèrent de plus belle, ainsi que les applaudissements du parterre. L'air du baryton passa, et on ne put interrompre le chœur des guerriers; mais il fut impossible de commencer le duetto du soprano avec le baryton.

Seulement, pour un instant, les sifflets se changèrent en applaudissements d'estime pour les artistes; mais bientôt la bacchanale reprit le dessus, et il devint urgent de faire baisser le rideau.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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