

## LE VIOLON DE MOZART

---



DANS le haut du faubourg Saint-Joseph, à Vienne existait il y a quelque quatre-vingts ans, un pauvre marchand de bric-à-brac nommé Reutler. Son modeste commerce ne suffisait pas à faire vivre sa nombreuse famille, car, chaque jour, huit enfants roses et joufflus, échelonnés chacun à un an de distance environ, s'asseyaient autour de sa table frugale. Aussi le brave Reutler se mettait-il en quatre pour augmenter les ressources du ménage, tandis que sa jeune femme reprisait des dentelles et répondait aux rares clients que son humble étalage de bibelots pouvait attirer. Auprès d'elle, Reutler tournait des petits objets en buis; les jours de fête, il chantait au lutrin de sa paroisse, et, le soir, faisait une partie de second violon dans un bal public. Et comme, grâce à Dieu, la santé brillait sur tous les visages, Reutler était heureux, et se sentant heureux, il était bon, à ce point que sa bienveillance était connue de tout le voisinage.

~~A 300  
254~~  
V. 6

879416

Dans un des derniers jours de l'automne de 1791, un homme jeune et distingué, mais que la maladie avait marqué d'un sceau fatal, passait à pas lents devant la porte de Reutler. Il se promenait la tête baissée et comme absorbé par de tristes rêveries. Les clameurs joyeuses des enfants de Reutler l'arrachèrent à sa préoccupation ; il releva la tête, un rayon de bonté illumina son visage amaigri, mais charmant encore sous ses pâleurs ; posant doucement la main sur les jeunes chevelures blondes, il adressa un sourire à la mère, dont les regards ne perdaient pas de vue les ébats de sa petite famille, et continua silencieusement son chemin. Des relations ouvertes sous de semblables auspices ne pouvaient pas en rester là. Le lendemain, l'étranger passa de nouveau, et Reutler le salua ; le troisième jour, il lui offrait de s'arrêter un instant pour se reposer devant sa porte ; le promeneur, que ses forces défaillantes semblaient à chaque instant au moment de trahir, accepta volontiers, et depuis lors, chaque jour, à la même heure, les enfants se disputaient l'honneur d'offrir un escabeau à l'inconnu qui, de son côté, ne demeurait pas en reste, et leur portait fréquemment quelques friandises. Et là, durant une petite demi-heure, on causait. Reutler, par sa gaieté, essayait d'amener quelque joie sur le front pâli du pauvre malade ; la jeune femme éclairait l'humble intérieur de son sourire ; les enfants s'ébattaient bruyamment aux derniers rayons du soleil d'automne, et l'étranger, oubliant un instant ses souffrances et ses préoccupations, repartait d'un pas plus léger, en disant : à demain.

Or, un lendemain, les enfants coururent à la rencontre de leur ami, et là, tous à la fois, essoufflés et joyeux, lui crièrent : « Monsieur, monsieur, venez vite, maman vient de nous donner cette nuit une petite sœur. » Et ce n'était que pure vérité ; le brave Reutler, en bon Allemand qu'il était, se voyait père pour la neuvième fois. On hâta le pas. Malgré les préoccupations du jour, l'escabeau était à sa place accoutumée, et Reutler sur sa porte, le visage épanoui. « Eh ! venez vite, mon bon « monsieur, s'écria-t-il, c'est fête aujourd'hui chez nous ; le bon Dieu « m'a donné une petite fille, et si elle est aussi brave et aussi bonne que « sa mère, elle ne sera pas de trop à la maison. Je vous attendais pour « vous demander de me faire l'honneur de boire avec moi un petit verre « de vin blanc. Nous ne sommes que de bien pauvres gens, mais c'est « offert de bon cœur. »

Le pauvre malade, tout ému, sentait ses yeux se remplir de larmes, et pressait en silence la main de Reutler : « Brave cœur ! dit-il enfin, que « Dieu répande sur vous sa bénédiction ! Qu'il éloigne de votre toit la « maladie et ses désespoirs ! Puissiez-vous, plein de jours, voir vos

« enfants vous ressembler et vous rendre au centuple les soins et la  
« tendre affection dont vous les entourez. Oui, j'accepte votre invitation  
« du même cœur que vous me la faites, et je vais même vous demander  
« une faveur : Quel est le parrain de votre fille ? » — « Oh ! monsieur,  
« reprit Reutler, chez de pauvres gens comme nous, on prend le parrain  
« comme on a pris l'enfant, c'est-à-dire au petit bonheur. On ne le  
« choisit pas à l'avance. C'est tantôt un voisin aussi pauvre que nous,  
« parfois un passant. » — « Eh bien ! mon ami, interrompit l'inconnu,  
« c'est moi qui serai cette fois le passant que le hasard vous envoie. Je  
« serai parrain de l'enfant et nous l'appellerons Gabrielle, si vous voulez ;  
« c'est un nom que j'aime beaucoup. Je ne suis pas bien riche, moi non  
« plus, mais voilà toujours une quinzaine de florins pour faire, en atten-  
« dant mieux, honneur au repas du baptême. Plus tard, nous aviserons  
« au trousseau !... Hélas ! plus tard !... » Et soudain, ses larmes coulè-  
rent avec abondance. « Il n'y a pas de plus tard pour moi, mon  
« pauvre ami, il n'y en a plus ! Je sens très bien à ce que j'éprouve que  
« mon heure est près de sonner. Je vais mourir quand la vie serait  
« encore si belle, et que ma carrière semble s'offrir à moi sous d'heureux  
« auspices ! Hélas ! on ne peut changer sa destinée ! » Reutler pleurait,  
lui aussi, sans trouver un mot de consolation pour cette souffrance si  
déchirante et si clairvoyante. Les enfants, comprenant instinctivement  
qu'une grande douleur était devant eux, restaient muets et graves, leurs  
yeux grands ouverts fixés sur le pauvre malade. Il reprit : « Mon ami, je  
« vois un violon chez vous ; prêtez-le moi un instant, il faut que j'écrive  
« quelques idées qui me trottent dans la tête. » Et il essaya de sourire.  
Reutler se hâta de décrocher l'instrument et le lui remit. L'étranger se  
recueillit, et, soudain, des accents inconnus à cette humble demeure,  
accents déchirants et sublimes, se firent entendre. L'âme tout entière du  
musicien était passée dans le violon, et ses lèvres frémissantes répétaient  
de temps en temps, et tout doucement : « *Lacrymosa Dies illa, lacry-*  
*mosa...* » Puis, il s'interrompit, tira de sa poche un petit cahier de  
papier réglé, y jeta quelques notes, remit ensuite le tout à sa place, et,  
serrant la main de l'ouvrier stupéfait : « A demain, dit-il, à demain !  
« Nous boirons à la santé de Gabrielle ! » Un pâle sourire anima son  
visage et il s'éloigna en disant adieu de la main.

Cependant, le lendemain, Reutler attendit en vain son ami inconnu.  
Ni ce jour ni les suivants, le malade ne vint s'asseoir sur l'escabeau que  
les enfants mettaient chaque soir religieusement à sa place devant la  
porte. Au bout de quinze grands jours, n'y tenant plus et redoutant un  
malheur, Reutler se rendit à l'adresse que lui avait indiquée l'étranger.

Quelques amis, sur la porte, entouraient un modeste corbillard. Reutler s'approcha timidement d'un homme du peuple qui pleurait amèrement, ce qui contrastait étrangement avec sa forte corpulence et sa bonne grosse figure rouge qui ne semblait faite que pour les joyeux épanouissements. Il lui demanda doucement qui l'on allait ainsi conduire à sa dernière demeure. — « C'est le grand, le cher et illustre musicien « Mozart, répondit le gros homme. Voici quinze jours qu'il revint pour « la dernière fois de sa promenade favorite. Il avait l'air d'aller mieux, « il était presque joyeux. Il entra chez moi, *Au Serpent d'Argent*, « rendre visite à ses anciens amis qui s'y réunissaient d'habitude; il raconta « qu'il allait être parrain d'une belle petite fille, qu'il avait travaillé à sa « messe de *Requiem*. Hélas! le malheureux! c'est pour lui qu'il la com- « posait! Et puis, le soir, il s'est mis au lit pour ne plus se relever. Ah! « monsieur, si vous saviez comme nous l'aimions tous et comme il était « bon et aimable! »

Reutler pleurait, lui aussi. « Monsieur, dit-il d'une voix brisée par « l'émotion, je suis le père de la petite fille dont Mozart voulait être le « parrain. Je venais le chercher pour la fête. » Et se détournant pour étouffer ses larmes, il se joignit au cortège.

Le lendemain, la petite boutique de bric à-brac était morne et silencieuse. Le père, à son établi, ne chantait pas comme de coutume; les enfants jouaient sans bruit. On sentait que la Douleur était passée par là; l'ami inconnu était parti pour le voyage sans fin, l'escabeau n'était plus à la place accoutumée au coin de la porte. Ce silence et ce recueillement ne tardèrent pas à être troublés. Le brave Joseph Deiner, l'hôtelier du *Serpent d'Argent* et l'humble ami de Mozart, avait raconté l'histoire de Reutler. Son récit avait fait le tour de la ville en même temps que la nouvelle de la mort du maître. Les curieux, les oisifs, les indifférents de la veille, tous ceux qui se livrent à l'admiration, quand les objets souvent méconnus de la lutte, ont disparu, affluèrent à la boutique de *bric-à-brac*. Cette circonstance donna de la vogue au modeste établissement. Reutler finit par gagner une petite fortune. Le violon de Mozart, vendu quatre mille florins à un grand seigneur, servit à constituer la dot de Gabrielle lorsqu'elle eut seize ans. Quant à l'escabeau, Reutler ne voulut s'en séparer à aucun prix, et le garda comme un souvenir de sa pauvreté et de l'homme de génie qui lui avait dû sa dernière joie et dont il avait recueilli les derniers accents.

P. LACOME.





## VOLTAIRE LIBRETTISTE <sup>(1)</sup>

(1732-1769)



OMME Rameau avait repris sa musique, il fallut se mettre à la recherche d'un autre compositeur ; on songea un moment à Philidor, mais l'affaire n'eut pas de suites et le libretto demeura veuf de mélodies. Le double talent de compositeur et de joueur d'échecs de Philidor valut à ce musicien, de la part de Voltaire, un de ces quolibets dont il était assez prodigue : « Vous croyez donc que les grands joueurs d'échecs peuvent faire de la musique pathétique et qu'ils ne seront point échec et mat ? A la bonne heure, je m'en rapporte à vous... »

Philidor venait de faire brillamment ses preuves de grand style et d'un remarquable souffle lyrique, dans l'opéra d'*Ernelinde*, représenté pour la première fois le 24 novembre 1767. Comment, aux premiers jours de l'année suivante, Voltaire pouvait-il ignorer ce fait ? Il a donc voulu, quand même, lancer son jeu de mots, et voilà tout. *Tellum imbelle sine ictu.....*

Ce n'était pas seulement le succès de Roy, de Pellegrin, de Cahusac et de bien d'autres paroliers qui éveillait la jalousie de l'auteur de *Samson* ; à l'étranger, un concurrent plus habile excitait son envie : nous voulons parler du grand Frédéric, auteur d'un libretto de *Méropé*, emprunté à la tragédie de Voltaire qui avait calqué ladite tragédie sur celle de Maffei.

Plus le vieux Suisse — comme il s'appelait lui-même, — voyait fuir l'espoir de faire monter *Samson* sur la scène lyrique, plus il se dépitait

(1) Voir le numéro du 1<sup>er</sup> septembre.

contre tous ceux qui couraient, comme lui, la carrière de librettiste ; sa contrariété fut au comble quand il sut que le Salomon du Nord, ou frère Luc, s'en mêlait, lui aussi.

Dans le cours de l'année 1756, cinq lettres adressées à d'Argental, au maréchal de Richelieu et à Thieriot, mentionnent ce fait peu connu de l'histoire littéraire de Frédéric II, assez curieux à noter et à consigner :

« J'imagine — dit Voltaire à d'Argental, — que vous seriez bien aise de voir les belles choses que fait le roi de Prusse. Il m'a envoyé toute la tragédie de *Méropé*, mise par lui en opéra. Permettez que je vous donne les prémices de son travail ; je m'intéresse toujours à sa gloire. Vous pourriez confier ce morceau à Thieriot, qui en chargera sans doute sa mémoire et qui sera une des *trompettes* de la renommée de ce grand homme. »

Voltaire, préoccupé avant tout de ce qui pouvait mettre sa propre renommée en évidence, faisait de Thieriot, son courtier ordinaire, une de ses trompettes ; car, il était plus flatté qu'il ne voulait l'avouer de l'honneur que Frédéric II avait fait à sa chère *Méropé*, en la traduisant en opéra.

A la deuxième lettre, l'admiration baisse ou plutôt se tempère par quelque ironie, toujours sous le voile du double sens :

« Je voudrais — dit Voltaire au maréchal de Richelieu — que vous vissiez quelque chose de l'ouvrage du roi de Prusse, *cela est curieux*. »

A la quatrième missive, le dépit éclate tout à fait ; ce n'est qu'un éclair, mais très vif :

« Je ne pouvais mieux me venger de l'auteur de *Méropé*, opéra, qu'en vous en envoyant un petit échantillon. »

Ceci est du 26 février (à d'Argental) ; et, le 10 du même mois, Voltaire écrivait à d'Alembert :

« Les vers de *Méropé* vous paraîtront fort lyriques et paraissent faits avec facilité. Il (*Frédéric*) ne m'a jamais fait un présent plus galant. »

Enfin, l'opéra de *Méropé* va être représenté : « Il ne tient qu'à moi d'aller le voir ; mais je n'irai pas. »

Comment expliquer la contradiction de Voltaire avec lui-même, à quinze jours de date environ ? Comment, ce qui lui semblait bon le 10, lui paraît-il mauvais le 26 ? C'est que le 10, il écrivait à d'Alembert, alors en correspondance avec Frédéric, tandis que, le 26, il parlait dans l'intimité à d'Argental, son confident. Tout le secret de cette brusque volte-face est dans la différence des correspondants du vieux Suisse....

Si nous insistons sur tous ces détails qui peuvent sembler minuscules,

c'est que c'est dans les moindres choses que se révèle le caractère de l'homme étrangement bizarre et *ondoyant* dont bien des livres n'ont pu encore épuiser l'étude approfondie.

Ici, une fois de plus, *Voltaire librettiste*, c'est Voltaire peint par lui-même, en déshabillé... au moral, comme Pigale l'a représenté... au physique, en sculpture.

## II

## PANDORE (1740)

Depuis huit ou neuf ans, *Samson* était sur le chantier ou plutôt sur ce lit de Procuste auquel on ne saurait mieux comparer la confection d'un opéra, travail sans nom entre le parolier et le musicien; le premier qui défend pied à pied ses rimes, le second qui allonge et plus souvent raccourcit la besogne de son associé, et Voltaire voyait bien que son sujet biblique, tel qu'il l'avait conçu, risquait fort de ne pas arriver à la scène, lorsque l'idée lui vint, délaissant les Livres saints, de se vouer à la mythologie transcendente et quelque peu philosophique, en abordant l'allégorie de *Pandore* ou de *Prométhée*, car il hésitait entre ces deux titres.

