

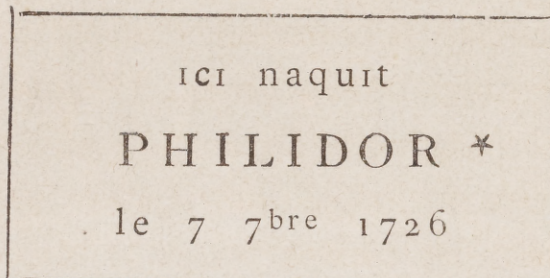
ANDRÉ PHILIDOR



DANS les dépendances du château de Dreux, le promeneur aperçoit, à moitié cachée par les arbres et placée sur une petite éminence, une maisonnette de l'aspect le plus humble, de l'apparence la plus modeste, et qui pourtant consacre un grand souvenir. C'est dans cette maisonnette, qui, je crois, sert aujourd'hui de logis à l'un des gardes du parc, que naquit l'un des plus grands musiciens dont la France puisse s'enorgueillir, François-André Danican Philidor; une petite plaque de marbre noir, portant une inscription commémorative, rappelle ce fait aux compatriotes d'un artiste justement célèbre naguère, et aujourd'hui bien à tort

oublié. Voici la reproduction exacte de cette plaque, placée sur la façade, juste à côté du numéro de la maison :

158



Les *Druides* (1) sont très-fiers des deux hommes fort distingués qu'a vu naître leur petite cité : Rotrou, le poète viril et le magistrat martyr, et Philidor, le grand musicien et le plus fameux joueur d'échecs qu'ait possédé la France ; mais je crois qu'ils connaissent plus l'un que l'autre, et que leur sympathie est plutôt et plus clairement éveillée par le nom du premier que par le souvenir du second.

D'où vient donc l'injuste oubli dans lequel, au point de vue musical, est tombé le nom de celui qu'on pourrait appeler le grand Philidor, tandis que les amateurs d'échecs n'ont cessé de l'entourer du respect le plus profond, de l'admiration, de la vénération la plus inaltérable ? Parmi les musiciens même, il en est bien peu qui le connaissent assez pour lui rendre justice, qui sachent qu'il a été, avec Duni, Grétry et Monsigny, l'un des fondateurs de notre opéra comique, qu'il est l'un des très rares artistes français qui aient obtenu de grands succès à l'Opéra, enfin qu'il a fait jouer plus de vingt-cinq ouvrages de caractères très différents, et que, pour toutes ces raisons, son nom était digne de gloire à l'égal de celui de Grétry, de celui de Monsigny. Ces deux derniers pourtant sont connus du public, sont consacrés par la renommée ; tandis que Philidor est l'objet d'un dédain inexplicable, d'un oubli absolument immérité, et d'autant plus étrange qu'à certains points de vue il est supérieur à ceux que les contemporains appelaient ses émules, ses rivaux, mais qu'ils se seraient bien gardés de considérer comme ses supérieurs.

(1) Une tradition locale, dont je ne suis pas à même de vérifier le bien-fondé, veut que la ville et les environs de Dreux aient été l'un des derniers, sinon le dernier refuge des druides de notre vieille Gaule. Le nom même de Dreux semble, du reste, venir à l'appui de cette tradition. Toujours est-il que les habitants de la ville et de la contrée prennent la désignation de *druides*, tout comme ceux de Paris s'appellent Parisiens, et, peut-être sans trop savoir pourquoi, s'en montrent assez fiers. C'est un sujet assez ordinaire d'étonnement pour les étrangers que d'entendre, par exemple, sur une grande route, deux paysans s'interpeller ainsi : — « Te v'là, vieux Druide !... Comment vas-tu ? — Eh ! bonjour, mon bon Druide ; ça va bien, je te remercie. »

Le fait est là pourtant, brutal comme tous les faits, et il ne reste qu'à le constater. Eh bien, c'est contre ce fait injuste que je veux protester, et c'est pour laver la mémoire de Philidor de l'outrage qui lui est fait chaque jour, que j'ai entrepris ce travail. En retraçant sa vie, en énumérant ses travaux, en appréciant ses œuvres, en faisant, par la pensée, revivre son génie, j'espère rappeler l'attention sur un artiste méconnu, rendre à son nom un peu du lustre dont il était justement environné, et forcer, à son égard, sinon les sympathies du public, à qui l'on n'offre plus l'occasion de le connaître et qui reste par conséquent inhabile à le juger, du moins l'affection des musiciens, qui, grâce à mon plaidoyer, consentiront peut-être à l'étudier un peu et seront bientôt à même de partager mon estime, mon goût, j'allais dire mon admiration. Ne dussé-je ramener à Philidor que quelques esprits distingués, quelques raffinés, quelques curieux des choses d'art, auxquels ses œuvres auraient échappé, je m'estimerais heureux du résultat et me considérerais comme ayant accompli un devoir. D'ailleurs, ceux qui voudront bien me lire verront qu'il n'y avait pas seulement en Philidor un artiste, mais un homme intelligent, un homme instruit et un homme de cœur; un homme, enfin, pour tout dire en un mot.

I

Nous avons vu que Philidor était né à Dreux, le 7 septembre 1726 (1). Il était issu d'une famille féconde en musiciens, qui avait déjà fourni neuf artistes fort distingués, recommandables à titres et degrés différents,

(1) Dans la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, Fétis avait donné une date inexacte pour la naissance de Philidor, date que je rectifiai dans la *Revue et Gazette musicale* du 11 septembre 1859, d'après l'acte de naissance du grand artiste et la plaque de la maison où il a vu le jour, et que Fétis corrigea lui-même dans sa seconde édition. Mais je ferai remarquer que les deux articles relatifs à Philidor insérés dans les deux éditions de la *Biographie universelle des Musiciens*, très confus et cherchant à se corriger l'un l'autre, fourmillent d'omissions, d'erreurs et d'inexactitudes. Je préviens donc, une fois pour toutes, que je serai fréquemment, dans l'énoncé des faits, en désaccord avec Fétis; mais comme voici quinze ans que je m'occupe de Philidor, j'aurai soin d'appuyer mes affirmations, soit sur des textes contemporains, que je citerai toujours, soit sur des renseignements que les membres survivants de la famille (et ils sont nombreux) ont bien voulu me fournir directement, soit enfin sur une biographie de Philidor que son fils aîné avait commencé à écrire et qui, la mort l'ayant surpris, fut achevée, d'après ses notes, par un de ses amis, M. J. Lardin. Ce travail, absolument nul au point de vue artistique, mais très précieux sous le rapport des faits, a été publié sous ce titre : *Philidor peint par lui-même*, dans le *Palamède* (revue des échecs) de janvier 1847; il en a été fait un tirage à part.

et qui, un peu comme celle des Bach en Allemagne, forma une véritable dynastie musicale. C'est au chef de cette dynastie, Michel Danican, que fut appliqué pour la première fois le surnom de *Philidor*, qui n'était point le nom de la famille, mais qui, du fait de celui-ci, vint s'ajouter à son nom patronymique. « Michel Danican (a dit un de mes excellents confrères, M. Er. Thoinan, dans un travail spécial, relatif à la généalogie des Philidor), né dans le Dauphiné, avait acquis une grande habileté sur le hautbois, et réussit, en arrivant à Paris, à se faire entendre et applaudir de Louis XIII. Ce prince, grand amateur de musique et musicien lui-même, fut enchanté de l'artiste dauphinois, dont le jeu, disait-il, lui rappelait celui d'un célèbre hautboïste italien nommé Filidori, venu de Sienne quelques années avant, et dont le talent avait produit une certaine sensation à la cour de France. Le roi dilettante s'écria même dans son enthousiasme, en écoutant Michel : « J'ai trouvé un second Filidori. » Il n'en fallut pas davantage, et les courtisans, toujours disposés à renchérir encore sur les éloges du maître, n'appelèrent plus Danican que Philidor (1). »

François-André Danican-Philidor était l'arrière-petit-fils du hautboïste de Louis XIII. Son père n'était pas âgé de moins de soixante-treize ans lorsqu'il épousa, en troisièmes noces, une jeune fille aimable et naïve, qui était seulement dans sa vingtième année; si bien qu'André Philidor, venu au monde le premier des huit enfants issus de ce mariage vraiment extraordinaire, avait à sa naissance une sœur, fille du premier lit de son père, déjà âgée de cinquante-six ans, et qui aurait pu être la grand'mère de celle qui pouvait l'appeler sa belle-fille.

Le jeune André fut admis fort jeune au nombre des enfants de la chapelle de Louis XV, dès l'âge de six ans, dit-on, et y fit ses études sous la direction de Campra (2). C'était une bonne fortune, pour un enfant

(1) *Les Philidor, généalogie biographique des musiciens de ce nom.* (*France musicale*, décembre 1867 et janvier 1868.)

(2) Fétis, se fondant avec assez de raison sur les règlements de la chapelle du roi, qui en interdisaient l'entrée à tout enfant n'ayant point encore accompli sa dixième année, contesta formellement que Philidor ait pu y être admis dans un âge aussi tendre. Cependant, un contemporain d'André Philidor, Laborde, financier, écrivain et compositeur lui-même, affirme le fait dans ses *Essais sur la musique*, et pourrait bien avoir été renseigné à ce sujet par Philidor en personne; de plus, le fait en question est resté à l'état de tradition dans la famille; enfin, sans vouloir absolument rien affirmer, j'ajouterai pourtant qu'il ne me paraîtrait pas extraordinaire que le roi, en faveur des longs services rendus à la chapelle par deux générations de sa famille, eût fait une infraction aux règlements pour un enfant dont les dispositions, d'ailleurs, étaient exceptionnelles.

bien doué, que de tomber aux mains d'un tel maître. Artiste supérieur, sinon homme de génie, Campra, qui avait été successivement maître de chapelle à Toulon, à Arles, à Toulouse, puis, à Paris, au collège, à la maison professe des Jésuites, à la Sainte-Chapelle, à Notre-Dame et enfin à la Cour, avait donné à l'Opéra plus de vingt ouvrages, dont quelques-uns, tels que *l'Europe galante*, *Hésione*, *Tanocrède*, *les Fêtes vénitiennes*, avaient obtenu de grands et légitimes succès. C'était un musicien instruit, doué d'une imagination abondante, d'une verve très-réelle, et qui n'avait pas moins réussi dans le genre profane que dans le genre sacré. On n'aurait su choisir un meilleur directeur pour les jeunes pages de la chapelle royale, et Philidor dut, par la suite, s'estimer heureux d'avoir eu pour maître le premier musicien de son temps.

Ce fut, paraît-il, au service de la chapelle que le jeune Philidor commença de contracter son goût passionné pour les échecs, sans doute par suite de l'exemple qui lui était donné journellement. Les musiciens avaient l'habitude de se réunir, en attendant la messe du roi, dans une salle où se trouvait une longue table sur laquelle étaient incrustés six échiquiers ; ils prenaient patience en exerçant leurs forces à ce jeu difficile et compliqué, le seul, d'ailleurs, qui leur fût permis à la Cour. Philidor, qui avait pour les échecs une inclination naturelle, les regardait faire silencieusement, mais en portant aux coups la plus grande attention. Un jour — il était âgé de dix ans environ, — un vieux musicien, arrivé avant l'heure accoutumée, maugréait devant lui de ce que ses camarades ne se pressaient point assez, ce qui le privait de faire sa partie. L'enfant n'osait trop ; mais, cependant, tout hésitant et tout timide, il proposa au bonhomme de lui servir de joueur. A cette offre, le vieillard partit d'abord d'un éclat de rire, puis finit par accepter. Mais sa surprise fut grande lorsque, au lieu d'un élève auquel il pensait devoir prodiguer les conseils, il s'aperçut qu'il avait affaire à un rival redoutable ; le dépit s'en mêla quand, la partie avançant, il s'aperçut que son adversaire pourrait bien prendre le dessus ; sa mauvaise humeur éclata alors, et il eût fallu voir la mine à la fois piteuse et maligne du bambin, trop fier d'un succès qu'il prévoyait déjà pour consentir à l'abandonner, mais redoutant de payer son triomphe par quelque horion, que l'amour-propre froissé du bonhomme semblait lui faire pressentir. A chaque instant il tournait du côté de la porte un regard en quelque sorte suppliant, comme pour l'engager à se rapprocher de lui afin de favoriser sa fuite lorsque le moment en serait venu ; cependant, petit à petit, et sans exciter les soupçons de son rival, absolument absorbé par son jeu, il était parvenu à se glisser à l'extrémité de son banc ; sûr alors de son salut,

il presse l'issue de la partie, précipite les coups, avance enfin victorieusement la pièce décisive, et, lançant à son adversaire un *mat* sardonique et retentissant, s'enfuit de toute la vitesse de ses petites jambes afin d'éviter une poursuite qui eût pu lui devenir fatale.

On comprend que cet incident ne passa pas inaperçu, et qu'il fut bientôt l'objet des conversations de tous les musiciens de la chapelle. Après une telle aventure, ce fut à qui d'entre eux ferait la partie avec le petit Philidor; mais ses aptitudes étaient déjà telles que bientôt il ne se trouva plus un seul de ses collègues qui pût se mesurer avec lui.

Pourtant les échecs ne le passionnaient pas encore au point de lui faire négliger ses études musicales, et l'on assure que, à peine âgé de douze ans, il fit exécuter à la chapelle un morceau de sa composition, un motet avec chœur, dont le roi Louis XV se montra si charmé qu'il lui en exprima personnellement sa satisfaction et lui fit remettre une gratification de dix louis.

II

On ne sait au juste à quelle époque Philidor quitta les pages du roi, et abandonna Versailles pour venir s'établir à Paris. Il me semble que cela pourrait bien coïncider avec la mort de Campra, son maître, qui arriva le 29 juillet 1744; auquel cas Philidor aurait eu tout près de dix-huit ans. Son premier biographe, Laborde, dit seulement à ce sujet : — « Etant sorti de page, il se fixa à Paris, s'y soutint en faisant quelques écoliers et en copiant de la musique, et tous les ans il allait à Versailles faire chanter un nouveau motet. » (1)

Sa position était difficile sans doute, puisqu'il était obligé non-seulement de donner des leçons, mais de copier de la musique pour vivre. Fort jeune, il avait perdu son père, qu'il n'avait pour ainsi dire pas connu; ses frères du premier lit, déjà avancés en âge, ne pouvaient probablement lui venir en aide, et comme, de son dernier mariage, son père avait laissé plusieurs enfants dont il était l'aîné, peut-être Philidor se voyait-il tenu de pourvoir, non pas seulement à sa propre existence, mais à celle de ces derniers.

(1) Dans son *Traité élémentaire du Jeu des Échecs* (Paris, 1853), M. le comte de Basterot dit qu'« à l'âge de quatorze ans Philidor quitta les chœurs de la chapelle royale. » Mais je ferai remarquer que M. de Basterot est le seul à donner ce renseignement, et j'ajouterai que, en ce qui concerne Philidor, il me paraît sujet à caution. On verra pourquoi plus tard.

Néanmoins, une fois à Paris, il se livra sans réserve à sa passion pour les échecs. Il fit bientôt connaissance avec plusieurs joueurs fameux, entre autres M. de Légal, qui passait pour le premier de France et qui avait trouvé la partie des pions, l'abbé Chenard, avec lequel il entreprit pour la première fois une partie sans voir l'échiquier, et divers autres, qu'il rencontrait au café de la Régence, où sa réputation devint rapidement colossale.

