



UN CONCERT MONSTRE



'ÉTAIT en 1615, à Dresde, sous le règne du prince éclairé Jean-George I, de la maison de Wittin ou de Misnie...

A la vérité, Bouillet nous apprend qu'en 1615, la couronne ducale de Saxe paraissait encore assez solidement posée sur la tête du prince, également éclairé, Christian II, lequel ne se départit de son autorité, en faveur de son fils Jean-George, qu'après sa mort, survenue en 1650... Mais entre Bouillet et le rédacteur d'un journal allemand que nous avons sous les yeux, et qui nous sert de guide pour cette page d'histoire de la musique, nous ne saurions hésiter ; car, depuis la dernière guerre, il est de mode et de bon ton (hélas !) d'attribuer à nos envahis-

~~4300~~
~~1254~~
v. 7

879417

seurs toutes les vertus, toutes les sciences. Hâtons-nous donc de déclarer *urbi et orbi*, en dépit de notre vieux et scholastique Bouillet, que c'était bien Jean-George I qui régnait à Dresde en 1615, et non Christian II, dont le règne n'a d'ailleurs fourni aucun événement bien marquant, tandis que celui de Jean-George...

Jugez-en plutôt !

C'était donc en 1615. En cette année, le désir vint au duc Jean-George d'offrir à sa cour un spectacle sans précédent, — nous voulons dire une audition sans pareille, — car c'était d'un concert qu'il s'agissait, mais d'un concert comme n'en a jamais rêvé l'organisateur par excellence des festivals, le grand Jullien en personne, de bruyante renommée.

L'époque choisie par le duc-électeur, pour cette manifestation artistique, était le 9 juillet, jour de Saint-Cyrille.

Jean-George était, comme nous l'avons dit, un prince éclairé. Il aimait le faste, les grandes lignes et la bonne musique. Aussi ne recula-t-il devant aucun sacrifice pour donner aux réjouissances projetées tout l'éclat désirable.

Pour commencer, il fit commande d'une sorte d'*oratorio* à son maître de chapelle, le *cantor* Hilarius Grundmaus, — musicien d'ailleurs complètement oublié de nos jours, car on ne trouve aucune trace de son nom dans les recueils de biographies. Le sujet, choisi par le duc, était *Holopherne*; l'épopée du lieutenant de Nabuchodonosor devant Béthulie, et sa fin malheureuse, devant fournir, suivant le Mécène saxon, matière à l'inspiration du poète favori de sa cour, qui avait nom le docteur Matheseüs Pflaumenkern.

Ce dernier se mit promptement à l'œuvre. Il tira tout le parti possible des mésaventures de l'illustre décapité, insista sur la grande morale de cette exécution sommaire, et quand son *libretto* fut terminé complètement, il le porta, tout humide encore, — tant son inspiration avait été rapide, — à son collaborateur Hilarius Grundmaus. Celui-ci, de son côté, ne voulut point demeurer en retour avec son *parolier*. De telle sorte que les deux auteurs purent faire admirer les beautés de leur œuvre à leur royal protecteur, bien avant l'époque fixée par Jean-George pour la livraison de l'*oratorio*.

L'accueil fait par ce prince au poème et à la musique d'*Holopherne* dépassa l'attente du poète et du musicien. Il faut bien dire, pour être équitable, que cinq tonneaux de bière de Mars, mis libéralement à leur disposition, avaient influé salutairement sur leurs facultés productives. Mais qu'importent les moyens, lorsque le but est atteint : l'*oratorio* était parfait; c'était l'essentiel. Aussi, dans son contentement,

l'électeur accorda-t-il deux tonneaux de supplément aux heureux collaborateurs pour qu'ils bussent royalement à sa santé et au succès de leur ouvrage.

Aussitôt qu'il fut en possession de la partition d'*Holopherne*, Jean-George invita tous les musiciens « d'Allemagne, de Suisse, du pays de Vaud, de Pologne et d'Italie » à se rendre « avec leurs élèves » à la grande fête de Dresde. Le nombre de ceux qui répondirent à cet appel fut considérable ; car les chroniques du temps nous apprennent qu'au jour fixé, il n'arriva pas moins de cinq cent soixante-seize instrumentistes et neuf cent quatre-vingt-dix chanteurs dans la capitale du duché de Saxe. Et quels instrumentistes ! et quels chanteurs ! Qu'il nous suffise de dire que parmi les premiers, il s'en trouvait qui apportaient des instruments tout à fait inconnus, ou tout à fait extraordinaires par leurs dimensions. Une contrebasse gigantesque attirait notamment tous les regards ; elle fit son entrée en ville, couchée sur une charrette attelée de huit mules. Lorsque ce Léviathan des instruments à cordes s'arrêta devant la maison du bourgmestre, les bourgeois de Dresde le mesurèrent : il accusait une longueur de sept aunes et trois pouces. On fit une ovation à son propriétaire, un certain Rapotzky, de Cracovie,