Malheureusement, son génie lyrique ne le servit pas mieux pour ce livret que pour le précédent, et, ce qui gâta tout, ce fut son incurable manie de parodier, jusque sous des noms payens, les dogmes catholiques; ainsi, il appelait *Pandore*: « le péché originel. » On voit d'ici les allusions qui rendirent impossible cet opéra, même lorsque la contexture boiteuse du libretto lui-même n'aurait pas été un obstacle suffisant à sa mise en musique et à la scène. Mais, demandons à la correspondance de Voltaire l'histoire des vicissitudes que traversa *Pandore*, à laquelle il s'attachait d'autant plus, que les difficultés de toute nature se dressaient devant son œuvre bien aimée. Il y a longtemps que l'on parle de la prédilection des parents pour leurs enfants mal venus, rachitiques, boiteux, bossus, dont ils essaient de prolonger l'existence, en l'entourant de tous les soins comme aussi des préférences les plus bizarres.

Voltaire écrivait donc, en 1744, à Cideville :

« J'espérais plus de l'opéra de *Prométhée*, parce que je l'ai fait pour moi. M. de Richelieu l'a donné à mettre en musique à Royer, et le destine pour une des secondes fêtes qu'il veut donner. Or, je veux sur cela, mon cher ami, vous supplier de faire une petite négociation. J'avais, il y a quelques mois, confié ce *Prométhée* à madame Dupin, qui voulait s'en amuser et l'orner de quelques croches, avec M. de Franqueville et Jéliotte. Je crois qu'elle

ne me saura pas mauvais gré si M. de Richelieu y fait travailler Royer; c'est un arrangement que je n'ai ni pu ni dû empêcher.

« Je vous supplie d'en dire un petit mot à la déesse de la beauté et de la musique, avec votre sagesse ordinaire. »

Toujours des contradictions causées par la vanité! Ainsi, cet opéra que l'auteur avait fait pour lui et qui ne devait être qu'un prétexte à essai lyrique pour trois amateurs, devient tout à coup un des éléments d'une fête princière en projet. Royer, auteur de trois opéras, était un assez médiocre musicien, en comparaison de Rameau; aussi Voltaire comptait-il sur plus de docilité de sa part.

Bientôt, toujours fidèle à sa manie de commettre sans cesse des *mots* plus ou moins justes, Voltaire dit à un de ses confidents : « Royer n'a pas eu la plus grande part de ce monde au larcin du feu sacré. Le génie est médiocre... » Cependant, il fallait bien s'en contenter; car, ainsi que le dit une vieille chanson, écho d'une grande vérité :

*Quand on n'a pas ce que l'on aime,  
Il faut aimer ce que l'on a.*

Fidèle à ce principe éminemment philosophique, Voltaire s'attacha, avec une rare persévérance et une non moins rare patience, à son musicien; car, dix ans s'écoulèrent depuis le jour où il en portait le jugement ci-dessus jusqu'à celui où il lui écrivait à lui-même les choses flatteuses que voici :

« J'avais eu l'honneur de vous écrire, non seulement pour vous marquer tout l'intérêt que je prends à vos mérites et à vos succès, mais pour vous faire voir aussi ma juste crainte que ces succès si bien mérités ne soient ruinés par le poème défectueux que vous avez vainement embelli. Ce poème, tel qu'on l'a imprimé plus d'une fois, est peut-être moins mauvais que celui dont vous vous êtes chargé; mais l'un et l'autre ne sont faits ni pour le théâtre ni pour la musique. Souffrez donc que je vous renouvelle mon inquiétude sur votre entreprise, mes souhaits pour votre réussite et ma douleur de voir exposer au théâtre un poème, qui en est indigne de toutes façons, malgré les beautés étrangères dont votre ami, M. de Sireuil, en a couvert les défauts....

« Il faut une musique aussi belle que la vôtre, soutenue par la voix et les agréments d'une actrice principale, pour faire pardonner le vice du sujet... »

A travers ces compliments à l'adresse de Royer, on sent percer la mauvaise humeur de Voltaire, qui ne pouvait pardonner à un poète-amateur, tel que M. de Sireuil, d'avoir remanié son œuvre informe. Mais c'était chose accomplie, et il fallait bien en passer par là, sous peine de voir *Pandore* rejetée dans les limbes, en compagnie de *Samson*. L'auteur continua donc à enrager... plus ou moins silencieusement. La réponse de Royer a été perdue.



En cette même année 1754, Voltaire s'épanche dans le sein de l'amitié et il écrit à d'Argental :

« J'ai donné mon consentement à la représentation de ce malheureux *Prométhée*. Je souffre avec douleur ce que je ne peux empêcher... Tout ce que je peux faire, c'est d'exiger qu'on ne mette pas, au moins, sous mon nom, les embellissements dont M. de Sireuil a honoré cette bagatelle. Je vois qu'on est toujours puni de ses anciens péchés... On me défigure un vieil opéra...

« J'ai pris la précaution d'exiger de Lambert qu'il fasse une petite édition de cette *Pandore*, avant qu'on ait le malheur de la jouer, car la *Pandore* de Royer est toute différente de la mienne; et je veux, du moins, que ces deux turpitudes soient bien distinctes. »

*Turpitudes* est trop fort pour être sincère. Mais la colère emporte le librettiste et il ne sait plus la valeur des termes qui lui échappent; seulement, les *turpitudes* sont — dans sa pensée — le fait des remaniements de M. de Sireuil. Il eût préféré que *Pandore* ne fût jamais mise en musique, plutôt que de la voir réhabillée par un rival à ce point audacieux...

Madame de Fontaine, sa nièce, reçoit la suite de l'averse des récriminations du cher oncle, au sujet de l'infortunée *Pandore* :

« C'en serait trop que d'être vilipendé à la fois, à l'Opéra et à la Comédie : c'est bien assez que M. Royer m'immole à ses doubles croches.

« Ne pourriez-vous point parler à ce sublime Royer et lui demander au moins une copie des paroles telles qu'il les a embellies par sa divine musique? Vous auriez, au moins, le premier avant-goût des sifflets; c'est un droit de famille qu'il ne peut vous refuser. »

Vous croyez que c'est fini? Vous connaissez bien mal Voltaire. Quand il tient un thème quelconque, il ne l'abandonne qu'après lui avoir fait subir toutes les variations imaginables et inimaginables; c'est un *crescendo* formidable. Royer, de mauvais musicien, va devenir — sous la plume de Voltaire — un voleur qui démarque le linge pour mieux le vendre : « Royer a fait précisément de la tragédie de *Pandore* ce que Néaulme a fait de l'*Histoire universelle*. On me vole mon bien de tous côtés, et on le dénature pour le vendre.

« Si j'en crois tout ce qu'on m'écrit, le plus grand service qu'on puisse rendre à Royer, est de l'empêcher de donner cet opéra. On assure que la musique est aussi mauvaise que son procédé... M. de Moncrif m'a envoyé la pièce telle qu'on la veut jouer et telle que M. Royer l'a fait refaire par un nommé Sireuil. Cette bizarrerie serait l'opprobre de la littérature et de la nation... Si on ne peut différer cet opprobre, je demande à M. le comte d'Argenson qu'on ne débite point l'ouvrage à l'Opéra, sans y mettre un titre convenable, et qui soit dans la plus exacte vérité. Voici le titre que je propose : *Prométhée, fragments de la tragédie de Pandore, déjà imprimée, à laquelle le musicien a fait substituer et ajouter ce qu'il a cru convenable au théâtre lyrique, pendant l'éloignement de l'auteur.*

Conçoit-on quelque chose de plus grotesque que la nature et le ton de ces réclamations? *L'opprobre de la littérature et de la Nation* vaut surtout son pesant de ridicule poussé aux dernières limites. Après cela, il faut tirer l'échelle, comme dit un des personnages de Molière. Le titre proposé par l'auteur en courroux rappelle la facture de ces amplifications emphatiques dont certains directeurs de province embellissent leurs affiches à sensation. C'est du suprême pathos... forain.

Maintenant, encore au tour de l'ami d'Argental à essayer les furibondes confidences du maître, qui appelle la *Pandore* musiquée par Royer « son détestable opéra... On a fait de ma *Pandore* une rapsodie de paroles du pont Neuf. » La conduite du musicien en tout ceci est qualifiée « de mauvais procédé » et de « bêtise. »

« Rien — conclut Voltaire, — n'est pire qu'une infortune ridicule. » Tout l'homme est dans cet aveu à la désinvolture paradoxale.

Et puis, le voilà qui se remet à tour de bras sur Royer, Sireuil et la mythologie qui n'en peut mais, elle! « Je ne sais pas si Royer sait faire des croches, mais je sais bien qu'il ne sait pas lire. M. de Sireuil est un digne porte-manteau du roi; mais il aurait mieux fait de garder les manteaux que de défigurer *Pandore*. Un des grands maux qui soient sortis de sa boîte est certainement cet opéra. On doit trouver au fond de cette boîte fatale plus de sifflets que d'espérance. Je fais ce que je peux pour n'avoir, au moins, que le tiers des sifflets; les deux tiers, pour le moins, appartiennent à Sireuil et à Royer. »

Voilà de la justice distributive, ou je ne m'y connais pas; en vérité, c'est on ne peut plus équitable.

Comme les enfants gâtés qui, à force de pleurer, arrivent à une douleur presque vraisemblable, Voltaire s'exalte lui-même et finit par croire qu'il a été réellement victime du plus prémédité des guet-apens. « C'est une cruauté bien absurde, c'est une impertinence bien inouïe que celle de ce polisson de Royer. Faites en sorte, du moins, qu'on crie à l'injustice et que le public plaigne un homme dont on confisque ainsi le bien et dont on vend les effets détériorés. Je suis destiné à toutes les espèces de persécution. »

Le pauvre homme!

Ceci est écrit le 29 octobre 1754, à Thieriot, et voilà que, le 19 décembre suivant, toute cette grande colère tombe, comme si, sur cette soupe au lait en furie, on avait jeté de l'eau froide. Voici sur quel ton fort adouci Voltaire récrit à Thieriot :

« Je ne savais pas que vous connussiez M. de Sireuil. Il me paraît, par ses lettres, un fort galant homme. Je suis persuadé que lorsqu'il s'arrangea avec

Royer pour me disséquer, il m'en aurait instruit s'il avait su où me prendre. Il faut que ce soit le meilleur homme du monde; il a eu la bonté de s'asservir au canevas de son ami Royer; il fait dire à Jupiter :

*Les Grâces*  
*Sont sur vos traces,*  
*Un tendre amour*  
*Veut du retour... »*

Au tour de Royer, maintenant. Quelle palinodie que celle-ci !

« Royer est un profond génie; il joint l'esprit de Lulli à la science de Rameau, le tout relevé de beaucoup de modestie... »

Mais, comme Voltaire ne pense pas un traître mot de ce qu'il vient d'écrire et qu'il faut, à toute force, qu'il termine sa lettre par une de ces culbutes où il excelle, revenant sur le danger de mettre en scène les rimes de son arrangeur, il conclut ainsi : « Il me prend fantaisie de vous prier de faire sentir à M. de Sireuil l'énormité du danger : les parodies de la Foire et les torche-c... de Fréron. C'est bien malgré moi que je suis obligé de parler encore de vers et de musique. »

CH. BARTHÉLEMY.

(La suite prochainement.)





# LES AIRS A DANSER

DE

## L'ANCIENNE ECOLE FRANÇAISE<sup>(1)</sup>

---

### V

#### LA GAVOTTE



LA Gavotte et le Menuet! voilà deux noms inséparables, légendaires, qui doivent inévitablement représenter à votre esprit la quintessence des airs à danser du dix-huitième siècle! Vous vous figurez de suite le danseur en habit brodé, pirouettant sur son talon rouge, ou faisant la roue devant une belle dame en falbalas, de vastes paniers sur les hanches, poudrée à frimas, le visage couvert d'une épaisse couche de vermillon, avec « une mouche assassine » sous l'œil droit. En effet, ces danses étaient fort à la mode sous Louis XV; mais elles ont eu le très grand mérite de vivre longtemps, puisqu'elles étaient déjà en grande faveur à la cour de Louis XIV. J'en donne ici la preuve par le premier air cité en regard de cette notice. Le ballet de *la Raillerie* était un « ballet du Roy » dansé devant Sa Majesté en 1659, la même année que Cambert fit entendre à Vincennes « la première comédie française en musique » sous le nom de *la Pastorale*. Sous la date de 1657, un autre fragment de ballet nous est resté, à l'état de manuscrit, intitulé : *l'Amour malade*. Tous les deux avaient été composés par Lully. *L'Amour malade* contient aussi une petite gavotte. Si l'espace ne m'avait manqué, j'aurais pu transcrire ici des gavottes de tous les compositeurs du dernier siècle, en partant de Lully, et donner des gavottes de Destouches, de Mouret, continuer par celles de Rameau, passer ensuite

(1) Voir les numéros des 1<sup>er</sup> et 15 juin, 1<sup>er</sup> juillet et 1<sup>er</sup> août.

**GAVOTTE en RONDEAU du BALLET de la RAILLERIE**

(LULLY-1659)

Moderato

PIANO *p*

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (G minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first system is labeled 'PIANO' and 'p'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is a single melodic line with a simple harmonic accompaniment.

tr  
cresc  
rit

tr  
FIN  
Tempo  
rit  
p  
stacc

p

p

Tempo  
rit

# MENUET en DUO d'ATYS

(LULLY - 1676)

Mod<sup>to</sup>.

PIANO

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Mod<sup>to</sup>' and 'PIANO'. The second system features a repeat sign. The third system includes a trill ('tr') in the right hand. The fourth system ends with a 'rit' (ritardando) marking. The music is written for two staves per system, with a brace on the left side of each system.

CHANT Dessus et Haute contre

*p*  
D'u - ne cons - tan - ce ex - trê - me Un ruis - seau

suit son cours Il en se - ra de mê - me

Du choix de mes a - mours Et du mo -

-ment que j'ay - me C'est pour ay - mer tou - jours



# BOURRÉE de PHAËTON

(LULLY—1683)

Allegro

PIANO

*p*

1<sup>o</sup> Tempo

2<sup>o</sup>

*f rit*

*p*

*p*

*rit*

*f rit molto*

# MUSETTE des FESTES de L'ÉTÉ

(MONTECLAIR — 1716)

Ni lent Ni viste

PIANO

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The time signature is common time (C). The tempo instruction 'Ni lent Ni viste' is written above the treble staff. A piano dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the treble staff. The music begins with a series of chords in the right hand and single notes in the left hand, with some notes beamed together.

