



PARTANT POUR LA SYRIE

HISTOIRE D'UN PSEUDO-CHANT NATIONAL



tu mois d'octobre de l'année dernière, les journaux suisses annoncèrent la mort d'un artiste qui s'était retiré à Berne dans ces dernières années, dont le nom était depuis longtemps tombé dans l'oubli, et qui cependant, à l'époque de sa jeunesse, n'avait point été sans quelque talent et avait joui d'une certaine réputation. Il n'y aurait peut-être guère lieu, aujourd'hui, de s'occuper de cet artiste, qui s'appelaît Louis-François-Philippe Drouet, et qui fut, il y a plus d'un demi-siècle, un flûtiste distingué, si une circonstance particulière ne le rendait digne de quelque attention.

Le fait en question consiste en ceci : que Drouet serait le véritable auteur de la musique de la trop fameuse romance : *Partant pour la*

Syrie, dont le second empire avait fait en quelque sorte sa *Marseillaise*. Il n'y a plus à douter que ce chant, faussement attribué par la tradition bonapartiste à la reine Hortense, n'a jamais été écrit par elle, du moins en ce qui concerne la musique; sous ce rapport, il lui a été maintes fois contesté, et, entre autres auteurs auxquels il a été attribué, il faut surtout citer Dalvimare, le harpiste célèbre, qui fut professeur de l'impératrice Joséphine et membre de la musique particulière de Napoléon I^{er}. C'est en Allemagne, je crois, que le nom de Drouet fut prononcé pour la première fois à ce sujet, et lors de la mort de cet artiste, un de nos confrères de Bruxelles, le *Guide musical*, publiait les lignes suivantes : — « On sait généralement peu que Drouet est le père de la fameuse romance *Partant pour la Syrie*. Le *Lexicon der Tonkunst* de Schilling renferme des détails très piquants sur cette partie de la vie de Drouet, détails que Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a cru bon de laisser dans l'ombre. » C'est à Drouet lui-même, comme on le verra tout à l'heure, que nous nous adresserons pour connaître ces détails, très piquants en effet. Mais, auparavant, il n'est pas inutile de rappeler rapidement ce qu'il fut.

Fils d'un barbier français établi à Amsterdam et qui avait épousé une Hollandaise, il était né dans cette ville en 1792. Un musicien qui se faisait raser chez son père, et qui l'avait pris en affection à cause de sa gentillesse et de son intelligence, lui fit un jour cadeau d'une petite flûte et essaya de lui faire jouer de cet instrument; l'enfant était à peine âgé de quatre ans, et montra tant de bonne volonté et de dispositions naturelles que cet artiste se chargea de son éducation musicale. Le jeune Drouet fit des progrès rapides, et devint en peu de temps un flûtiste assez habile. Un peu plus tard, il fut amené à Paris par ses parents, et entra au Conservatoire pour perfectionner son talent, en même temps qu'il travaillait la composition avec Méhul et Reicha. Une notice que j'ai sous les yeux dit qu'il fut, à cette époque, attaché à la reine Hortense en qualité de « secrétaire musical », et ajoute — je ne sais si c'est avec malice — « qu'il avait alors vingt ans, et que c'était un des plus jolis garçons de Paris. » Le fait peut être exact, mais il est certain que les relations — au moins musicales — de Drouet et de la jeune reine dataient déjà de plusieurs années à cette époque, et qu'elles avaient commencé en Hollande.

Vers 1813, Drouet commença à se faire entendre dans les concerts, et se fit une brillante réputation. Après la Restauration, il fut appelé à faire partie de la musique de la chambre de Louis XVIII en qualité de première flûte; mais il quitta bientôt la France pour se rendre à Londres, où il obtint de grands succès. L'accueil qu'il reçut en cette ville l'ayant décidé

à s'y fixer, il y établit une fabrique de flûtes d'un nouveau modèle. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre en 1818. Il retourna alors en Hollande, occupa pendant une année le poste de chef d'orchestre de l'Opéra français de La Haye, puis parcourut presque toute l'Europe en donnant des concerts, et visita successivement la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et l'Italie. Il faisait surtout preuve, paraît-il, d'un grand talent dans l'exécution des œuvres classiques, et se faisait remarquer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, par son sentiment pathétique, par la pureté de son style, et par sa manière de phraser.

Comme beaucoup d'artistes, Drouet avait l'humeur voyageuse. De retour en France en 1828, il fit, l'année suivante, un nouveau et court séjour en Angleterre, retourna ensuite en Allemagne par la Belgique et la Hollande, revint une troisième fois à Paris en 1832, s'y maria, puis parut se fixer en Suisse. En 1840 pourtant, il entra comme maître de chapelle à la cour du duc de Saxe-Cobourg. Il conserva ces fonctions pendant plus de quinze années, resta encore quelques années en Allemagne, et enfin s'établit décidément en Suisse, où il est mort.

Drouet a beaucoup composé pour son instrument. Outre une Méthode de flûte, publiée par lui avec texte français et allemand, il a écrit des concertos, des duos et trios pour flûtes, des duos pour flûte et piano, des fantaisies et thèmes variés avec accompagnement d'orchestre, et un grand nombre de morceaux de genre. C'était, en somme, un artiste fort habile et fort distingué, qui eut son heure de quasi-célébrité, et dont les succès en Europe furent retentissants et prolongés.

Quant à la reine Hortense, on sait qu'elle avait, sinon des aptitudes, du moins des prétentions musicales. Elle chantait, dit-on, agréablement, et elle donna sous son nom plusieurs romances dont elle passait pour avoir écrit, et les paroles, et la musique. Fétis, qui lui a consacré un article dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a écrit sur elle les lignes suivantes : « Plantade avait été le maître de chant de la reine Hortense lorsqu'elle était au pensionnat de madame Campan : elle acquit par ses leçons un talent distingué, particulièrement dans l'art de chanter la romance. Douée d'un heureux instinct mélodique, elle a composé de jolies pièces de ce genre, au nombre desquelles on remarque celle qui commence par ces mots : *Partant pour la Syrie*. Cette romance, qui eut un succès de vogue vers 1810, est devenue populaire en France depuis 1852. »

Cette romance, qui ne dut évidemment sa célébrité qu'au nom de son auteur, vrai ou présumé, — car c'est une mélodie banale et une fort mé-

diocre composition — n'a pas été écrite en France, et vit le jour en Hollande. J'ai dit que c'est à Drouet lui-même que je m'adresserais pour avoir des détails à ce sujet, et c'est ce que je vais faire. Drouet a publié il y a quelques années, dans un journal allemand, des Mémoires ou des fragments de Mémoires écrits par lui. Je n'ai point ce journal à ma disposition, mais j'ai sous les yeux trois numéros d'un journal spécial de Chicago, *the Musical Independent* (numéros de novembre et décembre 1872 et janvier 1873), dans lequel se trouve une traduction anglaise de la partie des Mémoires de Drouet qui a trait à *Partant pour la Syrie*. Je vais me servir de cette traduction pour faire connaître les faits révélés par lui à ce sujet, et donner l'historique du long et laborieux enfantement de cette romance (1).

On sait que la reine Hortense, qui vivait en mésintelligence presque continuelle avec son époux, le roi Louis, résidait la plupart du temps à Paris, et n'allait que rarement en Hollande. Pendant les rares séjours que, de loin en loin, elle faisait à la cour d'Utrecht, son passe-temps favori était d'essayer à mettre en musique des vers que, généralement, elle avait elle-même écrits. « Comme elle était, dit Drouet, absolument ignorante des règles de la composition et même de la notation, elle suivait en cela son caprice, et cherchait ces mélodies en fredonnant et en faisant des roulades. Mais comme elle était même incapable de transcrire correctement ces mélodies, elle m'envoya chercher un jour pour mettre ses idées sur le papier et leur donner une forme à peu près acceptable. C'est en 1807 que je reçus, pour la première fois, l'ordre de venir auprès de la reine, dans son appartement particulier ; je n'avais alors que quinze ans, et je parlais librement, en vrai Hollandais. Elle me montra quelques vers faits par elle, et que voici :

(1) « Drouet a été aussi le secrétaire musical de la princesse Pauline, sœur de l'empereur Napoléon. Cette princesse composait des romances, mais elle ne savait pas les écrire, et Drouet était chargé de cette tâche. La vie de la princesse Pauline a été assez commentée par les fabricateurs de Mémoires, mais non point de telle façon qu'il n'y eût point quelque obscurité dans les détails. On en peut dire autant en ce qui concerne Drouet. Parfois il était appelé vers une heure de l'après-midi chez la princesse, celle-ci se trouvant encore au lit ; elle fredonnait quelques notes. « Comment trouvez-vous cela, monsieur Drouet ? — Charmant, princesse. — Vraiment ? Mettez-le donc sur le papier. » — Et Drouet écrivait aussitôt quelque chose de ses propres idées, car la princesse ignorait absolument ce qu'il y avait à faire de trois ou quatre modulations dont se compose une romance. Drouet occupa aussi les fonctions de secrétaire musical de la reine Hortense, et ce serait sous la dictée de la reine qu'il aurait écrit la romance : *Partant pour la Syrie*. Drouet n'a pas été récompensé, ainsi qu'on l'a dit, de tout le temps qu'il a consacré à la reine. » (*Universal-Lexicon der Tonkunst*. Supplementblatt, von G. Schilling. — Stuttgart, 1841.) Schilling tenait ses renseignements de Drouet en personne.

Partant pour la Syrie
Le jeune et beau Dunois
(Rrr-ra ta plan !)
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
Faites, reine immortelle,
Lui dit-il en partant,
Qu'aimé de la plus belle
Je sois le plus vaillant.
(Rrr-ra ta plan !)

« Elle était assise devant une table, et, essayant de chanter quelques notes, elle aurait bien voulu trouver une mélodie qui s'adaptât sur ces paroles. Tout en s'occupant de cela, elle mangeait du sucre candi et arrangeait de certaine façon un paquet de cartes étalées devant elle. C'était à moi maintenant de construire une romance ou une ballade avec les quelques notes qu'elle venait de chanter, ou plutôt de composer moi-même une mélodie en me servant des fragments inventés par la reine. C'est ainsi qu'est né l'air bien connu : *Partant pour la Syrie*.

« Si cette petite ballade avait été publiée comme étant l'œuvre d'un obscur garçon de quinze ans, elle aurait passé sans doute inaperçue ; mais venant de la reine Hortense, elle fut bientôt l'objet de l'admiration générale, et chacun voulut l'avoir. Le succès fut immense, et *Partant pour la Syrie* devint pour l'empire ce que la *Marseillaise* avait été pour la République. »

Ce qui suit est un peu délicat ; mais on voudra bien se souvenir que c'est Drouet qui parle, et que ceci n'est qu'une simple traduction :

« Comme j'avais entendu rapporter une foule de jolies et alléchantes historiettes concernant la reine, je me sentis absolument comme chez moi en sa présence. A peine avais-je fini de noter la mélodie, que je fus assez hardi pour lui dire : — « Vous battez les cartes, madame ? Vous êtes « donc devineresse ? Mais, puisque j'ai noté les airs que vous n'eussiez « pu écrire vous-même, ne voudriez-vous point reconnaître ce service « en me disant la bonne aventure ? » La reine, à ces paroles, fronça d'abord les sourcils, puis réfléchit un moment en me regardant avec sévérité. Je soutins son regard, ignorant alors ce que l'étiquette exigeait d'un simple mortel : ne parler que les yeux baissés aux têtes couronnées, et se borner à répondre sans jamais interroger.

« Elle se décida pourtant bientôt, et me dit en souriant : «—Eh bien, « mon enfant, je vais vous satisfaire ; asseyez-vous et écoutez bien ce « que je vais vous dire. Seulement gardez-vous bien de rien répéter à

« personne, pas même à quelqu'un de votre famille, de ce que je vous
« révélerai, parce que cela irriterait les Parques et qu'il vous arriverait
« précisément le contraire de ce que je vais vous prédire. » La reine se
mit alors à battre les cartes, en prenant un air sérieux ; puis sa physio-
nomie s'éclaircit, et elle me prédit un avenir des plus heureux. Elle omit
pourtant de m'annoncer ce qui devait m'arriver un moment après,
c'est-à-dire que je me brûlerais les mains en essayant de la sauver des
flammes.