Non moins solennelle fut la réception d'un étudiant de Wittenberg, du nom de Rumpler, dont la voix était de nature à lutter avantageusement contre les ronflements monstrueux de la contrebasse de Rapotzky. Inutile de dire que Rumpler avait été chargé de la partie d'*Holopherne*. Les délégués des corps de métiers saxons lui offrirent le vin d'honneur, à l'entrée de la ville ; puis ils le conduisirent à l'auberge du *Veau d'Or*, où le duc Jean-George avait donné des ordres pour qu'il fût bien traité, et surtout pour qu'on mît à sa disposition de la bière à discrétion, et de la meilleure, afin qu'au jour de l'exécution sa voix fût « convenablement saturée. »

Ce jour de l'exécution fut retardé. Il ne put coïncider avec la Saint-Cyrille, comme l'avait espéré le duc, et fut remis au 13 juillet. L'étudiant Rumpler fut cause de ce retard, — non que la bière du *Veau d'or* lui eût ôté ses moyens, comme on pourrait le croire, — mais bien au contraire parce que l'état de « saturation » de sa voix était tel, que la contre-basse de Rapotzky ne suffisait point à l'accompagner.

Pour la renforcer, Grundmaus fit tendre sur les ailes d'un moulin à vent, un câble de quatre pouces d'épaisseur, que faisaient vibrer deux musiciens de la chapelle ducale, à l'aide d'une scie de charpentier, dont on avait préalablement émoussé les dents.

Hâtons-nous de dire que, même avant cette adjonction, la musique de

LA CHRONIQUE MUSICALE

Grundmaus fut goûtée des dilettantes saxons, et que dès la première répétition, l'on admira les exercices de voltige auxquels se livrait le contrebassiste Rapotzky, pour exécuter des passages difficiles sur son gigantesque instrument. Une échelle avait été fixée le long du manche de celui-ci, et c'était plaisir de voir le virtuose en gravir les degrés ou les redescendre, en même temps que ses mains donnaient la vie à une basse aussi sévère que sonore.

Le jour de l'exécution vint enfin. L'effet produit par cette masse instrumentale et vocale fut saisissant. Il faut dire que pour en augmenter encore la probabilité, Grundmaus avait fait placer, au milieu des chanteurs, un orgue monumental, dont le R. P. Sérapion, musicien consommé, frappait les touches à grand tour de bras, et qu'il avait remplacé les timbales par des chaudrons-géants, empruntés aux cuisines de l'électeur.

En outre, l'on avait placé en batterie trois pièces de canon, à proximité des exécutants, et s'il faut en croire les auditeurs, ces engins assourdissants, loin de demeurer inactifs, prêtèrent un concours efficace aux moyens employés pour charmer l'assistance.

L'exécution, — nous n'avons point besoin de le dire, — avait lieu en plein air. L'endroit choisi pour cette solennité artistique était situé derrière le Tinkenbusch, au pied d'une colline qui forme le premier contrefort de la Suisse saxonne.

Le journal qui nous sert de guide pour cette narration (1) donne un compte-rendu détaillé de cette mémorable audition. L'étudiant Rumpler, soutenu par la contrebasse de Rapotzky et par le câble tendu sur les ailes du moulin, chanta son grand air d'une voix « si terriblement belle, que tout tremblait autour de lui. » Puis vint une double fugue, qui témoignait des sévérités scholastiques de son auteur; puis un air de bravoure, enlevé avec un *brio* infini par la Bigozzi, de Milan, l'une des cantatrices les plus renommées de l'époque; et finalement, un grand chœur, traduisant la victoire décisive des Juifs sur les Assyriens.