The second system continues the musical notation from the first system, maintaining the same two-staff format and common time signature. The melodic lines in both hands are further developed with various rhythmic patterns and articulation marks.

The third system of the score shows the continuation of the piece. The right hand features more complex chordal textures and melodic runs, while the left hand provides a steady accompaniment.

The fourth system introduces a more active melodic line in the right hand, with some sixteenth-note passages. The left hand continues with a simple harmonic accompaniment.

The fifth and final system on this page concludes the piece. It features a final melodic flourish in the right hand and a simple accompaniment in the left hand, ending with a double bar line.

# BOURRÉES de RAGONDE

(MOURET - 1742)

Allegro 1<sup>re</sup> BOURRÉE

PIANO

*p*

*f*

1<sup>o</sup>

*p*

2<sup>o</sup>

*p*

cresc

1<sup>o</sup>

2<sup>o</sup>

2<sup>e</sup> BOURRÉE

The first system of the 2<sup>e</sup> Bourrée consists of four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is marked *p* (piano). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system contains measures 5 through 8. Measures 5-7 continue the melodic and harmonic patterns established in the first system. Measure 8 is the first measure of a first ending, indicated by a box labeled "1<sup>o</sup>" above the staff. It concludes with a repeat sign.

The third system covers measures 9 to 12. Measure 9 is the start of a second ending, marked with a box labeled "2<sup>o</sup>". This system features more complex chordal textures and some sixteenth-note passages in the right hand, with the left hand continuing its accompaniment.

The fourth system contains the final four measures (13-16) of the piece. It concludes with a final cadence in the right hand and a sustained chord in the left hand. A dynamic accent (>) is placed over the final note of the right hand in measure 15.

à la gavotte d'*Armide*, de Gluck, et terminer par la gavotte d'*Andromaque*, de Grétry, ou même par la gavotte « légère » du *Jugement de Paris*, de Méhul (1794). Cette danse a victorieusement résisté à toutes les vicissitudes de la mode et des gouvernements. Elle a fait tout à la fois les délices de la Cour de France et de la Convention. Ce ne fut que sous le Consulat que l'on a commencé à la reléguer parmi les débris de l'ancien régime. L'Empire a remplacé les vieilles danses : Gavotte, Menuet, Musette et Tambourin, par la Contredanse (*horresco referens*), l'Anglaise, l'Allemande, la Polonaise et la Cosaque. Après avoir dispersé les nations par les armes, il avait pris leurs danses pour ses ballets de l'Opéra.

La Gavotte était, tout à fait à son origine, un dérivé du Branle. Voici comment le *Dictionnaire de la Danse* décrit cette figure :

« Le Branle est une danse par où commencent tous les bals, où plusieurs personnes dansent en rond, en se tenant par la main et en se *donnant un branle* continuel et concerté avec *des pas convenables* selon la différence des airs qu'on joue alors. » Les anciennes gavottes étaient « une suite » de branles, comme nos valse modernes. « En ces danses on *s'embrassait* et on donnait *le bouquet* (?). » Le bon chanoine de Langres, Thoinot Arbeau, donne la tablature dans son *Orchesographie*.

La Gavotte, proprement dite, était toujours écrite à deux temps. Elle était, comme sentiment mélodique, tantôt « gracieuse, » tantôt « gaye, » quelquefois tendre et même lente.

Comme danse, elle était composée de trois pas et d'un pas assemblé.

#### LE MENUET

Dans les vieilles partitions, nous trouverons peut-être encore plus de menuets que de gavottes; seulement, le menuet a résisté moins longtemps que sa contemporaine. A partir de Gluck, on trouve cette formule : Mouvement de menuet; à partir d'Haydn et des symphonistes, le *minuetto* instrumental a tué le vieux et véritable menuet.

L'abbé Brossard prétend que cette danse nous est venue du Poitou; cela peut être, mais ce qu'il y a de certain, c'est que le Menuet était hautement considéré par nos pères; c'était pour eux la danse par excellence.

Comme figure, voilà ce qu'en dit *le Maître à danser* (1), dans son style plus que fantaisiste :

(1) Par le sieur Rameau, maître à danser des pages de S. M. C. la reine d'Espagne. — Paris, 1734.

« Il faut d'abord savoir que le vrai pas de menuet est composé de quatre pas (qui cependant, par leurs liaisons, suivant le *terme* de l'air, ne sont qu'un seul pas). Ce pas de menuet à trois mouvements et un pas marché sur la pointe du pied, savoir le premier en un demi-coupé du pied droit et un du gauche, un pas marché du pied droit, sur la pointe et les jambes étendues. A la fin de ce pas, vous laissez doucement poser le talon à terre, pour laisser plier le *genouïl*; *qui*, par ce mouvement, fait lever la jambe gauche, *qui* se passe en avant en faisant un demi-coupé avancé, *qui* est le troisième mouvement de ce pas de menuet et un quatrième pas. »

Avez-vous compris? je le désire sans l'espérer.

Dans tous les cas, il paraît que le menuet fut rendu plus facile aux danseurs novices, grâce à Pécour, artiste de l'Opéra, qui réduisit toutes les positions de la figure à deux mouvements. Le menuet devint alors la danse à la mode et fit partie des qualités indispensables à tout homme bien élevé. Pécour rendit ainsi un immense service à l'art et à l'esprit humain. Il en était persuadé, du reste. C'était un des plus jolis fats que l'on ait connus et, certes, le nombre des petits-mâtres et des *chevaliers* était considérable à son époque.

La Bruyère ne pouvait pas voir toutes les dames de la Cour s'amouracher de ce baladin. Il lui décocha une foule d'épigrammes, en l'appelant Bathyle et lui administrant une de ces volées de bois vert dont il avait le secret; mais un homme qui a érigé le menuet en institution, est au-dessus de ces petites avanies. Pécour appartient tout à fait au siècle de Louis XIV, puisqu'il débuta en 1674 et mourut en 1729.

Il y a dans l'histoire de la chorégraphie une autre amusante physionomie du « maître à danser; » c'est Marcel, dont Helvétius nous parle dans son livre sur l'*Esprit*. C'était une espèce d'original, extravagant et bourru, qui voulait trouver dans la danse la synthèse de toutes les perfections et imperfections morales et physiques. Il prétendait distinguer le caractère d'un homme dans sa démarche et dans ses mouvements. C'était un danseur-Lavater qui plaçait dans les jambes le siège de l'intelligence. Un jour, donnant une leçon de menuet à une jeune fille, il reste silencieux, le front penché, l'œil perdu dans des rêveries extatiques et murmure ces mots profonds qui sont restés à l'état d'axiome : « Que de choses dans un menuet ! »

Ce même Marcel, recevant la visite d'un célèbre danseur anglais, le « tarabuste et le rabroue. » Lorsque l'étranger veut lui parler de ses succès à Londres et à Dublin : « Monsieur, lui crie-t-il en le jetant

à la porte, ne me parlez pas de vos danses barbares ; l'on saute dans les autres pays, mais *on ne danse* qu'à Paris. »

Marcel fit son dernier entrechat en 1759.

Nous trouvons, dans une brochure imprimée à Lausanne, en 1797, et intitulée : *Essai ou principes élémentaires de l'art de danse*, la réflexion suivante qui indique bien que le Menuet était passé, dès le milieu du dix-huitième siècle, à l'état classique : « *On l'a abandonné depuis longtemps ; mais il est facile de démontrer qu'on ne peut parvenir à danser, je ne dis pas bien, mais même médiocrement, sans s'y être appliqué. Cette danse développe les membres, leur donne des contours gracieux, du moëlleux et de la justesse dans les mouvements.* »

Du reste, le prototype Marcel s'exprimait à peu près de la même façon : « Le Menuet est une danse froide, *mais nécessaire à l'éducation* ; lorsqu'un homme danse bien les Menuets, il a des grâces dans tout ce qu'il fait. »

#### CHACONE

Il existe deux manières d'écrire le mot : *chacone* ; avec un ou deux *n* ; mais en suivant les règles de l'étymologie, on doit, suivant moi, n'employer qu'une de ces lettres. Il est indubitable qu'on a pris le nom de cette danse à la langue italienne : *Ciacona*, du mot *Cecone* : aveugle, — air d'aveugle. — Maintenant, le *Dictionnaire de la danse*, et plusieurs autres glossaires, après lui, veulent que ce mouvement rythmique ait été inventé par un aveugle : c'est une interprétation peu plausible. Castil-Blaze l'explique mieux, à mon avis ; il traite la Chacone « d'interminable, comme une chanson d'aveugle. » En effet, aucun air à danser n'est long comme une Chacone. Au théâtre, cela pouvait être admis ; comme air musical, il m'était impossible d'en citer une ici. Je me contente de renvoyer mes lecteurs à la jolie Chacone du *Roland*, de Lulli, que *la Chronique musicale* a donnée dans son premier numéro.

Despréaux nous dit, dans une des notes de son poème, que la Chacone est pour la danse ce qu'est un concerto en musique. — Il y a du vrai dans cette comparaison.

A la fin de presque toutes les partitions, on peut trouver une Chacone, par la raison que, les pièces finissant ordinairement par une fête générale, cet air, de grande dimension, donnait aux maîtres de ballets l'occasion de faire une infinité de pas différents, en groupes et en soli.

C'est à la demande expresse et aux supplications de Vestris que nous devons la Chacone d'*Iphigénie en Aulide*. Gluck l'écrivit pour servir de cadre à « la lutte pour la danse. »

Cet air a été presque toujours composé à trois temps, mouvement : assez vite. Floquet fut le premier qui donna une Chacone à mesure binaire. Son air en *mi* de *l'Union de l'Amour et des Arts* (1773) est resté célèbre.

#### LA BOURRÉE

La Bourrée a sa provenance indiquée par le fait qu'elle est restée à l'état de danse nationale dans l'Auvergne, sa patrie. Elle a quelques rapports avec le Branle et est, comme lui, de très ancienne date ; on lui trouve aussi quelques analogies avec le Rigaudon. Il existait une foule de divergences dans la figure de cette danse : pas de Bourrée « avec fleuret, dessus et dessous, » pas de Bourrée « ouvert, emboîté, » etc. Le compositeur qui a fait les plus jolies Bourrées, et qui les a même portées au théâtre, c'est Mouret, l'auteur de plusieurs divertissements, exécutés pour les fêtes de la duchesse du Maine, dont il était surintendant de musique. Dans une de ces « Nuits de Sceaux, » on exécuta, avec beaucoup de succès, *Ragonde ou la Soirée de village*. La réussite accompagna cette bluette à l'Opéra. Aussi, j'ai cru bien faire de donner ici, comme exemple, une Bourrée de *Ragonde* qui m'a paru charmante.

Les musiciens de la première moitié du dix-huitième siècle, même Lully, appellent quelquefois « loure » des airs ayant tout le caractère de la bourrée. Ne pourrait-on pas induire de là que l'un est un dérivé de l'autre ?

Lully, sous le nom ordinaire de bourrées, a écrit de très jolis airs de danse : témoin la bourrée de *Phaéton*, citée comme exemple ici. Du reste, ce pas de bourrée ne paraissait pas assez *noble* pour ces gens, entichés de noblesse et de majesté, que l'on appelait les danseurs de l'Opéra. Aussi, sauf Mouret, qui écrivait pour les fêtes quasi-villageoises de Sceaux, les musiciens dramatiques ne nous ont pas laissé autant de bourrées que d'autres airs, usités plus fréquemment à l'Académie.

#### LA MUSETTE ET LE TAMBOURIN

Nous voici, pour finir, en pleine paysannerie ; les deux noms de ces airs vous l'indiquent assez. La Musette était écrite à deux, ou à trois temps. La basse était souvent « en tenues ou point d'orgue » d'après le *Dictionnaire de la Danse*, ce que nous devons traduire, je crois : « en pédale » représentant le bourdon de la vielle.

Les Musettes abondent dans le vieux répertoire : je pourrais dire, en m'excusant de la trivialité de l'expression, que je n'avais que « l'embarras



du choix ». J'ai pris la Musette des *Fêtes de l'Été* de Monteclair, parce qu'elle m'a semblé avoir des contours et une couleur très caractéristiques, en étant en même temps assez jolie, sous le point de vue musical.

Le *Dictionnaire de la Danse* nous donne, à propos de la Musette, un paragraphe bien amusant. Le digne danseur, qui a composé ce livre, a l'air de croire, tout bonnement, qu'il a existé une époque heureuse où *la Bergerie*, érigée en système gouvernemental, déversait sur ses sujets enrubannés une avalanche de félicités à outrance. Que l'on est heureux de savoir l'histoire de cette façon pittoresque ! Jugez-en :

« *Dans l'ancien temps*, on voyait les bergers, ornés de guirlandes de fleurs, sur le soir, ramenant leurs troupeaux, tandis que Corydon faisait résonner sa musette. Les Bergers, pour plaire à leurs belles et pour les engager, unissaient leurs danses à leurs sons de voix les plus doux et les plus flatteurs. *On regrette* de n'être pas habitant *d'une contrée* où l'on ne connaissait d'autre ambition que celle de plaire, et d'autre occupation que celle d'aimer et d'être heureux. » Ce Virgile n'en fait jamais d'autres....

Le Tambourin était moins usité que la Musette ; il était trop spécial, trop typique. Seulement, il devint très à la mode, à la fin du siècle dernier, où l'on commençait à donner, dans les divertissements, une couleur plus tranchée. Le mouvement était vif et à deux temps. C'était la reproduction, arrangée, du rythme des *tambourinaires* provençaux, avec *flûte* et *galoubé*.

Pour résumer cette étude des airs à danser, il faut se souvenir qu'autrefois il y avait deux genres de Danse : le genre grave et le genre *gay* : nous avons passé en revue toutes les figures, sauf la gigue, parce qu'elle n'avait pas une physionomie bien particulière et qu'elle ne représentait nullement le rythme qui est en usage aujourd'hui en Angleterre ; nous disons donc :

Le genre grave comprenait : La Canarie, la Passacaille, le Menuet, le Passepied-princesse, un dérivé du Passepied ordinaire.

Le genre gai comprenait : le Passepied simple, la Forlane, le Rigaudon, la Gavotte, la Chacone, la Gigue, la Bourrée, la Musette et le Tambourin.

TH. DE LAJARTE.





## ANDRÉ PHILIDOR <sup>(1)</sup>

---

### V



PRÈS le grand succès du *Maréchal-ferrant*, qui consacrait définitivement sa réputation et le plaçait au premier rang des artistes qui s'étaient adonnés au genre nouvellement adopté, Philidor resta près d'une année sans reparaitre au théâtre. Mais un événement important se préparait, qui devait exercer sur l'avenir du jeune opéra-comique une influence décisive, et dont les suites lui furent singulièrement favorables. Comme l'histoire de ce genre de production théâtrale est restée obscure en bien des points et n'a pour ainsi dire pas été entamée jusqu'ici, il ne sera peut-être pas inutile d'en retracer, en quelques mots, ce chapitre particulièrement intéressant.