« Tandis qu'elle parlait, en effet, une bougie allumée (dont elle ve-
nait de se servir pour cacheter une lettre à l'amiral V.....) tomba sur sa
robe, et les flammes l'enveloppèrent en un instant. Je me précipitai à
ses pieds, et, l'étreignant avec force, j'étouffai le feu avec mes mains,
non sans me brûler cruellement. — « Pauvre enfant ! » s'écria la reine.
« Comme vous vous êtes brûlé pour me sauver ! Sans vous j'aurais été
« perdue, brûlée vivante ! Et je n'oserai pas même en parler, car per-
« sonne ne doit savoir que j'ai écrit et cacheté une lettre. »

« En me plaignant ainsi, elle examinait mes mains, soufflait dessus, et
les frottait doucement avec du cold-cream. Et comme elle me recom-
mandait de nouveau de ne rien dire de cet accident : — « Mais comment
« allez-vous faire ? ajouta-t-elle. Vous devez jouer demain soir devant le
« roi, et vous avez promis de jouer après-demain au concert de Rode.
« Comment pourrez-vous vous servir de vos doigts, si terriblement
« brûlés ? » — « Soyez sans inquiétude, Majesté, répondis-je, je vous
« obéirai, en ne parlant à personne de cet événement. Je ferai dire à la
« cour qu'un abcès venu à l'un de mes doigts me met dans l'impossibilité
« de jouer ; de plus, je tousserai comme un poitrinaire, et le roi, qui me
« dit toujours que je travaille trop, que je mange trop peu, que je suis
« sec et jaune comme une momie, et que je n'ai plus qu'un an à vivre, le
« roi croira que je suis très malade. Il m'enverra, comme d'habitude,
« une boîte de pastilles, un sac de gruau d'avoine et une bouteille de
« madère. Je donnerai les pastilles aux servantes, mon poney mangera
« l'avoine, et, quant au madère, mon père s'en réglera. Dans huit jours,
« mes brûlures étant guéries, je pourrai jouer à la cour. Le roi me
« demandera alors si j'ai mangé les pastilles et avalé chaque matin une
« cuillerée de madère ; je répondrai affirmativement, et Sa Majesté
« croira qu'elle m'a encore une fois sauvé la vie. Mais, ajoutai-je, je
« croyais, madame, qu'on devait toujours, et en toute chose, commencer
« par le commencement. Serait-il possible que je me fusse trompé ?

— « Assurément non, répliqua la reine, et l'on doit toujours, en effet,

« commencer par le commencement. Mais que signifie cette étrange
« question ? »

« — Pourquoi alors, lorsqu'elle me disait si obligeamment ma bonne
« aventure, Votre Majesté ne m'a-t-elle pas prédit tout d'abord la mau-
« vaise aventure qui vient de m'arriver ? »

« La reine rougit avec quelque embarras, puis elle répondit : — « Mais
« monsieur, il faut que vous sachiez qu'on ne peut prédire que ce que
« disent les cartes. Ensuite, j'ai remarqué que vous avez coupé beau-
« coup trop haut. Ce n'est pas cela, et il faut couper plus au milieu.
« D'ailleurs, ces cartes ne sont pas bonnes ; elles viennent de Bruxelles,
« où l'on ne sait rien faire, si ce n'est de la dentelle. J'en ferai venir
« d'autres de Paris, et je vous montrerai comment il faut couper et ce
« qu'il faut penser. Alors, vous verrez. »

Cette petite scène eut des suites presque graves. Drouet raconte qu'en quittant la reine il entendit le roi, qui entrait chez elle, manifester à haute voix son étonnement d'une odeur de brûlé qu'il disait sentir, et il affirme que le lendemain, et sans que l'on sût pourquoi, la reine partait de grand matin pour Paris. Peu après, il fut mandé à la cour, ce qui n'avait pas lieu de l'étonner, Drouet étant, comme artiste, au service du souverain, auquel d'ailleurs, quoique tout enfant, il avait donné des leçons de musique avant que celui-ci montât sur le trône.

« Aussitôt que le roi fut seul avec moi, dit-il, il m'engagea obligeamment à m'asseoir, et m'adressa quelques questions au sujet de ce qui s'était passé dans le boudoir de la reine, en ma présence, la veille de son départ. Je lui répondis simplement que j'avais écrit sur les paroles : *Partant pour la Syrie*, une mélodie que la reine m'avait dictée, et que, ma tâche remplie, j'avais obtenu la permission de me retirer. Je réussis à éluder les questions que le roi me posa successivement à ce sujet, et lorsqu'il vit qu'il ne pourrait rien obtenir de moi par la crainte qu'il semblait vouloir m'inspirer, il changea de ton et voulut essayer s'il réussirait mieux par la douceur et la grâce. — « Vous souvenez-vous,
« me dit-il, monsieur Drouet, du temps où vous me donniez des leçons ?
« Vous n'étiez alors qu'un petit garçon, et pourtant vos leçons n'étaient
« vraiment pas mauvaises. Vous me grondiez quand je faisais des fautes
« ou que je ne phrasais pas bien, et vous me menaciez de ne plus revenir
« si je ne travaillais pas mieux. Vous en souvenez-vous ? — Certainement,
« Sire, répliquai-je en faisant la révérence, je n'oublierai
« jamais ce plaisir. — Ah ! mon ami, voici que vous parlez comme
« un vieux courtisan, et vous n'êtes encore qu'un enfant. »

« Le roi voulut alors recommencer à me questionner sur les faits tou-

chant la journée de *Partant pour la Syrie*, mais en vain, naturellement. Alors, il me salua gracieusement de la main, et me congédia. »

Ceci amena la disgrâce de Drouet. Le lendemain de cet entretien, un grand concert avait lieu à la cour, dans lequel il devait exécuter une de ses compositions. Il s'y rendit; mais, lorsqu'on remit au roi le programme de la soirée, celui-ci, avec un crayon, effaça le nom de Drouet et le titre du morceau qu'il devait jouer. Quand vint le tour de ce morceau, et que les invités apprirent que le roi l'avait rayé du programme, l'étonnement fut unanime, et se manifesta par de longs chuchotements.

Nous passerons sous silence certains détails relatifs à cette disgrâce, et qui n'ont pas trait directement à notre sujet, et nous reprendrons le récit de Drouet au moment où il recommence à parler de *Partant pour la Syrie*.

« Pour finir, dit-il, je veux raconter comment la reine Hortense, en mangeant du sucre candi, en jouant aux cartes et en se regardant dans la glace, composait : *Partant pour la Syrie*, et comment je transcrivais cette romance sur le papier. La reine, en faisant le tour de sa chambre, commença à chanter ainsi :



« Quelques minutes après, elle recommença à faire des roulades, et en même temps elle changea de ton :



« Un instant après, elle reprit, encore dans un autre ton :



« Enfin, elle finit comme suit :

Qu'ai_mé de la plus bel_le, Je sois le plus vaillant (r-r-ra ta plan.)

« Nous avons vu qu'immédiatement après l'accident dont j'ai parlé un petit malentendu matrimonial s'était produit entre la reine et son royal époux, et qu'elle quittait précipitamment la Hollande, sans plus songer à sa romance. J'avais emporté les quelques fragments de mélodies qu'elle m'avait fait écrire sous sa dictée, et, une fois rentré chez moi, j'avais définitivement arrangé l'air de la façon que voici :

Par_tant pour la Sy_ri - e Le jeune et beau Du_nois Ve_

_nait prier Ma_ri - e De bé_nir ses ex_ploits. Fai_

_tes, reine immor_tel - le, Lui dit-il en par_tant, Qu'ai_

_mé de la plus bel_le Je sois le plus vail_lant.

On voit que Drouet ne se servit guère, pour écrire sa romance, des fragments mélodiques que lui avait dictés la reine; il s'en tint en quelque sorte au style, à l'allure générale des phrases qu'elle lui avait chantées, et, que ce fût involontaire ou cherché de sa part, il reproduisit assez fidèlement cette allure et ce style, si souverainement poncifs et banals. On remarquera que dans la version complète qu'il donne ici, la dernière période, qui comprend les deux derniers vers, n'est point répé-

tée, comme on l'a fait depuis, en la terminant la première fois sur la médiate, répétition si agaçante et si insupportable. De plus, on pourra observer que la reine Hortense avait la mémoire assez meublée, musicalement parlant, et que son inspiration pêchait un peu par la nouveauté. Pour ne citer que deux réminiscences, on peut signaler le début du troisième fragment : *Faites, reine immortelle*, qui est directement emprunté à la *Marseillaise*, et la fin du quatrième, qui reproduit, au contraire, la chute du *Chant du Départ*.

Revenons maintenant au récit de Drouet.

« Je terminai cette romance, dit-il, avec l'accompagnement, en moins d'une heure. Quelques mois après, la reine étant revenue en Hollande pour quelques jours, et m'ayant fait prier de me rendre auprès d'elle avec la composition que j'avais écrite sous sa dictée, je m'empressai de lui obéir. Après avoir essayé la romance, et à force de l'étudier, elle parvint enfin à la savoir. C'est à peine si elle connaissait ses notes, et lorsqu'il lui arrivait de faire une faute, elle s'écriait : — « Comme j'ai peu
« de mémoire ! J'ai composé cette romance et je vous l'ai dictée ; je de-
« vrais assurément la savoir. Mais j'ai à penser à tant de choses !... »

« Puis, tout à coup : — « Dites-moi, monsieur Drouet, est-ce bien là
« l'air que vous avez transcrit pour moi ? — Note pour note, madame.
« — C'est que je ne voudrais point, mon ami, acquérir une réputation
« aux dépens d'autrui. Êtes-vous bien sûr que vous ne m'avez pas aidée
« un peu ? — Oh ! Votre Majesté a un tel talent musical, qu'elle n'a
« pas besoin de la faible assistance des autres. Si j'avais substitué mes
« idées aux vôtres, c'eût été priver une couronne de ses diamants, pour
« en mettre de faux à la place. — Vous avez toujours quelque chose
« d'aimable à dire, monsieur Drouet. »

Drouet, on le voit, faisait de l'esprit à bon marché. Mais laissons-le terminer.

« La reine me pria alors de lui faire faire quelques copies très soignées de sa romance. Je les fis faire en effet, et les payai quarante florins, que Sa Majesté oublia de me rembourser. Voici donc mes profits en cette affaire : Pour avoir écrit cette romance et m'être brûlé les mains, j'avais reçu un peu de cold-cream, et le roi me doit encore les dix derniers mois de mon service à la cour, en l'an 1810.

« La romance *Partant pour la Syrie* devint le chant populaire de la France en 1848 ; elle marqua le règne de Louis-Napoléon Bonaparte, le fils de la reine Hortense, le prisonnier de Ham, le fugitif d'Amérique en Angleterre, le président et le second empereur des Français. Toutes ces

choses-là, la reine avait oublié de me les prédire lorsqu'elle consultait pour moi les cartes en 1807. »

Il ne m'a pas semblé inopportun de rappeler, d'après Drouet, l'enfante-ment et les origines de *Partant pour la Syrie*. A moins que cet artiste n'ait voulu se rendre coupable, sur ses vieux jours, d'une immense mystification, à laquelle il n'avait d'ailleurs aucun intérêt, son amour-propre n'ayant que médiocrement lieu d'être flatté de la composition qu'il s'attribue, je pense qu'on peut tenir pour exacts et vrais les détails circonstanciés qu'il donne à son sujet. En tous cas, ces détails m'ont paru assez intéressants pour n'être pas ignorés en France.

ARTHUR POUGIN.





LE RÉALISME
DANS
L'OPÉRA-COMIQUE AU XVIII SIÈCLE ⁽¹⁾

VADÉ

1720 — 1757



La complaisance excessive de Vadé, ses veilles, ses travaux, et les plaisirs de toute espèce auxquels il s'abandonnait sans retenue, avaient gravement compromis sa santé. Le jeu et la table ne lui étaient pas indifférents; enfin, il abusait de son tempérament, qui était robuste.

« J'ai su par un de ses amis, — dit Fréron, — que, dans le cours de six années consécutives qu'ils avaient demeuré ensemble, il n'était jamais rentré qu'à trois ou quatre heures du matin. Il commençait à reconnaître les égarements et les dangers de sa conduite; il se proposait d'être plus sage, plus sédentaire et plus laborieux. Ces heureuses dispositions se sont développées à sa dernière heure, et il est mort dans des sentiments très chrétiens, le lundi, 4 juillet 1757, sur les cinq heures du soir (2). »

« Il fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois. Il était âgé de trente-sept ans et demi (3). »

« Le Vaudeville, cet enfant de la franchise et de la gaieté nationale,

(1) Voir les numéros des 1^{er} janvier, 15 février et 15 mai.

(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. IV, p. 355 et 351.

(3) Vadé avait laissé son nom à une fille naturelle qui débuta dans la tragédie au Théâtre-Français, en 1776, et qui mourut, en 1780, d'une fluxion de poitrine.

est mort avec ce poète naïf, » écrivait alors Monnet ; et il ajoute : « La mort de M. Vadé fut pour moi une perte irréparable qui, jointe à ma mauvaise santé, m'obligea de quitter ma direction (1).