C'est dès ce moment que, malgré sa jeunesse, il commença à opérer de véritables tours de force, en faisant d'abord une partie sans voir l'échiquier, puis en en menant deux, et enfin trois à la fois dans les mêmes conditions. Ce fait a été célébré en vers par l'abbé Roman :

*Joueur sublime, étonnant Philidor,
De ton esprit, qui donc suivra l'essor ?
Comment peux-tu, par la seule pensée,
Dans une route obscure, embarrassée,
Les yeux fermés, guider au champ d'honneur
De tes échecs le bataillon vainqueur ?
Oui, je l'ai vu, sur trois tables dressées
(Pour les joueurs, prodige humiliant !)
Menant au but, aveugle clairvoyant,
D'un triple jeu les pièces dispersées.
Faire, à la fois, sur les trois échiquiers,
De ses rivaux les trois Rois prisonniers (1).*

Je crois bien qu'un tel fait ne s'était jamais produit, et l'on comprend qu'un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans, presque un enfant, montrant pour un tel jeu de telles aptitudes, ait pu se faire promptement une brillante renommée. Cependant, ses affaires étaient en assez mauvais état, et en 1745 il quittait Paris. Dans quelles conditions ? c'est ce

(1) *Les Echecs*, poème, par l'abbé Roman. (Paris, 1807, in-12.)

C'est le même abbé, passionné pour les échecs, qui, dans une fable où il supposait Mercure donnant des leçons à la jeune nymphe Echec, écrivait, en dépit de sa sottise, les aimables vers que voici :

*Obéissante et docile écolière,
D'un pareil maître elle eut bientôt appris
Du jeu d'échecs le plus secret mystère ;
Mille baisers, autant donnés que pris,
De ces leçons furent le doux salaire.
Belles, venez, j'en donne au même prix.*

La chronique ne dit pas si les « belles » accoururent.

qu'il est assez difficile de savoir, car les biographes se contredisent à ce sujet.

Laborde dit : — « Les progrès qu'il avait faits aux échecs lui donnèrent l'envie de voyager pour tenter fortune, et en 1745 il partit pour la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, etc. » De son côté, M. de Basterot prétend — je ne sais sur la foi de quel renseignement, car je n'ai pu le découvrir — que ce voyage avait d'abord un but musical : — « En 1745, Philidor partit pour la Hollande, en compagnie de quelques musiciens qui s'étaient associés pour donner des concerts à Amsterdam; mais le chef de la bande venant à mourir, l'entreprise fut abandonnée. Pour subvenir à ses besoins, Philidor dut recourir à son talent de joueur d'échecs. Il donna des leçons au prince de Waldeck et à d'autres personnages. Deux ans après, il visita l'Angleterre pour la première fois. »

Quoi qu'il en soit, il paraît certain que c'est en 1745 que Philidor quitta Paris pour se rendre en Hollande, puis en Angleterre, et qu'il mit à profit, pour subsister, son talent aux échecs. Je ne dirai pas, comme Laborde, qu'il tenta la fortune, car l'expression ne me paraît pas heureuse; on ne tente la fortune qu'aux jeux de hasard, et les échecs ne sauraient guère être mis dans le nombre. Philidor était pauvre, besoigneux; il donna des leçons d'échecs, qui, sans aucun doute, étaient plus profitables à sa bourse que des leçons de musique, et il fit des paris sur son jeu, paris qu'il était certain de gagner et que ses adversaires étaient parfaitement sûrs de perdre, mais dont le produit, loin d'être un effet du hasard, était pour lui la récompense d'un grand effort intellectuel. Il n'y a rien là que de fort honorable et de parfaitement licite. Ceci soit dit pour calmer certaines susceptibilités exagérées, dont quelques échos sont venus jusqu'à moi.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE



LE 23 avril 1564, naquit à Stratfort-sur-Avon, dans une maison d'assez pauvre apparence, un enfant du sexe masculin, qui reçut le prénom de William. Fils d'un alderman catholique, nommé Shakespeare, cet enfant, destiné à vivre dans un milieu protestant, devait, à partir de sa seizième année, devenir successivement boucher, maître d'école, clerc chez un procureur, braconnier, gardeur de chevaux à la porte des théâtres, garçon appeleur dans la coulisse, comparse, comédien et poète. Réformateur à sa façon, il devait un jour jeter le désarroi dans les vieilles doctrines aristotéliennes, et accomplir dans le drame la révolution opérée par Dante dans le poème. Shakespeare était un ignorant, au rapport de certains critiques que je veux croire très instruits et très sincères ; au dire de M. Philarète Chasles, il n'a rien inventé ; et cependant, en dépit de son ignorance et de son esprit peu inventif, Shakespeare, de 1587 à 1611, composa, outre ses sonnets, trente et une pièces, drames ou comédies, dont quelques-unes sont de véritables études historiques et légendaires. Celui qui écrivit *Macbeth*, *Richard III*, *le Marchand de Venise*, *Henri IV*, *Henri V*, *Othello*, *Jules César*, *Coriolan*, *le Roi Lear*, *Hamlet*, *Antoine et Cléopâtre* et *Henri VIII*, était, convenons-en, un ignorant d'une espèce particulière. Peut-être aussi y a-t-il quelque exagération à prétendre qu'un homme, auquel on doit le *Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, et la *Tempête*, soit dénué d'imagination... Le cinquante-deuxième anniversaire de la naissance de Shakespeare fut le jour de sa mort. A cette date,

Shakespeare rentra dans la nuit, au sein de cette terre qu'il connaissait si bien ; et son œuvre, l'indifférence, la haine et les puritains aidant, fut enseveli pendant cent douze ans dans l'ombre d'où Voltaire, chercheur et jaloux, le fit sortir, et où il eût voulu le faire rentrer. Voltaire traduisit les trois premiers actes de *Jules César* et s'arrêta là, prétendant que le meurtre de César terminait la pièce, et que, César poignardé, les deux derniers actes devenaient inutiles. Voltaire, dont le goût était très sûr comme chacun sait, retranchait ainsi de son autorité privée plusieurs des plus merveilleuses scènes de l'ouvrage. L'esprit avait tendu la main au génie, c'était méritoire. Mais il arriva que la surface mesura la profondeur ; alors le critique appréhenda le poète ; l'auteur de *Zaïre*, de *Brutus* se sentit inférieur à l'auteur d'*Othello* et de *Jules César* ; l'élégance et le brio redoutèrent la grâce et l'énergie ; le vers bien fait se méfia du vers bien venu ; Mahomet comprit qu'il fallait lever la tête pour regarder Coriolan et le roi Lear, le Montenvert remarqua qu'il n'était pas de niveau avec le mont Blanc et se trouva, relativement à son voisin, petit et mesquin : le révolutionnaire français, blessé dans sa vanité, ne voulut plus entendre parler du révolutionnaire anglais, et Voltaire, qui louait jadis Shakespeare, ne tarda guère à le traiter de sauvage ivre. C'était moins méritoire. Malgré Voltaire, malgré Shaftesbury, malgré Dryden, qui déclara simplement Shakespeare « hors d'usage », le poète, ressuscité, voyait tomber autour de lui la forêt des œuvres avortées ou incomplètes, sous la hache de ce rude bûcheron, le temps ; il sortait de l'ombre, du silence, des brouillards britanniques ; serein, il contemplait le monde, son futur patrimoine. Comment avait-on passé près de ce géant sans le voir ? La France, l'Allemagne l'apercevaient enfin et le critiquaient vertement tout en le dépouillant. Au dix-neuvième siècle, les types shakespeariens s'imposent à tous les arts. La peinture, la sculpture, la musique ne jurent que par Shakespeare. On le commente, on le traduit, on l'arrange, on le dérange, on l'imité. La France commence à croire qu'il faut compter avec le drame, et qu'un jour on pourra, par faveur, lui faire une petite place aux pieds de la tragédie et de la comédie, si ces bonnes dames le permettent. On l'examine, on le plaisante, on le raille ; quelle drôle de mine il a ! Il pleure, il rit, absolument comme un homme ; la critique le fustige, le public le trouve étrange ; la convention s'offusque, se plaint et larmoie. Les traducteurs et quelques-uns de leurs lecteurs défendent seuls Shakespeare, ses drames et son système. Les connaisseurs patentés restent indifférents, hésitent ou lancent l'anathème au nouveau venu, âgé de deux cents ans environ, qui vient bouleverser leurs idées, ou plutôt les idées grecques

et romaines, devenues françaises depuis la Renaissance, qu'on leur infusa au collège, et dont ils ne se souviennent, par parenthèse, que dans les occasions où le génie, uni à la vérité, les contrecarre sérieusement. Pourtant un impresario confie un *Othello* de fabrique italienne à Rossini; celui-ci s'en tire, grâce à deux ou trois phrases agréables. Les traducteurs de Shakespeare se multiplient en Italie, en France, en Allemagne; à Paris éclate la fameuse querelle des classiques et des romantiques, à laquelle, certes, le dramaturge anglais n'est pas étranger; le siècle de Louis XIV et le siècle d'Élisabeth sont en présence et se chamaillent quelque peu; les deux partis s'injurient; leur colère est au comble. Giboulées d'insultes. Les uns se moquent et se divertissent; les autres prennent la guerre au sérieux et ne ménagent rien. Victor Hugo, représentant de l'esprit nouveau dont il explique les tendances, mitigeant Shakespeare par Corneille et Molière, c'est-à-dire par un reflet espagnol et français, en imprimant, d'ailleurs, à ses ouvrages le cachet d'une incontestable et magnifique individualité, écrit sa fameuse préface de *Cromwell*. Le tumulte redouble, et c'est sur le dos d'*Hernani* que le dénigrement rageur et l'admiration passionnée vident leur querelle à coups de poings. Shakespeare, soutenu par l'aristocratie des intelligences, fait sa trouée; on lui emprunte d'abord des sujets, puis des caractères, puis des scènes, puis des pièces trop souvent défigurées par d'impertinents faiseurs; on tire quelques gouttes de sang au dramaturge, on lui arrache quelques lambeaux de chair, et ces gouttes de sang et ces lambeaux de chair suffisent pour donner aux compositions auxquelles ils sont destinés les apparences de la vie. Les classiques montrent leurs dents ébréchées, les romantiques montrent leurs poignets vainqueurs; la justice, tranquille, tient ses balances et attend...

Shakespeare vous attire comme le gouffre, vous fascine comme l'idéal. Se plonger dans l'œuvre du maître, c'est pénétrer dans une forêt immense, dans la forêt humanité. Ceux-ci y rencontrent Iago, Ophélie, Shylock, Roméo; ceux-là y aperçoivent Titania, Obéron, Ariel; d'autres s'y arrêtent pour suivre des yeux, à la nuit tombante, les sorcières tournoyant sur les bruyères ou, quand l'aurore reparaît, les fées errant parmi les fleurs; tous reviennent de leur course vertigineuse éblouis, charmés, transportés, ravis d'avoir vu l'homme sous tant d'aspects divers, étonnés de s'être croisés avec des êtres qu'ils croyaient imaginaires et dont ils ont constaté l'existence. — Banco s'assied à la table de Macbeth; qui nierait les revenants? Prospéro fait sortir Ariel d'un arbre; qui nierait la puissance des magiciens? Ariel, chanteur invisible, traverse les airs au bruit d'une délicieuse symphonie; qui nierait les génies? L'aube naît, l'alouette

s'éveille et s'élève avec des battements d'ailes pour saluer le jour naissant; Roméo prend aux lèvres de Juliette le baiser d'adieu; qui nierait l'harmonie, la poésie, l'amour? Ophélie, folle, folle, folle, hélas! la tête couronnée de fleurs, le sein recouvert par l'onde transparente, se noie en murmurant son refrain étrange; qui nierait l'abîme que la douleur se creuse dans le cœur? Et ceux qui ont parcouru le royaume du poète se demandent pourquoi ils ne cueilleraient pas une violette, une rose, un souci, une grappe de raisin, une branche de cyprès dans ce royaume aussi vaste que la terre, mouvementé comme les vagues de l'Océan, serein comme le ciel, plein de rayons où se meuvent des esprits bienfaisants et d'ombres où s'enfoncent d'horribles fantômes. Et une nuée de compositeurs: Rossini, Chelard, Mendelssohn, Halévy, Thomas, Gounod, Berlioz, Verdi, Stadtfeld; les impuissants, les inconnus, les célèbres, les forts s'abattent sur ces proies toujours vivantes: *Hamlet*, *Macbeth*, *la Tempête*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*, *Coriolan*, *le roi Lear*; et ces artistes deviennent plus vigoureux, plus vaillants, plus observateurs en s'unissant à Shakespeare, dont ils sont pourtant éloignés de traduire les innombrables et fulgurantes beautés.

Le sens musical n'est point l'apanage des poètes, aussi constaté-je avec un ravissement mêlé de surprise que Shakespeare, dans toutes ses pièces (je l'ai déjà remarqué ailleurs), confie à la musique le rôle qui lui convient; qu'il la fait intervenir dans les endroits où elle est nécessaire, où elle complète la situation, où elle agrandit l'horizon; dans les occasions où le visage de Dieu apparaît soudain dans l'espace crépusculaire, et où son doigt terrible se montrant aux abords du globe, semble peser sur les événements d'ici-bas.

Essentiellement lyrique, l'œuvre Shakespearien appelle la musique à chaque scène, presque à chaque ligne. La musique peut y courir comme le moineau-franc vole à la treille dorée, et s'y poser ça et là, au hasard. Elle s'adaptera aussi naturellement, aussi facilement au monologue d'Hamlet qu'aux rancunes, aux disputes, aux vengeances des Montaigus et des Capulets; le crâne du pauvre Yorik la sollicitera autant que le sommeil chargé de remords de lady Macbeth; si elle convient à la fée Mab, elle ne convient pas moins à Cordélie, à Miranda, à Desdémone; le roi Lear, Roméo, Juliette, Puck, Caliban, Falstaff. Les apparitions, le fantastique, le réel l'attendent comme une divinité qui doit ajouter l'idéal à la surabondance de vie qu'ils ont déjà. Goneril et Regane sont aussi favorables à la musique que Cordélie et Jeanne Darc. Elle s'applique à: « *Ta parole est un poignard!* » aussi bien qu'à: « *Au Rat! au rat!* » et au cri d'Hamlet, frappant Claudius: « *Suis ma mère!* » Le

musicien penseur qui mettra Shakespeare en musique n'est peut-être pas encore né : il naîtra, n'en doutez pas.

Mozart, avec plus de passion, plus de grandeur, plus de profondeur, plus de *fantasie* (mot allemand intraduisible); Mozart, avec des formes plus variées, plus souples, plus imprévues; Mozart, moins court, moins étriqué, moins soumis à l'instinct, moins étranger à la réflexion, Mozart eût pu être ce musicien prodige : le rival de Shakespeare. Mais Mozart n'est pas sauvage, abrupt; il ne fréquente que rarement les sommets; l'inconnu formidable ne la harcèle pas; le plus qu'humain lui échappe évidemment. Zerline lui suffit; Armide l'eût gêné, dans les grands bois sombres ou lumineux, ce n'est pas le hêtre qu'il dessine, c'est le muguet; il préfère la colline à la montagne, la grotte aux rocs inaccessibles, la source au torrent, le fleuve à l'océan, la barque au navire; les lilas du jardin lui conviennent mieux que la virginité solennelle des lianes inextricables; l'horreur l'émeut médiocrement les précipices, brumeux au-dessus desquels tourbillonnent les oiseaux de proie ne lui semblent point avoir d'équivalents dans le domaine musical; il regarde si volontiers les champs semés de marguerites qu'il ne voit pas les cieux semés d'étoiles; il écoute la fauvette et le rossignol; il n'entend pas les vautours; il est le camarade du rouge-gorge; il ne fraye pas avec l'aigle; Mozart, céleste quelquefois, n'est jamais divin dans l'acception sublime du mot; Mozart, un peu coureur, quoique marié, Mozart que des amours multiples inspiraient, ainsi que me l'avouait sa veuve, qui le laissait libre par amour de l'art, Mozart, légèrement libertin, paraît-il, trouvait Don Juan à sa taille, mais il n'eût rien tiré d'Hamlet, d'Othello, de Macbeth ou du roi Lear; ces types l'eussent écrasé, près d'eux il ne fût pas resté grand. Tout est relatif. Mozart était un compositeur hors ligne, mais ce n'était pas un homme supérieur; là est la nuance.