Depuis longtemps, la Comédie-Italienne jalousait l'Opéra-Comique, qui, ayant disparu une première fois, avait ressuscité et s'était repris à la vie avec une nouvelle vigueur. Les deux théâtres forains avaient toujours vécu en assez mauvaise intelligence; cette mésintelligence s'accrut encore lorsque l'Opéra-Comique, qui avait eu le premier l'idée des pièces à ariettes, obtint avec leur aide des succès répétés. Doué d'une activité dévorante, appelant à lui les jeunes poètes et les jeunes musiciens, recrutant avec soin sa troupe, qui était devenue excellente et qui comprenait des artistes tels qu'Audinot, Clairval, Laruelle, Bourette,

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet et 1<sup>er</sup> septembre.

Delisle, Paran, Aubert, mesdemoiselles Deschamps, Rosaline, Neissel, Luzy, Arnoult, Fleurigny, il se trouva bientôt porter un grave préjudice à la prospérité de son orgueilleuse rivale. Malheureusement pour lui, les comédiens-italiens (du moins ceux que, par habitude, on continuait d'appeler tels, car depuis longtemps ils n'avaient plus d'italien que le nom), placés au-dessus de lui dans la hiérarchie théâtrale, n'étaient point sans influence à la cour; ils étaient « comédiens du roi, » tout comme leurs camarades de la Comédie-Française, et ce titre leur donnait une situation importante; ils en profitèrent pour chercher, sous maints prétextes, des chicanes incessantes à l'Opéra-Comique, et, finalement, pour demander à leur profit sa suppression, qui fut prononcée vers la fin de 1761 ou le commencement de 1762. Comme, à cette époque, on se souciait médiocrement de l'intérêt de l'art ou des artistes, bien que sous le couvert de cet intérêt on commît les plus cruelles iniquités, on ne se préoccupa guère du sort qui allait atteindre la plupart des acteurs du théâtre condamné. Cinq d'entre eux seulement, pour justifier la prétendue *fusion* qu'on opérait — car on se serait bien gardé de parler de suppression — trouvèrent place à la Comédie-Italienne, à laquelle, avec leur jeunesse et leur ardeur, ils infusèrent un sang nouveau: c'était Audinot, Clairval, Laruelle, mesdemoiselles Deschamps et Neissel. Bourette et mademoiselle Luzy furent engagés à la Comédie-Française; les autres devinrent ce qu'ils purent.

Pour célébrer ce qu'on appela bravement, à la suite d'une telle spoliation, « la réunion des deux troupes, » une inauguration quasi-solennelle eut lieu à la Comédie-Italienne, où l'on joua pour la circonstance, le 3 février 1762, avec *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, un petit à-propos intitulé *la Nouvelle Troupe*. « Le mercredi 3 février, jour à jamais célèbre dans les fastes du théâtre, disent pompeusement les auteurs de l'*Histoire de l'opéra bouffon*, se fit l'ouverture du spectacle du nouveau genre, par les acteurs réunis, dans *Blaise le Savetier* et *On ne s'avise jamais de tout*, précédés de *la Nouvelle Troupe*, pièce dans laquelle l'inimitable et honnête Caillot a commencé à développer ses talents. L'affluence des spectateurs fut extraordinaire ce jour-là: toutes les loges étaient louées depuis huit jours, et, dès le matin de la représentation, les portes et toutes les avenues de ce théâtre étaient assiégées par un concours extraordinaire de gardes ou de personnes qui venaient s'emparer des places qui ne peuvent ni se louer ni se retenir d'avance. »

La Comédie-Italienne avait voulu absorber l'Opéra-Comique, en tant que théâtre; elle y avait réussi. Mais elle ne put retrouver le succès qui

avait paru un instant lui échapper, qu'en suivant la voie que celui-ci avait précisément commencé à parcourir. Le public voulait de la musique, il lui en fallait offrir, et la comédie à ariettes, l'opéra comique, pour l'appeler de son vrai nom, prit forcément un nouvel essor à la suite de ce fait brutal, et devint bientôt la base même du répertoire. Les auteurs donnèrent peu à peu des développements plus considérables aux pièces de ce genre ; loin de se tenir aux limites d'un acte, ils en firent bientôt en deux et même en trois actes, dans lesquelles la musique prenait chaque jour une plus grande place. Petit à petit, on se déshabituait de la parodie, qui fut laissée aux petites scènes foraines ; le vaudeville lui-même ne parut plus que de loin en loin ; la comédie italienne proprement dite fut complètement proscrite au bout de quelques années, et enfin la comédie à ariettes et la comédie pure se partagèrent bientôt exclusivement la scène jusqu'au moment, relativement peu éloigné, où la première resta seule souveraine. A l'aide des quelques recrues excellentes qu'elle avait faites dans le personnel de l'Opéra-Comique, la Comédie-Italienne se trouvait en possession d'une troupe qu'on peut, sans exagérer, qualifier d'admirable, et qui donna au nouveau genre toute la perfection, la splendeur d'interprétation dont il est susceptible : Rochard, Champville, Colalto, Lejeune, Caillot, Laruette, Clairval, Lobreau, Desbrosses, madame Favart, mesdemoiselles Deschamps, Neissel, Laruette, Piccinelli, Desglans, Savy.... De ce jour, on peut dire que l'opéra comique est véritablement créé, et avec de tels interprètes, avec des poètes comme Anseaume, Sedaine, Favart, Marmontel, Monvel, des musiciens comme Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dézèdes, il marchera bientôt de succès en succès et poursuivra sa carrière en triomphateur.

Les trois premiers ouvrages lyriques qui furent donnés à la Comédie-Italienne, à la suite de la suppression de l'Opéra-Comique, sont *Annette et Lubin*, de Laborde ; *la Plaideuse* ou *le Procès*, de Duni, et *Sancho-Pança dans son isle*, de Philidor. *Sancho-Pança* était une farce en un acte, dont Poinciset (Poinciset le jeune, dit *le mystifié*, qu'il ne faut pas confondre, pour l'honneur de celui-ci, avec son cousin Poinciset de Sivry), avait écrit les paroles, et qui fut représentée le 2 juillet 1762. La pièce était assez méchante, mais fut sauvée par la musique et obtint vingt-cinq représentations. Le rédacteur du *Mercure* s'exprime en ces termes sur le compte de Philidor : — « En nommant cet auteur aimé du public, il est inutile d'ajouter que la musique a été très applaudie. » On lit, d'autre part, dans l'*Histoire de l'opéra bouffon* : — « La musique de *Sancho* est digne de la célébrité de son auteur ; on y remarque la

touche fière et savante de M. Philidor, et cette harmonie qui caractérise ses autres ouvrages (1). »

Avant de parler du *Bûcheron* et d'enregistrer un des plus grands succès qui aient marqué la carrière de Philidor, il faut que je signale la représentation d'un petit ouvrage fort malheureux, dont certains biographes lui ont attribué la paternité, mais qui n'est point de lui, bien qu'il ne soit pas resté complètement étranger à son apparition. La pièce dont il s'agit était intitulée *la Bagarre*, et fut donnée le 10 février 1763; mais elle fut reçue de telle façon, avec tant de bruit, de fracas, de huées, de sifflets, que la première représentation fut aussi la dernière, et que jamais plus il n'en fut question. Le rédacteur des *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres* est, je crois, le premier qui ait eu l'idée d'en attribuer la musique à Philidor : — « On a donné aujourd'hui, dit-il, aux Italiens, la première et dernière représentation de *la Bagarre*, farce en un acte mêlée d'ariettes; les paroles sont de MM. Guichard et Poinsinet, la musique de M. Philidor. Les unes sont détestables, la dernière a des beautés qui n'ont pu faire passer ce mauvais drame : c'est un tissu de plaisanteries du plus mauvais genre, du plus vil, du plus misérable; rien de si ignoble (2). »

La musique de *la Bagarre* était l'œuvre d'un musicien flamand nommé Van Malder ou Maldere, violoniste fort distingué alors au service du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et qui, à cette époque, était en congé à Paris, où il publia des sonates et des concertos de violon, des trios pour instruments à cordes, et même des symphonies. Ce qui a donné lieu à la confusion, c'est que Philidor, toujours obligeant et bon, l'aurait aidé de diverses façons en cette circonstance, en retouchant plus ou moins sa partition, surtout en ce qui concerne l'instrumentation, et en aidant à la mise en scène de la pièce. Les écrivains venus après Bachaumont, Laporte dans ses *Anecdotes dramatiques*, Chamfort dans son *Dictionnaire dramatique*, n'ont pas reproduit son erreur et ont bien mis cet ouvrage infortuné sur le compte de son véritable auteur.

(1) On ne saurait se fier, en ce qui concerne l'histoire de la scène lyrique, aux dates qui sont indiquées sur les livrets imprimés des opéras. Plus d'une fois, j'en ai fait la remarque. J'en trouve une preuve nouvelle sur celui de *Sancho Pança*, qui donne comme date de représentation le 8 février au lieu du 8 juillet 1762. L'erreur, assurément, est un peu forte. J'ai pu la relever à l'aide du *Mercure* et des *Mémoires secrets*, les annalistes étant forcément plus exacts, puisqu'ils écrivent au jour le jour et enregistrent les faits à mesure qu'ils se produisent.

(2) *Mémoires secrets*, etc. Addition aux premiers volumes de cette collection. T. XVI, p. 191.

Mais quand Philidor se trouvait aux prises avec un bon poème, ses succès prenaient des proportions éclatantes. Nous l'avons vu avec *Blaise le Savetier*, avec *le Maréchal*, nous l'allons voir encore avec *le Bûcheron*, ou *les Trois souhaits*, acte charmant qu'il donna à la Comédie-Italienne le 28 février 1763, et qui reçut un tel accueil que la cour voulut le voir, à Versailles, le 15 mars suivant (1). Les paroles, tirées du conte fameux de Perrault, *les Souhaits ridicules*, étaient l'œuvre d'un jeune écrivain inconnu, nommé Castet, et avaient été retouchées par le fabuliste Guichard, de si paresseuse mémoire; la pièce, qui offrait un heureux mélange de sensibilité douce et de gaieté très vive, était jouée et chantée à merveille par ces grands artistes qui s'appelaient Caillot, Clairval, Laruette, madame Bérard, madame Laruette, et qui faisaient, on peut le dire sans emphase, la gloire de la Comédie-Italienne; enfin la musique, qui reproduisait, en les complétant, les heureuses qualités du poème, venait ajouter à ces éléments de succès le charme d'une inspiration abondante et parfois exquise, rendue plus remarquable encore par une solidité de facture, une ampleur de forme et une pureté de style dont il n'y avait pas encore d'exemple dans le répertoire des pièces à ariettes. C'est ce qui faisait dire au rédacteur du *Mercur* : — « La musique de cette pièce fait d'autant plus d'honneur à M. Philidor, déjà si connu par ses précédents ouvrages, qu'à la science de l'harmonie, sur laquelle il a reçu des éloges sans contradiction, il a joint en cette occasion l'usage du goût qui assortit le genre musical aux détails des paroles. Sans cesser d'être aussi harmoniste, il a tourné son génie à cette mélodie agréable et *phrazée* que notre langue exige, et à laquelle on reviendra toujours, malgré même quelques succès dans un genre qui dénature en même temps l'esprit de la langue et celui de la musique qu'on y veut adapter. »

Cette partition du *Bûcheron* contient nombre de morceaux charmants, parmi lesquels il faut au moins signaler l'air, aussitôt fameux, de

(1) A propos du *Bûcheron*, je ne trouve pas inutile de faire connaître l'opinion émise sur Philidor par un de nos compositeurs actuels, qui est en même temps un critique délicat, M. Eugène Gautier, titulaire de la chaire d'histoire de la musique au Conservatoire : — « Un des premiers succès obtenus par la troupe de l'Opéra-Comique (à la Comédie-Italienne) fut *le Bûcheron ou les Trois Souhaits*, paroles de Guichard et Castel (Castet), musique de Philidor, ce grand compositeur français effacé plus tard par Grétry, et dont les ouvrages oubliés renferment de remarquables beautés et dénotent une véritable organisation dramatique, servie par une éducation musicale bien supérieure à celle de son heureux rival; Philidor, l'auteur du *Sorcier*, du *Maréchal ferrant*, d'*Ernelinde*, et de l'ouvrage le plus fort qu'un musicien ait publié en France de Rameau à Méhul, le *Carmen seculare!* » — (EUGÈNE GAUTIER : *Un Musicien en vacances*, p. 114-115.)

Margot : *Plus de bavolet*, d'une verve et d'une gaieté si entraînantés ; celui de Blaise :

*Dès le matin  
Je prends en main  
Ma lourde cognée.*

d'une facture si serrée, — et de développements inconnus à cette époque ; le second, meilleur encore peut-être, et dans lequel le compositeur a employé les violons *con sordini* ; le quatuor des créanciers, écrit en canon et d'un style si excellent ; enfin le quatuor du repas et le grand septuor, qui sont aussi des morceaux achevés. Mais je veux surtout mettre en relief deux pages dont la valeur est particulièrement caractéristique, et qui donnent la mesure du tempérament musical de Philidor. La première est le grand récitatif de Mercure, qui, dans les quatorze mesures dont il se compose, est d'une ampleur magistrale, d'un ton superbe et d'une magnifique couleur, qui laissent bien en arrière la mélodie traînante de Lulli et même les récits de Rameau (qui vivait encore) ; Philidor a fait preuve, ici, d'un génie véritable, aussi mâle qu'inspiré. La seconde est la romance exquise de Suzette :

*Je voudrais bien vous obéir,  
Maman, pour cela je suis faite ;  
Mais si vous chérissez Suzette,  
La voulez-vous faire mourir ?*

Il y a, dans cette courte et adorable cantilène, un sentiment si tendre, si touchant, si pénétrant, on peut dire si pathétique, qu'elle soulève aussitôt l'émotion et fait verser des larmes. Monsigny n'a jamais été mieux inspiré, ni même Martini, qui était l'un des musiciens les mieux doués de son temps au point de vue de l'émotion, témoin la romance : *Plaisir d'amour*, et certain duo admirable de *l'Amoureux de quinze ans*. Fétis — un des rares écrivains qui, de nos jours, aient compris l'immense talent de Philidor — dit que « la partition du *Sorcier*, et celles du *Maréchal* et de *Tom Jones* sont les chefs-d'œuvre » de cet artiste. Pour moi, je mets le *Bûcheron* sur la même ligne que ces trois ouvrages, et je ne crois pas me tromper (1).

Je passerai rapidement sur *les Fêtes de la Paix*, « divertissement en un acte, à l'occasion de l'inauguration de la statue du Roi et de la

(1) La partition du *Bûcheron* fut dédiée par Philidor au Dauphin.

publication de la paix, » que Philidor donna en compagnie de Favart (1), pour en arriver précisément au *Sorcier*, qui fut représenté avec un immense succès le 2 janvier 1764.