Vadé laissait encore plusieurs comédies et quelques opéras-comiques inédits.

La Canadienne, comédie en un acte, en vers, ne fut jamais représentée ; mais elle a été imprimée, et n'offre rien de bien saillant.

Ses deux opéras-comiques, *le Mauvais Plaisant* et *la Veuve indécise*, parodie de *la Veuve coquette*, ancien acte d'opéra, ne furent représentés qu'après sa mort ; le premier, le 17 août 1757 ; le second, le 24 septembre 1759.

« *Le Mauvais Plaisant, ou le drôle de corps*, n'aurait pas dû être représenté. L'auteur n'avait fait que l'ébaucher, et ne l'aurait sûrement pas donné tel qu'on l'a trouvé à sa mort. La pièce n'était pas finie ; il y manquait quatre ou cinq scènes ; les autres n'étaient ni liées, ni retouchées ; en un mot, c'était un croquis plutôt qu'une pièce. On l'a fait achever et arranger par une autre main, et l'on ne s'en aperçoit que trop.

« On est un peu dédommagé de toutes ces platitudes par quelques couplets assez heureux, tels que celui-ci, sur l'air du *Menuet d'Exaudet*, où l'auteur a défini la bonne compagnie :

*Bien penser,
S'énoncer,
D'un air libre,
Mais sans trop de liberté,
Et de l'égalité
Conserver l'équilibre ;
Obliger
Sans songer
Qu'on oblige,
Immoler sa volonté
Quand la société
L'exige ;
Se prêter, quand on raisonne,
Aux raisons que l'on nous donne,
Faisant voir
Leur pouvoir
Sur les nôtres :
On a de l'esprit, on plaît,*

(1) *Ibid.*, p. 78, 81 et 82.]

*Dès que l'on satisfait
 Les autres.
 Possédant
 Le talent
 D'être aimable,
 Joindre à ces variétés
 Les belles qualités
 Pour paraître estimable ;
 Amuser
 Sans user
 D'épigramme :
 Tel qui rit d'un trait lancé,
 En est toujours blessé
 Dans l'âme.*

(Scène VI.) (1).

Quant à *la Veuve indécise*, le canevas seul de cet opéra-comique en un acte fut trouvé dans les papiers de Vadé. Un homme d'esprit travailla sur ce canevas, et en fit une fort jolie pièce dont Duni écrivit la musique (2).

Vadé fut vivement regretté du public et des gens de goût ; grâce à lui, la bonne société, qui jusqu'alors avait déserté les théâtres de la foire, à cause de leur licence, s'empressait d'y accourir assidue et nombreuse.

Le prologue d'ouverture, du 3 février 1758, dû à la plume de Panard et de Favart, contient un éloge heureux de l'auteur du *Suffisant* et du *Trompeur trompé* :

*De plus en plus le goût s'épure,
 Et pour plaire il faut aujourd'hui
 Fine critique sans satire,
 Fonds heureux et joli détail,
 Et que les Dames puissent rire
 Sans le secours de l'éventail.*

Ces quatre derniers vers désignent les ouvrages de Vadé, que le couplet suivant propose pour exemple à tous ceux qui voudront courir la même carrière. Ce couplet charmant caractérise on ne peut plus parfaitement l'aimable auteur de tant de jolis ouvrages. On dit à ses successeurs :

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. VII, p. 31 à 35.

(2) *Ibid.*, 1759. — T. VI, p. 263 et 264.

AIR du Menuet d'Exaudet.

Observez
Et suivez
Ce modèle ;
Comme lui peignez les mœurs,
Prenez de ses couleurs
La teinte naturelle.
Que le trait
Du portrait
Soit fidèle ;
Consultez la vérité,
L'art n'a rien mérité
Sans elle.
Ses couplets, dont l'harmonie
Au sens est toujours unie,
Sont limés
Et rimés
Sans contrainte ;
Ses petits vers mesurés,
Serrés,
Coupés,
Frappés,
Ont du bon goût
En tout
L'empreinte.
Unissant
Le plaisant
A l'utile,
Il traitait tous les sujets
Et selon les objets
Il variait son style.
Tout y prend
Différent
Caractère.
Il n'est point de mauvais ton
Lorsque l'on a le don
De plaire (1).

Un autre à-propos, intitulé *l'Ombre de Vadé*, suppose que cet auteur doit faire jouer une pièce de sa composition devant *Pluton*. *Momus*, envoyé sur la terre pour lui amener des acteurs, arrive accompagné de *Nicaise*.

(1) Voyez la *Répétition interrompue*, par Panard et Favart, reprise, le 3 février 1758, avec des additions et des changements.

de *Jérôme*, de *Fanchonnette* et de *madame Saumon*, — l'un des types des *Racoleurs*. — Ces acteurs font, chacun suivant son caractère, l'éloge de Vadé, et témoignent par les transports les plus vifs la joie qu'ils ont de le revoir.

Cet à-propos est de Taconet; il fut représenté à Lorient, en Bretagne, au mois de novembre 1757. Ce fait dit assez la popularité de Vadé.

Son caractère et ses talents nous semblent résumés d'une façon heureuse, dans ce quatrain placé au bas de son portrait (1) :

*Bon citoyen, ami fidèle,
Plaisant sans fiel et galant sans fadeur;
Il n'eut de maître que son cœur;
La nature fut son modèle (2).*

Les autres productions de Vadé sont *la Pipe cassée, poème épi-tragi-poissardi-héroï-comique (sic)*; *les Quatre Bouquets poissards*; *Lettres de la Grenouillère, entre M. Jérôme Dubois, pêcheux du Gros-Caillou, et mademoiselle Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin*; *des Épitres en vers, des Madrigaux, des Fables, des Chansons et des Amphigouris*.

En 1791, un nommé Harvant fit paraître un petit volume in-12, sous ce titre : *le Petit Neveu de Vadé*, avec cette épigraphe, tirée du *Barbier de Séville* : « Eh, vive la joie ! Qui sait si le monde durera encore trois semaines ! »

« Le petit neveu (lit-on dans les *Petites Affiches* du 21 août 1791) a beaucoup de l'originalité de son oncle, et l'auteur le fait briller par beaucoup d'esprit, de facilité à faire des vers, et une grande habitude de parler et d'écrire le langage des halles, langage plein de bons mots, de calembours, de rimes et de répliques souvent très fines et très piquantes... Ce genre-là n'a pas un grand nombre d'admirateurs, mais il a néanmoins son mérite, et nous engageons ceux qui l'aiment à se procurer cet ouvrage, où ils trouveront au moins de l'esprit, et l'esprit plaît toujours, de quelque manière qu'il se présente. »

CH. BARTHÉLEMY.

(1) Gravé par Fiquet, d'après le tableau de Richard.

(2) On ne connaît pas l'auteur de ce quatrain. Il nous semble y reconnaître la touche de Favart, ou plutôt de Panard.



CANARIES D'ARMIDE

(LULLY — 1686)

Andantino

PIANO

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The tempo is marked 'Andantino' and the instrument is 'PIANO'. The music is in 6/8 time. The key signature starts with one sharp (F#), changes to two sharps (F# and C#) in the second system, and returns to one sharp (F#) in the third system. The score concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final 'f' (forte) dynamic.

CANARIES DE L'EUROPE GALANTE

(CAMPRA—1697)

Andantino

PIANO

p

The first system of the musical score is written for piano. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andantino' and the dynamic is 'piano' (p). The music begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

The second system continues the musical piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The third system continues the musical piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The fourth system continues the musical piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady 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 has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a dense, rhythmic pattern. There are several rests and dynamic markings throughout the system.

The second system of musical notation continues the piece. It features a similar dense texture of beamed notes. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the bass staff in the second measure. The notation includes various accidentals and rests.

The third system of musical notation continues the piece. It features a similar dense texture of beamed notes. The notation includes various accidentals and rests.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a similar dense texture of beamed notes. A *rall* (rallentando) marking is placed above the bass staff in the first measure, and a *f rit* (forte ritardando) marking is placed above the bass staff in the third measure. The system ends with a double bar line.

CANARIES D'AMADIS DE GRECE

(DESTOUCHES-1699)

And^{no}

PIANO

The musical score is written for piano in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). It is divided into five systems, each containing two staves. The tempo is marked 'And^{no}'. The piece concludes with a dynamic marking of 'f rit.' (forte ritardando).



LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE



ES circonstances dans lesquelles ce travail a été commencé me font espérer qu'il sera lu avec intérêt. Si le sujet que je dois traiter est loin d'avoir une raison d'actualité, il semble posséder au moins le mérite d'apporter de précieux documents à l'histoire musicale.

Un abonné, par une lettre adressée au directeur de cette Revue, demande avec instance l'explication du mot : *passacaille* qu'il a vu souvent placé en tête des morceaux de musique du siècle dernier.

J'allais donc, sur la prière de notre directeur, me mettre en mesure de satisfaire ce correspondant, lorsqu'il m'est venu la pensée d'entreprendre un travail d'ensemble plus complet, qui pût faire connaître aux lecteurs tous les « airs à danser » dont les noms se retrouvent sans cesse dans nos vieilles partitions, depuis Lulli jusqu'à Gossec et Cherubini, noms oubliés pour la plupart, et dont au moins on ignore, maintenant, la signification et la provenance.

Il est bien entendu, tout d'abord, que je ne vais pas me lancer dans une étude approfondie des « entrechats », du « ballon », et du « jetté-battu ». Sans compter mon ignorance notoire en semblable matière et l'inopportunité d'un pareil travail dans ces colonnes, il me serait impossible de rassembler les matériaux nécessaires pour mener à bien cette périlleuse entreprise.

Ce ne sera donc qu'au point de vue purement musical que j'étudierai les différentes « danses à caractère » usitées à l'Opéra sous Louis XIV,

Louis XV et Louis XVI. Avec les partitions et quelques écrits contemporains, j'espère pouvoir reconstituer l'ensemble des ballets de nos pères, qui connaissaient peu « le ballet d'action » et ne se servaient, pour leurs danses, que de types tout faits, dont le rythme et la texture étaient toujours les mêmes et qui se nommaient :

Canaries, Passacaille, Passepied, Forlane, Rigaudon, Bourrée, Pavane, Sarabande, Gigue, Chaconne, Menuet, Musette et Tambourin.

Sans rappeler les prouesses du Roi-Soleil comme danseur émérite, il ne faut pas oublier quelle était l'importance de l'art chorégraphique dans notre vieux théâtre. La danse faisait partie intégrante du spectacle à l'Académie royale de musique, et il n'existe pas un ouvrage, si petit qu'il soit, où la danse n'ait figuré côte à côte avec le chant et la symphonie.

Les musiciens qui veulent bien connaître l'histoire du théâtre de l'Opéra au dix-huitième siècle doivent donc au moins savoir le nom des danses qui y étaient exécutées chaque soir.

I

LES CANARIES

Je m'occuperai tout d'abord des « canaries » (que l'on appelait aussi « les canaris » et « la canarie »), parce que cette danse a été très vite abandonnée, bien qu'elle ait été la contemporaine des passacailles, passepieds et de tous les autres airs à danser qui doivent figurer dans ce travail. A partir de l'école Lulliste, à l'époque de Colasse et de Mouret, on n'en trouve plus de traces dans les partitions. Diderot, en 1759, l'appellait déjà « une ancienne danse », comme s'il eût été question de la Danse pyrrhique.

On donne plusieurs explications de ce nom : canaries. Les uns voudraient qu'il provînt du premier air sur lequel on a dansé la figure, ou tout au moins du rythme, importés tous deux des îles de l'Atlantique. D'autres prétendent que le nom vient tout simplement d'une mascarade, d'un intermède, ou d'une entrée de ballet, dont les danseurs étaient accoutrés en *sauvages des Canaries*. La première hypothèse est tout à fait invraisemblable ; mais les deux autres sont, à coup sûr, très près de la vérité. Les figures de cette danse étaient assez étranges ; les groupes s'éloignaient et se rapprochaient en faisant des passes tout à fait en dehors de l'école chorégraphique française ; on peut donc fort bien admettre qu'avant Cambert et Lulli, dans un bal à la cour, des danseurs, coiffés de plumes, couverts d'oripeaux et de verroteries, aient mimé un

pas sauvage, que l'on a appelé « Air des Canaries ». Le nom est donc resté au rythme et à la figure.

Du reste, comme air à danser, la canarie n'est qu'une espèce de gigue un peu lente. On verra, par les trois exemples qui accompagnent cette courte explication, combien le rythme est pareil dans ces trois morceaux, sans avoir, le moins du monde, des allures africaines.