Malheureusement, un incident inattendu vint troubler la fin de l'exécution. Il est vrai que les contemporains s'accordent à dire qu'il donna plus de vérité et plus de chaleur au dénouement de *l'oratorio*. Voici cet incident : La chapelle du duc Jean-George I s'était discourtoisement chargée du rôle des Juifs vainqueurs, tandis que les chanteurs étrangers figuraient les Assyriens vaincus. — Il en résulta

(1) Les faits relatés en cet article [ont paru dans le journal *Die Gartenlaube*, année 1872, n° 29.

que ces derniers, vexés de jouer un rôle aussi désavantageux et, sans doute aussi, excités par les accents dramatiques des inspirations de Grundmaus, firent pleuvoir une grêle de pommes vertes sur leurs audacieux confrères. Comme on le pense, ceux-ci ne demeurèrent point en arrière ; ils ramassèrent des pommes de pin, et dès lors une lutte acharnée s'engagea entre les Assyriens et les Israélites, lutte bien autrement terrible que celle qui marqua la délivrance de Béthulie, car les détonations de l'artillerie, jointes aux mugissements de la contrebasse de Rapostzky, ne purent arriver à couvrir les cris des combattants. Une charge de cavalerie, commandée par le propre frère de Jean-George I^{er}, eut raison de la mutinerie des chanteurs.

Le duc rit aux larmes de ce spectacle, qui ne figurait point au programme. Il manda Grundmaus auprès de lui pour le complimenter sur les effets merveilleux de sa musique ; et pour lui prouver toute sa satisfaction, il lui envoya le soir même un petit fût de vin blanc de Niersteiner et cinquante florins de Misnie.

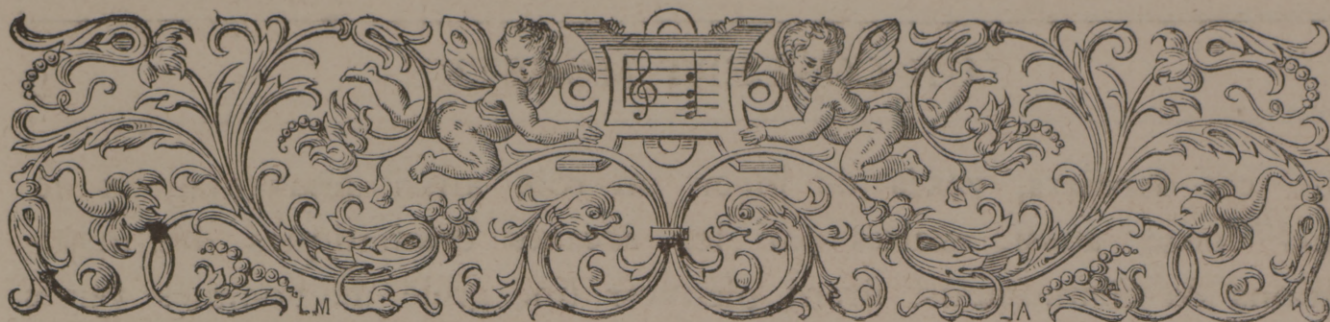
Nous avons raconté les splendeurs de cette fête généralement ignorée. Il est juste que nous parlions aussi de son triste épilogue.

Pour figurer avec avantage dans ce concert monstre, la Bigozzi s'était tellement répandue en trilles, en traits et en ornements de toute sorte, qu'elle en mourut le surlendemain.

Le 16 juillet, les Assyriens et les Juifs, réconciliés, conduisaient à sa dernière demeure cette infortunée cantatrice, victime de son art et de ses efforts, pour atteindre les dernières limites de ce qu'on est convenu d'appeler : la perfection vocale.

EDMOND NEUKOMM.





ANDRÉ PHILIDOR ⁽¹⁾

VII



PRÈS avoir fait cette première incursion sur le domaine de l'Opéra, Philidor revint sur ses terres de la Comédie-Italienne, toujours pour lui fertiles en succès. Il donna à ce théâtre, le 18 juillet 1768, la première représentation d'un élégant ouvrage en deux actes, *le Jardinier de Sidon*, qui fut très bien reçu du public, ainsi que nous l'apprend *le Mercure*, en dépit des deux faits fâcheux signalés par ce journal : un livret d'une fâcheuse qualité (il était de Pleinchêne), et une température qui était loin d'être favorable au théâtre. Grimm, qui n'est jamais tendre pour la musique française, prodigue, dans sa correspondance, des éloges sans réserve et singulièrement accentués à la partition du *Jardinier de Sidon* et à son auteur :

« La musique m'a paru charmante; c'est peut-être une des pièces de Philidor écrite avec le plus de soin. Il a un peu jeté son feu dans le premier acte, comme il arrive volontiers aux compositeurs; le second est moins fourni. Philidor prouve bien la vérité du proverbe, qu'à force de forger on devient forgeron; il a fait en dix ans de temps, du côté du métier, des progrès immenses; son style était lourd et pesant, il est devenu léger et plein de grâce; quant au nerf, il en a toujours eu, mais il produisait ses effets laborieusement; s'il arrivait à son but, c'était par des efforts d'un athlète à la vé-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} novembre et 1^{er} décembre.