Cet ouvrage était en deux actes, et les paroles, qui étaient de Poin-

(1) Le 4 juillet 1763, pour célébrer la fameuse *paix honteuse*, qui venait d'être signée avec l'Angleterre et l'Espagne. Favart s'entendait à merveille à brocher ces petites pièces de circonstance; aussi, Philidor aidant, celle-ci fut-elle accueillie avec une rare faveur. Il n'est peut-être pas sans quelque intérêt de curiosité historique de voir comment on louait le monarque en semblables occasions; voici l'allocution « poétique » que Favart plaçait dans la bouche d'un précepteur parlant à ses élèves :

O pueri, pueri, venite,  
 Levez les yeux, et plaudite.  
 Qu'à jamais dans votre mémoire,  
 Plus encor dans vos cœurs, soient imprimés les traits  
 D'un Roi qui vous donne la paix.  
 La vaste ambition, l'orgueil de la victoire,  
 Ne rendent point un monarque plus grand.  
 Un prince pacifique efface un conquérant.  
 Le Temple de la paix est celui de la gloire.  
 Voyez encor ces hommes révéérés  
 Qu'ici le marbre a consacrés.  
 O mes enfants, que votre œil les contemple;  
 Les leçons n'ont jamais la force de l'exemple.  
 Vous voyez Cassini, Destouches, Crébillon,  
 Ils reprennent un nouvel être.  
 Montesquieu, Daguesseau, Le Moine, Bouchardon,  
 Bouchardon qui revit dans les traits de son maître;  
 Tant d'autres dont la gloire assure le renom.  
 Chacun d'eux en tout genre est pour vous un modèle,  
 Ces objets sont pour vous la meilleure leçon :  
 Que leur aspect enflamme votre zèle.  
 De Louis ainsi qu'eux méritez les regards,  
 Il honore son règne en honorant les arts.  
 Que les arts à leur tour lui rendent ce qu'il donne,  
 Que vos talents, votre ardeur, votre amour,  
 De lui vous approchant un jour,  
 Soient de nouveaux fleurons pour orner sa couronne.  
 Regardez, admirez, travaillez, méritez.  
 Uno verbo dixi, partez.

Voici quelques vers d'un autre genre, et moins ambitieux. Ils sont du poète Guichard, l'un des auteurs du livret du *Bûcheron*, qui les faisait insérer, quelques semaines auparavant, dans le *Mercure* (juin 1763), pour célébrer l'heureuse délivrance de madame Philidor :

Le petit Philidor un jour deviendra grand,  
 C'est dire qu'il aura les talents de son père ;  
 Et je prédis encor, l'Amour m'en est garant,  
 Qu'il y joindra les charmes de sa mère.



sinet, signalèrent le retour de celui-ci dans une carrière dont l'avaient dégoûté des désagréments aussi nombreux que mérités. Il le dit lui-même dans une dédicace adressée à un grand personnage : — « Voici la première fois que le public a bien voulu récompenser mon travail de son suffrage, sans y mêler la moindre amertume, et vous êtes la première personne qui m'avez voulu du bien pour le seul plaisir d'être généreux. En vous offrant l'hommage d'un succès que les talents de M. Philidor ont décidé, je remplis mon devoir, et ne m'acquitte que bien faiblement encore. C'est vous dont l'amitié et les bienfaits m'ont invité à rentrer dans la carrière que trop de chagrins me faisaient abandonner... » Il est certain que le succès du *Sorcier* fut éclatant ; mais, il faut le dire parce que c'est la vérité, Poinsinet aurait mauvaise grâce à en revendiquer une part quelconque. Philidor obtint, le jour de la première représentation, un honneur qu'aucun musicien n'avait encore jamais obtenu sur une scène française, et que le public de la Comédie-Italienne n'avait encore fait à aucun auteur, celui du rappel sur la scène, et cet honneur, rendu au compositeur, fut précisément une cause de confusion pour le pauvre Poinsinet, qui se pressa trop de croire qu'il en était l'objet. D'Origny, dans ses excellentes *Annales du Théâtre-Italien*, raconte ainsi ce singulier incident : — « ... Le parterre demanda l'auteur, ce qui n'était pas encore arrivé à la Comédie-Italienne ; mais quand Poinsinet parut, quelqu'un cria : *L'autre ! l'autre !* de sorte qu'il fut obligé de céder la place au compositeur, et de renoncer à un honneur que Voltaire reçut le premier au Théâtre-Français, au sujet de *Mérope*. » Et d'Origny ajoute : — « Le public témoigna vivement à M. Philidor le ravissement d'admiration où l'avait jeté une musique intéressante, sublime et savante sans cesser d'être gracieuse (1). » De leur côté, les auteurs de l'*Histoire*

(1) En 1743, à la première représentation de *Mérope*, Voltaire avait été appelé sur la scène, ce qui ne s'était encore jamais vu en France. Dix ans après la création du *Sorcier*, le 7 septembre 1773, un jeune musicien de vingt-quatre ans, Floquet, recevait le même hommage à l'Opéra, à l'issue de la représentation de son premier ouvrage, *l'Union de l'Amour et des Arts*, et c'était aussi la première fois que ce fait se produisait à ce théâtre. Il est vrai que bientôt la fréquence de ces rappels en fit une sorte de coutume, et les rendit presque ridicules ; les auteurs le comprirent, et s'abstinrent dans la plupart des cas. En le constatant, et pour bien montrer l'exagération du public à ce sujet, un annaliste a rapporté l'étrange anecdote que voici : — « Aux Marionnettes de la Foire Saint-Germain, Polichinelle s'entretenant avec son compère : — « Eh bien, lui dit celui-ci, vas-tu nous donner quelque pièce nouvelle ? — « Si elle est nouvelle, elle ne vaudra pas grand'chose, répond Polichinelle ; tu sais que « je suis épuisé. — Bon ! tu es inépuisable, répond l'autre ; donne toujours. — Tu « le veux donc, je le veux bien aussi, ajoute Polichinelle ; et je t'avouerai que j'en « mourois d'envie. Mais..... tous mes amis sont-ils là-bas ? » Alors, déboutonnant sa

*de l'opéra bouffon* comblent Philidor d'éloges au sujet du *Sorcier*, et ces éloges ne sont que l'écho de l'opinion du public : — « On ne peut trop exalter dans cette pièce les talents de M. Philidor, qui, par l'intérêt, le sublime et le brillant qu'il a répandu dans la romance, le duo du premier acte, la tempête, l'ariette de Blaise, la reconnaissance de Julien, le monologue d'Agathe, enfin le vaudeville, a mis le sceau à la réputation dont il jouit. »

C'est pourtant à propos de cet ouvrage, dont le mérite est incontestable et qui renferme des pages d'un ordre supérieur, que Philidor fut l'objet d'une accusation bête, qui a été plusieurs fois renouvelée depuis, et dont il est utile de laver sa mémoire. Un écrivain, qui avait été pendant vingt ans officier de gendarmerie, et qui ensuite s'était mis en tête, comme tant d'autres, de faire de la critique musicale sans songer même à apprendre la musique, Sévelinges, a consacré à Philidor, dans la *Biographie Michaud*, un article qui est un chef-d'œuvre d'ignorance, d'ineptie et de mauvaise foi, et dans lequel il l'accuse d'avoir volé à Gluck un air d'*Orphée*, pour le transporter dans *le Sorcier*. J'aurais volontiers dédaigné l'article de Sévelinges, si je n'avais dû relever ce dernier fait, dont Berlioz s'est emparé plus tard maladroitement, et qu'un écrivain consciencieux et éclairé, mais dénué de connaissances musicales, M. Gustave Desnoiresterres, a repris récemment à la suite de ce dernier (1). Je signale Sévelinges, parce qu'il est, à ma connaissance, le premier qui ait articulé publiquement le fait en question; mais comme son article a été en partie copié, avec des amplifications véritablement fantastiques, par le rédacteur de l'article *Philidor* dans la *Biographie universelle et portative des contemporains* (2), lequel a pris texte des assertions de son devancier pour faire de Philidor une sorte de cuistre musical, absolument sans talent, sans connaissances, sans inspiration et sans goût, avec cela voleur et pillard de ses confrères, c'est ce dernier que je vais reproduire, et l'on va juger de la valeur du morceau,

culotte, et faisant sa révérence *a posteriori*, il lâche une pétarade au parterre; et tout de suite on entend crier : *l'auteur! l'auteur! l'auteur!* » — (V. *Anecdotes dramatiques*, par Laporte. T. I. p. 147-148.)

(1) Dans un livre d'ailleurs excellent et bourré de documents de toutes sortes, intitulé : *Gluck et Piccini*.

(2) Publiée en 1830 sous la direction de Rabbe, de Boisjolin et Sainte-Preuve. Ce recueil est pourtant un des meilleurs en son genre qui aient été publiés en France, et il est en général fait avec soin et merveilleusement informé, à ce point que l'on ne peut toucher à l'histoire politique, littéraire ou artistique de la fin du dix-huitième siècle ou du commencement du dix-neuvième, sans y avoir recours. J'ignore qui s'est rendu coupable de ce malencontreux article sur Philidor, qui n'a paru que dans le Supplément, publié quelques années plus tard.

évidemment échappé à une plume juste, aussi compétente et aussi autorisée que celle de Sévelinges :

En 1758, dit l'écrivain, Philidor composa quelques morceaux pour *les Pèlerins de la Mecque* à la foire Saint-Laurent, et, l'année suivante, il y donna *Blaise le Savetier*, qui commença sa réputation. En 1764, Philidor fit jouer *le Sorcier* à la Comédie-Italienne (1). Il s'était emparé de l'air d'*Orphée* : « *Objet de mon amour*, dont il possédait la partition. On ne s'aperçut du plagiat que lorsque l'*Orphée* de Gluck fut joué à l'Académie royale de musique. C'est ainsi que Devienne s'est approprié les airs d'*Enfant chéri des Dames* et de *Peuple français, peuple de frères*, qui sont tous deux dérobés à la *Flûte enchantée* de Mozart (2). La musique de Philidor manque essentiellement de couleur et d'originalité. Il était bon harmoniste, en ce sens qu'il était correct, mais sa mélodie est d'une platitude extrême : aussi n'a-t-elle pas plu aux Anglais. Comme l'a fort bien dit Grétry, Philidor traitait les parties d'une composition comme les pièces dans les combinaisons du jeu d'échecs, par conséquent, le calcul devait chez lui étouffer le sentiment. Aussi, dans ses ouvrages, jamais d'inspiration, jamais de ces motifs que les Italiens appellent *di prima intenzione*. C'est une harmonie pure, mais assoupiante. Voyez son *Ernelinde*, jouée en 1767, avec quelque succès, grâce aux oreilles françaises qui étaient encore barbares ! Gluck, interrogé sur cet opéra, répondit : « C'est une montre enrichie de diamants, mais dont le mouvement intérieur ne vaut rien. » Peut-on faire une critique plus sanglante ? C'est dire qu'il y a absence totale de génie. Ce jugement de Gluck sur *Ernelinde* est conforme à celui de *Haendel* sur les chœurs de *la Fête d'Alexandre* : « Ils sont bien fabriqués, mais il y manque quelque chose. » *Le Persée* de Quinault, que Marmontel avait refait pour Philidor, n'obtint aucun succès, et *Thémistocle*, opéra qui fourmille de plagiats, tomba au bruit des sifflets, en 1785. On a beaucoup vanté le *Carmen seculare* ; du moins, il a beaucoup réussi à Londres (et l'écrivain vient de nous dire que la mélodie de Philidor n'avait pas plu aux Anglais, et c'est le seul ouvrage qu'il ait fait exécuter en Angleterre !). Les connaisseurs n'ont distingué dans cet ouvrage que la strophe *Alme sol*, et celle *Dianam teneræ, dicite Virgines*. Quant à la strophe *Fertilis frugum*, elle est, comme tout le reste, moins de la mélodie que du plain-chant mesuré.... »

(1) Ici, le biographe passe négligemment sous silence les huit ouvrages de Philidor qui ont suivi *Blaise le Savetier*, et parmi lesquels se trouvent quatre de ses plus grands succès : *le Soldat magicien*, *le Jardinier et son Seigneur*, *le Maréchal ferrant* et *le Bûcheron*. C'est là une façon commode d'écrire l'histoire, et qui rappelle l'heureuse manière du père Loriquet.

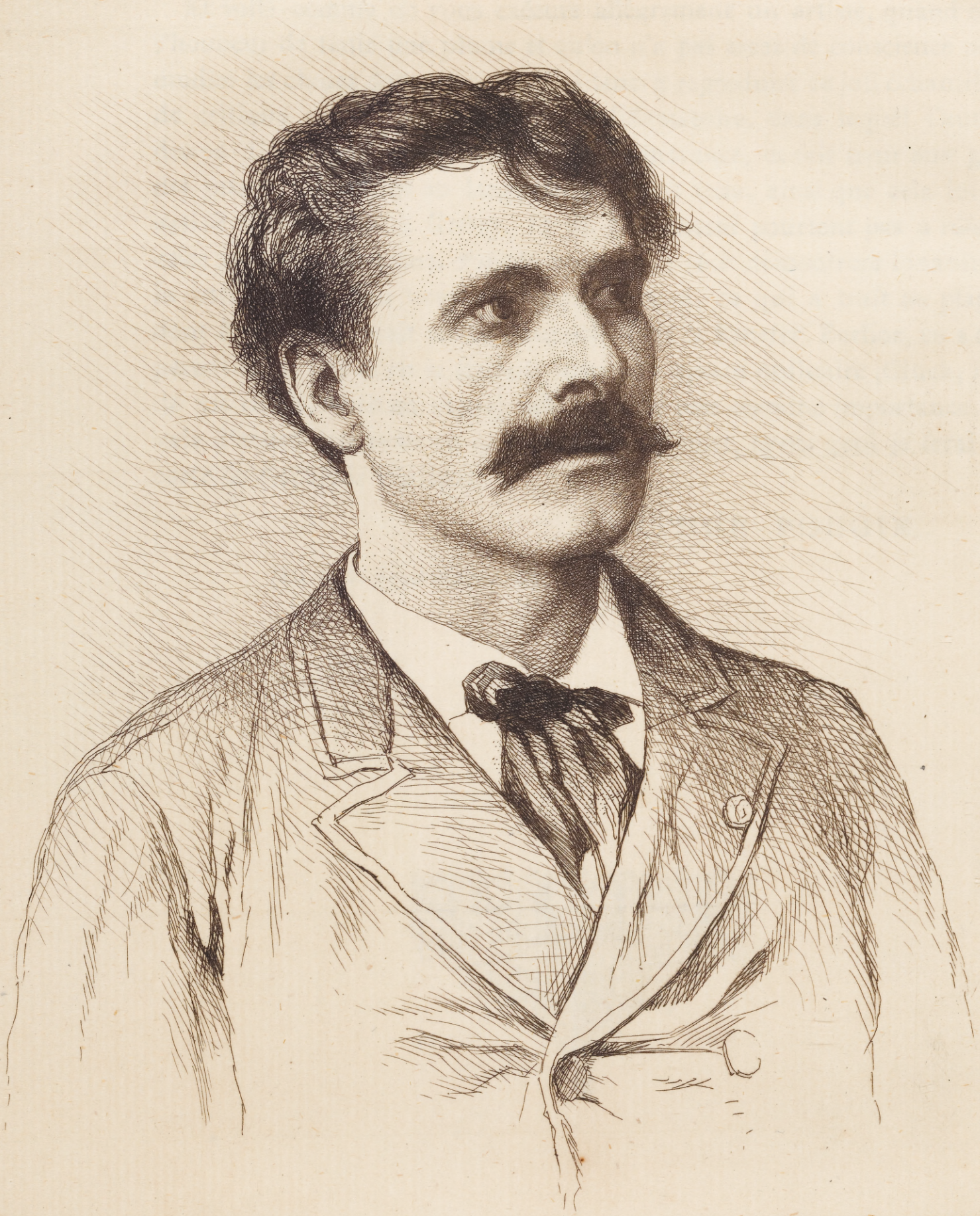
(2) C'est ainsi que les ignorants parlent à tort et à travers, sans savoir ce qu'ils disent. Dans une notice fort étendue sur Devienne, publiée en 1864 dans la *Revue et Gazette musicale*, j'ai prouvé qu'il était matériellement impossible que cet artiste eût eu connaissance de la partition de *la Flûte enchantée*, lorsqu'il écrivit son fameux air des *Visitandines*. D'ailleurs, en reproduisant le texte musical des deux morceaux, j'ai montré à quoi se pouvait réduire, même au point de vue de la ressemblance, ce prétendu plagiat.