Je n'ai fait que transcrire, avec très peu de modifications, la canarie de *l'Europe galante*. Elle est à peu près constamment écrite à cinq parties réelles, qui se décomposent ainsi : premier dessus de viole : clef de sol, première ligne ; second dessus : clef d'*ut*, première ligne ; haute-contre : clef d'*ut*, seconde ligne ; taille : clef d'*ut*, troisième ligne ; basse : clef de *fa*, quatrième ligne ; les flûtes et hautbois doublent les premiers et seconds dessus, les bassons doublent les basses de viole.

Dans ma transcription, j'ai tout respecté, même les très nombreuses incorrections dont Campra avait l'habitude d'émailler sa musique ; les fausses relations, les suites de quintes et d'octaves se font remarquer souvent ; mais cette « naïveté » harmonique, ces tierces *picardes* intempestives, ont pour moi le charme que l'on éprouve en regardant les œuvres plastiques du moyen âge qui foulent aux pieds, sans vergogne, les premiers principes de l'anatomie et du dessin.

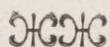
L'Armide, de Lulli, et *l'Amadis de Grèce*, de Destouches, ne nous sont parvenus qu'à deux parties : dessus et basse. La basse de Destouches n'est pas même chiffrée. Force m'a donc été de faire le remplissage, comme on disait au dix-huitième siècle.

La canarie d'*Amadis* me semble devoir être la préférée, bien que celle de *l'Europe galante* ait eu beaucoup de succès dans son temps, puisque *l'Encyclopédie* la donne comme exemple du genre ; mais, dans l'air de Destouches, il y a déjà une forme mélodique très appréciable. Je dois faire observer que Destouches a marqué le mouvement en $3/8$, et que Campra n'a pas mis d'accident à « l'armure », bien que sa canarie soit bien évidemment en *re mineur*. Il craignait sans doute que ses inhabiles « symphonistes » n'eussent besoin de revoir le *si bémol* à chaque instant. Du reste, il abuse du *si naturel* : c'est une justice à lui rendre.

Les quelques nuances que je me suis permises sont bien dans le caractère archaïque ; l'exécutant pourra les compléter.

TH. DE LAJARTE.

(A suivre.)





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES⁽¹⁾

III

MARIE MALIBRAN

II



PRÈS avoir brillé passagèrement à Londres, fait fortune un moment à New-York, Marie était inconnue à Paris, où elle alla habiter chez une sœur de M. Malibran. Le souvenir de l'intérêt que lui avait témoigné précédemment la comtesse Merlin la conduisit chez cette dame. Je laisse ici parler la protectrice et le biographe de la Malibran :

« La pauvre créature, lancée d'au delà des mers, se trouvait sans guide, sans protection, sans argent, dans un dénûment presque complet, et m'apparut avec ses beaux cheveux noirs et soyeux, tombant en longues boucles sur ses épaules, une étroite et courte robe de mousseline, ses beaux yeux, ses lèvres qui respiraient la force et la jeunesse, ses vingt ans et son immense talent. Tout cela me frappa de vertige ! La pitié, l'intérêt, l'admiration, se partagèrent tour à tour mon cœur. Je la mis au piano ; je la trouvais adorable. »

« Elle voulut chanter un duo avec moi ; puis, au milieu du duo, elle s'arrêta tout à coup et, me sautant au cou, les larmes aux yeux : « Oh ! papa ! Que vous me rappelez l'école de papa, et que nous nous entendons

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

bien ! » Puis, elle continua à chanter. C'était un mélange d'âme, d'enfantillage, de sublime talent incompréhensible.»

La comtesse parla de sa découverte : « C'est un colosse, c'est la musique incarnée, que cette jeune fille ! » dit-elle. Un jury musical, convoqué chez la protectrice de Marie, fut électrisé. Les voies s'ouvrirent pour elle. Elle débuta en janvier 1828 dans l'opéra et par le rôle de *Semiramide*, rue Le Peletier, au bénéfice de Galli, une basse italienne d'un grand talent. L'émotion de Marie était au plus haut degré. Le rôle n'était pas tout à fait dans ses cordes. La salle était immense ; elle était devant le public le plus compétent et par cela même le plus difficile du monde ; mais elle dut bientôt se rassurer. On a raconté alors que, dans les derniers jours qui avaient précédé son début, son gosier, contracté par la terreur, ne lui avait permis de prendre aucun aliment, mais que dans l'entr'acte, rassurée par l'accueil du public, elle dévora gaiement un souper sommaire.

Il serait aussi puéril que fastidieux de recueillir les innombrables articles inspirés par la Malibran. Il peut n'être pas sans intérêt cependant de noter une ou deux courtes appréciations de critiques autorisés sur cette première soirée, cette solennité décisive, qui déchaîna pour la jeune et merveilleuse cantatrice des triomphes sans précédent. « Sa voix est un *mezzo-soprano*, » disait Castil-Blaze dans le *Journal des Débats*, « second dessus d'une grande étendue. Elle la ménage avec tant d'art qu'on peut croire qu'elle possède les trois diapasons. Elle chante aussi la partie du contralto. Sa voix est d'un beau son et d'un timbre flatteur ; sa manière de chanter appartient à la bonne école ; elle articule bien le trille et peut le prolonger sans en altérer le mouvement ni la justesse ; elle joue avec expression ; elle est d'une belle taille, d'un extérieur fort agréable ; elle a de fort jolis yeux. »

L'appréciation de Fétis, qui se laissait moins entraîner que Castil-Blaze par les séduisantes qualités de la Malibran, est moins complètement favorable sur ce début, mais flatteuse encore : « Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioritures* et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle serait bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tout genre, sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie ou même à l'harmonie. »

« Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris et sur-

tout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. »

Otello, Il Barbiere, la Cenerentola révélaient ce talent sous les aspects les plus variés. Mais ces diverses faces se montraient à la fois dans le rôle de Ninetta, de la *Gazza ladra*, où elle était tour à tour naïve, enjouée, amoureuse, et profondément tragique. Elle donna au beau duo de la croix, qui passait inaperçu, ou que l'on supprimait parfois comme inutile, une expression inconnue jusqu'alors. Elle faisait frémir dans la scène du jugement et en marchant au supplice. Elle savait communiquer au public les émotions qu'elle ressentait la première. La réunion en elle des deux voix de contralto et de soprano aigu frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis et rapides. Cette double qualité de l'organe lui permettait de jouer indifféremment Roméo ou Giuletta, dans l'opéra de Zingarelli ; Tancrede ou Amenaïde dans le *Tancredi* de Rossini ; Arsace ou Sémiramis dans la *Semiramide*. Elle créa avec éclat, dans cette première phase, un opéra d'Halévy composé pour elle : *Clary*.

Au milieu des enivrements naissants du public, Marie Malibran se sentait toujours sous le joug du mari à la fois honoraire et oppressif dont son génie était réduit à n'être que le fermier. Un sentiment de convenance l'avait fait descendre à Paris, chez une sœur de M. Malibran (M. Malibran était Français d'origine). Mais bientôt l'instinct très vif de son indépendance, son irritation légitime de ne travailler sans cesse que pour réparer les désastres d'un mari qui lui eût dû tout au moins un bien-être garanti mensongèrement avant le mariage, rendirent insupportable à Marie son séjour dans la famille de M. Malibran. Un jour, avec la spontanéité qu'elle mettait dans toutes ses actions, elle fait venir une voiture de place, y jette ses effets, et se fait transporter chez madame Naldi, une amie. Elle eût pu vivre seule, avec la liberté qu'autorisait sa profession ; toutefois, la crainte de l'opinion, le sentiment trop juste — et trop justifié depuis — qu'elle avait besoin d'un protecteur contre elle-même, lui firent chercher cette tutelle sévère à laquelle elle se soumit, non-seulement comme règle morale, mais au point de vue de son budget économique. Elle apportait tout son argent à madame Naldi, qui le plaçait, et ne lui laissait que le nécessaire. Plus tard, à l'époque de sa brillante fortune, elle se plaisait à montrer un petit châle de cachemire usé, — le premier qu'elle eût porté, — et qui lui était précieux, surtout en se rappelant toute la peine qu'elle avait eue à décider madame Naldi à le lui acheter.

La femme qui savait si bien ainsi se contraindre et se régler dans la vie

privée était emportée en scène par un démon intérieur qu'elle ne maîtrisait pas. Dans *Desdemona*, elle fuyait sous le poignard d'Othello et parcourait toute la chambre, en proie à un effroi frénétique, et comme si réellement elle n'avait pas d'autre moyen d'échapper à une mort véritable. Donzelli, son partenaire ordinaire, un ténor à voix puissante, voulut en vain convenir avec elle d'une mise en scène commune qui lui permît de tuer sa victime plus commodément. Il était réduit, chaque fois qu'il jouait avec la Malibran, aux hasards de cette course échevelée, qui un jour lui occasionna une chute où il se blessa légèrement avec son poignard de théâtre.

Cette fougue inconsciente était si peu jouée, qu'elle produisit un incident plus comique à coup sûr que la grande artiste ne l'eût voulu. Au deuxième acte d'*Otello*, lorsque le More et Rodrigue sont sortis pour se battre, et que *Desdemona*, revenue de son évanouissement, interroge le chœur, la Malibran, s'identifiant avec les inquiétudes mortelles d'une épouse tendre, prend à partie le premier choriste qu'elle aperçoit, le traîne sur le devant de la scène, serre dans ses mains convulsives les gants de coton blanc du gagiste, interroge de ses yeux ardents cette face placide qui semblait répondre : « Mais, madame, je ne suis pas assez payé par l'administration pour être aussi ému que vous, et je vous assure que, pourvu que je fasse la partie dans le chœur, je ne suis nullement tenu de savoir de quoi il s'agit, et de vous renseigner sur le sort d'Othello, que j'ignore absolument. »

Devant l'étonnement et l'embarras de ce brave choriste, la salle avait passé d'une profonde émotion à une gaieté sympathique encore pour la resplendissante actrice. Vitet, depuis homme politique et mort sur la brèche ouverte par le 24 Mai, en 1829 critique musical du *Globe* et partisan enthousiaste de la Malibran, raconta le fait dans son feuilleton.

Mais, en même temps, la Malibran avait certains traits de présence d'esprit étranges. Il est vrai qu'ils étaient inspirés par le cœur; ainsi, à la représentation donnée à son bénéfice au commencement d'avril 1829, la scène, au troisième acte d'*Otello*, était jonchée de fleurs, hommages dont on n'abusait pas alors, et qui semblaient éclos spontanément dans cette chaude atmosphère que Marie créait autour d'elle. A l'extrême dénouement, *Desdemona*, qui gisait immolée et râlante, cria à Othello, qui allait en tombant à son tour, après s'être poignardé, écraser couronnes et bouquets : « Prenez garde à mes fleurs ! prenez garde à mes fleurs ! »

Il semblait que, dans une intuition surhumaine, Marie Malibran vît dans ces fleurs fragiles l'emblème de son enchanteresse et si éphémère destinée !

Vers la fin de la même année, Marie partit pour Londres, engagée par Laporte au *King's Theatre* pour chanter à raison de 75 guinées par représentation, plus un bénéfice. Elle y joua son répertoire ordinaire avec son succès accoutumé. Toutefois, elle y fut desservie par une note du *Galignani's Messenger*, qui l'accusait de n'avoir voulu recevoir, dans une soirée qu'elle donnait, que des personnes présentées à la Cour (imputation bien ridicule pour qui pouvait connaître la nature prime-sautière et les allures sans façon de Marie), et d'avoir fait jouer dans son salon une petite pièce où la nationalité anglaise était caricaturée. Un ami, le baron de Trémont, écrivit au *Galignani's* pour détruire le fâcheux effet de cette note. Quelques salons aussi se fermèrent pour elle, parce qu'elle mit une certaine fierté à ne pas vouloir accepter, comme prix de sa participation aux concerts, un prix moindre que vingt-cinq guinées, exigées par la Pasta. A coup sûr, la Malibran avait le droit de ne pas vouloir subir un rabais, et l'estime et la sympathie de la Pasta pour sa jeune émule le prouvèrent.

Ici se place un épisode de la vie de l'illustre cantatrice qui eut une influence décisive sur sa destinée : son antagonisme, qui ne fut pas seulement de gloire, avec Henriette Sontag. J'en ai mentionné les principales circonstances dans l'article spécial que j'ai consacré à cette dernière, y compris leur réconciliation, qui eut lieu dans le salon même de l'auteur des *Loisirs d'une Femme du monde*. Avant cette réconciliation, la Malibran eut un mot sublime et qui l'honore à jamais. On croyait lui faire habilement sa cour en critiquant devant elle sa rivale, si heureuse et si fêtée unanimement, et dont le talent était plus pur, plus parfait peut-être, que celui de la fille de Garcia, mais dépourvu de la flamme de cette dernière. On disait que la Sontag n'avait point d'âme.