rité plein de vigueur, mais dont la vue harassait votre imagination. Aujourd'hui l'on voit un maître qui se joue de son métier, et qui compose avec d'autant plus de sûreté qu'il lui en coûte moins de peine; la chaleur de son style et la magie de son coloris vous dérobent ce que ses idées peuvent avoir quelquefois de mesquin et de trivial. Une langue aussi ingrate pour la musique que la langue française permet rarement à un compositeur de nous présenter de ces idées neuves et précieuses qui nous enchantent dans les ouvrages des maîtres italiens; et quand par bonheur un compositeur français a trouvé quelque idée de cette espèce, il est obligé bien vite de la laisser là, la roideur de sa langue s'opposant à tout développement: c'est avoir son enfer en ce monde que d'être condamné à faire de la musique sur des paroles françaises (1). Une autre espèce de damnation, c'est d'avoir pour juges des oreilles françaises. Il y a tel air dans *le Jardinier de Sidon* qui aurait suffi ailleurs pour faire la fortune de la pièce, c'est-à-dire que, pour le plaisir d'entendre cet air vingt fois de suite, on aurait porté la pièce aux nues; et ici toute la magie du musicien n'a pas pu faire supporter la platitude du poète. Il y a un air que chante madame Laruette, accompagné d'un violon, d'un hautbois et d'un cor de chasse obligés: on n'a encore rien entendu en France dans ce goût-là. Presque tous les airs de Caillot, et ceux de madame Laruette sont charmants. On a reproché à Philidor quelques réminiscences de son opéra d'*Ernelinde*, et l'on a eu raison; il y a surtout un duo où la réminiscence est sensible. Mais qu'est-ce que cela fait? »

Il est assurément difficile d'accorder à un artiste des éloges plus complets, et mieux motivés. Philidor, on peut le dire, les méritait absolument; on pourrait ajouter qu'il lui fallait les mériter doublement pour les arracher à Grimm.

Philidor mit bientôt en musique deux pièces qui avaient paru précédemment à la scène sous forme de comédies. Rarement ce procédé est favorable aux compositeurs, les conditions du théâtre littéraire étant loin d'être semblables à celles du théâtre musical, les unes, même, combattant souvent les autres. C'est une expérience que chacun a pu faire, même de nos jours. La première de ces deux pièces, donnée treize ans auparavant sous le titre de *la Plaisanterie de campagne*, fut reproduite, ainsi remaniée, le 2 septembre 1769; elle était en un acte, et, cette fois,

(1) C'était là le *dada* de Grimm, comme de Rousseau, et tous deux ont brodé d'interminables variations sur ce thème, qu'ils ont ressassé jusqu'à la banalité. Nous savons aujourd'hui, et depuis longtemps, à quoi nous en tenir sur ce prétendu vice de la langue française, sur son impuissance à se marier avec la musique. Notre langue, si claire, si sonore, si admirable (qui a, d'ailleurs, donné naissance à l'opéra-comique), n'a point paru si dure ni si fâcheuse aux musiciens étrangers qui, depuis un siècle, ont en si grand nombre sollicité l'honneur de l'employer. Il suffira de rappeler, à ce sujet, les noms de Gluck, de Piccini, de Salieri, de Sacchini, de Martini, de Cherubini, de Spontini, de Rossini, de Meyerbeer, de Donizetti, de Verdi, sans compter les moins glorieux et les moins connus.

ainsi intitulée : *l'Amant déguisé, ou le Jardinier supposé*. Favart, qui en était l'auteur, fit précéder la nouvelle édition de l'avertissement que voici : — « Cette bagatelle fut représentée au Théâtre-Italien au mois de juin 1756, sous le titre de *la Plaisanterie de campagne* : elle fut reçue avec plaisir ; son succès fut interrompu par la maladie et la mort de mademoiselle Silvia. On a cru pouvoir remettre cette pièce au théâtre, en y ajoutant des ariettes pour se conformer au goût dominant. M. Philidor a bien voulu se prêter à cette tentative, et nous espérons que le public aura assez de bonté pour nous savoir gré des efforts que nous avons faits pour contribuer à son amusement. »