Cependant l'opéra de *Don Juan* se rapproche par plusieurs points des drames de Shakespeare; il a le mouvement, le rire, le sourire, les larmes, la volupté, l'insouciance, la colère, la terreur, le délire, le courage, la désolation, la témérité, la légèreté; il montre la faute et le châtement; il offre un assemblage de types admirables: c'est Leporello, curieux, poltron et gourmand; c'est le commandeur devenu marbre et venant, statue inflexible, punir le coupable; c'est Dona Anna pleurant sur le corps de son père et courant à la poursuite du meurtrier, son ravisseur; c'est Zerline, naïve et coquette; c'est le jaloux Mazetto, c'est Dona Elvira, c'est Don Ottavio, c'est Don Juan enfin, fier, voluptueux, éhonté, beau, toujours amoureux, toujours à la recherche de son rêve : la femme qu'il pourra aimer. De tous ces types si profondément humains et si gran-

dioses, Mozart fait des caractères. Sauf en matière religieuse, son idéal, c'était la terre avec ses vertus mélangées de faiblesses. Peintre fidèle, il ne grandissait pas ses personnages; il ne demandait rien à l'inconnu; il n'avait pas l'intuition de l'infini dans l'art; aussi la suprême poésie manque-t-elle à son œuvre; aussi le surhumain ne se rencontre-t-il jamais sous sa plume élégante. Mozart, emprisonné dans le réel, dans le terrestre, ignorait ces élans vigoureux et sublimes si fréquents chez Beethoven; Mozart a des confins; Beethoven n'en a pas; l'insondable est dans Beethoven; il n'est point dans Mozart: Mozart ressemble à un fleuve dont les eaux abondantes, calmes et pures, laissent voir le lit; Beethoven, c'est la pleine mer, c'est le plein ciel; Mozart observe, Beethoven observe et devine; Mozart sait, Beethoven sait et pressent. *Don Juan* est un ouvrage parfait, conçu dans de petites proportions. Ceci admis, on ne saurait trop admirer le chef-d'œuvre de Mozart. Ce maître charmant a le savoir, l'ingénuité, la souplesse, la couleur, l'imagination, le tact, la finesse, l'observation, l'individualité. Tous les styles lui sont familiers. Il manie avec une égale facilité l'orchestre et les voix, la musique de chambre, la symphonie, l'opéra, la musique religieuse. — Correct, bien paré, bien poudré, aimable, galant, gentil au possible lorsqu'il chausse l'escarpin, lorsqu'il met des bas de soie, la fraîche culotte et l'habit à boutons de métal; chéri des femmes, leur pressant la taille sans chiffonner ses manchettes, sablant avec elles le Champagne sans en répandre une seule goutte sur son jabot de dentelle, Mozart n'admettait rien qui inquiétât l'oreille; aucune broussaille n'entrave sa marche vive, fringante, pensive ou délurée. Ce n'est pas lui qui longerait le bord des précipices, qui rêverait d'excursions aux pics inaccessibles! Non; il se contente de suivre le fil de l'eau et de vous conduire avec lui dans les prés et dans les bois.

Mozart fut admirablement servi par le libretto de *Don Juan*, qui offre une grande variété de situations et de caractères, et qui ne contient rien d'excessif. Ce poëme, tout shakespearien par la forme et par le fond, par l'agencement des scènes, par les développements du sujet, par le heurt continuel d'éléments hétérogènes, par le va-et-vient du comique, du pathétique, du grotesque, du fantastique, par la rencontre incessante des passions les plus opposées, ce poëme, dis-je, était et demeure un représentant de l'art moderne tel que l'a conçu Shakespeare, art qui diffère entièrement de celui dont Glück s'inspira. Mozart, sans le savoir peut-être, coule sa partition dans un moule shakespearien et devient ainsi le magnifique point de départ, en musique, de l'idée nouvelle. Glück, si supérieur à Mozart sous plusieurs rapports, se voit tout à coup refoulé

dans le passé par ce seul fait qu'un librettiste obscur a fourni à Mozart un canevas où se reflète l'ombre de Shakespeare. Glück ressuscite le génie antique; Mozart représente l'esprit moderne; Glück, lumineux, brille comme un phare sur le vieux monde; Mozart, uni à Shakespeare par un littérateur quelconque, est une aurore qui se lève et dont les rayonnements éclaireront la terre et le ciel.

Mozart mort, on revient aux anciens errements, on sépare de nouveaux genres. Le drame s'efface devant la tragédie et la comédie lyriques qui reprennent fièrement le haut du pavé. Les saines traditions prévalent; les doctrines surannées, triomphantes, sortent de la remise où on les avait un moment reléguées. Les tragiques recommencent à verser des pleurs dans leur vieille urne, les comiques cherchent à retrouver le rire éternel sous leur masque usé, Spontini, Kreutzer, Méhul, Cherubini, Lesueur, Sacchini retournent à l'antiquité païenne ou biblique. Rossini accepte un *Othello* impitoyablement classique, puis un *Moïse* peu divertissant. Il rit jusqu'aux larmes dans le *Barbier*; il pleure tant qu'il peut dans *Guillaume Tell*. — Les auteurs de bonne compagnie roucoulent à l'Opéra-Comique. Là, pas de poésie, pas d'élan, pas de passion, pas d'aspirations, pas de grandeur, pas de vérité; l'esprit y patauge dans le faux concurremment avec la mode. Grétry, qui n'était pas musicien, Boïeldieu, qui n'était pas poète, le spirituel Auber, Hérold, qui avait de l'avenir, Adam, qui n'en avait pas, Halévy qui aimait trop la trompette pour aimer beaucoup le hautbois, illustrèrent ce bâtard, l'Opéra-Comique. Vains efforts! L'Opéra-Comique tombe, il est tombé. Il faut que le drame l'aide et lui tienne l'étrier pour qu'il remonte en selle. S'y tiendra-t-il? Nous verrons bien.

LOUIS LACOMBE.

(A suivre.)





LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE⁽¹⁾

II

LA PASSACAILLE



ESPRÉAUX, le mari de « la Guimard », après avoir eu beaucoup de succès comme danseur, fut nommé directeur de la scène, puis inspecteur de l'Opéra et des théâtres de la Cour (1807). Ces hautes fonctions ne satisfirent pas complètement l'amour-propre de l'estimable chorégraphe; il ambitionnait la palme poétique et voulait suivre les traces glorieuses de Boileau, son illustre homonyme.

« Les Muses sont sœurs », dût-il se dire dans le style ampoulé de l'époque, « pourquoi donc Terpsichore n'aurait-elle pas son poème, tout aussi bien que la blonde Erato? Boileau Despréaux a écrit l'*Art poétique*, ce sera Jean-Étienne Despréaux qui écrira l'*Art de la Danse*. »

Et grâce à ce monologue en vile prose, nous avons hérité d'un nouveau poème ! en quatre chants !! *calqué* sur l'œuvre de Boileau !!!

Comme spécimen, je me contenterai de citer les deux vers suivants :

Boileau avait dit :

« *Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.* »

(1) Voir le numéro du 1^{er} juin.

PASSACAILLE

(LALANDE-1690)

Adagio maestoso

PIANO

doucement.

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio maestoso' and the performance instruction is 'doucement.' The music is a passacaille, characterized by a steady, repeating bass line. The treble staff features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some ornaments. The bass staff provides a consistent harmonic and rhythmic foundation.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The word "gay" is written in the left margin. The music consists of several measures of chords and melodic lines.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines, including some phrasing slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines, including some phrasing slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines, including some phrasing slurs.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures of chords and melodic lines, including some phrasing slurs.

PASSACAILLE D'ULYSSE

(REBEL—1703)

Adagio maestoso

PIANO

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Adagio maestoso" and the dynamic is "PIANO". The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills marked "tr".

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes several trills, indicated by the 'tr' marking above notes in the upper staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features trills in the upper staff, marked with 'tr'.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic lines.

Fourth system of musical notation, featuring a more active melodic line in the upper staff.

Fifth system of musical notation, including dynamic markings 'doux' and 'fort' in the lower staff.

Sixth system of musical notation, concluding the page with dynamic markings 'doux' and 'fort'.

fort fort

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked 'fort' in both staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

doux fort doux

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked 'doux' in the first and third measures and 'fort' in the second measure. The upper staff has a melodic line with some slurs, and the lower staff has a simple accompaniment.

fort fort

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked 'fort' in both staves. The upper staff features a melodic line with slurs and some grace notes, while the lower staff has a steady accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked 'fort' in both staves. The upper staff features a melodic line with slurs and some grace notes, while the lower staff has a steady accompaniment.

tr

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked 'tr' (trill) in the upper staff. The upper staff features a melodic line with slurs and a trill at the end, while the lower staff has a steady accompaniment.

tr

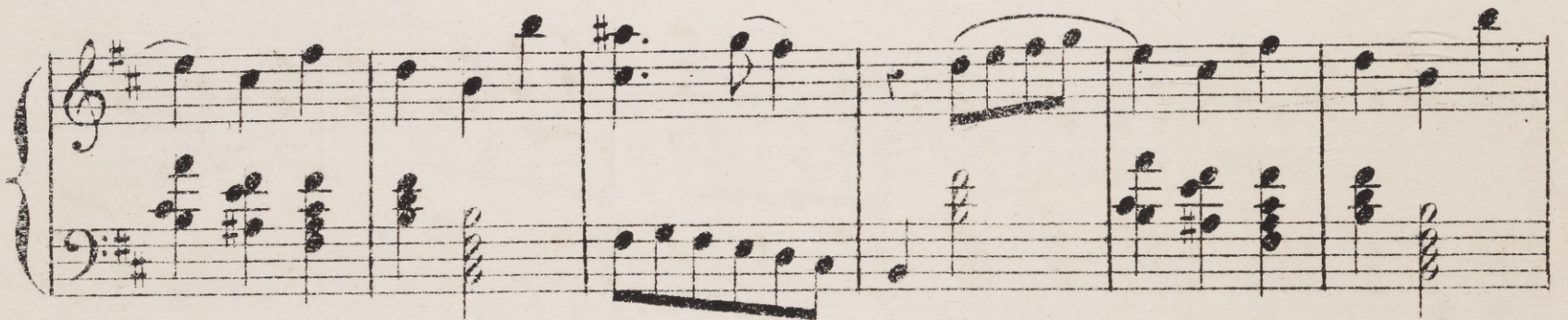
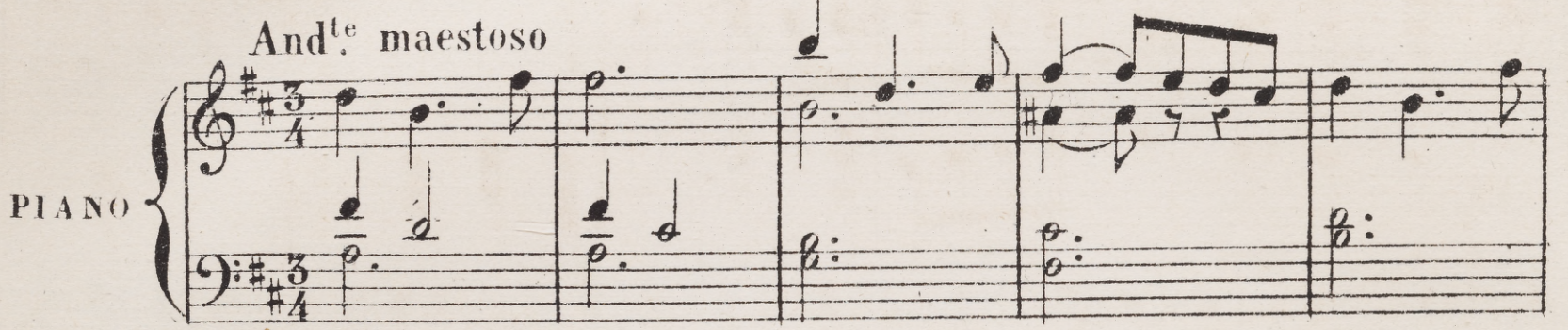
The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music is marked 'tr' (trill) in the upper staff. The upper staff features a melodic line with slurs and a trill at the end, while the lower staff has a steady accompaniment.

PASSACAILLE D'HYPERMNESTRE

(GERVAIS - 1716)

And^{te} maestoso

PIANO



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features chords and melodic lines in both staves, with some notes beamed together and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a more active melodic line in the treble staff with slurs and a steady accompaniment in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a trill (tr) over a note. The music continues with chords and a moving bass line.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a trill (tr) over a note. The system concludes with a final chord in the treble and a few notes in the bass.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It shows a continuation of the melodic and harmonic material from the previous systems.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation. The treble clef line includes a trill (tr) over a note. The bass clef line continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef line features a trill (tr) over a note. The bass clef line provides harmonic support.

Fourth system of musical notation, primarily consisting of block chords and sustained notes in both the treble and bass clefs.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line with some sustained notes.

Sixth system of musical notation, concluding the piece. The treble clef line has a trill (tr) over a note. The bass clef line ends with a final chord.

G.-E. Despréaux réplique :

« Gardez bien qu'une jambe à courir trop hâtée,
Ne soit d'une autre jambe en son chemin heurtée. »

Ainsi du reste.

Malgré sa « métromanie », Despréaux a bien agi envers la postérité. Son petit volume est amusant à feuilleter et donne des renseignements utiles sur l'art trop peu connu de la chorégraphie et sur les danseurs célèbres, tels que Vestris, Noverre, Gardel, etc.

Trois vers nous initieront de suite à cette mystérieuse passacaille qui a été le point de départ de cette étude :

« De même que Beauchamps, d'un brodequin chaussé,
Sous les habits d'un Dieu, dansait seul, à Versailles,
En pas majestueux, la grave passacaille. »

D'après une note insérée à la fin du volume, le mot de passacaille n'indiquerait plus, à la fin du siècle dernier, qu'un air lent, à trois temps. En effet, nous en trouvons des exemples dans Haëndel et dans Sébastien Bach. Glück, lui-même, n'emploie plus le mot : passacaille, mais il en a gardé le rythme et la mesure. Nous pourrions citer à ce propos, comme exemple, le chœur du 1^{er} acte d'*Orphée*.

Dans les ballets de la seconde moitié du dix-huitième siècle, on trouve encore quelques « airs » portant ce nom démodé, mais l'allure en est complètement changée. Les airs de Dauvergne, Rebel et Francoeur, Garnier et autres, sont là pour nous en convaincre. Je pourrais citer comme exemple la passacaille d'*Apelles et Campaspe*, de Rodolphe, l'auteur du solfège trop connu. Rodolphe en a écrit une autre dans *Médée et Jason*, qui est conçue d'une façon tout aussi fantaisiste.