— Attendez qu'elle ait souffert, répondit la Malibran, et vous verrez !

Quand, rapprochée enfin de celle qui allait devenir comtesse Rossi, elle joua avec elle, au bénéfice de madame Damoreau, dans *Il Matrimonio segreto*, Marie accepta volontiers le rôle de la vieille tante Fidalma, et trouva plaisant de se donner des rides et des cheveux blancs. Ceci répondait dans une certaine mesure à un côté humoristique de l'esprit de la Malibran. Elle aimait à jouer chez elle, en petit comité, des pièces des Variétés ; elle dessinait des charges à la plume ; ses lettres fourmillent de calembours. Au château de Brizay, où elle allait se reposer des fatigues de l'art, elle en cherchait d'autres, s'habillait en garçon, usait et abusait de tous les exercices : le cheval, la chasse, et elle joua un jour une comédie de paysanne amoureuse vis-à-vis d'un vieux médecin, des amis de la maison, et qui ne la reconnut pas, tant elle s'était

bien déguisée. Elle poussa l'amour de la caricature jusqu'à vouloir qu'elle s'exerçât sur elle-même, et exigea que Dantan, qui faisait alors des charges en plâtre de toutes les individualités connues, exagérât les irrégularités de ces traits charmants, fendît jusqu'aux oreilles cette bouche un peu grande, dénaturât complètement cette gracieuse et poétique physiologie.

La Malibran avait dans la conversation des traits vifs et caractéristiques. Elle disait, en parlant d'un homme qui donnait à tout une importance ridicule : « Cet homme-là ferait un bain de vapeur d'une goutte d'eau. »

Sa causerie était vive, satirique, mais sans fiel, surtout sans arrière-pensée. Comme elle parlait toutes les langues, elle empruntait tour à tour à chaque idiome les mots, les tournures de phrase qui pouvaient le mieux servir le trait qu'elle lançait :

— Votre conversation, lui dit-on, est un véritable habit d'arlequin...

— Qui n'a pas de masque, repartit-elle.

J'ai mentionné sa passion pour le cheval, passion qui a causé sa mort. Elle prit sa première leçon en compagnie d'un ami dévoué, admirateur intelligent, qui était en même temps un gentleman, Ernest Legouvé. Rendez-vous fut convenu un matin place de la Concorde, et la novice écuyère, dès le premier jour, entraîna tous ses compagnons à travers tous les obstacles, dans les plus détestables chemins, où les plus habiles eurent fort à faire pour la suivre. Mais la pensée de son art ne l'abandonnait jamais, et, pendant le déjeuner, à la porte du Bois de Boulogne, après cette course aventureuse, entendant Legouvé appeler le garçon d'une voix fortement timbrée :

— Tiens, dit-elle, vous avez un baryton!

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)





LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE ⁽¹⁾



Nous n'essayerons point de dresser une liste de tous les ouvrages, dans lesquels apparaît la musique, joués, à la Comédie, depuis un siècle : aussi bien n'y figure-t-elle presque toujours qu'au troisième plan. Signalons au hasard : *Monsieur de Crac*, de Collin d'Harleville (1791) ; *les Deux Pages*, de Faure : dans ces deux pièces on chante des couplets de vaudeville ; les airs de la seconde sont de Dezède. Dans le premier acte de *Louis XI* de Casimir Delavigne (1832), le chœur des paysans et paysannes fut chanté par des choristes spécialement engagés, et qui, sans nouvelles convocations, sont toujours revenus spontanément, chaque fois que les affiches annonçaient une reprise de la pièce ; ils montaient directement s'habiller, et le chef d'orchestre les trouvait, au foyer, cinq minutes avant l'ouverture. Dans *Un Mariage sous la Régence* de notre ami Léon Guillard (1850), on exécutait un ballet. Notons une particularité : Mademoiselle Clotilde, qui y dansa, partit ensuite pour l'étranger, et, dans toutes les villes qu'elle parcourut, se fit intituler, sur les affiches, *Première Danseuse de la Comédie-Française*.

Nous n'avons guère plus à mentionner que l'*Ulysse* de Ponsard, joué, en 1852, avec la musique de M. Gounod, exécutée par les élèves instrumentistes du Conservatoire et les chœurs du Théâtre-Italien ; *Murillo*

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février, 15 mars, 15 avril et 15 mai 1874.

d'Aylic Langlé (1853), musique d'Adolphe Adam et de Meyerbeer; *Œdipe roi*, de Jules Lacroix (1858), musique de M. Edmond Membreé; *Un Jeune Homme qui ne fait rien*, de M. Legouvé, où M. Bressant chante avec goût une célèbre romance de Chopin; enfin, ces derniers temps, la reprise de *Dalila*, de M. Octave Feuillet, où le grand air de *Boabdil* a été chanté dans la coulisse par M. Richard, ténor de l'Opéra.

Voici la liste de tous les Comédiens-Français qui ont été les disciples d'Euterpe et de Terpsichore :

CHANTAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; mademoiselle d'Ennebaut; Raisin aîné (il était très bon musicien et composa les airs de plusieurs pièces); Pierre de La Thorillière; Sallé (moine défroqué et aïeul de la danseuse; il était basse-taille à Rouen en 1697 et avait également chanté à l'Académie Royale de Musique; quand il avait un rôle dans des pièces à divertissements, à la Comédie, le public abandonnait l'Opéra pour venir l'entendre. Sa femme, Françoise Thoury, chanta d'abord en province; après son mariage, elle fut admise à l'Opéra de Paris, où elle chanta notamment le rôle d'*Andromède* dans la seconde reprise du *Persée* de Lulli, en 1703; l'année suivante, elle quitta ce théâtre pour aller prendre l'emploi des *confidentes* à la Comédie); mademoiselle Duclos (elle avait chanté à l'Opéra); mademoiselle Mimi Dancourt; mademoiselle Dubreuil; Jean-Baptiste-Maurice Quinault (que nous avons signalé aussi comme compositeur); mademoiselle Legrand (qui abandonna la Comédie pour aller à l'Opéra-Comique); Armand (Huguet); mademoiselle Connell; mademoiselle Desbrosses; mademoiselle Labatte; mademoiselle Dangeville; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault l'aînée (elle avait passé par l'Opéra); Drouin (il avait été d'abord à l'Opéra-Comique, où il donna *la Meunière de qualité* en 1712); mademoiselle Drouin (elle était fille d'un maître de musique et chantait admirablement); mademoiselle Gaussin; mademoiselle Clairon (chanta et dansa d'abord à la Comédie-Italienne, puis alla doubler, à l'Opéra, mademoiselle Lemaure, quoiqu'elle fût, selon son propre aveu, très médiocre musicienne); Bouret (fut d'abord à l'Opéra-Comique); Bellecourt; mademoiselle Bellecourt, fille de Beaumenard (alla d'abord à l'Opéra-Comique, où elle débuta dans le rôle de *Gogo* du *Coq de village*, dont le nom lui resta); mademoiselle Brillant (d'abord à l'Opéra-Comique); Rousselet, qui fit partie de l'Opéra-Comique entre ses deux débuts à la Comédie; mademoiselle Dubois (elle fut d'abord à

l'Opéra; sa voix était très jolie; elle chanta, en 1763, au Concert Spirituel, et Berton écrivit pour elle les airs de bravoure de *l'Anglais à Bordeaux*); mademoiselle Durancy (elle débuta en 1759 à la Comédie, passa, le 9 juin 1762, à l'Opéra pour tenir le premier emploi, revint, le 16 octobre 1766, à la Comédie, et retourna, le 23 octobre 1767, à l'Opéra, dont elle fut une des grandes cantatrices; elle était fille de mademoiselle Darimath, une des meilleures actrices de l'Opéra-Comique); mademoiselle Luzy (d'abord figurante à l'Opéra, chanta quelque temps à la Comédie-Italienne avant de passer à la Comédie-Française); mademoiselle Doligny; mesdemoiselles La Chassaigne et Lange, d'abord figurantes à l'Opéra; mademoiselle Ollivier; mademoiselle Fleury-Cheptel (fut d'abord à l'Opéra-Comique et chanta ce genre à Amsterdam); madame Fusil (en 1792, elle chanta la romance du *Saule* dans la coulisse, pendant que mademoiselle Desgarcins (Desdemone) mimait le rôle); madame Simons-Candeille (fille d'un compositeur, compositeur elle-même, elle donnait, à neuf ans, des leçons de musique; à douze, elle fit exécuter, au Concert Spirituel, un concerto, et, peu de temps après, une cantate dont elle avait aussi fait les paroles. On lui doit, entre autres ouvrages, *la Belle Fermière*, pièce et musique); mademoiselle Leverd; madame Paradol (elle avait chanté d'abord à l'Opéra et en province, elle était élève du compositeur Plantade); mademoiselle Demerson (elle avait chanté l'opéra-comique en province); mademoiselle Saint-Ange; Bernard, en premier lieu basse-taille au théâtre de Marseille; Guiaud, (il chanta *le Muphti*); Menjaud (chantait dans *le Malade* et dans *le Barbier*); madame Menjaud (chantait dans *le Mariage (Chérubin)* et dans *la Petite Ville*); Joanny (il avait chanté les *tabliers* en province); M. Ponchard fils, qui a passé à l'Opéra-Comique; M. Brindeau; Emilie Dubois; Marie Royer; Leroux; M. Masset (fils du professeur du Conservatoire, va bientôt chanter à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Lyrique); M. Verdelle (venu de ce dernier théâtre, y est retourné).

Adrienne Lecouvreur chantait mal. Dans le rôle d'*Agathe*, des *Folies amoureuses* — moins heureuse que madame Fayart, qui jouait de la harpe dans *les Trois Sultanes* — elle feignait de pincer les cordes de sa guitare, tandis que Chabrun la suppléait dans le trou du souffleur, ce qui, dit-on, sembla ridicule.

DANSAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; Pierre de La Thorillière; Sallé; mademoiselle Godefroy (elle était fille d'un maître à danser); mademoiselle Dufey; Armand (Huguet); Dumirail (il

était fils d'un danseur de l'Opéra); Jean-Baptiste-Maurice Quinault; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault la cadette (Jeanne-Françoise), qui avait été danseuse à l'Opéra; Dangeville (Charles-Etienne); Dangeville (Claude-Charles), qui avait d'abord été attaché, comme danseur, à la Comédie; mademoiselle Dangeville (elle dansa d'abord à l'Opéra); mademoiselle Desmares (elle était, de plus, très adroite au bilboquet et en jouait dans ses rôles comiques; le public réclamait cet accessoire quand, par hasard, elle ne l'avait pas; plus tard, lorsque la mode des pantins commença, les Comédiens en eurent à leur boutonnière et les firent danser tout en jouant leurs rôles); mademoiselle Dancourt aînée; mademoiselle Dubreuil; mademoiselle Legrand; mademoiselle Gaussin (elle épousa Taoligo, danseur de l'Opéra); Drouin, (il fut chargé également de la composition des ballets à la Comédie; il se démit le tendon d'Achille en dansant à Fontainebleau); mademoiselle Drouin; mademoiselle Clairon; mademoiselle Joly; Dugazon; mademoiselle Compain, d'abord danseuse à l'Opéra, ainsi que mesdemoiselles Araldi et Delatre; mesdemoiselles Leverd et Bourgoïn avaient été destinées à la danse; mademoiselle Dewintre, qui a joué quelque temps les soubrettes, sortait du corps de ballet de l'Opéra.

Indépendamment des danseurs et danseuses attachés à la Comédie que nous avons cités au cours de ce travail, citons mademoiselle Cammasse, première danseuse en 1738, et, vers la même époque, Rinaldi et mademoiselle Barbarina. Mademoiselle Constance, première danseuse, débuta, en août 1779, dans l'emploi des *amoureuses*; elle n'y réussit pas.

Actuellement toutes les dames de la Comédie sont plus ou moins musiciennes. Parmi elles se distinguent mademoiselle Tholer, qui a été professeur de piano; mademoiselle Edile-Riquier, qui a remporté un accessit de chant au Conservatoire; mademoiselle Lloyd, qui fait preuve d'une belle voix dans le rôle de *Chérubin*, qu'elle tient aujourd'hui; mesdames Madeleine Brohan et Nathalie chantent également bien; mademoiselle Favart, dont la voix parlée est si pure, ne chante pas; lorsqu'elle jouait *Chérubin*, quelque autre la remplaçait, de la coulisse, pour les couplets du second acte.