La pièce, écrite en vers libres et lestement tournés, comme Favart savait les faire, manquait d'action et de situations musicales ; elle fut bien reçue pourtant, et Grimm dit encore : « La musique du *Jardinier supposé* est fort agréable, et si elle n'est pas de la force des autres ouvrages de Philidor, c'est la faute de son poète, qui lui a fourni le moins d'occasions possible pour faire de la musique. » D'ailleurs, *le Jardinier supposé* était joué à ravir par Trial, Laruette, madame Trial, et surtout madame Favart, qui était tout à la fois d'une grâce et d'un comique achevés dans un rôle de Provençale où elle faisait tourner toutes les têtes. On lui adressa à ce sujet les vers suivants :

*Que de bon cœur tu m'as fait rire,
Favart. Cet ouvrage est charmant ;
Ton jeu naturel et plaisant
M'inspire ton joyeux délire.
Je te dois un remerciement :
Hélas ! on rit si rarement !
Sous tes crêpes ensevelie,
Chez nos froids et tristes auteurs,
La vive et riante Thalie
Est une veuve, dont les pleurs
Flétrissent la mine jolie :
Le feu piquant de la saillie
Lui rend son éclat, ses couleurs ;
L'enjouement, la coquetterie
Font briller ses traits enchanteurs ;
C'est une fille qu'on marie,
Que l'amour couronne de fleurs.
Oui, nos plaisirs sont ton ouvrage ;
L'esprit, les talens, la gaîté,
Favart, dans ton heureux ménage,
Sont un bien de communauté
Dont au public tu fais hommage.*

*Jouis de tes succès flatteurs ;
Chaque jour tu nous es plus chère :
L'art d'amuser et l'art de plaire,
Je te réponds de tous les cœurs.*

Avant de parler du second ouvrage que Philidor écrivit dans les mêmes conditions, il me faut dire quelques mots d'une production à laquelle il ne prit, du reste, qu'une part très secondaire, sorte de pastiche composé pour une part de musique nouvelle écrite par divers artistes, pour une autre part de morceaux connus et qui n'étaient même pas toujours destinés au chant. Cette œuvre quelque peu informe, dont les paroles avaient Favart pour auteur, était intitulée *la Rosière de Salency*, et fut représentée à la Comédie-Italienne le 14 décembre 1769 (1). C'est encore à Grimm que nous allons avoir recours, car lui seul peut nous renseigner à ce sujet : « *La Rosière de Salency*, dit-il, a paru hier pour la première fois sur le théâtre de la Comédie-Italienne ; le parterre l'a reçue à merveille. Des couplets sans fin, une chacone de Rameau, le menuet d'Exaudet parodiés, et d'autres chefs-d'œuvre de cette espèce l'ont transporté de plaisir ; et vous espérez que ces gens-ci se connaissent jamais en musique ! Jamais, jamais, cela est sans ressource. Comptez que celui qui s'extasie pour de si insupportables pauvretés ne sait ce qu'il fait quand il lui arrive d'applaudir à une vraiment belle chose. La musique de cette *Rosière* est une insigne rapsodie. On prétend que le baron Van Swieten (?), Monsigny et Philidor ont fourni des morceaux ; mais à l'exception de ce dernier, qu'on reconnaît aisément à son faire et à la vigueur de son style, on peut attribuer le reste à qui l'on voudra, cela est également bon ou également mauvais, suivant les gens qui écoutent. Les airs de Philidor même ne sont rien, et l'on s'aperçoit bien qu'il n'a compté en tirer ni profit ni gloire. »

Il n'en tira guère plus de *la Nouvelle Ecole des Femmes*, qu'il donna au même théâtre le 22 janvier 1770. Celle-ci, comme *le Jardinier supposé*, avait paru d'abord, non sans quelque succès, sous forme de comédie (2) ; mais, comme son titre l'indique, c'était une comédie de

(1) Il ne faut pas confondre cette *Rosière de Salency* avec celle qui fut donnée au même théâtre quatre ans après, au mois de février 1774. Cette dernière, qui obtint un très grand succès, était de Grétry pour la musique, et, pour les paroles, d'un nommé Masson, qui prit en cette circonstance le pseudonyme de marquis de Pezay.

(2) Au même théâtre, le 6 avril 1758. Sous sa première et sa seconde forme, la pièce avait trois actes. L'auteur était de Moissy. « Cette pièce, dit-il dans l'Avertissement de sa comédie transformée, a déjà eu le bonheur d'obtenir les suffrages du public ; mais elle seroit tombée dans l'oubli, si je n'avois pas pris le parti de la faire

caractère, par conséquent d'un genre absolument hostile à la musique. L'œuvre ne fit que passer, et je crois qu'elle ne resta pas au répertoire, malgré le talent de ses interprètes, qui n'étaient autres que Clairval, Trial, Nainville, madame Trial, madame Laruette et mademoiselle Desglands.