Autrefois, sous Louis XIV, c'était en même temps un « air à danser » et un « air à jouer, » danse très grave, à un seul personnage, mouvement : *adagio maestoso*. Cette solennité et cet unique danseur pouvaient être de mise à la Cour puritaine de madame de Maintenon, mais ne pouvaient convenir aux roués de la Régence, ni aux invités des Petits-Soupers. Aussi, à partir de la mort de Louis XIV, ne voyons-nous plus de véritables passacailles dans les partitions; l'air d'*Hypemnestre*, de Gervais, chef de musique du Régent, est une des dernières passacailles de cette époque.

C'était, comme rythme, une espèce de chaconne triste, par quatre mesures « redoublées. »

D'après le *Dictionnaire de la Danse* (1), le nom viendrait de l'italien

(1) Cailleau, libraire ; Paris, 1787.

« *passaglia* », qui signifierait : vaudeville ; sans doute parce que cet air procédait par phrases, en couplets, comme la chacone.

Littré, lui, nous donne comme étymologie les mots espagnols : *passacalle*, mot à mot « passe-rue. » J'avoue ne pas comprendre la corrélation. Ce serait une enjambée un peu longue, car une des raisons pour lesquelles cette danse fut sans doute abandonnée, c'est qu'elle avait un double défaut : les airs étaient à la fois lugubres et d'une dimension exagérée.

J.-J. Rousseau et, après lui, le *Dictionnaire de la Danse* citent comme modèles les passacailles d'*Armide*, de Lulli, et d'*Issé*, de Destouches. J'ai lu la première avec beaucoup d'attention ; elle est charmante, en effet ; mais elle est trop développée pour me permettre de la transcrire ici. Au cinquième acte de *Persée*, de Lulli, on pourra trouver aussi une passacaille assez intéressante à étudier. Celle d'*Acis et Galathée* est une des plus jolies de l'œuvre de Lulli, mais sa dimension devient encore plus grande. Jugez-en : 164 mesures de « symphonie » d'abord, ensuite un solo de « nayade, » un chœur, une ravissante ritournelle de flûtes soli, un duo de nayades, puis le chœur, reprise des flûtes, deux autres solos de nayades, encore le chœur, enfin, la reprise de la symphonie. C'est varié, mais long ; près de 500 mesures !

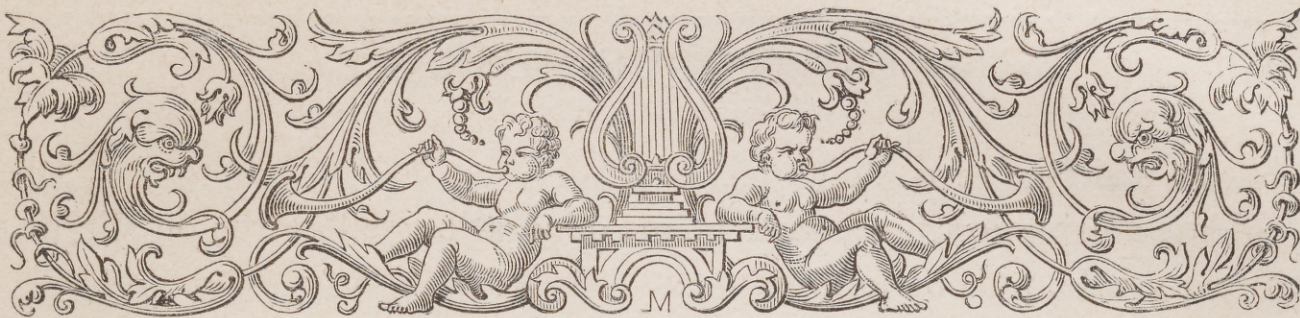
Quant à la passacaille d'*Issé*, il m'a été impossible de la découvrir dans les deux éditions de 1724 et de 1728. Si elle avait eu tant de succès, il n'est pas probable qu'on l'eût supprimée dans la partition gravée. Suivant l'usage adopté, comme je l'ai raconté ici pour *Alcione*, on a sans doute intercalé une passacaille quelconque dans l'œuvre de Destouches.

Des deux premiers airs qui accompagnent cette notice, celui de Lalande est, je le crois, complètement inédit ; il contient des parties agréables ; mais le musicien s'est montré là d'une prolixité inquiétante. Pour éviter la monotonie du rythme et de la tonalité, et le faire entrer dans notre cadre, car cet air est un type du genre, j'ai été forcé de l'abréger beaucoup. Le manuscrit original est de 225 mesures ! J'ai bien coupé dans l'œuvre de Lalande ; je ne me serais pas permis d'agir de même envers un maître comme Lulli.

La passacaille de Rebel, le père de l'ami et collaborateur de Francœur, est à peu près intacte.

TH. DE LAJARTE.





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES⁽¹⁾

III

MARIE MALIBRAN

III



ETTE passion du cheval était telle qu'après avoir joué le soir, passé une partie de la nuit dans le monde à valser, à causer, à chanter encore, elle faisait réveiller ses amis pour prendre part, dès l'aube, à ces cavalcades qu'elle aimait tant. Et encore, si peu de sommeil qu'elle eût pris, ce n'était même pas le sommeil ; cette prodigieuse organisation ne s'arrêtait pas un moment. Cette trame de sa vie n'avait pas d'envers ; ce vide apparent était habité. La Malibran, morte si prématurément, a vécu autant que des femmes parvenues à la vieillesse : car elle vivait double. Voilà un fait prodigieux, presque incroyable, mais qui m'est attesté par des personnes de sa famille. Plus tard, mariée avec de Bériot, mais séparée momentanément du célèbre artiste (elle était en Italie, et lui avait été obligé de retourner un ou deux mois en France), il était convenu que la Malibran écrivait tous les jours à son mari.

De Bériot ne reçoit aucune nouvelle. Il s'impatiente, s'inquiète enfin, abrège son séjour en France. Il accourt auprès de sa femme bien-aimée.

— Dans quelle inquiétude tu m'as laissée ! dit-il. — Quoi ! pas une lettre !

— Moi, répond Marie, mais je t'ai écrit tous les jours ; — tous les jours, on a mis mes lettres à la poste !

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

— Je n'ai rien reçu.

Même affirmation d'une part, même dénégation de l'autre ; on s'irrite, on se querelle, puis on oublie.

Quelque temps après, de Bériot aperçoit au fond de la rainure d'un secrétaire quelque chose de blanc. Il y plonge la main, y sent un papier, fait ouvrir cette rainure. On y retrouve les lettres toutes cachetées que madame de Bériot avait écrites tous les jours ou plutôt toutes les nuits, et qu'elle avait successivement jetées dans cet interstice du meuble dont elle se servait pour écrire, croyant les mettre à la poste.

Je viens de nommer Charles de Bériot : l'unique roman de la vie de la Malibran. Entourée d'adorateurs, que les charmes de cette jeunesse de génie, de cette gloire fantasque, grisaient littéralement, l'artiste les plaignait sans se dire invulnérable, — ni coquette, ni prude. « Je sais, disait-elle, à ce que nous rapporte sa confidente, que, n'ayant qu'un lien au monde avec un homme qui pourrait être mon grand-père, dont tout me sépare, je finirai par aimer ; mais alors, celui que j'aimerai le saura tout de suite, et ce sera pour toujours. »

Les préoccupations, dirons-nous, les jalousies de l'art furent encore la cause déterminante de ce choix. Bériot était amoureux de la Sontag ; mais celle-ci avait aussi son roman, dont le comte Rossi était le héros. Plus heureuse que la Malibran, pour la future comtesse ce roman fut un livre permis, s'il dut être quelque temps caché. Bériot, évincé, était malheureux. La pitié déguisa, dans le cœur de la Malibran, pour elle-même, ce sentiment instinctif qui faisait qu'elle voulait enlever le cœur d'un grand artiste à la rivale à qui elle avait disputé les bravos de la foule. Ce fut à Bruxelles, au château de Chimay, qu'elle retrouva de Bériot, que, après l'avoir entendu jouer avec un talent que doublait peut-être la douleur, elle s'approcha de lui les yeux humides, les mains tremblantes, et arrêta court l'artiste, qui répondit par quelques banalités balbutiées à l'expression de son enthousiasme, en lui disant avec une impatience fiévreuse : « Non, ce n'est pas cela, ce n'est pas cela ! Ne voyez-vous pas que je vous aime ? »

Bériot, ému, ébloui, s'attacha à cette consolatrice aussi ardemment que s'il avait compris qu'il s'était trompé de rêve !

Marie repartit pour l'Angleterre. Dès lors, elle s'affranchit de la tutelle de madame Naldi, et, à son retour à Paris, au lieu de descendre chez cette amie, descendit à un petit hôtel qu'elle habita seule. Bériot proposa à Marie de partir avec lui pour la Russie et aussi en Hollande. Marie refusa vivement, et un nuage passa sur cette lune de miel furtive.

Ce fut sur ces entrefaites que M. Malibran arriva d'Amérique ; Marie

sentit alors avec désespoir toute la lourdeur de ce joug accepté si imprudemment par elle. Un arrangement relatif aux questions pécuniaires fut conclu entre eux ; mais il était facultatif toujours de la part de M. Malibran, dont rien ne limitait les droits. Alors Marie conçut le projet d'échapper à cette chaîne qui la faisait esclave et coupable toute sa vie, par le divorce que permet la loi américaine. Elle eut recours, dans ce but, au général Lafayette, dont l'intervention devait être si efficace dans la patrie de Washington. Le général français avait doucement subi cette fascination que Marie exerçait partout et toujours, et l'appelait en souriant : « ses dernières amours. » Au fait, la carrière de Lafayette ne devait-elle pas être consacrée jusqu'au bout à une mission de libération ?

Revenons à l'artiste.

Au mois de janvier 1830, l'engagement de la Malibran avait été renouvelé au prix de mille soixante-quinze francs par représentation. Ces conditions, énormes alors, ont été bien dépassées depuis. La disparition de la Sontag, devenue grande dame, laissait la Malibran seule maîtresse de la scène italienne, et celle-ci prouva qu'elle n'avait pas besoin de l'aiguillon de l'émulation pour se perfectionner dans un art qu'elle idolâtrait et dont elle a atteint les plus sublimes limites. Tout ce qu'on peut lui reprocher, — et encore ce reproche vint-il de quelques appréciateurs exigeants, — c'est d'avoir parfois encore plus aimé le succès.

De 1829 à 1832, la Malibran se partagea exclusivement entre Paris et Londres. L'enthousiasme fiévreux de la chanteuse ne se circonscrivait pas dans son art. A la première représentation de *Henri III*, Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, nous peint madame Malibran qui n'avait trouvé de places qu'aux troisièmes, penchée tout entière hors de sa loge, se cramponnant de ses deux mains à une colonne qu'elle ne lâchait que pour applaudir.

En 1831, madame Malibran, accompagnée d'une cantatrice de ses amies, madame Raimbeaux, s'en va voir à la Porte-Saint-Martin l'*Incendiaire de la Cure et l'Archevêché*, un mélodrame qui spéculait sur les passions hostiles au clergé, et mettait en contraste un bon curé, joué par Bocage, et un archevêque scélérat, joué par Provost. La salle était à demi vide. Madame Malibran applaudit à elle seule autant que toute la claque madame Dorval, jouant avec cette trivialité sublime, qui est le fait du génie dramatique, le rôle d'une paysanne poussée au crime par la crédulité. Ce qui frappa surtout et affligea la Malibran, c'est le contraste entre le délire aristocratique, les ovations gantées du public des Italiens, et la froideur, presque l'abandon, qui seuls récompensaient la grande artiste de boulevard. Il n'y a qu'une chose pour combler cette

différence, pour faire à Marie Dorval un succès digne d'elle : les félicitations personnelles de Marie Malibran. Celle-ci court à la loge où la comédienne était entourée de quelques amis, d'écrivains de la nouvelle école ; elle se nomme et l'embrasse vivement. Pour toute réponse, madame Dorval montra à madame Malibran la lithographie de la grande cantatrice à l'endroit le plus apparent de cette humble loge.

Des faits innombrables de génie, de courage, de bienfaisance, de bizarrerie ont marqué cette phase de l'apogée de la Malibran. Après des nuits agitées, des journées occupées, un soir, au moment de jouer *Arsace*, elle s'évanouit dans sa loge. Pour comble de malheur, une mixture d'huile et d'alcali appliquée à la bouche par erreur couvre ses lèvres de cloches. Avec une paire de ciseaux, elle fend elle-même toute cette peau boursoufflée et toute sanglante, va chanter aux acclamations de la salle. Une autre fois, elle se gargarisa la gorge enflammée d'un pot entier de moutarde pour pouvoir jouer à tout prix. On fit courir le bruit qu'elle abusait des liqueurs fortes, parce qu'elle usait parfois de quelques excitants, toujours mitigés. Ces calomnies n'étaient pas plus fondées que celles qui s'attaquaient à sa vie intime, que l'amour compromit une fois et a ensuite défendue toujours.

Après l'héroïsme du courage, l'excentricité malheureuse. A son bénéfice, elle eut l'idée de jouer dans *Otello*, non pas Desdemona, mais le More, et de noircir son charmant visage, idée déplorable qu'avait eue également madame Pasta. Un témoin oculaire m'assure même que, dans cette soirée, elle avait joué, au premier acte, Desdemona, au deuxième acte, Iago, et au troisième enfin, Otello. Le résultat de cette lugubre mascarade fut un solennel fiasco. On terminait par un opéra-bouffe en un acte, *la Prova d'un opera seria*, où Lablache était magnifique d'entrain, où la Malibran était sémillante d'esprit et de grâce. Quand elle apparut en scène, débarbouillée et en robe blanche, les acclamations de la salle éclatèrent interminables.

La comtesse Merlin nous raconte que la mémoire de la Malibran était telle qu'elle apprenait en quelques heures un opéra en un acte, de façon à le jouer le soir. Il est probable qu'il s'agissait là de *la Prova d'un opera seria*.

Les bruits les plus étranges — les contemporains peuvent se le rappeler — coururent alors au sujet de la grande cantatrice. On avait expliqué sa vertu — tant qu'elle n'avait pas été soupçonnée — par une conformation exceptionnelle qui retranchait, pour ainsi dire, du nombre des femmes celle qui s'était élevée au premier rang des artistes. Bientôt des indispositions fréquentes, qui forçaient à chaque instant de changer le

spectacle, vinrent faire pressentir un démenti à cette rumeur bizarre. Un soir que Marie chantait Arsace, après le premier acte, elle quitta la scène, souffrante, épuisée. Un ami, M. de Marmier, en pénétrant dans la loge où le fils de Ninus avait déposé son casque, son épée, son armure, surprit sans le vouloir, — au défaut de la cuirasse, — le secret de Marie. Il put la déterminer à continuer son rôle. Mais bientôt tout se divulgua. Son père s'éloigna d'elle, — son père, — première cause du mariage déplorable qui devait laisser engager cette jeune et ardente femme dans cette lutte avec son cœur, où elle devait succomber. Des salons se fermèrent pour elle, entre autres celui de madame de Sparre, qui avait été, sous le nom de mademoiselle Naldi, une cantatrice brillante et estimée. Le public même devint plus froid pour l'artiste, comme si c'était à lui qu'elle eût été infidèle. Les foules ont de ces attachements jaloux et féroces pour leurs idoles. Il semble qu'on ne pardonnerait à la rampe, qui sépare le spectateur affolé de la séduisante artiste, qu'à la condition que cette lign de feu ne cesse de l'entourer dans sa vie privée.