Et voilà comme on vous exécute allègrement un artiste, quand on a l'honneur de tenir une plume et qu'on n'a pas assez de conscience pour étudier les choses dont on parle. J'ai tenu à reproduire ce joli échantillon de critique qu'on pourrait appeler diffamatoire, dans lequel l'auteur donne des preuves suffisantes de son ignorance, et fait tenir aux gens des propos contraires au langage qu'ils ont tenu, ainsi que cela lui est arrivé relativement à Grétry. Je ne m'arrêterai pourtant pas à réfuter cette prétendue critique, dont la suite de ce récit démontrera l'inanité et la sottise. Mais j'en veux retenir, du moins, ce qui a trait au plagiat dont Philidor se serait rendu coupable dans *le Sorcier*. Berlioz, en s'emparant de ce fait et en le traitant avec son âpreté ordinaire (Gluck, l'un de ses dieux, était en cause), lui a donné une certaine importance. Je vais d'abord rapporter ce qu'il a dit à ce sujet, après quoi je ferai en sorte de disculper Philidor.

ARTHUR POUGIN..

(La suite prochainement.)





*Paul Baudry*

*Imp. A. Cadart*



## PAUL BAUDRY

---



Le nom de Paul Baudry est désormais rivé à l'histoire du nouvel Opéra : il est du domaine de la littérature musicale.

Nous avons analysé, dans notre numéro du 1<sup>er</sup> septembre, l'œuvre colossale de décoration exécutée par l'artiste pour le foyer de notre Académie de Musique. Nous offrons aujourd'hui, avec quelques notes biographiques empruntées à notre collaborateur Ch. Monselet, un magnifique portrait de Paul Baudry.

« M. Paul Jacques Baudry a quarante-six ans; il est né dans cette ville singulière qui change de nom à tous les changements de règne : La Roche-sur-Yon, Bourbon-Vendée, Napoléonville.

Sa taille est petite; sa figure offre un mélange sympathique d'énergie et de douceur.

C'est un prix de Rome, cela va sans dire. Il n'a pas été longtemps à se faire remarquer. On se souvient du *Supplice d'une vestale*, de *l'Enfant et la Fortune*, de *la Perle et la Vague*, de *Charlotte Corday*, etc. Ce dernier tableau, malgré une grande habileté de facture, était conçu en dépit de l'histoire : robe et coiffure ressortaient de la pure fantaisie. A cette même date se rangent plusieurs portraits largement exécutés.

Jusque-là, il y avait un bon peintre, mais rien de plus. M. Baudry attendait une occasion souveraine pour affirmer son tempérament. Cette occasion s'est produite dans les conditions que l'on sait. Huit années ont été consacrées par lui à un labeur pour lequel ce n'eût pas été trop autrefois d'une vie tout entière.

On peut dire que l'École française vient de se placer très haut par les peintures décoratives de M. Paul Baudry.

M. Paul Baudry s'est peint lui-même dans une de ses compositions, à la façon d'un grand nombre de maîtres. Il s'est représenté modestement dans un coin du Parnasse, à côté de son frère Ambroise Baudry et de son ami, Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra. »

O. Le Trioux.



LES  
COMPOSITEURS CITÉS PAR ALLACCI

---



La *Drammaturgia*, de Léon Allacci, renferme, comme on sait, la nomenclature de tous les libretti d'opéras italiens imprimés en Europe jusqu'à l'an 1755 exclusivement; mais le savant bibliographe et ses diligents continuateurs, qui n'étaient pas des musiciens, paraît-il, n'ont donné à la fin de leur volume que la table des poètes (des paroliers, dirait Castil-Blaze), négligeant, comme peu intéressante, celle des compositeurs de la musique. Or, par un revirement de plus en plus sensible dans la direction qu'ont pris depuis les recherches historiques sur les théâtres, c'est la table des compositeurs qui intéresse aujourd'hui les amateurs studieux, bien plus que celle des poètes, généralement peu remarquables, qui ont écrit pour l'Opéra.

Cette table, dressée avec soin par un patient chercheur de vieilleries, nous a paru d'une telle utilité pour les recherches et les études sur la musique dramatique, que nous n'avons pas hésité à nous l'approprier et à l'offrir à nos lecteurs; nous supposons que beaucoup d'entre eux seront nantis du précieux volume d'Allacci. Ceux qui ne le possèdent pas le trouveront facilement dans une bibliothèque publique et pourront, à l'aide de nos feuillets, tirer le plus grand profit d'un ouvrage qui, faute de la table en question, restait jusqu'ici sans valeur au point de vue musical.

Ce qui frappe tout d'abord en parcourant ce simple index alphabétique, c'est la disparate presque constante entre le nombre des œuvres et le renom laissé par les compositeurs. Ainsi, sur environ trois cents musiciens, dont Allacci enregistre les œuvres, qui croit-on le premier

sur la liste par ordre de quantité? Un maître qui autrefois jouissait de la faveur des grands et dont aujourd'hui peu d'érudits connaissent seulement le nom : Antonio Draghi, de Ferrare, qui a laissé quatre-vingt-onze partitions, la plupart écrites pour la cour de Vienne sur des libretti de Minato, de Cupeda, de Sbarra, oubliés comme lui. Avez-vous jamais entendu un morceau de ce compositeur si fécond et si honoré de son temps?

Après Draghi, nous trouvons dans le même ordre le Pollarolo (Carlo Francesco), un peu plus connu dans l'histoire de l'art, mais dont les partitions, au nombre de soixante-dix, ne sont pas moins profondément oubliées que celles de son illustre contemporain.

Viennent ensuite : Caldara, autre compositeur de cour, 65 opéras; Albinoni, 46; Ziani (Marc Antonio), 42; Buini, 38; Cavalli, 38; Vivaldi (Antonio), 32; Gasparini (Francesco), 32; Baldassare Galuppi dit le Buranello, 25; Pallavicino, 22; Porta, 20; Orlandini, 19; Lotti, 18; Perti, 18; Legrenzi, 17; Ziani (Pietro Andrea), 14; Sartorio, 13; Boniventi, 12; Ruggieri, 12; Fr. Conti, 11; Freschi, 11; Predieri, 11; Polani, 10, etc., etc. A part le Buranello et Francesco Cavalli, qui a jamais entendu parler des autres?

En revanche, les maîtres dont les noms sont les plus respectés, encore de nos jours, ne figurent, dans le catalogue d'Allacci, que pour un petit nombre de partitions : Hasse en a 11; Porpora, 10; Léo, 8; les Bononcini, chacun 8; le Père Cesti, 8; Alexandre Scarlatti, 7; Monteverde, 5; Benedetto Marcello, 4; Dominique Scarlatti, 2; Haendel, 2; Merulo, 1; Gluck, 1; Jomelli, 1. Ces deux derniers, il est vrai, n'étaient encore qu'au début de leur carrière en 1754. Pergolese n'y est même pas mentionné, sans doute parce que ses œuvres, données à Rome et à Naples, n'étaient pas encore publiées à l'époque susdite, sauf *la Serva padrona* représentée et imprimée à Venise en 1740.

On est également étonné, en parcourant ces tables, de la quantité de prêtres, d'abbés, de chanoines, qui ont écrit pour le théâtre, soit des poèmes, soit des partitions d'opéras, voire même des ballets, rien moins qu'édifiants, et cela précisément à l'époque où des théologiens s'évertuaient le plus à prêcher et à écrire contre la danse, la comédie et toute espèce de spectacles. Il est vrai que ce rigorisme n'a jamais trouvé faveur en Italie.

On remarque aussi que plusieurs compositeurs ont écrit en même temps le poème et la musique de leurs opéras : Benedetto Ferrari, Jean-Marie Buini, l'abbé Pignatta et autres.

Beaucoup de poèmes enfin, surtout ceux de Zeno et de Metastase, ont



été mis en musique successivement par un grand nombre de compositeurs différents. Déjà, à l'époque où arrive le catalogue d'Allacci, ces répétitions sont fréquentes; elles le furent bien davantage dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

Aujourd'hui, la plupart de ces partitions, qui ont fait les délices de nos aïeux, dorment sous la poussière des bibliothèques, et c'est à peine si les érudits se rappellent les noms de quelques auteurs. Ils sont si bien oubliés, ces vieux maîtres, que les compositeurs, d'ailleurs si diligents, du *Dictionnaire lyrique* en ont omis 76, parfaitement cités par Allacci, avec l'indication de leurs noms, de leur patrie et de leurs œuvres.

Une curiosité pour finir; c'est encore l'Allacci qui nous la fournit :

On a cité comme des merveilles des pièces en un acte à un seul personnage. Garcia, entre autres, étonna (en 1809) en jouant, à lui tout seul, *Ei Poeta calculista*, sur la scène des Italiens; mais ce n'était toujours qu'un petit acte. Voici qui est bien plus fort :

*Il Rodrigo*, drame en musique en TROIS actes et à un seul personnage (Rome, Rinassi, 1677, in-12). Et notez que l'auteur du poème, don Giuseppe Malatesta-Garuffi, de Rimini, était membre de l'Académie des *Inféconds* de Rome. Quant à l'auteur de la musique, son nom n'est pas parvenu jusqu'à nous, et c'est dommage : un pareil athlète méritait d'être signalé.

JOSEPH DE FILIPPI.

TABLE DES COMPOSITEURS CITÉS PAR ALLACCI (1)

A	
Agostini (Cav <sup>re</sup> Pietro Simone), 660.	Araya (Francesco), 143.
Albergati (Pirro), 47, 642.	Arena, 764.
Alberti (Domenico), 288.	Aresti (Floriano), 225, 230, 291, 793.
Albinoni (Tomaso), 26, 59, 94, 103, 119, 120, 123, 132, 160, 194, 198, 209, 251, 255, 270, 274, 281, 282, 303, 314, 314, 333, 348, 385, 419, 428, 440, 447, 453, 456, 478, 504, 522, 644, 647, 656, 703, 738, 741, 764, 766, 777, 833, 834, 875, 938.	Ariosti (Padre Attilio), 63, 300, 547, 633, 768.
Aldovrandi (Gius. Maria), 367, 631.	Arrigoni (Carlo), 309.
Aldovrandini (Gius. Maria), 67, 235, 267, 451, 780.	Auletta, 907.
Algisi (Pâris), 56, 789.	
Amadori (Giuseppe), 510.	B
Andrea (Pietro) (Ziani ?), 328.	Bacci (Pier Giacomo), 2.
Apolloni (Salvatore), 325, 529.	Badia (Carlo Agostino), 71, 221, 397, 547, 557, 620, 648.
	Baldassari (Pietro), 102.
	Ballarotti (Francesco), 109.
	Basegio (Lorenzo), 293, 478.
	Basili (Francesco), 176.

(1) Les numéros marquent les pages d'Allacci.

Bassani (Gerolamo), 59, 145.  
 Bassani (Gian Battista), 19, 78, 213, 321, 403, 539.  
 Bazzani (Francesco Maria), 455, 615.  
 Bernasconi (Andrea), 29, 94, 252, 288, 935.  
 Bertali (Antonio), 74.  
 Bertoni (Ferdinando), 154, 846, 893, 901, 908, 941.  
 De Bibern (Carlo Enrico), 783.  
 Biego (Carlo). (*Voir aussi* Diego), 367, 592.  
 Biffi (Antonio), 347.  
 Bigaglia (D. Diogenio), 400.  
 Bioni (Antonio), 200.  
 Boniventi (Giuseppe), 34, 34, 107, 112, 145, 193, 287, 424, 453, 805, 821, 825.  
 Bonno (Giuseppe), 598.  
 De Bonomi (Clemente), 750.  
 Bontempi (Gio-Andrea), 599.  
 Bononcini (Antonio), 161, 242, 311, 764, 797.  
 Bononcini (Giovani), 1, 13, 124, 288, 320, 333, 505, 546.  
 Bononcini (Marc Antonio), 154, 158, 662.  
 Boretti (Giov. Antonio), 27, 196, 239, 261, 297, 500, 832.  
 Borgognini (Bernardo), 557.  
 Borzio (Don Carlo), 549, 547.  
 Bottoni (Don Giov. Battista), 569.  
 Brasolini (Domenico), 788.  
 Broschi (Ricardo), 433.  
 Brusa (Francesco), 58, 519, 788.  
 Buini (Gius. Maria), 8, 20, 47, 60, 62, 112, 113, 116, 119, 151, 152, 183, 198, 256, 272, 287, 342, 349, 374, 377, 451, 452, 468, 498, 499, 514, 559, 569, 587, 592, 634, 696, 705, 759, 807.