VIII

Depuis le 9 mars 1759, date de son début au théâtre, c'est-à-dire dans un espace de moins de onze ans, Philidor avait produit quinze ouvrages dramatiques, formant un ensemble de vingt-sept actes d'opéra, sans compter la part plus ou moins importante qu'il avait prise à *la Rosière de Salency* et même à *la Bagarre*. On peut donc dire qu'à cette époque il avait fourni une carrière considérable et brillante. Sentait-il les premières atteintes de la fatigue, et est-ce à cela qu'il faut attribuer le repos complet qu'on lui voit prendre alors pendant trois années, ou bien est-ce un réveil de sa passion pour les échecs qui lui fit pendant ce temps oublier la musique? Il est fort difficile de le dire, car, de 1770 à 1773, les renseignements sur le grand artiste font absolument défaut. Fut-il malade? Fit-il un second voyage en Angleterre? Toutes les conjectures sont permises, puisqu'on n'a même pas, pendant le cours de ces trois années, un indice de son existence. Nous allons donc, sans plus nous préoccuper de ce qu'il put faire à cette époque, reprendre le récit de sa carrière à la suite de ce long silence.

Il reparut à la Comédie-Italienne, le 11 janvier 1773, avec un acte assez fâcheux au point de vue du poème, et intitulé *le Bon Fils*, que sa musique, jugée excellente, resta impuissante cependant à faire réussir. « Les paroles, dit Bachaumont, sont d'un certain abbé Le Monnier (1), qui a traduit Térence, mais ne s'entend en rien au théâtre. Indépendam-

revivre, en quelque façon, en lui donnant une nouvelle forme, par les agréments de de la musique, sans en changer le fond. Ce sera pour moi un nouveau motif de reconnaissance, si l'on reçoit favorablement le nouveau travail que j'ai fait pour rendre cet ouvrage plus agréable. »

(1) Ce personnage avait pris pour la circonstance le pseudonyme de De Vaux. On lit à ce sujet dans les *Mémoires secrets* (5 février 1773) : — « L'abbé Le Monnier, auteur du *Bon Fils*, est chapelain de la Sainte-Chapelle. Il a pris un nom postiche, et sur les imprimés on lit : par M. De Vaux. Cependant, comme il est notoirement connu pour le père de cette mauvaise pièce, le Chapitre est furieux contre ce suppôt prévaricateur, et l'Archevêque de Paris exige, dit-on, qu'il soit destitué de sa place. Ce seroit payer bien cher la honte d'avoir produit une aussi détestable drogue. »

ment des vices de construction, la forme n'a aucunes beautés; il n'y a pas une scène qui vaille quelque chose. Les ariettes même (c'est-à-dire les vers des ariettes) sont détestables. La musique du sieur Philidor n'a pu compenser tant de défauts, et si *le Bon Fils* n'est pas absolument tombé, il n'est guère possible qu'il aille bien loin. » *Le Mercure* adresse de grands éloges au compositeur : « La musique ajoute à la réputation de M. Philidor ; elle est de génie, et d'un style mâle et plein d'expression. Les chants en sont variés, les motifs bien choisis et traités avec beaucoup d'art et d'effets d'orchestre. »

Le 30 octobre de la même année, les comédiens italiens donnaient devant la Cour, à Fontainebleau, la première représentation d'un ouvrage en deux actes, *Zémire et Mélide*, dont les auteurs étaient Anseaume pour les paroles, et Philidor pour la musique. La Cour aimait assez se donner ainsi la primeur d'ouvrages qui ne paraissaient qu'ensuite à Paris. Précisément en cette année 1773, *le Mercure* n'ayant pas, ainsi qu'il le faisait à l'ordinaire, rendu compte des spectacles de Fontainebleau (c'était à chaque saison, pendant les chasses du roi, toute une série de pièces inédites, qui prenaient ensuite leur vol à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne, quelquefois même à l'Opéra), nous n'avons aucune nouvelle de l'accueil qui fut fait à *Zémire et Mélide*. Il était joué par Clairval, Suin, madame Trial et mademoiselle Billioni (1).