La comtesse Merlin resta presque seule fidèle à la Malibran et nous initie à ses désespoirs. Ce n'était pas seulement aux instincts naturellement purs de Marie que pesait sa faute, mais à sa fierté, car elle était essentiellement fière. Un jour, Lamartine, qui nous a laissé le témoignage écrit de ses sympathies pour la Malibran, eut la fâcheuse inspiration d'employer devant Marie, en parlant du baron Deniers, un ami sûr et désintéressé, l'expression de protecteur.

— La Malibran, sachez-le, Monsieur, reprit vivement celle-ci, n'a pas besoin de protecteur !

Cependant Marie sembla retrouver les sympathies de la salle à une représentation d'adieu, où elle chanta Desdemona. Le public français devinait-il qu'il ne la reverrait plus ?

Dans sa fragilité, la Malibran conserva toujours deux sentiments également honorables et difficiles pourtant à concilier : l'horreur de l'hypocrisie et le sentiment de la pudeur. Elle repoussa l'offre d'un rapprochement avec M. Malibran, qui eût couvert de son pardon, lui disait-on, des torts qui eussent servi à ramener sa femme sous sa dépendance. Celle qui était aimée de Bériot comprenait que l'honneur consistait, non à se réfugier chez le mari qu'elle n'avait pu éviter de trahir, mais à rompre légalement des liens qui l'empêchaient de légitimer ceux qu'avait choisis son cœur.

En attendant, elle se dit que le mystère était déjà une réparation ; elle avait juré même qu'elle ne remonterait sur le théâtre que quand elle serait la femme de Bériot ; mais un pareil serment était-il possible à tenir ?

Quoi qu'il en soit, le lendemain de la représentation d'*Otello*, elle partit pour Bruxelles, où Bériot l'attendait, et de là, déguisée, elle repartit avec lui et vint habiter, rue des Martyrs, une petite maison isolée, où elle mit au monde un fils.

La représentation d'*Otello* avait eu lieu le 8 janvier 1832.

Avant que Marie Malibran quitte pour toujours la France, un détail rétrospectif intéressant et que rapporte M. Quicherat dans son livre sur Nourrit. On fut sur le point, à l'Opéra, de l'engager en 1827, sur le bruit de ses succès en Amérique, à Londres, et sur des auditions de salon qui avaient précédé son brillant début dans *Semiramide*. C'était pour jouer le rôle d'Elvire dans la *Muette* (à la suite d'une fugue de mademoiselle Cinti, qui avait été épouser à Bruxelles Damoreau) que l'on voulut s'assurer le concours de la fille de Garcia. Elle dut être peu tentée de ce rôle d'Elvire, qui n'offrait aucun aliment aux instincts de son organisation passionnée; mais les prétentions que put faire alors la jeune cantatrice, bien qu'elles aient dû ne pas être admises, prouvent à quel degré déjà l'opinion lui était favorable. Elle avait demandé 50,000 francs et quatre mois de congé, et l'administration offrit jusqu'à 35,000 francs et un congé de trois mois. On s'en tint là, et les négociations furent renouées avec madame Cinti-Damoreau, qui créa définitivement le rôle.

Au mois de juillet, Lablache, devenu un des meilleurs amis de Marie, passa par Bruxelles, où de Bériot et sa compagne avaient établi leur maison de repos. Lablache venait d'Angleterre, se rendant en Italie, et prenait sa route par la Belgique, évitant la France, livrée alors au choléra. Il vint faire à Marie une visite à huit heures du soir, et, quand il lui apprit qu'il partait à la pointe du jour le lendemain, Marie lui répondit : « Je pars avec vous. »

Lablache crut à une plaisanterie; mais, le lendemain, à cinq heures du matin, Marie Malibran, que sa situation pénible avait empêchée de contracter aucun engagement, attendait son compagnon sous la fenêtre, dans une chaise de poste, oubliant son passeport, ce qui l'arrêta quelques jours aux frontières d'Italie; mais, on le comprend, heureuse de fuir le pays où elle avait dû rougir sous son auréole.

A Rome, elle réussit peu d'abord; elle avait intercalé dans la leçon de chant de Rosine des romances françaises, ce que le public romain prit d'abord pour une mauvaise plaisanterie. Là, elle apprit avec un vif chagrin la mort de son père. Heureusement il s'était déjà réconcilié avec elle. A Naples, où elle fut engagée ensuite, son succès fut immense. Les ambassadeurs de Russie et d'Autriche, au théâtre del Fondo, durent se réfugier aux quatrièmes loges, et toute l'influence diplomatique des re-

présentants de deux grands nations ne put aboutir qu'à faire abaisser le lustre.

Marie alla faire visite au Roi, mais en osant l'engager à ne pas venir au théâtre, parce que, devant Ferdinand II, l'étiquette défendait d'applaudir à moins qu'il ne donnât le signal, et qu'autrement, ne sentant plus le public en communication avec elle, elle perdrait toute sa confiance et son ardeur. Le Roi rit et promit d'applaudir lui-même. Souverain peu constitutionnel, il ne pouvait déléguer, en effet, ce soin à son ministère. A son entrée en scène, la Malibran, l'œil fixé sur la loge royale, rappela du geste au Monarque sa promesse. Ferdinand II la tint ce soir-là ; mais il ne pouvait se croire engagé par une espièglerie ; peut-être la trouva-t-il même d'un goût médiocre. Il protégeait, dit-on, la Debégnis. Duprez et la Malibran, avec leur chaleur unie, faisaient une *Sonnambula* qui empêchait les gens de dormir. On défendit de rappeler plus d'une fois dans la soirée. Les représentations du théâtre del Fondo redevinrent presque silencieuses pour Marie. Le spleen la prit bientôt, et elle quitta Naples sous cette influence qui devait y inspirer quelques années plus tard à Nourrit l'idée du suicide.

Son séjour dans le royaume de Naples avait été signalé par divers incidents que le sort fit parfois moins bizarres que la volonté de la fantasque voyageuse. Dans une de ses excursions aventureuses, des bandits l'arrêtèrent. Heureusement, le chef était un dilettante ; il avait entendu la Malibran au théâtre ; il ordonna qu'on se mît à genoux et qu'on respectât l'*Immortale* ! — On raconte des faits semblables de bien des célébrités, mais l'authenticité de celui-ci m'est certifiée par les souvenirs précis de la famille de la Malibran.

A une partie de bateau, la Malibran avait un costume de bain sous un manteau de ville qu'elle enlève en un instant, et elle se précipite à la mer, où elle disparaît. — Elle ne savait pas nager.

On s'élançait ; on la ressaisit ; on n'a pas assez de reproches sur son imprudence.

— Est-ce que je pouvais penser, répondit-elle, que vous me laisseriez périr ?

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)





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

Huitième et dernier article (1).

CHAPITRE VII

MISE EN SCÈNE, COSTUMES ET DÉCORATIONS.

Le luxe le plus merveilleux brillait sur le théâtre de la favorite, qui laissa loin derrière lui l'Opéra pour la pompe du spectacle et la richesse de la mise en scène. Les noms seuls des peintres, costumiers, décorateurs, que nous avons donnés en commençant, étaient de sûrs garants du goût et de la splendeur qu'on devait observer dans les moindres parties de la représentation théâtrale. Mais il n'est telles imaginations que la réalité ne dépasse et, pour se faire une idée de ce luxe éclatant, il faut avoir sous les yeux les sommes énormes qu'on dépensait pour l'organisation matérielle de ces spectacles.

Il suffit pour cela d'ouvrir le *Livre rouge*. Voici ce qu'on y lit concernant les spectacles des petits cabinets pour l'année 1750 :

(1) Voir les numéros des 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} novembre, 1^{er} décembre 1873, 15 janvier, 1^{er} mars et 15 avril 1874.

A M. de la Vallière, pour les spectacles :

le 22 février 1750.....	20,000 liv.
le 22 mars —	20,000 —
le 19 avril —	20,000 —
le 17 mai —	30,000 —
le 7 juin —	30,000 —
le 12 juillet —	30,000 —
le 9 août —	30,000 —
le 20 sept. —	25,000 —

A Hébert, pour différentes fournitures de bijoux,
donnés à ceux qui ont représenté sur le théâtre
des petits appartements, le 16 mai 1751.....

25,203 —

TOTAL..... 230,203 liv. (1).

Ce n'est que la dépense d'une année. Un document plus considérable nous permet de suivre dans le détail les comptes et dépenses ayant pour objet les spectacles privés de Versailles.

C'est une liasse de papiers ayant appartenu sans doute au duc de la Vallière et qui renferment quantité de comptes et d'états ayant trait au théâtre des petits cabinets. Ce précieux recueil manuscrit est resté inédit jusqu'à ces dernières années : il était comme perdu dans les rayons de la bibliothèque de l'Arsenal. M. Jules Cousin, le savant bibliothécaire de la Ville de Paris, alors attaché à l'Arsenal, en fit faire une copie exacte qu'il remit à M. Campardon, quand celui-ci publia son histoire de madame de Pompadour. Ce dernier le reproduisit *in extenso* à la fin de son ouvrage. Nous allons en donner un résumé aussi bref et aussi clair que possible. C'est en lisant cette longue suite d'additions qu'on pourra apprécier les sommes folles absorbées par ces joyeux divertissements.

Le premier mémoire est celui du perruquier Notrelle, un des principaux, sinon le principal coopérateur de la noble compagnie. Il est intitulé : *Mémoire de toutes les fournitures de peruques et accommodages faits pour les petits appartemens, par Notrelle, perruquier des menus-plaisirs du Roy, sous les ordres de M. le duc de La Vallière, en 1747 et 1748*. Le total de ce compte monte à 3,597 livres, que le perruquier réduit facilement à 2,000, en homme sûr de gagner encore gros sur

(1) *Registres des dépenses secrètes de la Cour*, connus sous le nom de *Livre rouge*, apporté par des députés des corps administratifs de Versailles, le 28 février 1793, l'an deuxième de la République, déposé aux archives et imprimé par ordre de la Convention nationale. 3 vol. in-4, 1793.

ses déboursés. Ce mémoire se compose de 19 articles différents, rédigés tous sur le modèle suivant :

HUITIÈME ARTICLE

Du jeudy 15 février 1748.

Sixième représentation à Versailles.

Fourni 11 peruques à la romaine pour les chœurs...	44 liv.
1 peruque pour mademoiselle Camille.....	4 —
7 allonges et faces pour les danseurs et danseuses....	28 —
1 peruque carrée extraordinaire pour M. de Clermont d'Amboise, laquelle il a fallu envoyer chercher à Paris ; pour ce, à cause du voyage.....	10 —
3 journées pour ledit Notrelle, à 15 livres par jour..	45 —
3 journées pour la maîtresse coiffeuse, à 15 livres aussi par jour.	45 —
3 journées pour la seconde coiffeuse, à 6 liv. par jour.	18 —
3 journées pour 2 garçons peruquiers, à 6 liv. chacun par jour.	36 —
Pour la poudre et la pomade.....	6 —
	236 liv.

Plus, le dimanche précédent, 11 février, ledit Notrelle est allé à Versailles, selon les ordres qu'il avait receüs, avec la maîtresse coiffeuse, la seconde coiffeuse et 2 garçons peruquiers, et ils ont été obligés de revenir, y ayant eu un contre-ordre à cause de la maladie de madame Adélaïde. Pour ce, ce qu'il plaira à Monseigneur le duc de La Vallière d'ordonner.....

On peut le voir par ces derniers mots comme à propos de la mort de M. de Coigny, le sieur Notrelle ne perdait jamais la tête au milieu des événements plus ou moins graves qui dérangent l'économie des représentations de la Cour.

Viennent ensuite divers états des plus intéressants et des plus chers.

1° *Etat des sommes dues aux tailleurs qui ont été à Versailles prendre les mesures, essayer les habits et habiller aux représentations.* — Total : 744 livres.

2° *Etat des avances faites par le sieur Perronnet pour les ballets des petits appartements, depuis le mois de décembre 1747 jusqu'à la fin de mars 1748.* — 1,625 livres 10 sols.

3° *Etat des marchandises fournies au sieur Ferronnet pour les ballets des petits appartements.* — 11,737 livres, 0 sols, 5 deniers.

4° *Etat des dépenses pour les ballets des petits appartements de 1747 à 1748*, comprenant les bas de soie (855 livres), les souliers pour le chant et la danse (495 liv.), les chapeaux (94 liv.), et les ustencils (148 liv.) — Total : 1,592 livres.

Nous trouvons à la suite un mémoire du costumier Péronnet : *Etat des habits faits pour les ballets des petits appartemens*. Cette note, qui comprend la description minutieuse de chaque costume, s'élève à la somme totale de 12,189 liv. Et pourtant elle ne contient que les habits d'une dizaine de pièces, tout au plus.

Voici maintenant le document le plus considérable du recueil ; c'est l'*Inventaire général des habits et ustencils du théâtre des petits appartements sous la garde de madame Schneider, fait en l'année 1749*. Il se divise en deux catégories : *Habits d'hommes* et *habits de femmes*. Pour avoir une idée de la façon dont cet inventaire est dressé, nous allons transcrire le chapitre des habits de femmes (chant) pour l'opéra de *Tancrede*.

B. — TANCREDE.

Rolles.

N° 1.

HERMINIE, *Madame la marquise de Pompadour*.

Habit oriental, grande robe en doliment de satin cerise, corset pareil, le tout garni d'hermine découpée, appliquée en dessin de broderie, jupe de satin bleu peinte en broderie d'or avec paillettes et frisé d'or, bordée d'un milleray d'or, la dite jupe doublée de toile..... 1 habit.
(Fait neuf en totalité.)

N° 2.

CLORINDE, *Madame la duchesse de Brancas*.

Un corset en cuirasse de moire acier brodé d'or, lambrequins, brassards et amadis galonnés et écaillés d'or, grandes basques de brillant argent brodées d'or, bordées de rezeau d'or.

Mante de taffetas bleu imprimée en bouquets d'or, bordée de rezeau d'or..... 1 —

(La jupe de l'habit de Victoire se trouvera sous le nom de madame Trusson. — Le tout fait neuf.)

N° 3.

GUERRIÈRE, *Madame de Marchais*.

Corset en cuirasse de moire acier, le corps écaillé argent, brassards, lambrequins et amadis galonnés d'argent, grandes basques

de taffetas gris mosaïque de milleray argent, galonnés de rézeau argent, écharpe de taffetas blanc garnie de rézeau et glands d'or.. 1 habit.
(Neuf en totalité. — Ce corset servait avec la jupe de Fortune rendue aux Menus-Plaisirs.)

N° 4.

NIMPHE, *Madame de Marchais.*

Corset, jupe et basques de taffetas blanc, le tout garni de guirlandes et pompons et fleurs artificielles, la jupe tamponnée de gaze d'Italie, mante de taffetas blanc ornée de découpures et de fleurs..... 1 —

(Habit fait d'un habit de madame la marquise de Pompadour.)

A la fin de cet inventaire, outre un état des culottes et coëffures, nous trouvons une note indicative des *Habits de l'ancien état qui n'ont point servis dans les opéras de l'hiver dernier*, avec les mentions : *Propre — Passé — A blanchir — A détruire*. Viennent ensuite un état des *Parties détachées d'habillemens tant d'hommes que de femmes* et un catalogue des *Mantes grandes et petites tant d'hommes que de femmes*.