## C

Caldara (Antonio), 5, 11, 85, 104, 122, 123, 127, 140, 154, 155, 186, 197, 238, 239, 241, 245, 247, 268, 291, 318, 327, 370, 396, 398, 400, 404, 406, 412, 418, 428, 437, 439, 457, 490, 532, 545, 546, 561, 572, 583, 583, 600, 603, 610, 628, 648, 649, 665, 703, 706, 709, 710, 725, 726, 727, 768, 769, 771, 790, 806, 812.  
 Campelli (Carlo), 69.  
 Capollini (Michel Angelo), 477.  
 Capelli (Abate Gian Maria), 417, 533.  
 Capello (Canonico Angelo), 299.  
 Carcani (Giuseppe), 46, 209.  
 Cardena (Pietro Leone), 229.  
 Caroli (Angelo), 65, 714.  
 Carpiani (Giov. Luca), 95.  
 Casali (Giov. Battista), 160.  
 Castelli (Paolo), 792.  
 Castrovillari (Padre Daniello), 132, 199, 602.  
 Cavalli (Francesco), 29, 61, 73, 95, 95, 114, 121, 148, 157, 194, 219, 243, 251, 264, 279, 281, 282, 300, 301, 318, 401, 546, 548, 565, 580, 580, 581, 582,

638, 650, 676, 683, 702, 714, 739, 770, 810, 811, 819.  
 Cerilli (Francesco) (*Voir* Cirillo), 585.  
 Cesarini (Carlo), 791.  
 Cesti (Padre Marc Antonio), 105, 181, 263, 394, 584, 699, 769, 845.  
 Chelleri (Fortunato), 28, 37, 65, 117, 151, 459, 592, 619.  
 Chiarini (Pietro), 738, 776.  
 Chintzer (Kintzer ?), 848.  
 Chiocchetti (Pietro Vincenzo) (*Voir* Ciocchetti), 193.  
 Ciampi (Francesco), 575.  
 Ciccioni (Agostino), 372.  
 Ciocchetti (Pier Vincenzo) (*Voir* Chiocchetti), 457.  
 Cirillo (Francesco) (*Voir* Cerillo), 659.  
 Cocchi (Gioacchino), 913.  
 Colletti (Agostino Bonaventura), 436, 473, 599.  
 Colonna (Gian Paolo), 49.  
 Conti (Francesco), 19, 28, 102, 186, 194, 359, 475, 543, 619, 695, 761.  
 Conti (Ignazio), 259, 420.  
 Cordans (Don Bartolomeo), 393, 583, 650, 675, 677, 721, 922.  
 Cornacchioli (Giacinto), 250.  
 Cortona (Antonio), 61, 291.  
 Costa (Gian Maria), 108, 287, 443.  
 Costanzi (Giovanni), 166.  
 Courcelle (Francesco), 560, 809.  
 Cruciani (Maurizio), 726.

## D

Da Capua (Leonardo), 328, 860.  
 Da Capua (Rinaldo), 483, 841.  
 D'Alessandro (Gennaro), 590.  
 D'Anora (Giuseppe), 868.  
 Degli Antoni (Pietro), 127.  
 Del Gaudio (Antonio), 34.  
 De Luca (Severo), 512.  
 Il Desioso, della congrega degl'Insipidi, 369.  
 De Vio (Michele), 81.  
 Diego (*Voir* Biego), 914.  
 Draghi (Antonio), 6, 7, 11, 24, 26, 42, 66, 72, 116, 126, 127, 130, 135, 184, 185, 185, 188, 202, 211, 229, 244, 289, 295, 336, 355, 355, 370, 370, 372, 380, 385, 432, 433, 435, 446, 477, 481, 482, 486, 497, 506, 525, 534, 536, 537, 544, 545, 583, 588, 595, 610, 611, 618, 618, 626, 626, 629, 630, 631, 632, 633, 650, 651, 660, 663, 666, 667, 668, 674, 680, 691, 701, 713, 721, 741, 743, 744, 752, 755, 756, 762, 765, 783, 798, 801, 801, 807, 816, 820, 824, 831.

## F

Feo (Francesco), 376.  
 Ferrari (Benedetto), 73, 112, 384, 453, 484, 558, 607, 645, 896.

Fini (ou Fino) (Michele), 147, 622, 735.  
 Fiore (Andrea), 621.  
 Fiorillo (Ignazio), 121, 499, 816.  
 Fonte (Nicolo), 720.  
 Franceschini (Petronio), 98, 118, 255, 584.  
 Freschi (Don Domenico), 192, 281, 416, 444, 571, 638, 694, 721, 761, 796, 864.  
 Frezza (Giovanni), 330.  
 Fronduti (Gian-Battista), 441.  
 Fuchs (Giovanni Giuseppe), 88, 197, 242, 248, 283, 289, 570.

## G

Gabrieli (Domenico), 166, 196, 198, 392, 402, 423, 517, 674, 758.  
 Gaffi (Bernardo), 460.  
 Galeazzi (Antonio), 142, 781, 790.  
 Galerini (Pietro-Antonio), 237.  
 Galuppi (Baldassare), 37, 45, 47, 104, 143, 265, 272, 284, 299, 332, 371, 432, 483, 558, 569, 584, 725, 750, 838, 841, 845, 864, 898, 906, 911.  
 Gasparini (Francesco), 25, 46, 60, 65, 87, 95, 222, 290, 293, 294, 331, 333, 361, 377, 439, 514, 525, 529, 543, 558, 612, 631, 644, 646, 717, 738, 747, 749, 749, 763, 812, 815.  
 Gasparini (Michel Angelo), 116, 124, 135, 234, 477, 632, 642, 674.  
 Gaudio (Cavaliere Antonio). *Voir Del Gaudio*, 826.  
 Giacobbi (Gerolamo), 86.  
 Giacomelli (Geminiano), 11, 116, 181, 292, 400, 467, 491, 525.  
 Giai (Giovanni Antonio), 12, 532.  
 Gibelli, 875.  
 Gluck (Cristoforo), 246.  
 Gonini (Giacomo), 60.  
 Golliano (Marco), 317.  
 Grassi (Francesco), 789.  
 Grossi (Carlo), 120, 404, 556.

## H

Hendel (Haendel Giorgio Féderico), 18, 702.  
 Hasse (Giovanni Adolfo), 28, 119, 154, 198, 212, 236, 245, 317, 318, 735, 818, 894.  
 Heyningen (Giovanni Antonio), 156, 604.

## J

Jomelli (Nicolo), 525.

## K

Kintzer. *Voir Chintzer*.

## L

Lampugnani (Giovanni Battista), 88, 160, 247, 320.  
 Lapi, ou Lapis (Santo), 331, 393, 650.  
 Latilla, 385, 843, 880, 891, 896, 907, 913.  
 Laurenti (Pietro Paolo), 129, 256, 308.  
 Laurenzi (Filiberto), 308.  
 Leardini (Alexandro), 105.  
 Legrenzi (Giovanni), 5, 10, 81, 95, 229, 260, 267, 311, 395, 419, 487, 589, 609, 624, 767, 775, 833.  
 Le Mixte (Nicolo), 375, 794.  
 Leo (Leonardo), 104, 135, 172, 197, 424, 720, 749, 764.  
 Leonardo. *Voir Da Capua*.  
 Lombardini (Don Antonio), 441.  
 Lonati (Carlo Ambrogio), 108.  
 Lotti (Antonio), 5, 29, 37, 205, 365, 374, 447, 471, 473, 568, 635, 639, 719, 763, 767, 776, 786, 816.  
 Lucchini (Matteo), 59.  
 Luccio (Francesco), 72, 316.  
 Luzzo (Francesco), 520, 622.

## M

Maccari (Giacomo), 9, 110, 214, 365, 492, 909.  
 Magni (Giuseppe), 242.  
 Magni (Paolo), 109, 762.  
 Manara (Fr. Giov. Antonio), 234.  
 Mancini (Francesco), 172.  
 Manelli (Francesco), 20, 86, 296, 495, 660, 707.  
 Manza (Carlo), 28, 599.  
 Marazzuoli (Mario), 76, 790.  
 Marcello (Benedetto), 107, 413, 652, 753.  
 Marchi (Gian Maria), 393.  
 Mariani (Giov. Battista), 70.  
 Marotta (Erasmus), 51.  
 Martini (Giov. Mario), 99.  
 Mattioli (Andrea), 195, 251, 308, 596, 623, 659, 719.  
 Mattioli (Antonio), 655.  
 Mazzocchi (Domenico), 510.  
 Mazzoleni (Giacomo), 226.  
 Melani (Alessandro), 165.  
 Mengozzi, 599.  
 Merulo (Claudio), 777.  
 Micheli (Benedetto), 208.  
 Molinari (Don Pietro), 137, 470.  
 Monari (Bartolomeo), 172.  
 Monari (Clemente), 762.  
 Monteverde (Claudio), 10, 106, 445, 649, 905.  
 Muratori-Scannabecchi (Angela Teresa), 232.

## N

Navara (Francesco), 138, 281.  
 Negri (Antonio), 127.  
 Nelvi (Gius. Maria), 65, 569.  
 Novi (Francesco Antonio), 181, 255, 625.

## O

Orgiani (Teofilo), 114, 254, 283, 385, 574, 766, 825.  
 Orlandi (Vincenzo Maria), 773.  
 Orlandini (Gius. Maria), 8, 93, 143, 167, 262, 326, 333, 413, 428, 437, 460, 490, 515, 525, 554, 583, 584, 599, 938.

## P

Pacelli (Don Antonio), 59, 358, 564.  
 Pacieri (Giuseppe Priore), 609.  
 Paganello (Gius. Antonio), 97, 120, 153, 347, 374, 548.  
 Pagliardi (Giov. Maria), 157, 487, 566.  
 Pallavicino (Carlo), 44, 62, 131, 139, 167, 245, 252, 254, 285, 290, 383, 396, 484, 516, 528, 554, 619, 661, 666, 766, 813.  
 Pampano (Gaetano Antonio), 120, 152.  
 Pampino, 934.  
 Paradies (Domenico), 30, 243, 544.  
 Partenio (Don Giov. Domenico), 227, 255, 362, 394.  
 Paschioni (Antonio), 424.  
 Pasquini (Bernardo), 204.  
 Paulati (Andrea), 811.  
 Pellegrini (Pietro), 193.  
 Pergolesi, 715.  
 Peri (Jacopo), 235, 317.  
 Perti (Giacomo Antonio), 97, 109, 127, 149, 361, 381, 397, 445, 454, 478, 491, 513, 540, 555, 661, 680, 758, 805.  
 Pescetti (Giov. Battista), 28, 162, 265, 725, 781, 795, 797, 906.  
 Pietrargua (Carlo Luigi), 676.  
 Pignatta (Abate Pietro Romolo), 227, 454, 584, 598, 720, 800.  
 Pistocchi (Francesco Antonio), dit aussi Pistocchino, 411, 479, 510, 548, 668.  
 Polani (Gerolamo), 142, 182, 189, 229, 641, 681, 776, 807, 817, 821.  
 Polini (Gian. Battista), 38.  
 Pollaroli (Antonio), 222, 246, 428, 482, 490, 553, 634, 744.  
 Pollaroli (Carlo Francesco), 20, 25, 32, 33, 37, 47, 57, 62, 96, 109, 110, 114, 121, 124, 132, 162, 172, 193, 204, 223, 236, 245, 247, 290, 291, 294, 295, 300, 324, 326, 327, 332, 350, 362, 367, 371, 375, 395, 406, 414, 432, 434, 447, 451, 467, 471, 485, 491, 513, 568, 575, 590, 593, 604, 613, 625, 662, 667, 682, 700, 704, 709, 737, 769, 788, 805, 806, 827.  
 Pollaroli (Orazio), 582.  
 Porfiri (Don Pietro), 834.  
 Porpora (Nicolo), 91, 107, 320, 439, 482, 524, 680, 710, 720, 905.  
 Porsile (Giuseppe), 270, 418, 524, 726, 733.  
 Porta (Giovanni), 15, 27, 58, 59, 65, 94, 105, 224, 264, 327, 328, 476, 552, 670, 719, 731, 759, 793, 826.  
 Predieri (Luc. Antonio), 123, 428, 473,

490, 525, 601, 690, 703, 793, 855.  
 Pulli, 155.

## Q

Querini (Padre Giulio Cesare), 350.  
 Quesdena (Francesco), 387.

## R

Rampini, (Don Giacomo), 113, 298, 422, 788.  
 Reali (Giovanni), 664.  
 Resta (Natale), 937.  
 Reutter (Giorgio), 145, 370, 502.  
 Reutter (Giorgio junior), 260, 610, 669.  
 Righi (Francesco), 461.  
 Righi (Giuseppe Maria), 144.  
 Rinaldo. *Voir* Da Capua.  
 Ristori (Alberto), 582, 595.  
 Riva (Giulio), 8.  
 Rossi (Abate Francesco), 219, 618, 708.  
 Rossi, ou Di Rossi (Francesco), 558.  
 Rossi (Gian Battista), 336.  
 Rossi (Michel Angelo), 304.  
 Rovetta (Giovanni), 105, 297.  
 Rovettino (Giov. Battista), 73, 227, 681.  
 Ruggieri (Giov. Maria), 42, 101, 112, 118, 284, 386, 450, 504, 530, 562, 692, 860.

## S

Sabadini (Don Bernardo), 257, 294, 329, 421.  
 Sacrati (Francesco), 142, 356, 649, 710, 808, 826.  
 Sacrati (Paolo), 244.  
 Sajon (Carlo), 185, 302.  
 Salvolini (Prete Alessandro), 440.  
 Sances (Félice), 111.  
 Santorio (Antonio). *Voir* aussi Sartorio, 271, 650.  
 Sarro (Domenico), 252, 770.  
 Sarti, 921.  
 Sartorio (Antonio), 8, 76, 81, 96, 152, 303, 363, 416, 515, 579, 708.  
 Sartorio (Gasparo), 299, 581.  
 Sbacci (Don Guglielmo), 833.  
 Scarlatti (Alessandro), 167, 194, 501, 533, 754, 787, 797.  
 Scarlatti (Domenico), 161, 581.  
 Scarlatti (Giuseppe), 917.  
 Scarpari (Don Pietro), 436.  
 Schiassi (Gaetano Maria), 28, 63, 63, 247, 252, 332.  
 Scolari (Giuseppe), 328, 857, 941.  
 Sebenico (Don Giovanni), 575.  
 Sellitti (ou Selliti) (Giuseppe), 403, 561.  
 Serini (Giuseppe), 394.  
 Sibelli (Gio. Antonio), 256, 284.  
 Smelzer (Gio. Enrico), 185.  
 Stefani (Agostino), 716.  
 Striglioni (Filippo), 55.  
 Stuck (Gio. Battista), 187.

## T

Tavelli (Luigi), 66, 590.  
 Tenaglia (Ant. Francesco), 196.  
 Tommasi (Gio. Battista), 717.  
 Torelli (Gaspare), 145.  
 Tosi (Gius.-Felice), 20, 80, 127, 301,  
 311, 417, 445, 577, 631, 778.  
 Tricarico (Giuseppe), 287, 392.

Vinacesi (Benedetto), 41, 234, 460, 718.  
 Vinchioni (Cintio), 508.  
 Vinci (Leonardo), 437, 683, 725.  
 Vitali (Don Angelo), 772.  
 Vivaldi (Antonio), 112, 117, 118, 172,  
 224, 234, 264, 327, 334, 339, 341,  
 350, 403, 428, 445, 452, 455, 538,  
 569, 572, 582, 582, 591, 682, 719,  
 725, 750, 763, 812, 903, 907, 909.  
 Viviani (Giov. Bonaventura), 124, 702.