Sedaine avait tiré d'un des plus jolis contes de La Fontaine, *les Rémois*, une comédie musicale en un acte et en vers libres qui devait d'abord être représentée sous ce titre. Il choisit Philidor pour collaborateur, mais il changea le titre de l'ouvrage, qui fut représenté à la Comédie-Italienne, le 20 mars 1775, sous celui-ci : *les Femmes vengées*. Le poète avait fait, dans cette pièce, un essai qui pouvait alors passer pour audacieux : — « J'ai hasardé, dit-il dans sa préface, j'ai hasardé cet opéra-

(1) L'histoire de cette pièce est singulièrement embrouillée. Fétis, qui l'intitule *Zéline et Mélide*, dit qu'elle fut donnée à la Comédie-Italienne en 1764, commettant en peu de mots une triple erreur, puisqu'elle ne fut jamais représentée à ce théâtre; les *Annales dramatiques* en attribuent les paroles à Fenouillot de Falbaire, tandis que le livret imprimé pour la Cour, chez Ballard, « par exprès commandement de Sa Majesté, » porte le seul nom d'Anseaume pour les paroles. D'autre part, la partition, qui a été publiée aussi, porte ce titre, différent de celui du livret : *Mélide ou le Navigateur*. Nous verrons plus loin que Fenouillot de Falbaire était réellement l'auteur des paroles, paroles qu'Anseaume avait seulement arrangées sans doute, et nous verrons aussi comment l'ouvrage, considérablement modifié pour la Comédie-Italienne, puis entièrement refait en vue de l'Opéra, finit par n'être représenté ni sur l'un ni sur l'autre de ces deux théâtres.

comique pour essayer l'effet que pourrait produire, sur le théâtre, trois scènes à la fois, en trois lieux différents. Je crois, cependant, qu'elles ne sont admissibles qu'en observant l'unité d'action, c'est-à-dire en donnant aux personnages occupés dans les parties latérales l'application à la scène qui remplit le milieu du théâtre. » Sedaine était un romantique pour son temps; il l'a prouvé en plus d'une occasion, au moins dans son théâtre lyrique. On sait combien le moyen employé ici par lui pour la première fois, au point de vue comique, a été depuis une source d'effets, non-seulement en ce genre, mais dans le genre sérieux et dramatique proprement dit, et cet essai donne une idée de son intelligence et surtout de son sentiment de l'effet théâtral.

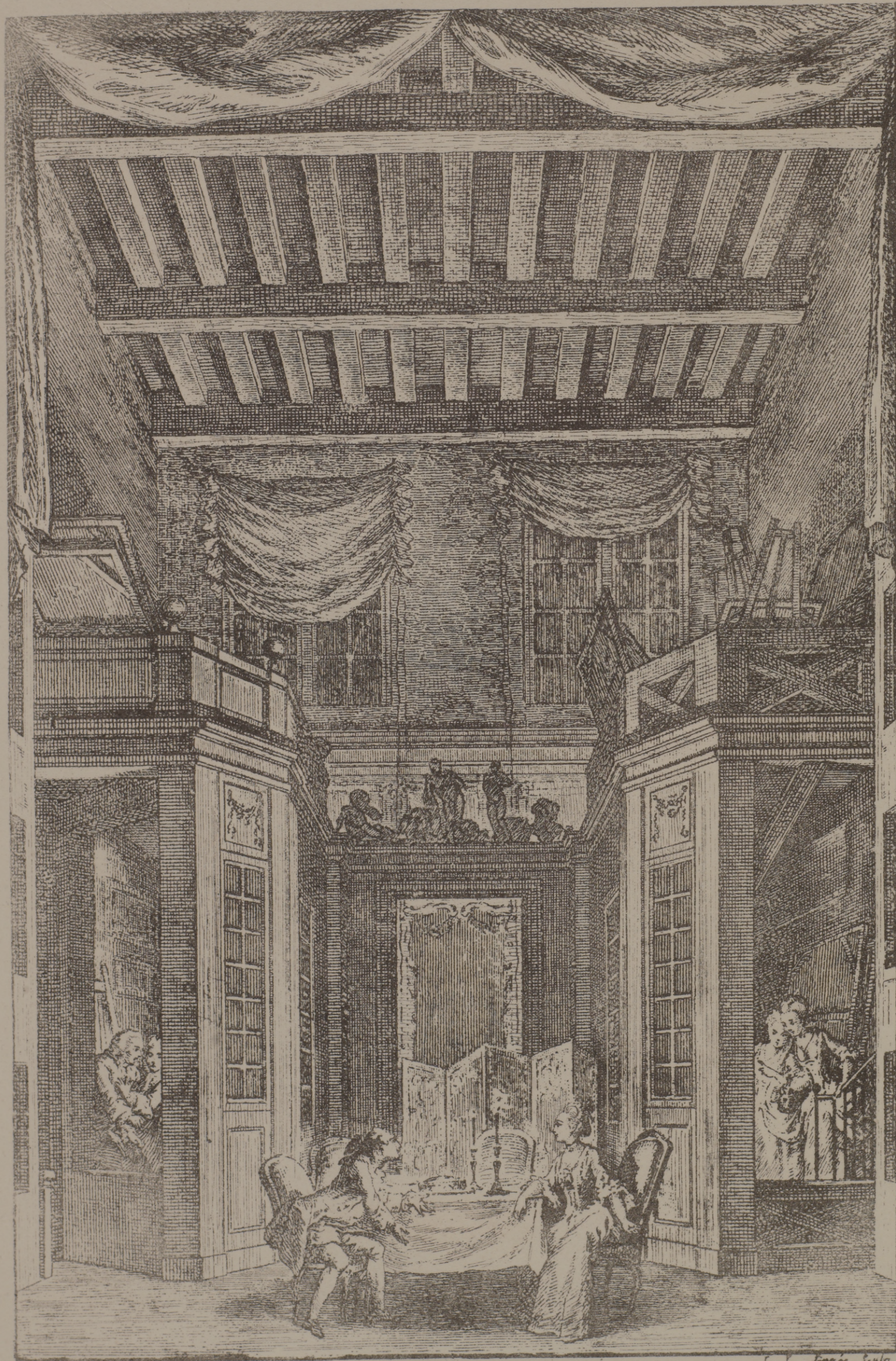
Sans obtenir un succès éclatant, *les Femmes vengées* furent cependant fort bien accueillies. La pièce était vive, amusante, alerte et pleine de gaieté; la partition, pour ne point compter parmi les meilleures de Philidor, était loin toutefois d'être sans valeur, et l'on y retrouvait la touche solide et ferme du maître, son style magistral, son orchestre brillant et coloré. L'ouvrage était avec cela fort bien joué et fort bien chanté par Clairval, Laruelle et Nainville, par madame Moulinghem, mademoiselle Colombe et mademoiselle Beaupré. — Mademoiselle Colombe, qui fut, on peut le dire, la première artiste de la Comédie-Italienne à qui l'on pût donner véritablement le nom de cantatrice, donna même au compositeur l'occasion d'écrire un grand air *di bravura*, qu'elle chantait avec une rare *maestria* et dans lequel elle enlevait de vive force les applaudissements de la salle.