Pour finir, un *État des corps, panniens et hanches de baleine* et un *État des ustancils, masques et fleurs*. Ici nous voyons notés quatre panniens de rôles tout en baleine, savoir, à madame la marquise de Pompadour, en taffetas blanc ; les trois autres en batiste, à mesdames de Brancas, Trusson et de Marchais. M. de Courtenvaux avait deux paires de hanches ; M. de Langeron en avait trois ; le vicomte de Rohan, madame de Marchais, madame de Pompadour, n'en avaient qu'une ; le marquis de La Salle en avait deux, une ordinaire, et l'autre en trousse rembourrée. Parmi les *ustancils*, voici une grande pique dorée, un thyrses doré, un trident de Neptune en fer blanc, la faux du Temps, une poignée de serpents à ressorts, un flambeau de Discorde en bois doré, un sceau de bois, une roue de Fortune, la couronne du Destin, six masques feu de Furies de cire vernis, etc., etc.

Récapitulation générale.

Habits d'hommes.....	202	}	355
Habits de femmes	153		
Mantes d'hommes.....	12	}	41
Mantes de femmes.....	29		
Culottes.....			67
Coëffures.....			243

Signé : Femme de SCHNEIDER.

Le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal contient encore une

pièce que M. Campardon n'a pas publiée. Elle ne porte aucun titre. Ce n'est pas un mémoire, ce paraît être plutôt un projet du costumier pour l'opéra d'*Ismène*, projet qu'il aurait soumis ensuite à M. de la Vallière ou que celui-ci lui aurait donné. Ce qui peut confirmer cette supposition, c'est que madame de Brancas est marquée comme devant jouer le rôle de Chloé; or, nous avons vu qu'une indisposition la força de céder ce rôle à Madame Trusson. C'est sous le nom de cette dernière que figurent les habits de Chloé dans l'état définitif des costumes. Voici cette pièce :

ACTEURS.

ISMÈNE, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la marquise de Pompadour.*

Habit de taffetas bleu tendre, garni de gazes brochées et blondes. Une mante sur la hanche et l'épaule de taffetas bleu garnie de gazes et blondes.

CHLOÉ, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la duchesse de Brancas.*

Habit du magasin des Menus-Plaisirs.

DAPHNIS, BERGER HÉROÏQUE, *M. le duc d'Ayen.*

A faire bleu et blanc.

Le corps et le tonnelet de taffetas blanc. Draperie de taffetas bleu garni en bouffettes de taffetas blanc imprimé argent, garnies de réseaux argent et chenillés bleu. Une mante sur la hanche et sur l'épaule, de même que la draperie. Une pannetière de taffetas blanc imprimé argent, réseaux argent et chenillés bleu.

(*En marge.*) Une coëffure sérieuse. Le tonnelet garni en découpures de taffetas bleu chenillé argent.

DANSE.

BERGERS, BERGÈRES.

M. de Courtenvaux.

Sept rosettes de ruban blanc garnies de fleurs.

L'habit blanc de M. de Clermont à remettre à sa taille.

Les sieurs Barois, Piffet, Balety, Dupré.

Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier, Durand, Astrodi.

Habits blanc et rose. Quatre rosettes pour les chapeaux à chacun. Chacun deux rosettes pour la culotte. Un nœud de perruque.

Pour les demoiselles, des manches de cour, des bracelets nœuds de manches, des tabelliers de gaze brochée, découpures roses. Quatre petits chapeaux de paille doublés et garnis d'une guirlande rose. Un collier à chacune.

FAUNES ET DRIADES.

M. de Courtenvaux.

Son habit, sept rosettes vertes et argent.

Les sieurs Barois, Piffet. — Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier.

Les corps de taffetas feuille morte, tonnelets et jupes de taffetas blanc peint. Draperies de peau tigrée peinte.

Les garçons, à chacun sept rosettes vertes et argent.

Pour les deux petites filles, de petits toquets de peau tigrée garnis de vert.

CHŒURS CHANTANTS.

Le sieur Francisque.

Il ne s'habillera pas.

Les sieurs Falco, Camus, Dupuis, Benoist, Godenêche, Ducro, Le Bègue, Bazire, Richer, Daigremont.

Dix en faunes et en bergers.

Ces longues séries de chiffres, ces listes sans fin de décors, de costumes, d'accessoires, ces énumérations de richesses et de magnificences peuvent donner idée des sommes fabuleuses absorbées par les exercices dramatiques et musicaux de madame de Pompadour. Elles font bien comprendre quelle juste colère animait le marquis d'Argenson lorsqu'il flétrissait en termes indignés ces luxueux divertissements qui tarissaient le trésor public, à l'heure même où le désordre de nos finances augmentait la misère profonde qui régnait dans tout le royaume, à l'approche de terribles défaites qui allaient épuiser les dernières ressources de la France déjà bien appauvrie de sang et d'argent par ses précédentes victoires.

« La Cour n'est occupée que de plaisirs : le retranchement des grands ballets-opéras n'est point un signe de deuil pour ce carnaval; le roi ne vaquant qu'à regret à tout ce qui est public, mais chérissant au contraire les plaisirs privés. On ne songe qu'aux comédies des Cabinets où la marquise de Pompadour déploie ses talents et ses grâces pour le théâtre. On n'y voit chacun occupé que d'apprendre ses rôles ou de répéter des ballets avec les demoiselles Gaussin et Dumesnil, et avec le sieur Deshayes, de la Comédie-Italienne. On prétend que Pétrone ne peignait pas autrement la cour où il vivait que l'on voit la nôtre, si occupée de ces délices, tandis que les affaires politiques demandent le plus grand sérieux et même des craintes qui paraissent sans doute plus fondées aux spectateurs qu'aux acteurs. »

C'est au commencement de 1748, au moment où les spectacles des petits cabinets étaient dans leur vogue la plus brillante, que d'Argenson faisait ce rapprochement prophétique, auquel semblaient donner démenti la grandeur de la France à l'extérieur, assurée par les victoires de Rocoux, de Lawfeld, et l'apparente prospérité intérieure du royaume. Démenti d'un jour, que l'avenir devait transformer avant peu en une confirmation éclatante et terrible.

RÉPERTOIRE COMPLET DU THÉÂTRE DES PETITS CABINETS, AVEC LE CHIFFRE
DES REPRÉSENTATIONS DE CHAQUE PIÈCE.

<i>Opéras et Opéras-ballets.</i>		<i>Tragédie et Comédies.</i>	
Acis et Galatée.....	2	Alzire.....	2
Almasis.....	3	Dehors trompeurs (les).....	3
Amours déguisés (les).....	1	Enfant prodigue (l').....	1
Amours de Ragonde (les).....	2	Esprit de contradiction (l').....	1
Devin de village (le).....	1	Foire Saint-Germain (la).....	1
Églé.....	4	Homme de fortune (l').....	1
Éléments (les)		Mariage fait et rompu (le).....	2
Prologue.....	3	Méchant (le).....	2
Acte du Feu.....	2	Mère coquette (la).....	3
— de l'Air.....	3	Monsieur de Pourceaugnac.....	1
— de la Terre.....	2	Oracle (l').....	1
Érigone.....	6	Petites vendanges (les).....	1
Fêtes de Thalie (les) (?).....	1	Philosophe marié (le).....	2
Fêtes de Thétis (les).....	2	Préjugé à la mode (le).....	4
Fêtes grecques et romaines (les)		Secret révélé (le).....	1
Prologue.....	2	Tartufe.....	2
Acte de Cléopâtre.....	2	Trois cousines (les).....	3
— des Saturnales.....	3	Zénéide.....	2
Ismène.....	3		
Issé.....	3		
Journée galante (la).....	2		
Jupiter et Europe.....	2		
Paix (ballet de la)			
Acte de Philémon et Baucis..	3		
Phaéton (Prologue de).....	1		
Prince de Noisy (le).....	5		
Sens (ballet des)			
Acte de la Vue.....	2		
Silvie.....	2		
Surprises de l'Amour (les).....	2		
Tancrede.....	2		
Vénus et Adonis.....	1		
Zélie.....	5		
Zélindor.....	1		
Zélisca.....	1		

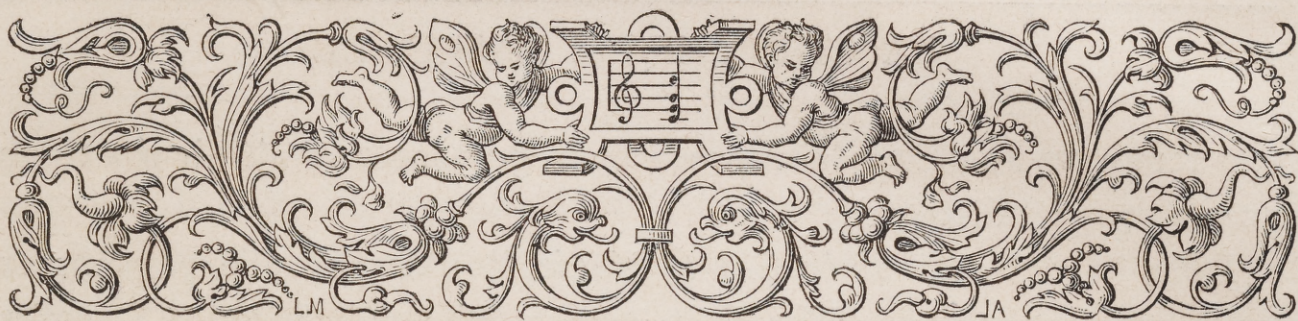
Ballets - Pantomimes.

Amour architecte (l').....	1
Bûcherons (les).....	1
Chasseurs et petits vendangeurs..	1
Impromptu de la Cour de mar-	
bre (l').....	1
Mignonnette.....	1
Opérateur chinois (l').....	3
Pédant (le).....	2
Quatre âges en récréation (les)...	2
Sabotiers (les).....	1
Savoyards (les).....	1

ORCHESTRE DU THÉÂTRE DES PETITS CABINETS.

	1747-48	1748-50
<i>Clavecin</i>	M. Ferrand, fils d'un fermier général.	M. Ferrand.
<i>Violoncelles</i>	{ Le sieur Jéliotte, de l'Opéra et de la chambre..... Le sieur Chrétien, de la musique du Roi. Le sieur Picot..... M. Duport, huissier de l'antichambre du Roi.....	{ Le sieur Jéliotte. Le sieur Labbé l'aîné. Le sieur Chrétien. Le sieur Picot. M. Duport. Le sieur Antonio. Le sieur Dubuisson.
<i>Bassons</i>	{ M. le prince de Dombes Le sieur Marlière.....	{ M. le prince de Dombes. Le sieur Marlière. Le sieur Blaise. Le sieur Brunel (à la fin).
<i>Viols</i>	{ M. le c ^{te} de Dampierre, gentilhomme ordinaire des plaisirs du Roi.... M. le marquis de Sourches, grand prévôt de l'hôtel.....	{ M. de Dampierre. M. le marq. de Sourches.
<i>Flûtes</i>	{ M. de Bussillet, secrétaire de M. le duc d'Ayen..... Le sieur Blavet, musicien de la chapelle et de la chambre.....	{ M. de Bussillet. Le sieur Blavet.
<i>Hautbois</i>	Le sieur Deselles, <i>idem</i>	{ Le sieur Deselles. Le sieur Desjardins.
<i>Violons premiers dessus.</i>	{ Le sieur Mondonville, maître de musique de la chapelle..... Le sieur Deselles, le même ci-dessus. M. de Bussillet, comme ci-dessus.. Le sieur Mayer, valet de chambre de M. le duc d'Ayen.....	{ Le sieur Mondonville. Le sieur Lalande. Le sieur Le Roux. M. de Courtaumer. Le sieur Mayer.
<i>Violons seconds dessus.</i>	{ Le sieur Guillemain, ordinaire de la musique du Roi..... M. de Courtaumer, porte-manteau de S. M..... M. Fauchet..... M. Belleville.....	{ Le sieur Guillemain. Le sieur Marchand. Le sieur Caraffe l'aîné. M. Fauchet. M. Belleville.
<i>Trompette</i>		Le sieur Caraffe cadet.
<i>Cor de chasse</i>		Le sieur Caraffe 3 ^e .

ADOLPHE JULLIEN.



LA MESSE DE REQUIEM

DE VERDI

I. — *Le Dies iræ.*



DEPUIS la première audition de la *Messe* de Verdi à l'église San Marco de Milan, il s'est écoulé plus de vingt-cinq jours.

La critique italienne, appelée à se prononcer sur cette puissante composition, l'a presque unanimement saluée comme une des grandes manifestations artistiques des temps modernes. Et pourtant, il s'est glissé dans ce concert élogieux quelques notes discordantes. Aucuns reprochent à Verdi d'avoir traité dans un style trop dramatique, trop théâtral même, une œuvre d'un caractère essentiellement religieux, et d'en avoir ainsi méconnu ou plutôt faussé l'esprit. Puisque cette question de *propriété de style* a été soulevée au delà des Alpes, elle peut l'être en deçà.

Il ne m'appartient pas de faire le procès à qui que ce soit de mes confrères, dont l'opinion est et demeure parfaitement libre. Je crois, cependant, que ceux qui ont ainsi décidé contre Verdi dans une affaire de logique, ont rendu un verdict au moins précipité.

Pour moi, une *Messe* dite de *Requiem* constitue un morceau d'un genre particulier qui n'a de sacré que sa partie sacerdotale. Le *Dies iræ* sur lequel repose tout l'effort de l'inspiration, n'est ni de tradition biblique, ni de tradition évangélique. C'est un drame catholique plein d'angoisses et de larmes : il est fantastique et théâtral par nature et par destination. C'est fantastiquement, dramatiquement et presque théâtralement qu'il doit être conçu.

Je m'explique. Je le prends d'un peu haut, d'un peu loin et je pour-

rais remonter au déluge, si ce procédé d'argumentation n'était pas tombé en un complet discrédit.

Dans l'*Ordinaire de la Sainte Messe*, il n'est point de passions exprimées. Tout y est sacrifice divin, acte de foi, action de grâce. Le prêtre propose à Dieu de chanter ses louanges sur la harpe, dans l'*Introït*; dans le *Confiteor*, il lui avoue ses fautes; dans le *Gloria*, il lui rend hommage. Le *Credo*, l'oblation de l'hostie et du calice, l'*Oraison* et le *Canon* sont de pieuses pratiques réglées par le Rituel. Le sentiment religieux y rayonne dans toute sa pureté. Portée sur les vapeurs légères de l'encens qui brûle, la prière humaine monte vers Dieu comme une nuée odorante. C'est le dogme chrétien affirmé. Ce qui lui correspond en art, c'est la ligne sereine du chant grégorien, le souffle spiritualiste et doux de Palestrina.

Dans la *Messe des Morts*, dans la *Messe de Requiem*, le pivot de la cérémonie est le *Dies iræ*. Projetant partout autour d'elle sa funèbre silhouette, cette *prose* effrayante ramène l'esprit des splendeurs de l'expression religieuse au chaos des passions de la chair et des intérêts de la terre violemment surexcités. Trois idées principales s'y font jour : la fin du monde, la résurrection, le jugement dernier.

Par ces trois points, la *Messe de Requiem* a un pied dans la superstition scientifique, un pied dans la matière et dans le drame païen. Celui qui y parle le plus haut, c'est l'homme, l'homme de toutes les religions, sinon de tous les temps, l'homme qui marche dans les ténèbres et qui a peur.