MM. Bressant, Coquelin aîné, Got (1), Berton, Prudhon et Garraud

(1) Ce remarquable comédien a écrit le livret de *François Villon*, opéra de notre ami Edmond Membreé.

ont de très jolies voix que nous avons tous entendues dans les pièces du répertoire, *le Barbier*, *le Misanthrope*, *les Précieuses*, *le Médecin malgré lui*, *Un Jeune homme qui ne fait rien*, etc., etc. M. Coquelin, en 1869, a joué le rôle de *Moron de la Princesse d'Elide*, dans une représentation au Grand-Hôtel. Il y a chanté et surtout dansé d'une façon remarquable avec mademoiselle Beaugrand, dont il a reçu de vifs compliments. MM. Delaunay, Maubant et Talbot ne sauraient émettre une note. Le premier, malgré sa voix d'or, ne peut que débiter la chanson de *Fortunio*.

Notons quelques particularités encore. A la représentation de retraite de Monrose, Duprez chanta la sérénade du *Barbier*; à celle de M. Régnier, la romance de *Chérubin* fut chantée par madame Carvalho : ce fut naturellement l'air de Mozart, que nuance si bien l'éminente cantatrice, qui remplaça, pour la circonstance, l'air de *Malbrough*.

Le premier mari de madame Talma fut un musicien de l'orchestre, Petit.

Mademoiselle Georges (Weymer) était la fille d'un musicien renommé.

Les différents compositeurs ou chefs d'orchestre attachés à la Comédie ont été : Lulli, Charpentier, Lalande, Raisin aîné, Couperin, Quinault aîné, Gilliers, Touvenelle, Grandval, Gauthier, Drouin, Deshayes, — de Mouhy a donné la liste des divertissements refaits ou composés par ce dernier, — Giraud, Baudron, — qui est resté à la Comédie de 1766 à 1823, — Léopold Aimon, Loiseau, Offenbach, Roques et Ancessy, dont la mort, en janvier 1871, provoqua la suppression de l'orchestre.

M. Léon, second chef depuis quinze ans, fut, à partir de cette époque, chargé de la partie musicale au Théâtre-Français. Ce théâtre est revenu à son point de départ : « La sinfonie, » lorsqu'il est nécessaire d'en appeler une, « se tient sur les aisles. »

En 1713, l'Académie de Musique avait obtenu la permission, qu'elle a toujours conservée, de donner des bals publics. Peu de temps après, la Comédie en obtint une pareille. Nous ignorons combien de temps elle en usa : lorsque Blondel écrivait, en 1751, les bals avaient cessé depuis longtemps. Pour ces fêtes, les Comédiens avaient rendu mobile, comme à l'Opéra, le plancher du parterre, qui s'élevait au niveau de la scène au moyen d'un mécanisme dont l'auteur de *l'Architecture* indique les traces sur ses plans.

Quelquefois le Roi permit de donner quelques-uns de ces bals au profit d'un Comédien. C'est ainsi que, en 1723, Grandval bénéficia de huit.

A la suite des représentations *gratis*, lors de la fête du monarque ou de quelque événement heureux, il y avait, avant 1789, des bals sur la scène, où le peuple avait le privilège de danser avec les Comédiens.

Depuis la Révolution, toutes les révolutions et toutes les fêtes dynastiques ont été, à la Comédie comme ailleurs, des prétextes à cantates. La première République laissa d'abord les Théâtres de la Nation et de la République offrir, et le public réclamer, l'exécution des chants patriotiques. Puis, le 18 nivôse an IV, un arrêté du Directoire enjoignit à tous les directeurs des théâtres de Paris de faire jouer, tous les jours, par l'orchestre, avant le lever du rideau, « les airs chéris des républicains, tels que : *la Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'Empire* et *le Chant du Départ*, et, dans l'intervalle des deux pièces, de faire toujours chanter l'hymne des Marseillais ou quelque autre chanson patriotique. En 1848, Rachel, on s'en souvient, déclama plusieurs fois *la Marseillaise* sur une sorte de mélodie frémissante.

JULES BONNASSIES.





LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

(Suite et fin.) (1)

44^e VOLUME. — *Les Plaisirs troublés*, mascarade dansée devant le Roy, par Monsieur le duc de Guise, l'an 1657. — *La Revente des habits*, ballet de la mascarade, dansée devant le Roy, au Palais-Royal, par Monsieur le cardinal, l'an 16.... — Le ballet *des Fâcheux*, dansé devant le Roy, à Vol-viconte, par Monsieur Fouquet, l'an 1661.

45^e VOLUME. — Détruit. — Il contenait : 1^o *le Ballet de l'Amour vainqueur* ; 2^o *Diane et Endymion*, pastorale héroïque. C'est Philidor l'aîné, qui avait composé la musique de ces deux pièces.

46^e VOLUME. — Détruit. — Ce volume renfermait : 1^o *le Ballet royal de la nuit*, dansé par le Roi en 1655 ; 2^o *le Ballet des Proverbes*, dansé par le Roi, en 1654 ; 3^o *le Ballet du Temps*, dansé par le Roi, en 1654 ; 4^o *le Ballet des noces* ; 5^o *la Revente des habits*, et 6^o *le Grand Ballet des Bienvenus*.

47^e VOLUME. — Détruit. — Il contenait le ballet *des Plaisirs de l'île enchantée*, en trois journées de suite, avec les noms des personnes qui avaient dansé ce ballet en 1664 et en 1705.

48^e VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux volume, une espèce de collection de tous les vieux ballets arrangés par Philidor ou composés par lui.

49^e VOLUME. — *Ballet de la grotte de Versailles* ; cet ouvrage a aussi porté le titre d'*Eglogue de Versailles* ; les paroles sont de Quinault et

(1) Voir le numéro du 15 mai.



Jmp. Cadart

la musique de Lulli. L'abbé Roze se trompe en ajoutant : « La musique paraît être de M. de Lalande. » Ce volume a dû renfermer d'autres choses ; le commencement est lacéré.

50^e VOLUME. — Détruit. — Il contenait l'opéra de *Médée et Jason*, par Colasse, copié en 1699.

51^e VOLUME. — Recueil de vaudevilles et airs de ballet, rassemblés par M. Philidor en 1695. Son vrai titre est : *Recueil de plusieurs belles pièces de symphonie*, copiées, choisies et mises en ordre, par Philidor l'ainé, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens de la musique de Sa Majesté (1695). — De toute la collection, c'est le seul in-4^o oblong ; tous les autres sont in-folio.

52^e VOLUME. — Détruit. — Il renfermait *la Princesse de Crète*, opéra de Philidor, 1695.

53^e VOLUME. — Détruit. — Il contenait *la Pastorale de l'Amant gri-vois*, sans nom d'auteur.

54^e VOLUME. — *Le Mariage de la grosse Cateau*, opéra-ballet de Philidor l'ainé, 1688. Plus de la seconde moitié du volume est consacrée aux poses écrites des danseurs du ballet, avec les airs en tête.

55^e VOLUME. — Détruit. — Voici encore un de ces volumes dont la destruction fait saigner le cœur et souhaiter aux gémonies le sot animal qui a commis le crime... (Les Bibliothécaires de ce temps-là surveillaient donc bien peu les ouvrages qui leur étaient confiés!) Nous lisons à ce n^o 55 : « Gros volume, copié avec beaucoup de soin ; on y trouve des airs de danse en partition, à six parties, et des Boutades de Lulli, des Caprices de Lalande, de Huguenet (M. Fétis ne connaissait que quelques sonates de ce dernier)..... Ce volume a beaucoup d'airs qui ne sont point finis. »

56^e ET DERNIER VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux recueil de vieux ballets, tels que : *l'Amour malade*, — *Alcidiane*, — *la Raillerie*. — *Xerxès* ; de plus il renfermait des airs et des duos italiens.

L'abbé Roze termine son catalogue par ces mots : « Cette collection contient cinquante-neuf volumes ; mais il y a trois numéros qui sont doubles. »

Total : 59.

Pour copie conforme :

J.-B. WEKERLIN.





AUDITION DES ENVOIS DE ROME



r de Fourtou s'était dit qu'entre les grands-prix de peinture et de sculpture et les grands-prix de composition musicale les chances n'étaient pas égales; que, tandis que ceux-là pouvaient par leurs envois de Rome rendre le public arbitre et de leur mérite et du bien-jugé de la récompense qui leur était accordée, ceux-ci, jusqu'à la première représentation de leur opéra de droit, retardée souvent d'un nombre indéfini d'années, n'avaient aucun moyen de prouver ce dont ils étaient capables. C'est donc une excellente idée qu'a eue M. le ministre de faire exécuter des œuvres musicales aux frais de l'Etat, de même que se font aux frais de l'État des expositions de tableaux et de statues.

Reste à savoir si, d'après le premier essai qui a eu lieu le 23 de ce mois, dans la salle du Conservatoire, il ne conviendrait pas de réglementer la nature des compositions à exécuter, et à demander aux grands-prix un acte d'opéra sérieux et un acte d'opéra-bouffe plutôt qu'un psaume et un oratorio contenant douze morceaux. Un oratorio! Mais, pour rendre ce genre de musique intéressant, il ne faut pas moins que le souffle inspiré de ces trois géants qui planent sur l'art musical de toute l'immensité de leur hauteur, et qui ont nom Hændel, Haydn et Bach. Un oratorio! Mais, pour oser l'aborder, il faut la foi, le don de la mélodie au suprême degré, la parfaite connaissance des effets d'orchestre, et non-seulement la science, mais le génie du contre-point et de la fugue.

Le programme se composait donc du *Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, grand-prix de 1868, et de deux productions de M. Ch. Lefebvre, grand-prix de 1870 : une suite symphonique et le 23^e psaume.

Sur les douze morceaux qui entrent dans le *Passage de la mer*

Rouge, j'en ai compté huit en mineur, dont sept qui se suivent. Qu'on juge de la monotonie qui doit en résulter ! L'ouverture ne contient pas une seule idée mélodique : ce ne sont que des effets d'orchestre. A l'ouverture succède un morceau intitulé : *le Lever du soleil*. Or, tandis que Verdi, dans *Jérusalem*, et Félicien David, dans *le Désert*, ont cherché à exprimer le lever du soleil en déployant peu à peu toutes les richesses et les splendeurs de l'orchestre, M. Rabuteau n'a rien trouvé de mieux que de le représenter par le plus affreux grincement de violons qui se puisse entendre, faisant un *tremolo* de huit à douze mesures sur le *mi* aigu. Non, vrai, si le lever de l'aurore devait produire un effet aussi désagréable que celui-là, je préférerais mille fois ne jamais sortir des ténèbres, dussent-elles être aussi intenses que celles de la sixième plaie d'Égypte, où, du reste, cet oratorio se passe. La prière avec chœur, chantée par M. Caron, est assez belle, et l'instrumentation en est des plus remarquables. Mais on peut observer que tous les jeunes auteurs de l'heure présente savent instrumenter. C'est une science qui s'apprend ; au lieu que ce qui ne s'apprend pas, c'est le moyen de trouver ces belles mélodies, ces beaux rythmes carrés qui affluent, qui débordent chez Meyerbeer, Rossini, Donizetti et Auber. Un duo pour deux femmes, où les voix marchent constamment ensemble, a paru encore assez bien réussi ; mais quel effet pouvaient produire mesdemoiselles Armandi et Bilbaut-Vauchelet dans un *duettino* où aucun motif ne se détache franchement, où tout marche à la Wagner ? Qu'on me permette de n'analyser ni la *Marche égyptienne*, ni le *Passage de la mer Rouge*, ni la *Marche des Hébreux*, ni le chœur final. Il est pénible de n'avoir que des choses désagréables à dire : mais malheureusement le jugement que je porte sur l'oratorio de M. Rabuteau n'est pas d'une sévérité injuste. Ceux qui suivent les concours et les exercices des élèves du Conservatoire savent combien est indulgent et impressionnable un auditoire composé de parents, d'amis et d'artistes. Or, pas un seul morceau n'a été bissé et plusieurs ont passé tout à fait inaperçus.

Dans la Suite symphonique de M. Lefebvre, le *scherzo* a été très applaudi. Le *Psaume xxiii*, quoique trop long, a de bonnes parties, entre autres le *solo*, chanté par mademoiselle Champion, et le chœur final, bien enlevé par les élèves. L'orchestre du Conservatoire a été, comme toujours, à la hauteur de sa tâche.

HENRI COHEN.





EXÉCUTION DE LA MESSE DE VERDI

A L'ÉGLISE SAN MARCO DE MILAN



ous entendrez dans peu de jours, à l'Opéra-Comique, la *Messe solennelle de Requiem* dédiée par Verdi, le plus grand compositeur de l'Italie moderne, aux mânes du plus grand poète italien du dix-neuvième siècle, Manzoni.