## U

Uccellini (Don Marco), 313, 410, 551.  
 Urio, (Padre Francesco Antonio), 694.

## V

Valentini (Pier. Francesco), 529, 778.  
 Valentini (Don Domenico), 539.  
 Vannarelli (Francesco), 336.  
 Varischino (Giovanni), 39, 570.  
 Vernizzi (Ottaviano), 77, 220.  
 Vignati (Giuseppe), 671.  
 Vignola (Giuseppe), 241.

## Z

Zanetti, 755.  
 Zanettini (Antonio), 119, 131, 472, 519,  
 818.  
 Zecchini (Angelo) 724.  
 Ziani (Marc Antonio), 20, 25, 28, 38, 58,  
 75, 127, 184, 225, 228, 237, 261, 272,  
 279, 309, 314, 324, 356, 363, 397,  
 415, 423, 425, 454, 476, 481, 507,  
 522, 535, 558, 569, 570, 593, 676,  
 678, 755, 759, 797, 820, 821.  
 Ziani (Don Pietro Andrea), 25, 61, 91,  
 93, 128, 160, 294, 316, 369, 430, 446,  
 462, 698, 710.  
 Zuccari (Giovanni), 95, 708.





## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874<sup>(1)</sup>

---

### JUILLET

*Juillet* (Derniers jours de). — BRUXELLES (Église Sainte-Gudule). Exécution, à la cérémonie commémorative de l'anniversaire du couronnement de Léopold I<sup>er</sup>, d'un grand *Te Deum* pour soli, chœurs et orchestre, de M. F. Riga.

### AOÛT

1<sup>er</sup> Août. — VARIÉTÉS. Reprise de *la Vie Parisienne*, opéra bouffe de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Jacques Offenbach.

4. — CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION. Distribution des prix. A cette occasion, M. Deldevez, professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire, chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts, reçoit la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

14. — GAITÉ. Un acte nouveau, intitulé *le Royaume de Neptune*, est ajouté à l'opéra-féerie *Orphée aux Enfers*, musique de M. Jacques Offenbach.

15. — CARPI. Première représentation : *Giovanna di Castiglia*, opéra sérieux, musique de M. Giovanni Magnanini.

27. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise du *Pardon de Ploërmel*, opéra comique en trois actes, de Meyerbeer, qui n'avait pas été joué depuis 1861. Les trois rôles principaux, ceux de Dinorah, de Hoël et de Corentin, créés naguère par ma-

(1) Une absence nous ayant empêché de publier ces tablettes à la fin du mois passé, nous en reprenons aujourd'hui la publication, et nous donnons cette fois une double série, comprenant deux mois, du 25 juillet au 25 septembre. La lacune sera ainsi comblée.

dame Marie Cabel, MM. Faure et Sainte-Foy, sont tenus par mademoiselle Zina Dalti, MM. Bouhy et Lhérie. Les personnages épisodiques du troisième acte sont représentés par MM. Charelli (le faucheur), Dufriche (le chasseur), mesdemoiselles Ducasse, Zina Bell, Chevalier et Reine (pâtres et chevrières). On intercale au troisième acte deux couplets : *La Chanson s'envole*, écrits par Meyerbeer pour la version italienne de son œuvre (Dinorah), et qui, chantés pour la première fois à Londres par madame Nantier-Didiée, le sont ici par mademoiselle Zina Bell.

31. — Un arrêté du ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, accorde le privilège du « troisième théâtre lyrique » à M. Bagier, ancien directeur du Théâtre-Italien, avec la subvention annuelle de cent mille francs afférente à l'exploitation de cette entreprise. M. Bagier n'adopte pas la dénomination employée dans l'arrêté ministériel, et décide que son théâtre, prenant le nom de la salle où il est situé, s'appellera Théâtre-Ventadour.

### SEPTEMBRE

1<sup>er</sup> *Septembre*. — THÉÂTRE DU CHATEAU-D'EAU. Première représentation : *le 13<sup>e</sup> Coup de Minuit*, légende lyrique en trois actes, paroles de MM. Clairville et Gaston Marot, musique de M. J. J. Debillemont.

2. — OPÉRA. Premier début de M. Vergnet (Raimbaut) et continuation des débuts de mademoiselle Belval (Isabelle) dans *Robert le Diable*. — BOUFFES-PARISIENS (pour la réouverture). Première représentation, à ce théâtre, de *la Jolie Parfumeuse*, opéra comique en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de M. J. Offenbach (joué primitivement à la Renaissance).

3. — DÉLASSEMENTS-COMIQUES. Première représentation : *le Rhinocéros et son Enfant*, « excentricité musicale » en un acte, paroles de M. Saint-Fargeau, musique de M. Charles de Sivry.

6. — LOUVAIN. A l'occasion de la kermesse de cette ville, le Cercle des XXV fait exécuter une cantate nouvelle *le Vallon*, paroles de M....., musique de M. J.-B. Delannoy, professeur de musique à Wavre.

7. — LONDRES (Alhambra). Première représentation : *The Demon's Bride* (*la Fiancée du Diable*), opérette bouffe, paroles (traduites en anglais) de MM. Leterrier et Wanloo, musique de M. Georges Jacoby.

9. — OPÉRA. Premier début de M. Manoury dans le rôle d'Alphonse, de

*la Favorite*. Comme M. Vergnet, qui avait débuté juste une semaine avant lui, M. Manoury avait obtenu cette année, au Conservatoire, les deux premiers prix de chant et d'opéra et le second prix d'opéra comique.

10. — RENAISSANCE Première représentation : *la Famille Trouillat*, opérette bouffe en trois actes, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de M. Léon Vasseur.

15. — FOLIES-BERGÈRE. Première représentation : *les Deux Cocottes du n° 22*, opérette en un acte, paroles et musique de M. Edé.

A. P.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

---

### FAITS DIVERS



La rentrée des classes au Conservatoire de musique aura lieu le lundi 5 octobre.

Les examens d'admission commenceront le mercredi 14 octobre.

Les aspirants doivent déposer un extrait de leur acte de naissance et un certificat de vaccination.

Avant son admission dans les classes, tout aspirant reçu élève pour le chant ou pour la déclamation doit s'engager envers le directeur du Conservatoire :

1° A se conformer rigoureusement aux règlements et arrêtés qui régissent le Conservatoire ;

2° A ne contracter d'engagement, pendant la durée de ses études et pendant le mois qui suivra leur clôture, avec aucun théâtre ou tout autre établissement public, sans une autorisation du ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, accordée sur la demande du directeur du Conservatoire ;

3° Dans le cas où, à la fin de ses études, son concours serait réclamé par l'un des théâtres subventionnés, à contracter un engagement de deux ans avec le directeur de ce théâtre, aux conditions déterminées par arrêté ministériel.

— Le baryton Solon est mort, cette semaine, au château de Carloville, dans l'Eure. Il avait débuté au Théâtre-Italien, et avait joué ensuite à l'Athénée.

Dans ces derniers temps, il avait suppléé Bataille dans sa classe de chant au Conservatoire. Solon avait trente-deux ans.

— Nous ne consacrons pas d'article spécial à la *rentrée* de M. Faure à

l'Opéra, dans *Guillaume Tell*. Ces rentrées d'artistes, et en particulier celle de M. Faure, ne sont plus que des rubriques d'affiche, toute question de talent mise à part.

La fête organisée par le journal *le Gaulois*, au bénéfice de Déjazet, a eu lieu dimanche 27 septembre, dans la salle Ventadour.

Cette solennité sans pareille, à laquelle tous les artistes des théâtres de Paris ont voulu prendre part, ne fût-ce qu'à titre de figurants, a produit cinquante deux mille francs ; c'est dire quels ont été l'empressement et le succès de la soirée.

La partie musicale du programme était composée :

1° De l'ouverture de *la Muette de Portici* ;

2° Du premier acte de *Monsieur Garat*, dont les couplets étaient accompagnés par l'orchestre de l'Opéra ;

3° Du duo des *Huguenots*, par madame Gueymard-Lauters et M. Villaret ;

4° Du trio de *Guillaume Tell*, par MM. Tamberlick, Faure et Belval.

5° D'intermèdes divers : entre autres, un trio sur la messe de Verdi, composé pour violon, piano et orgue par M. Jules Cohen, et exécuté par l'auteur, M. Garcin, et M. Ritter ; — d'une chansonnette chantée par madame Judic ; — d'une tarentelle composée et exécutée par M. Ritter ;

6° Le deuxième acte du ballet de *Coppelia*, avec mademoiselle Beaugrand et le corps de ballet de l'Opéra ;

7° De la *Lisette de Béranger*, avec Déjazet et un chœur, composé de toutes les actrices de Paris ;

8° De l'*Hommage de la Chanson à Déjazet*, par la Société du Caveau, couplets par M. Eugène Grangé, chantés par M. Anatole Lyonnet.

Enfin, d'un défilé général de tous les théâtres de la capitale.

— M. Adolphe Jullien, qui est pourtant un Wagnériste convaincu, mais qui sépare dans son admiration l'homme du musicien, a dévoilé, dans son dernier feuillet du *Français*, un assez vilain procédé de Wagner vis-à-vis de Meyerbeer. Cette curieuse révélation vient à propos des fragments critiques de Wagner, traduits par M. de Charnacé, dont notre collaborateur avait à rendre compte. Nous laissons la parole à M. Jullien :

« M. de Charnacé aurait pu se dispenser de traduire les chapitres sur *la Musique allemande* et sur *l'Ouverture*, car ils font partie des articles que Wagner écrivit pour notre *Gazette musicale*, lors de son premier séjour à Paris et qui se trouvent dans le recueil du journal, de 1840 à 1842. En relisant *la Musique allemande* dans le livre de M. de Charnacé, j'ai été frappé de trouver un manque absolu de logique entre les deux derniers paragraphes. La phrase finale de l'avant-dernier semble en effet attendre un exemple qui ne vient pas, et laisse le lecteur en suspens. Je me suis reporté au texte de 1840, et j'ai découvert alors un petit trait assez mesquin de Wagner...

---

« Lorsqu'il vint pour la première fois à Paris, ce fut grâce aux lettres de recommandation de Meyerbeer que Wagner fut favorablement reçu par Anténor Joly, Léon Pillet, Habeneck et par l'éditeur Schlesinger qui lui demanda quelques articles pour *la Gazette musicale*. Le musicien, encore animé d'une vive reconnaissance pour les bons procédés de Meyerbeer, lui consacra tout un paragraphe qui suivait et expliquait la phrase : « ... C'est aussi pour cela qu'il est plus facile à un Allemand qu'à tout autre de conduire au sommet le plus élevé un genre artistique de nationalité étrangère et de lui donner une valeur universelle. »

« Depuis lors, Wagner a montré une animosité très vive contre l'auteur de *Robert* et contre les compositeurs dont le renom l'offusquait; il les a attaqués en termes violents et, voulant se mettre d'accord avec lui-même, a supprimé dans l'édition définitive de ses écrits, le passage laudatif sur Meyerbeer. Je le recopie dans le texte de 1840 :

« Hændel et Gluck l'ont prouvé surabondamment, et de nos jours un autre Allemand, Meyerbeer, nous en offre un nouvel exemple. Arrivé au point d'une perfection complète et absolue, le système français n'avait plus d'autre progrès à espérer que de se voir généralement adopté et de se perpétuer au même degré de splendeur ; mais c'était aussi la tâche la plus difficile à accomplir. Or, pour qu'un Allemand en ait tenté l'épreuve et obtenu la gloire, il fallait sans contredit qu'il fût doué de cette bonne foi désintéressée, qui prévaut tellement chez ses compatriotes, qu'ils n'ont pas hésité à sacrifier leur propre scène lyrique pour admettre et cultiver un genre étranger plus riche d'avenir et qui s'adresse plus directement aux sympathies universelles. En serait-il autrement quand la raison aurait anéanti la barrière des préjugés qui séparent les différents peuples, et quand tous les habitants du globe seraient d'accord pour ne plus parler qu'une seule et même langue ? »

« J'aurais eu scrupule de taire ce vilain procédé, bien qu'il dût faire crier à la bassesse d'esprit, à l'ingratitude : toutes les attaques qu'on dirige contre l'homme, et qu'il mérite en grande partie, n'enlèveront pas une parcelle de génie au compositeur. »

---

## NOUVELLES



PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier prépare une grande solennité musicale au bénéfice des Alsaciens-Lorrains, sous le haut patronage de madame la maréchale de Mac-Mahon.

Madame Adelina Patti chantera en français le rôle de Valentine, des *Huguenots*.

— La Lucca aurait signé son engagement à l'Opéra, à partir du 1<sup>er</sup> janvier prochain.

*Opéra-Comique.* — Les répétitions de *Mireille* se poursuivent activement ; la reprise de cette pièce aura lieu sous peu de jours.

— L'Opéra-Comique donnera prochainement le *Domino noir*, avec une distribution tout à fait nouvelle.

Les rôles seront tenus par MM. Lhérie, Duvernois, Melchissédec, mesdames Chapuy et Breton.

*Théâtre-Ventadour.* — M. Constantin est nommé chef d'orchestre pour la représentation des ouvrages français ; le maestro Vianesi conserve la direction des opéras italiens.

— M. Bagier vient d'engager, pour cinq années, l'excellente basse bouffe Soto.

*Renaissance.* — *Pierrot-Fantôme*, opéra bouffe en un acte, de M. Wercken pour la musique, et de MM. Dubreuil et Stapleaux pour les paroles, précédemment représenté à l'Athénée, doit passer à ce théâtre.

— A *Giroflée-Girofla*, que répète activement la Renaissance, succéderont : Une opérette de MM. Tréfeu et Nutter, musique de M. Vizontini ; Et une autre de MM. Crémieux et Blum, musique de M. Jonas.

*Folies-Dramatiques.* — Mademoiselle Van-Ghell a été engagée spécialement pour créer le rôle destiné primitivement à mademoiselle de Bogdani dans le *Roi de Garbes*, de M. Littolf.

*Concerts populaires.* — L'Administration des Concerts populaires de Musique classique nous informe que la réouverture des Concerts aura lieu le dimanche 18 octobre prochain, à deux heures, au Cirque d'Hiver, sous la direction de M. Padeloup.

A partir de cette année, des chœurs seront ajoutés à l'orchestre pour le huitième Concert de chaque série et cette séance sera consacrée à l'exécution d'un oratorio.

Par suite de cette modification, qui augmente les frais dans une proportion considérable, le prix de l'abonnement d'une série de huit Concerts, qui était de 32 francs, sera porté à 35 francs pour les premières, et de 48 francs à 52 francs pour les stalles de parquet.

Les abonnements seront distribués dans les bureaux de location à partir du 1<sup>er</sup> octobre jusqu'au lundi 12 octobre. Passé ce délai, l'Administration en disposera.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHART.*

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