Le drame dont il est l'acteur est philosophique et réaliste à la fois. Le christianisme en revendique en vain l'invention.

L'hypothèse de la fin du monde par l'écroulement des cieux et le renversement des pôles se retrouve chez tous les peuples à l'état rudimentaire : la science en ruine progressivement le crédit. L'Évangile et l'Apocalypse décrivent, il est vrai, le cataclysme final. On sait que, quand l'abomination de la désolation sera venue, les étoiles tomberont du firmament et que le globe s'enflammera : c'est à ce moment qu'on verra le soleil aussi noir qu'un sac fait de poil de chèvre, phénomène bien digne d'attention. Les livres sacrés des nations scandinaves donnent aussi leur explication, paraphrase inconsciente des livres juifs : pour eux, il arrivera que les loups se mettront en devoir de dévorer le soleil : dure besogne ! Le mythe indien nous montre Vichnou jugeant le monde à la fin des siècles, monté sur un coursier éblouissant de blancheur. L'Orient a enfanté ces fables, et d'autres encore dont nous n'avons pas été moins victimes.

Un jour, l'Église assigna l'*an mil* de l'ère chrétienne comme la date expresse de la fin du monde. Vint la fatale échéance. Le billet souscrit par l'Église ayant été protesté, les peuples ne voulurent plus le lui renouveler. Il fallut trouver un moyen plus pratique de museler ces peuples, afin de n'être point mangé par eux. L'image de la mort fut alors déployée dans un appareil terrifiant. La Grèce, qui la représentait sculpturale et splendide, eût reculé devant l'expression matérielle du squelette. Fondée sur un cadavre, la religion catholique en fit un jeu. Pour semer la terreur, elle évoqua des spectres. De funèbres marionnettes dont les moines narquois tenaient le fil, commencèrent à mimer leur ronde implacable sur les murs des cimetières. On appela cela la *danse macabre*. La sculpture, la peinture et l'imagerie se mirent au service du moustier et de l'abbaye pour en imposer au seigneur et au paysan.

La musique n'avait point encore apporté sa pierre au sombre édifice. Son tour vint. Elle entra dans la conspiration au treizième siècle. Un moine franciscain, Thomas de Celano, *custos* des minorites de Mayence, de Cologne et de Worms composa le *Dies iræ*. La danse macabre, conduite par le génie de la musique, faisait sa trouée par la grande porte de la cathédrale gothique.

Thomas de Celano n'entendait rien à la métaphysique. Sa conception est frappée au coin de la poétique brutale du moyen âge. Elle ne résulte pas d'une conviction réfléchie, dogmatique. Son bras s'arme du bois de la croix et frappe. Thomas ne vise pas au cœur par la prédication ou l'ascétisme. Sa foi est active, pratique, entreprenante. Le dernier jour de l'univers est une Saint-Barthélemy posthume dans laquelle Dieu saura bien reconnaître les siens. C'est un coup de théâtre qu'il médite.

La légende biblique le sert merveilleusement. Joël, un des petits prophètes, entre autres divinations précieuses, annonce la venue du Messie et l'épisode du jugement dernier. Rien dans l'organisation de cette épouvantable journée n'a été laissé à l'imprévu par les Pères et par les docteurs de l'Église. Où se passe l'action? Dans la vallée de Josaphat, entre les collines qui couronnent Jérusalem à l'ouest, le mont des Oliviers à l'est, le torrent du Cédron au sud, et la route de Jérusalem à Damas au nord. Un bon metteur en scène de notre époque rétablirait le tout dans sa couleur locale primitive. Un habile décorateur restituerait au paysage l'horizon bleu frangé d'orange du ciel de la Palestine. La liturgie romaine a réglé l'ordonnance du lugubre tribunal de la justice suprême : Jésus siègera sur un trône de gloire entouré à droite et à gauche de ses douze apôtres. Il lui prendrait fantaisie de se placer autrement, contrairement aux prescriptions des docteurs subtils, qu'il n'en serait plus le

maître et que sa conduite serait désavouée. Voilà le désagrément d'être Dieu : on se doit à ses fidèles. Je ne parlerai pas de la situation des anges, archanges, des grands et des menus saints. La féodalité religieuse les a constitués en féodalité céleste : Le paradis a ses couches sociales.

Le souverain juge s'est enfin assis dans son auréole céleste. A ses pieds, l'ange de l'Apocalypse a ouvert le livre de vie et de mort. Trompette aux lèvres, quatre anges sonnent le réveil des morts. A cet appel fatidique, la terre entr'ouvre ses flancs de toutes parts. Comme un manteau à la trame usée, son enveloppe craque avec des déchirements sinistres. La pierre des sépulchres se soulève ; un effroyable cliquetis d'ossuaire s'échappe des tombes entre-bâillées. *Dies iræ!* Verset par verset, le terrible poème de Thomas de Celano, reproduit les épisodes de la résurrection de la cendre humaine. Avec les damnés, il pleure, crie et se tord.

Après le poète, voici les plus grands peintres du moyen âge, de la Renaissance et des siècles suivants qui précisent par le pinceau les scènes les plus saisissantes de cette épopée. C'est d'abord le Giotto ; puis l'Oragna, Luca Signorelli, fra Angelico, Michel Ange ; puis Rogier Van der Weyden, Memling, Rubens et le français Jean Cousin. Au Campo Santo de Pise, l'ange gardien, qui plane dans l'air au-dessous du Christ, replie son bras sur sa figure, pour ne pas voir entraînées aux abîmes, les âmes dont il avait la charge. A l'Académie des Beaux-Arts de Florence, une ronde lumineuse d'anges couronnés de roses, conduit au ciel, à travers les prés fleuris, le groupe des hommes sauvés, tandis que Satan englutit les maudits dans sa triple gueule. Au dôme d'Orvieto, des diables cornus étranglent sans pitié les pécheurs repoussés par Dieu. Ici, une mère cache son enfant dans les plis de sa robe, afin qu'il ne soit pas vu de l'archange saint Michel. Là, un vieillard est refoulé dans la tombe d'où sa tête émerge, hideuse et sanglante.

Telle est la tradition catholique du jugement dernier évoqué dans le *Dies iræ*. Ce n'est pas seulement un drame ; c'est le drame des drames joué une seule fois par l'humanité tout entière devant Dieu sur le théâtre des théâtres : la terre.

II

J'ai dit pourquoi je ne reconnaissais pas le caractère absolument sacré à une *messe de Requiem*. J'ai exposé les raisons pour lesquelles je la regardais comme une composition dramatique épisodiquement religieuse.

J'avais pour but de prévenir le lecteur contre les suggestions cléricales qui placent les textes absconses de l'Écriture au-dessus des droits impres-

criptibles de la pensée du philosophe et de l'artiste. Je passe à l'appréciation et à l'analyse de la superbe création musicale de Verdi.

En face de ce drame du jugement dernier, où l'horrible côtoie constamment le pathétique, où le profane heurte solennellement le céleste, où la boue humaine, foulée par les pieds des archanges justiciers, rejaillit jusque sur la robe immaculée du Sauveur, Verdi s'est arrêté. Par un retour imprévu sur lui-même, il s'est profondément recueilli.

Il a compris qu'il ne pouvait aborder la lourde tâche d'exprimer ce qui est la *Passion* de l'humanité tout entière, sans renouveler, pour ainsi dire, sa substance de musicien. Aidé par un tempérament d'une vigueur peu commune, servi par la science intime de la manipulation tragique, il est entré franchement, résolûment dans le vif des sentiments qui s'offraient à sa Muse. L'homme aux robustes épaules est resté debout : le maître a su, s'inclinant devant le progrès de l'art moderne, fondre son métal brut dans un creuset mieux ouvré et plus poli. Il a rompu ouvertement avec ses formules favorites ; il a épuré ses procédés, tamisé son limon, changé sa manière. Sur le lit de lauriers où le succès l'avait endormi, Verdi s'est réveillé en sursaut, et s'est élevé, par un bond prodigieux de l'imagination, à des hauteurs inconnues.

Celui qu'on croyait entêté dans des idées surannées de l'école italienne, incapable d'une métamorphose, insensible aux découvertes du siècle, a montré, en une journée, qu'il savait tout et qu'il avait tout entendu. Certes, dans son *Don Carlos*, il s'était éloigné de l'idéal qu'on lui prête bénévolement. A n'en pas douter, son *Aïda* marquait une étape nouvelle de sa marche en avant. Mais ce n'était là que les jalons primitifs d'une route sur laquelle il s'avance aujourd'hui sans faux pas. Sa *Messe de Requiem* est la manifestation décisive d'un génie mûri par l'expérience, assez hardi pour le coup de main, assez sage pour la retraite.

La transformation est merveilleuse, et ceux qui ne savent du répertoire de Verdi que ses opéras populaires, seront dans l'étonnement et dans la confusion.

Sous ce grand soleil de mélodie qui dardait impitoyablement sur sa musique, Verdi a semé l'ombre protectrice de l'harmonie. On commence à s'y reposer au frais. Son idée s'orne d'une enveloppe plus précieuse et plus fraîche. Ses cadences prévues ont disparu comme par enchantement. Jadis on les attendait, on les voyait venir. Elles cèdent le pas maintenant à des modulations accidentées d'une richesse et d'une ampleur rares. La dissonnance, honnie des classiques indurés, y éclate, magistralement préparée, habilement sauvée, excitant le nerf de l'oreille sans jamais le froisser ni le déchirer.

Les voix se meuvent dans leur registre naturel, disposées pour des sonorités franches et grasses. Et l'art du maître est tel à les grouper, que le chant s'enlève en relief sur les ensembles avec plus de clarté peut-être que dans les soli. A ce titre, les chœurs de la *Messe de Requiem* sont des chefs-d'œuvre.

Mais c'est dans l'orchestration que s'est opérée la métamorphose la plus surprenante de Verdi. L'instrumentation, jusqu'ici négligée de l'auteur du *Trovatore*, s'est dégagée des liens pesants qui la rattachaient à l'antique *quatuor*. Elle a pris du coloris, une touche vive et des oppositions de timbre bien venues. L'immense trou qui faisait souvent le vide entre les cuivres et les instruments à cordes, s'est peu à peu comblé. Les parties ne se doublent plus avec monotonie. L'air y circule enfin librement par le canal des instruments de bois, cette famille si pittoresque qui devient à l'occasion si passionnée.

S'il dépendait de moi d'engager la volonté du public tout entier, je dirais de l'œuvre de Verdi qu'elle étonnera tout le monde, dût-elle ne plaire à personne.

Et ce n'est pas le cas, car, dès les premières mesures du *Requiem*, on se sent appréhendé par la main du maître, et entraîné malgré soi vers Josaphat, la lugubre vallée des larmes.

Le *Requiem* et le *Kyrie*, par l'heureuse union du style dramatique et du style religieux, forment au drame qui va s'ouvrir un prologue solennel. Déjà le *Dies iræ* est pressenti, et la gradation vocale qui l'amène est admirablement observée.

Le *Requiem*, chanté par le chœur à quatre parties, est d'un très beau caractère, ainsi que le *Kyrie*. L'accompagnement en sourdine, exécuté pianissimo par les instruments à archet, et les dessins chromatiques qui appuyent le *Kyrie*, intéressent et captivent. C'est le début de la *Messe de Requiem*, et il est aussi ingénieux que magistral.

Le *Dies iræ* commence par un déchaînement de sonorité tel que les voix semblent chanter des clameurs. On se sent pénétré jusqu'au fond du cœur, remué jusqu'au fond de la conscience. Les contre-temps battus en réponse au chœur par la grosse caisse sont très dramatiques, et font comme des soupirs surhumains de poitrines haletantes. Mais l'organe employé pour cet office à l'Opéra-Comique est d'un timbre trop clair, trop grêle. Je suis persuadé qu'en substituant à cet accessoire de saltimbanque un instrument d'un son plus opaque, on obtiendrait un effet de qualité supérieure.

Le *Tuba mirum* n'est point menacé dans son éclat par ce foudroyant *Dies iræ*. La préparation en est superbe. Sur les dernières mesures du

Dies iræ, les voix se sont graduellement apaisées. Il se fait un morne et mystérieux silence. Tout à coup retentissent les trompettes des anges qui appellent les morts au funèbre rendez-vous et se répondent des quatre coins de l'horizon. Enfin le *Tuba mirum* surgit avec une puissance extraordinaire qu'accentuent les trompettes éraillant l'air de leurs cris stridents. Il est extrêmement regrettable qu'à l'Opéra-Comique, les trompettes obligées soient remplacées par des pistons. Le piston n'est synonyme de trompette ni dans la langue ni dans l'expression musicales.

Le solo de basse *Mors stupebit* est suivi de près par un sujet de fugue bien développé et couronné par une magnifique cadence.

Dans le *Liber scriptus*, le maître a sacrifié à la tradition scolastique de la fugue à quatre parties. Le sujet est proposé d'abord par les sopranos qui le repassent successivement aux mezzo-sopranos, aux ténors et aux basses. Le *Liber scriptus* est, à proprement parler, une fugue libre ; la disposition à quatre parties, en ce sens qu'elle admet généralement un contre-sujet, est favorable à cette forme.

Le *Quid sum miser* pour soprano, mezzo-soprano et ténor, est une mélodie d'un pathétique effet, qu'un douloureux accompagnement de basson soutient de son dessin persistant. Je n'aime pas moins le *Rex tremendæ*, quatuor avec chœurs.

Après l'*Ingemisco*, pour ténor, et le *Confutatis*, pour basse, vient le *Lacrymosa*, une page superbe d'où l'émotion découle, comme l'harmonie, à pleins bords. Ce *Lacrymosa* roule des sanglots et des larmes, et c'est les larmes aux yeux qu'on l'écoute.

Le *Dies iræ* se termine par le rappel de la phrase tonitruante du verset qui le commence. C'est un tableau peint avec les couleurs les plus lumineuses. Le choc des passions humaines y est rendu avec une vigueur d'expression et une vérité d'accent incomparables. Il est des moments où l'auditeur, vaincu par l'attendrissement et par l'effroi, se croit emporté dans le néant sur la barque infernale de Jean Cousin, côte à côte avec ses rameurs décharnés.

L'*Offertoire* inaugure la seconde partie de la *Messe de Requiem*. J'y introduis cette division en deux parties, parce que le sentiment religieux domine dans la seconde.

Écrit à quatre voix, l'*Offertoire*, par la grâce du chant et l'élégance de l'instrumentation, se place après le *Dies iræ* comme une pittoresque éclaircie. L'orchestre de l'Opéra-Comique n'a pas donné le relief nécessaire aux traits de violoncelles qui soulignent le chant du ténor et du mezzo-soprano.

Le *Sanctus*, traité en fugue à double sujet, m'a paru légèrement

entaché de confusion. Les fugues du *Requiem* de Cherubini sont toujours claires et toujours pompeuses, et c'est à ce caractère qu'il fallait viser.

Verdi s'est surpassé dans l'*Agnus Dei*, un pur diamant musical qui reflète merveilleusement les pieuses aspirations dont est empreint le morceau. Il est chanté à l'unisson par le soprano et le mezzo-soprano. Le motif principal y revient à diverses reprises, et toujours varié d'accompagnement. Les flûtes à la tierce y font un délicieux ramage. Je le répète, c'est une trouvaille.