J'arrive de Milan. J'assistais à la cérémonie du 22 mai, dans laquelle a été funèbrement célébré l'anniversaire de la mort de Manzoni. Et je viens vous conter les émotions de la journée, non comme un critique discutant par arguments et syllogismes, mais comme un touriste encore tout poudreux du voyage, et qui jette sur le papier, au courant de la plume, des impressions confuses sur lesquelles il se propose de revenir plus tard.

Donc, le 22 mai était jour de deuil pour Milan comme pour toute l'Italie. On voulait se rappeler qu'en perdant Manzoni on avait perdu celui qui chanta pendant un demi-siècle le douloureux poème de la délivrance et de l'unité de la patrie. Par une coïncidence sympathique, le ciel pleurait de grosses larmes à travers son voile, et c'était un spectacle attristant que celui de cette foule mélancolique, assiégeant l'entrée de l'église San Marco, sous l'effort persistant d'une pluie battante. Vêtus de noir, les hommes gagnaient péniblement les places qui leur étaient assignées dans la nef, frayant le passage aux dames en toilette sombre et pa-

rées de jais. Les bas-côtés et les chapelles regorgeaient de monde. Plus grimpants que le lierre, les enfants s'accrochaient aux saillies des piliers, et montaient sur les socles de pierre pour voir de plus haut et de plus loin. Parfois, une rumeur orageuse, aussitôt comprimée, s'élevait des groupes.

Au fond, de chaque côté du chœur, sous l'autel, étaient rangés cent dix musiciens, choisis parmi les plus habiles, et cent vingt choristes des deux sexes, les mieux sonnants qui fussent dans la ville de Milan. Quelques-uns de ces exécutants, par un désintéressement qui les honore, viennent du fond de l'Italie à leurs frais, pour prendre part à cette noble manifestation artistique. On remarque dans les chœurs des *prime donne* comme la Blenio et la Bignami, et des chanteurs distingués comme la basse Galvani, le ténor de Filippi. Le maestro Rossi, de Parme, est confondu parmi les basses. A l'orchestre, figurent les chefs de pupitre les plus justement renommés : Trombini, Pinto, premier violon du théâtre San Carlo de Naples, professeur au Conservatoire de cette ville ; des amateurs connus partout pour leur talent, Zuccoli, de Brescia, et Folegati, de Ferrare. On se montre, perdus dans les violoncelles, Franchi et le célèbre Piatti, qui a retardé tout exprès son départ pour Londres. Presque tous les professeurs du Conservatoire de Milan sont là. Tous, jusqu'aux plus modestes choristes, ont fait à la mémoire de Manzoni l'hommage et le sacrifice d'un mois de travail gratuit. Au milieu, entre la double haie formée par l'orchestre et les chœurs, se tiennent les quatre artistes chargés d'interpréter les soli : Teresa Stoltz, brune, au masque énergique ; Maria Waldmann, Autrichienne, blonde et douce ; Capponi, le ténor, et Maini, la basse. Sur le devant de l'estrade, le maestro Verdi lui-même dresse sa haute taille, dont soixante années n'ont pu fléchir l'arête. Son œil est toujours animé d'une flamme juvénile. Sa figure a conservé ses lignes fortement accusées. Sa barbe s'est lamée d'argent. Une auréole de cheveux grisonnants entoure son front. Sa physionomie, pleine de couleur, a plus d'un rapport avec celle de ces fiers doges vénitiens auxquels le pinceau du Tintoret a conservé la vie avec l'expression. L'eau-forte qui illustre ce numéro la rappellera au souvenir de mes lecteurs.

L'intrusion de l'élément musical dans l'élément religieux, telle qu'elle s'est produite à l'église Saint-Marc, a soulevé les colères impitoyables des ultramontains radicaux. L'immixtion de deux cantatrices de la Scala dans les pratiques sacrées du service divin a indigné les âmes pieuses qui puisent leurs inspirations aux sources immaculées du Vatican.

J'ai sous les yeux un entrefilet du journal *l'Unità cattolica*, moni-

teur du cléricalisme exalté, qui relève, avec toutes les armes de la pudeur offensée, ce qu'il appelle la *Profanazione della chiesa San Marco*. La foudre céleste lui paraît lente à terrasser les sacrilèges. Un autre journal, *l'Arte* de Trieste, pousse également, et pour le même motif, des cris à fendre l'âme. Il signale véhémentement *la pietà mercantile* de l'éditeur Ricordi qui s'est entendu avec Verdi pour spéculer sur sa *Messe de Requiem*, et battre monnaie sur la tombe de Manzoni. Ces désespoirs sont d'autant plus navrants qu'ils sont irrémédiables. Le mal est fait. Le curé de San Marco, dans sa tolérance éclairée, a compris que ces actrices qui chantent à l'église, dans une messe funèbre, ne sont pas plus des actrices qu'un prêtre qui officie n'est un homme : il leur a ouvert toutes grandes les portes de son église. D'autre part, l'éditeur Ricordi a fait graver dans ses ateliers la partition de la *Messe* de Verdi, et l'a éditée avec un luxe du meilleur goût. Puis, il en a donné, à la Scala, une première audition dont la recette a produit dix-huit mille francs. Pour comble d'impiété, il a consacré le montant de cette recette à l'érection d'un monument en l'honneur de Manzoni. C'est une action bien noire d'avoir fait un usage aussi profane de cette somme et de l'avoir détournée d'une destination plus orthodoxe, telle que le denier de saint Pierre... Mais le crime est consommé.

Il est onze heures du matin. En dépit du scandale causé à *l'Arte* de Trieste et à *l'Unità cattolica*, Verdi lève son bâton de mesure, donne à ses interprètes le signal de l'attaque, et voilà sa *Messe* partie pour l'éternité. Les portes de San Marco sont closes. Les bruits du dehors s'éteignent peu à peu. Un grand silence se fait. Quatre mille têtes attentives se tendent vers le maître. Cette foule est palpitante d'émotion, mais muette et comme domptée d'avance par la secrète influence du génie. Verdi a préféré l'église San Marco au Dôme pour l'exécution de son œuvre. Moins vaste que la cathédrale, elle est plus propice à une audition musicale. La forêt de colonnes qui supporte les voûtes du Dôme eût arrêté l'onde sonore. La décoration en eût été plus compliquée, et les draperies tendues d'un pilier à l'autre eussent rompu les vibrations de l'air. En un tour de main, avec quelques nœuds de crêpe noir artistiquement accrochés aux ornements de l'architecture, San Marco s'est trouvé prêt.

Ne me demandez point encore l'analyse de la formidable composition de Verdi. J'y consacrerai, dans le prochain numéro, un article spécial où j'exposerai mes vues intimes sur le rôle du style religieux dans une

Messe de Requiem. J'ai saisi les colossales proportions de celle-ci, et j'en ai été aussi étonné que touché. J'en garde une impression ineffaçable, mais je ne me sens pas la force d'épiloguer sur un sentiment profond, que je ne pourrais décomposer et avec lequel j'éprouve le besoin de me familiariser. Ce que je sais, c'est que la *Messe* de Verdi est un monument grandiose de l'art musical en ce siècle, qu'elle sous-entend un progrès incontestable dans le style dramatique du maître, et qu'elle le hisse au plus haut rang parmi les compositeurs de musique sacrée. Verdi s'est métamorphosé : il a en quelque sorte renouvelé sa substance. Et, pour m'en tenir à une comparaison éloignée qui rend bien ma pensée, sa *Messe* ne ressemble pas plus à ses productions antérieures que *l'Africaine* de Meyerbeer ne ressemble à son *Crociato*.

La révélation a été foudroyante, et les musiciens les plus habiles à reconnaître les formules favorites de Verdi devront baisser pavillon devant l'inconnu. Ce n'est pas que Verdi ait jusqu'ici dédaigné la science des grandes lignes dans l'expression religieuse ; le finale de *Nabuco*, le rôle sacerdotal de Zacharie, le *Miserere* du *Trouvère* et d'autres pages encore que je pourrais citer, témoignent chez lui d'une réelle aptitude à traiter l'harmonie sacrée.

Mais jamais il ne lui avait été donné de se livrer tout entier à ses tendances, et de mesurer ainsi l'étendue de ses forces. Jamais peut-être ses voix et son orchestration ne s'étaient fondues dans une telle unité. Jamais sa palette, aujourd'hui débarrassée de ses couleurs mal liées, ne s'était chargée de tons plus puissants ni plus lumineux. La *Messe de Requiem* n'est pas seulement une étape caractéristique de la longue carrière de Verdi ; c'est un pas en avant aussi hardi qu'imprévu, quelque chose comme une irruption romantique en plein camp classique.

Verdi vient de porter un grand coup. La presse italienne constate unanimement, ou peu s'en faut, son triomphe. Quelques esprits timides hésitent encore, et se retranchent, pour défendre leurs réserves, derrière le caractère dramatique et presque théâtral (j'emprunte leurs mots) de l'œuvre du maître.

J'ai entendu, à l'église, la *Messe* de Verdi : je veux l'entendre au théâtre, où l'effet de certaines parties du tableau va se retourner. J'ai dit sommairement ce que j'en pensais. Dans mon prochain article, j'examinerai l'œuvre pièce par pièce, et je dirai pourquoi (par l'heureuse alliance du style dramatique et du style religieux), la *Messe de Requiem* de Verdi répond complètement à mon idéal en telle matière.

ARTHUR HEULHARD.

L'Opéra-Comique a donné, pendant mon absence, la première représentation du *Cerisier*, opéra comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. Duprato. Le sujet de la pièce est tiré d'un conte de La Fontaine. Le compositeur n'a pas retrouvé sa veine des *Trova-telles*. Par instants, on pourrait croire que le livret est de M. Duprato et la musique de M. Jules Prével. Dans ces conditions, nous ne croyons pas que le *Cerisier* doive attirer beaucoup de monde sous son ombrage.

Pendant mon absence aussi (Dieux injustes, qu'il s'est passé de choses pendant mon absence !), mademoiselle Marie Belval s'est fait entendre à l'Opéra dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. On ne nous gardera pas rancune de ne pas parler de ce que nous n'avons pas vu. Mademoiselle Belval va débiter pour la seconde fois dans le rôle d'Isabelle de *Robert le Diable*. Cette fois, nous serons à notre poste.

A. H.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

AVRIL

27 *Avril*. — MENUS-PLAISIRS. Première représentation : *Cent mille francs et ma fille*, opéra bouffe en quatre actes, paroles de MM. Adolphe Jaime et Philippe Gille, musique de M. J. Costé. (Transformation d'une pièce jouée primitivement sous forme de vaudeville, il y a quelques années, au théâtre Déjazet.) — SALLE PHILIPPE HERZ. Concert donné par la Société chorale d'amateurs, dirigée par M. Guillot de Sainbris; on y exécute de nombreux fragments d'une des œuvres les plus importantes de Philidor, le *Carmen seculare*, qui n'avait pas été entendue depuis un siècle environ, ainsi que la fameuse ballade, *le Roi des Aulnes*, du compositeur danois Niels Gade.

30. — Exécution, à la soirée donnée au palais de l'Elysée par le Président de la République, de la nouvelle musique composée, pour les intermèdes de *Georges Dandin*, par M. Eugène Sauzay (1). — NAPLES. (Théâtre San Carlo.) Première représentation : *Le Figlie di Ceope*, ballet, scénario de M. Hippolyte Monplaisir, musique de M. Costantino Dall'Argine.

M AI

1^{er} *Mai*. — Réouverture du concert des Champs-Élysées.

3. — Reprise des exercices des élèves au Conservatoire national de musi-

(1) Malgré tous les soins que nous prenons pour rendre ces tablettes aussi complètes que possible, on conçoit qu'il ne dépend pas toujours de nous qu'elles soient sans lacunes; c'est ainsi, et sans que le fait fût venu à notre connaissance, que cette composition de M. Sauzay avait été exécutée, le 18 avril, dans un concert donné par lui. — A la fin d'avril ou au commencement de mai, on donne au Friedrich-Wilhelmsstædter-Theater de Berlin, la première représentation d'*Un Carnaval à Rome*, opérette, musique de M. Johann Strauss. A l'Opéra de la même ville, le 1^{er} mai, première représentation d'un divertissement en un acte, scénario de M. G. Gursky, musique de M. Radeke. — Dans le courant de mai, première représentation au théâtre San Carlo, de Naples, de *Maria Stuarda*, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Golisciani, musique de M. Costantino Palumbo.

que, après une interruption de quinze ans environ. Les œuvres qui figurent au programme portent les noms de Haydn, Mozart, Cherubini, Spontini, Rossini, Weber et Mendelssohn. — SALLE ERARD. Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, musique de M. Charles Poisot. — DIEPPE. (Concert de la Société philharmonique.) Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, paroles de M. J. Cauvain, musique de M. Amédée Godard.

4. — SALLE DU CONSERVATOIRE. Grand concert donné pour la fondation d'une caisse philanthropique de prêts et encouragements aux artistes musiciens et artistes lyriques, avec le concours gracieux de M. Francis Planté, de madame Carvalho et de M. J. Diaz de Soria. La recette atteint presque le chiffre de dix mille francs.

5. — Clôture annuelle du Théâtre-Italien.

6. — Arrêté du ministre des Beaux-Arts, nommant madame Massart professeur de piano au Conservatoire national de musique, en remplacement de M. Henri Herz, admis sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite (1).

7. — OPÉRA-COMIQUE. Début de mademoiselle Breton, jeune artiste sortant du Conservatoire, dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*.

8. — OPÉRA. Continuation des débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet, dans le rôle de Marguerite de *Faust*. — Audition, dans la grande salle de la manufacture de M. Aristide Cavaillé-Coll, du grand orgue construit pour la nouvelle église de Saint-Anne d'Auray. (L'instrument est joué par M. Alexandre Guilmant.)

11. — Grande séance annuelle de l'Orphéon de Paris, dans la salle du Cirque des Champs-Élysées.

15. — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation : *le Cerisier*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. J. Duprato.

16. — ELDORADO. Première représentation : *la Fermière et son Garçon*, opérette en un acte, paroles de M. Auguste Jouhaud, musique de M. Frédéric Barbier. — SALLE HERZ. Cinquième concert avec orchestre et chœurs, donné par la Société nationale de musique, dans lequel on entend, en fait d'œuvres inédites : Symphonie, de M. Gabriel Fauré ; *la Forêt*, poème lyrique en trois parties (fragments), de madame la comtesse de Grandval ; fragment de Psaume (soli, chœur et orchestre), œuvre posthume d'Alexis de Castillon ; ouverture de M. Alphonse Duvernoy.

(1) Par un autre arrêté du même mois, dont nous ignorons la date précise, M. Maury a été nommé professeur de cornet à pistons en remplacement de M. Arban, démissionnaire.

19. — SALLE DE M. DUPREZ. Première représentation : *la Sérénade*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. Édouard Duprez, musique de M. C. de Colbert.

21. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation : *Bagatelle*, opérette en un acte, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de M. J. Offenbach. — FOLIES-MARIGNY. Première représentation (à ce théâtre) : *les Pantins de Violette*, opérette en un acte, paroles de Léon Battu, musique d'Adolphe Adam. — Première audition, chez M. le comte Wiard, du *Dernier Abencérage*, opéra en deux actes, paroles de M....., musique de M. Regnier.

22. — OPÉRA. Début de mademoiselle Marie Belval, dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. — MILAN. Exécution, dans l'église Saint-Marc, de la messe composée par M. Verdi pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Manzoni.

23. — CONSERVATOIRE DE MUSIQUE. Audition des envois de Rome. Premières exécutions : *le Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, premier prix de 1868; Suite symphonique, et Psaume XXIII, de M. Charles Lefebvre, premier prix de 1870.

24, 25 et 26. — COLOGNE. Cinquante-unième festival musical rhénan (1).

A. P.

(1) Dans le courant de mai, on représente, à l'Alcazar de Marseille, une opérette nouvelle en un acte : *Clairette Angot en Turquie*, paroles de MM. Roustan et Isch, musique de M. Emmanuel Baumann.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



AR décret du 22 mai, M. Arthur de Cumont a été nommé ministre des Beaux-Arts, en remplacement de M. de Fourtou, qui passe au ministère de l'intérieur.

— Le 23 mai a eu lieu, au Conservatoire de musique, le jugement du Concours d'essai pour le grand prix de Rome.

Le jury était composé de MM. Ambroise Thomas, H. Reber, Félicien David, Victor Massé, François Bazin, membres de l'Institut ; Massenet, Vaucorbeil, jurés adjoints, désignés par l'Académie des Beaux-Arts ; M. Camille Saint-Saëns, autre juré désigné par l'Académie, ne s'est point présenté.

Les concurrents étaient au nombre de neuf. Six ont été admis au concours définitif.

Ce sont, dans l'ordre suivant :

- 1^o M. Hillemacher, second prix de 1873, élève de M. François Bazin ;
- 2^o M. Ehrhart, second prix de 1872, élève de M. Reber ;
- 3^o M. Wormser, élève de M. F. Bazin ;
- 4^o M. Pop Méarini, élève de M. Victor Massé ;
- 5^o M. Vérouge de la Nux ;
- 6^o M. Marmontel, mention honorable de 1873.

Ces deux derniers, élèves de M. Bazin.

Voici l'ordre du concours définitif : entrée en loges, le samedi 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : vendredi 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts, samedi 4 juillet, au Palais de l'Institut.

— Sous ce titre : *l'Art lyrique, traité de chant et d'expression*, M. Delle-Sedie va prochainement publier un important ouvrage où seront résumés les principes que l'éminent chanteur met en pratique depuis longtemps avec tant d'autorité.

— L'impôt sur les pianos n'est en faveur nulle part. La Chambre des députés italiens vient, à son tour, de le repousser.

— Mademoiselle Lise Tautin, dont on se rappelle les succès aux Bouffes-Parisiens, vient de mourir à Bologne, à l'âge de trente-six ans.

— Notre correspondant à Barcelone, M. A. G. Bertal, nous adresse un compte rendu de *l'Ultimo Abenzerragio* (le Dernier des Abencérages), opéra nouveau en quatre actes. Le défaut d'espace nous empêche de reproduire *in extenso* l'article de M. Bertal; nous le résumons pour nos lecteurs.

L'Ultimo Abenzerragio, paroles de M. Francisco Fors de Casamayor, musique de M. Felipe Pedrell, a été représenté pour la première fois le 14 avril 1874, au Grand-Théâtre du Lycée de Barcelone. Le livret, tiré de Chateaubriand, est médiocre. La musique de M. Felipe Pedrell, un jeune débutant, est une œuvre originale et savante, d'un beau style. L'inspiration en est facile. M. Pedrell a le savoir : il ne sera pas longtemps à acquérir le savoir-faire. Si l'on considère l'absence quasi-complète de situations intéressantes et dramatiques dans le livret, on est étonné que M. Pedrell ait pu en tirer un parti aussi remarquable. Cela donne le droit d'attendre beaucoup de l'avenir de ce jeune compositeur.

La mise en scène et l'interprétation de l'œuvre ont été parfaites.

— Nous avons reçu une notice sur mademoiselle Anna de Belocca. C'est une très belle plaquette ornée d'un portrait photographique de la jeune artiste. L'auteur, M. Victor Berlioz (?), donne des détails biographiques très exacts, mais il sacre mademoiselle de Belocca étoile de première grandeur, et la met sur la même ligne que la Malibran !

Mademoiselle de Belocca possède certes une fort belle voix ; c'est beaucoup, mais c'est tout. Ses débuts dans *le Barbier* avaient fait concevoir des espérances que la critique impartiale a dû abandonner, après l'avoir entendue dans *la Cenerentola* et *la Semiramide*.

Les générations futures apprendront avec étonnement qu'il y a eu à Paris, en 1873-74, une chanteuse comparable à la Malibran.

LONDRES. — *Covent-Garden*. — La saison de Covent-Garden a commencé avec sa splendeur accoutumée : M. Gye, le directeur *gentleman*, fait bien les choses. Les plus grands noms d'artistes figurent parmi ses pensionnaires. Citer la Patti, l'Albani, madame Marimon, Faure, Nicolini et tant d'autres, c'est dire assez que le succès est certain et peut se calculer à l'avance. Quel-

ques détails sur l'organisation de ce théâtre, sur l'orchestre en particulier, sont intéressants et instructifs.

Rappelons tout d'abord que c'est M. Vianesi qui est l'âme de ce grand centre artistique, et qu'il a réuni un orchestre hors ligne, dont voici la composition : 14 premiers violons, 12 seconds, 11 violes altos, 9 violoncelles, 9 contre-basses, 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 harpe, cymbales et timbales, caisses roulantes, grosses caisses, et toute la batterie ordinaire et extraordinaire, coût : 2,000 fr. par soirée. La saison se compose de quatre-vingts soirées ; c'est donc 160,000 fr. pour l'orchestre seulement. Ces quatre-vingts soirées ont lieu dans l'espace de quatre mois : avril, mai, juin et juillet.

On a donné à Covent-Garden, depuis l'ouverture, plusieurs opéras, parmi lesquels : *la Traviata*, *Crispino*, *la Figlia del Regimento*, *l'Africana*, *Il Barbiere*, *la Favorita*, *Guglielmo Tell*, *Ugonoti*, *Lucia*, *Sonnambula*, *Ballo in Maschera*, *Trovatore*, *Fausto*, *I Puritani*, *Don Giovanni*.

M. Gye a été nommé récemment directeur des théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et Moscou.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra*. — La première représentation de *l'Esclave*, d'Edmond Membreé, aura lieu au commencement du mois de juillet. Les trois premiers actes sont déjà mis en scène.

— On s'occupe à ce théâtre d'une reprise de *Robert le Diable*.

Mademoiselle Marie Belval continuera ses débuts dans le rôle d'Isabelle. Quant au rôle de Robert, on le conserve à M. Sylva.

— Mademoiselle Sangalli — retour de Vienne — fera sa rentrée à l'Opéra le mois prochain, dans le ballet de *la Source*.

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, on ne parle plus que de la *Messe de Requiem*, de Verdi, qui sera chantée probablement le 9 juin, à une heure et demie.

Voici le programme des morceaux :

1^o *Requiem* et *Kyrie*, quatuor et chœurs, par mesdames Stoltz, soprano ; Waldmann, mezzo-soprano ; MM. Capponi, ténor ; Maini, basse.

2° *Dies iræ* à quatre parties, solo et chœur.

Dies iræ, chœur.

Tuba mirum, chœur.

Liber scriptus, chœur et fugue.

Quid sum miser, trio, par mesdames Stoltz, Waldmann et M. Capponi.

Rex tremendæ, quatuor et chœur.

Recordare, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.

Ingemisco, solo par M. Capponi.

Confutatis, solo pour basse.

Lacrymosa, quatuor et chœur.

3° *Domine Jesus*, offertoire, par mesdames Stoltz et Waldmann, MM. Capponi et Maini.

4° *Sanctus*, fugue à deux chœurs.

5° *Agnus Dei*, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.

6° *Lux æterna*, trio, par madame Waldmann, MM. Capponi et Maini.

Libera me, solo, chœur, fugue finale. Le solo par madame Stoltz.

L'orchestre et les chœurs se composent de 200 exécutants, sous la direction de M. Deloffre.

Châtelet. — M. Louis Herz a acquis de M. Hostein et de la Société nantaise la propriété du Châtelet. Le nouveau directeur forme, pour l'exploitation de ce théâtre, une Société anonyme au capital de 500,000 francs, divisé en 1,000 actions. Le Châtelet serait transformé en opéra populaire. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette tentative, à laquelle nous souhaitons une complète réussite.

Variétés. — *Un Sujet de pendule*, tel est le titre d'un opéra bouffe en un acte que MM. Dubreuil, Chabrillat et Cœdès viennent de faire recevoir. Cet ouvrage sera interprété par MM. Dupuis, Léonce, mesdames Berthal et Aline Duval.

On annonce aussi la reprise prochaine des *Brigands*, avec mademoiselle Paola Marié dans le rôle de Fiorella.

Folies-Dramatiques. — Les Folies-Dramatiques feront leur clôture en juillet et leur réouverture en août.

La pièce de réouverture sera, dit-on, *la Fiancée du Roi de Garbe*, de MM. Dennery et Chabrillat, musique de M. Litolff.

Ensuite viendra *le Capitaine Fracasse*, de Catulle Mendès, que M. Émile Pessard vient de mettre en musique.

On prépare, en attendant ces deux pièces, une reprise du *Canard à trois becs*, l'opérette de MM. Moinaux et Jonas.

Folies-Marigny. — Le directeur, M. Gaspari, a donné une reprise inatten-

due des *Pantins de Violette*. Malgré le petit nombre d'exécutants qui se trouvaient à l'orchestre, la partition charmante d'Adolphe Adam a été vivement applaudie.

Porte-Saint-Martin. — La reprise du *Pied de mouton* aura lieu à la Porte-Saint-Martin du 10 au 12 juin, après une semaine de relâche.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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



*Aux Français étonnés de sa Mêle Harmonie
Il montra dans son art des prodiges nouveaux
Dans ses delassemens admirant son Génie
On voit qu'en ses jeux même il n'a point de Rivaux*

Par M. Danican