Le *Lux æterna* est d'un beau style : il s'éteint dans un *decrescendo* qui touche par sa douce mélancolie. Enfin, le *Libera me*, d'un caractère parfois singulier, contient une plainte admirable du soprano, dite par madame Stolz, avec un art qui défie toute comparaison, et la fugue finale, d'un mouvement très animé, clôt cette partition, qui sera l'éternel honneur de Verdi.

Comme à Milan, l'exécution de la *Messe de Requiem* a été dirigée par Verdi lui-même. Sous le strict rapport de la mesure, les chœurs ont régulièrement marché, sauf du côté des femmes qui ont mal attaqué leur partie dans la fugue finale.

Par un exemple de modestie aussi louable que peu répandu, un artiste lyrique de beaucoup de talent, M. Soto, avait consenti à apporter aux basses l'appoint de sa belle voix.

Allez entendre Teresa Stolz et Maria Waldmann. La première possède la plus splendide voix de soprano que j'aie jamais entendue. La seconde est également pourvue d'un organe plein de chaleur qui confine à la fois au *contralto* et au *soprano*. Voilà un couple de cantatrices qu'il faut ravir à l'Italie. Et, si je le dis, ce n'est pas que j'espère convaincre M. Halanzier de cette idée.

Porter un jugement définitif sur les talents de la basse Maini et du ténor Capponi serait chose téméraire. M. Capponi paraît souffrir des bronches, et M. Maini ne me fait pas l'effet d'être à sa vraie place dans l'interprétation de la musique religieuse.

ARTHUR HEULHARD.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



La *Gazzetta musicale* publie *in extenso* une très longue lettre dans laquelle M. le baron de Bulow exprime son opinion sur le public milanais en général, et sur Verdi en particulier.

Des extraits de ce document remarquable intéresseront, sans doute, les lecteurs de *la Chronique musicale*. Nous les citons avec les commentaires du journal italien.

M. de Bulow prend pour point de départ les deux événements musicaux du moment, en Italie : la première représentation de l'opéra de Glinka, *la Vie pour le Czar*, et *la Messe de Requiem* de Verdi, qui n'avait pas encore été exécutée quand la lettre a été écrite.

« Cette messe funèbre, dit M. de Bulow, composée par ordre de la municipalité milanaise pour célébrer le premier anniversaire de la mort de Manzoni, sera exécutée à grand fracas et théâtralement à l'église Saint-Marc, sous la direction même, par cas exceptionnel, de l'auteur.

« C'est avec cette messe, probablement, que l'omnipotent corrupteur (1) du goût musical en Italie espère détruire à fond ce qui reste de l'immortalité de Rossini, laquelle fait ombre à son ambition.

« Il est aussi parfaitement connu, ajoute M. de Bulow, que ce reste d'immortalité se compose exclusivement de la musique d'église du maître : *le Stabat* et *la Messe solennelle*, ce qui n'empêche pas que ces œuvres ne soient exécutées que très rarement en Italie (2).

(1) Justice soit rendue à tout le monde. Hans de Bulow n'a jamais rien corrompu en Italie ni hors de l'Italie.

(2) Et *Guillaume Tell*, et *la Semiramide* et *le Barbier* ! L'Egregio Barone ignore, par exemple, que l'éditeur Ricordi a vendu en moins d'un mois 20,000 exemplaires de la partition du *Barbier* pour piano seul. Mais Bulow dira encore que c'est fait pour extirper aussi des magasins de Ricordi le reste de l'immortalité de Rossini.

« C'est à rendre inexécutables les œuvres de Rossini : *Guillaume Tell*, *le Barbier*, etc., que l'*Attila des Gosiers* s'est dévoué, avec un remarquable succès, pendant vingt-cinq ans et plus. Sa dernière œuvre, en robe d'église, après un premier et apparent hommage rendu à la mémoire du poète célèbre, sera trois fois de suite offerte à l'enthousiasme mondain au théâtre de la Scala, après quoi l'auteur entreprendra, avec les quatre solistes principaux, le voyage de Paris, pour couronner son œuvre dans cette *Rome esthétique des Italiens* (1).

« Quelques regards furtifs accordés à la dernière élucubration de l'auteur (2) du *Trovatore* et de *la Traviata* ne nous ont vraiment pas inspiré un grand désir de goûter ce festival, quoique cependant nous ne puissions refuser au *maestro* de lui rendre justice une fois.

« Ainsi, entre autres morceaux, et malgré beaucoup de passages dignes d'un écolier en bas âge, et de brutalités, la fugue finale est un travail qui fera merveille parmi les musiciens allemands.

« Mais, dans l'œuvre en général domine le style de la deuxième manière de l'auteur, que les publics de Vienne et de Berlin ont pu apprécier dans *Aïda*.

« Pendant la lecture de son assez longue réduction pour piano, nous nous sommes souvenus involontairement de la confession naïve de Gyrowetz qui, abandonné par la fantaisie et l'invention, déclarait qu'il n'était plus capable de consacrer sa plume qu'à la musique d'église et non plus au théâtre.

« En fin de compte, le triste spectacle de la déconfiture subie, hier soir, par la musique slave (musicalement parlant, on pourrait aussi dire alle-

(1) Toutes choses, qui ne vous regardent point, excellent monsieur, et qui, si elles intéressaient quelqu'un des vôtres (le mari de votre femme, par exemple), ne vous sembleraient point si fort à dédaigner.

(2) Le mot a échappé à Votre Seigneurie. Mais, si vous me permettez de jeter un regard furtif dans votre cœur, je vous dirai la cause de votre répugnance pour la musique de Verdi. Vous aspiriez, excellent monsieur, à être chef d'orchestre à la Scala et directeur du royal Conservatoire latin du *Barbare Milan*. C'est une faiblesse comme une autre. Or, parmi les obstacles qui traversèrent votre projet, il y eut, avant tout, le bon sens, puis Ricordi, puis..... *La Barbarie latine* s'explique aussi d'une autre manière; le pays est barbare, à coup sûr, qui proclame Rubinstein comme un pianiste supérieur à M. Bulow, qui envoie *Aïda* à Vienne, à Berlin, et lui fait obtenir un triomphe (préparé, bien entendu).

M. de Bulow apostrophe amèrement la *plébaïlle théâtrale italienne*, à l'occasion de *la Vie pour le Czar*. Il se sert, à son endroit, de termes hazardés, assez difficiles à traduire en français : *la Bestiale rozzezza* et *Durezza d'Orecchio*. La dureté d'oreille, à la rigueur, mais *la Rozzezza bestiale d'oreille* nous semble fort.

Enfin, M. Bulow se plaint de ce qu'on n'a pas écouté, de ce qu'on parlait à haute voix, etc., etc.

A quoi le journal italien répond : « Il y a là quelque chose de vrai ; mais ce n'est pas une habitude du public, sauf quand il s'ennuie. *La Vie pour le Czar* a plu beaucoup comme musique, mais a ennuyé comme œuvre théâtrale. M. le Baron ne devrait pas oublier qu'il est dans un pays latin et barbare, où, on ne sait pas pourquoi, le public fait une distinction, comme forme, entre l'oratorio et le mélodrame. C'est un préjugé que partagent beaucoup de gens, même parmi les Allemands, Weber entre autres, dont *le Freyschütz* fut splendidement accueilli en Italie. »

mande), nous a enlevé la possibilité d'assister de sang-froid à un triomphe artificieusement préparé, de LA BARBARIE LATINE.

— La ville de Cologne vient de donner un grand Festival Rhénan. Le correspondant du *Guide musical* de Bruxelles donne les détails suivants sur l'audition d'une *cantate triomphale* composée par M. Brahms.

« Le *Triumphlied*, ou cantate triomphale, pour orchestre, double chœur, solo de baryton, et orgue *ad libitum*, a été écrit sous l'influence directe et au lendemain des éclatantes victoires de l'armée allemande en 1870-71. C'est un chant destiné à célébrer les grands événements de cette mémorable année. Ainsi que le disait le critique du *Journal de Brême*, à l'occasion d'une exécution partielle qui avait eu lieu en 1871 à la cathédrale de cette ville, « le *Triumphlied* de Brahms est l'expression grandiose des sentiments profonds qui agitaient alors toutes les poitrines allemandes ; c'est un chant de triomphe, une hymne de reconnaissance inspirée par l'admiration pour l'héroïsme qu'avaient déployé dans la terrible lutte les enfants de la Germanie. » Le manuscrit portait originairement le titre de : *Chant de triomphe après la victoire des armes allemandes*. A ce titre a été plus tard substitué celui que porte l'ouvrage actuellement, *Triumphlied* purement et simplement, titre auquel est venu s'ajouter la dédicace à l'empereur d'Allemagne.

La vignette qui orne la partition représente l'aigle prussien, ailes déployées, et surmonté de la couronne impériale, derrière laquelle brille une étoile... de *première grandeur* ; en dessous la dédicace : « A Sa Majesté Guillaume I^{er}, empereur d'Allemagne. » En voilà assez pour expliquer le sens et la portée de l'ouvrage, l'allure martiale, les sentiments patriotiques et religieux qui le dominent.

Et M. Brahms, auteur du *Triumphlied*, est né à Vienne, près Sadowa !

— Le *Journal officiel* a publié un décret relatif à l'adjudication de l'emprunt pour l'achèvement de l'Opéra.

Ce décret est ainsi conçu :

Article 1^{er}. Est et demeure approuvée l'adjudication passée, le 28 avril 1874, par le ministre des travaux publics pour l'exécution de la loi du 28 mars 1874, relative à l'achèvement du nouvel Opéra.

En conséquence est acceptée définitivement l'offre faite par le sieur Blanc (François), d'avancer à l'État la somme de 4 millions 900,000 francs, au taux de 6 o/o et aux conditions énoncées tant dans ladite loi que dans l'arrêté sus-visé. (Arrêté du 16 avril 1874.)

— Le nouveau chef du cabinet (section des théâtres) de M. de Cumont, a été nommé le 23 mai.

C'est M. Chauffard, auditeur au Conseil d'Etat.

— M. Halanzier a été reçu par le nouveau ministre des travaux publics.

M. Caillaux, qui, comme député, a été rapporteur de la loi concernant la construction du nouvel Opéra, s'est engagé à presser les travaux de telle sorte que l'inauguration du monument pourrait bien avoir lieu le 1^{er} décembre prochain.

— Madame la maréchale de Mac-Mahon a bien voulu, à la demande de M. Batta, accorder son bienveillant patronage à la solennité musicale qu'organise notre éminent artiste au profit de la caisse de l'Association des artistes musiciens et qui aura lieu le 18 juin, à deux heures, à la chapelle du Palais. M. Guillot de Sainbris, et les chœurs qu'il dirige avec tant d'intelligence et d'habileté; M. A. Batta, madame la baronne de Caters (née Lablache), toujours empressés de prêter l'appui de leur talent à ceux qui souffrent, M. Jules Lefort, le remarquable et si sympathique baryton; M. Renaud, organiste de la chapelle du Palais, et membre du Comité, ont déjà promis leur concours à cette œuvre, qui mérite, à tant de titres, l'intérêt général, ainsi que le dévouement qu'y apportent M. Batta, président, à Versailles, du Comité de l'Association, et M. Denevers, trésorier-secrétaire. M. Batta se fera entendre dans l'air d'église de *Stradella* et dans le prélude de Bach-Gounod.

— M. Gye vient de donner sa démission de directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou, fonctions qu'il avait ajoutées il y a quelques mois, comme on sait, à celles de directeur de Covent Garden. Un conflit au sujet de l'engagement de certains artistes, qu'on voulait lui imposer en haut lieu, a motivé sa détermination.

— Mademoiselle Krauss qui est allé passer quelques mois à Vienne, en attendant son début au Nouvel Opéra, s'est mise à l'étude de la *Juive*, sous la direction de son professeur, madame Marchesi.

— La presse italienne rend à la presse française sa politesse milanaise. Annonçons l'arrivée à Paris, entre autres feuilletonistes distingués de la péninsule, de M. Filippo Filippi de la *Perseveranza*, un critique musicien que Rossini avait en la plus grande estime. M. Filippi est venu assister à la première audition de la Messe de Verdi, salle Favart.

— Une messe de bout de l'an pour le repos de l'âme de George Hainl a été célébrée à la Trinité. MM. Bosquin et Caron y ont chanté plusieurs morceaux religieux de circonstance, et la maîtrise, composée en grande partie des choristes de l'Opéra, a exécuté le *Libera* de Plantade, sous la direction de M. Hector Salomon. Bon nombre d'artistes de l'Opéra et de la Société des Concerts assistaient à cette cérémonie.

— L'auteur de la *Coupe du roi de Thulé*, M. Eugène Diaz, revient de Pau, avec une partition en cinq actes presque terminée, et dont le titre est : *Mansfred*.

Auteurs du livret : MM. Gallet et Blau.

— *L'Art du Chant*, tel est le titre d'un ouvrage de Pierre Francesco Tosi imprimé, à Bologne, en 1723, et que notre collaborateur, M. Théophile Lemaire, vient de traduire, en l'augmentant de notes et d'exemples. Nous reviendrons, dans notre prochain article bibliographique, sur ce livre intéressant qui vient de paraître chez l'éditeur Rothschild.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — On commencera, le 20 juin, les répétitions à l'orchestre de l'opéra de M. Membree, *l'Esclave*, et la première représentation aura lieu vraisemblablement le 6 juillet. Madame Nivet-Grenier sera remplacée par madame Ecarlat-Geismar dans le rôle destiné primitivement à mademoiselle Bloch.

— Mademoiselle Moisset, retour d'Amérique, vient d'être engagée par M. Halanzier, qui la fera débiter prochainement.

Opéra-Comique. — Mademoiselle Breton, qui a débuté dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*, répète en ce moment *Fra Diavolo*.

On parle, pour cet hiver, d'une reprise de *Cendrillon*, de Nicolo. C'est pour cette charmante artiste que cette reprise aura lieu, au théâtre de l'Opéra-Comique.

— M. du Locle se propose de donner, l'hiver prochain, *le Capitaine d'Aventure*, de MM. Cadol et Semet.

Châtelet. — Le Châtelet devient définitivement, comme nous l'avions annoncé, un théâtre lyrique populaire. M. Louis Herz inaugurera sa nouvelle direction avec *le Paria*, opéra de M. Membree.

Bouffes-Parisiens. — Clôture le 16 juin.

Folies-Dramatiques. — Après la reprise du *Canard à trois becs*, reprise de *la Fille de madame Angot*.

Château-d'Eau. — *Le Troisième coup de minuit*, grande opérette-féerie de MM. Clairville et Marot, musique de Debillemont, sera créé en septembre prochain au théâtre du Château-d'Eau.

Concert des Champs-Élysées. — Ce concert est toujours l'aristocratique promenade où tout se trouve réuni pour attirer à la fois les étrangers et les Parisiens : de la fraîcheur, un public d'une composition exceptionnelle et un magnifique orchestre, conduit par M. Cressonnois, dont la réputation est depuis longtemps faite.

Cirque de l'Impératrice. — Los Ninos Campanologo, les jeunes sonneurs de cloches sont très applaudis. Rien de plus curieux que de voir ces cinq enfants, dont l'aîné a tout au plus dix ans, exécuter avec des sonnettes de brillantes fantaisies.

Que de patience, que d'efforts il a fallu pour en arriver là ! Et cette tentative musicale fait le plus grand honneur à la patience de M. Spira, le père de ces jeunes enfants, qui est lui-même l'inventeur de ce nouveau genre.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIUX.