Les Femmes vengées, qui furent l'avant-dernier ouvrage donné par Philidor à la Comédie-Italienne, furent reprises avec succès, au théâtre Favart, le 23 vendémiaire an VII (15 octobre 1798). Dix ans après cependant, la partition de Philidor fut délaissée, et le 22 octobre 1808, l'Opéra-Comique reproduisait la pièce de Sedaine avec une musique nouvellement écrite par Blangini. Il est juste d'ajouter que celle-ci n'obtint aucun succès.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

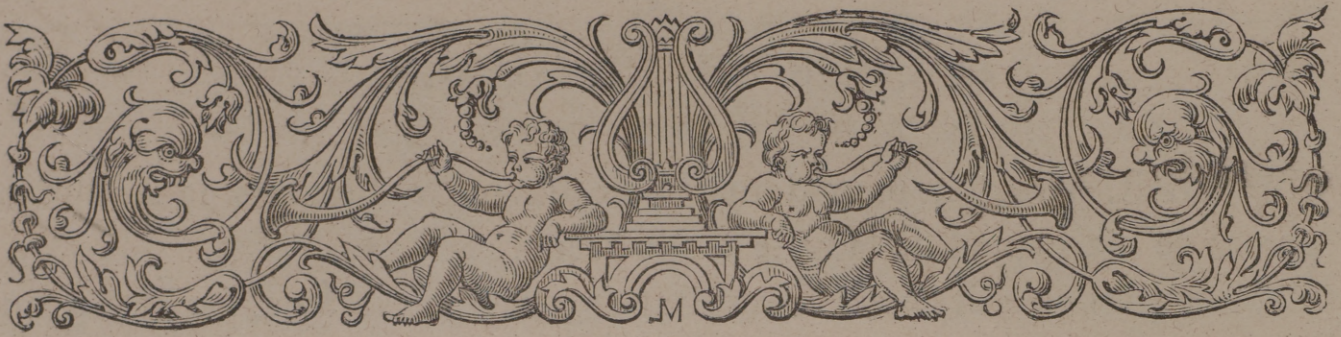




Cochin del.

C. L. Jougé. Sculp.

Décor des FEMMES VENGÉES, d'après une vignette de Cochin.



LES TRAVAUX DU NOUVEL OPÉRA ⁽¹⁾

ESSAI DE L'ÉCLAIRAGE

MA dernière visite à notre Académie nationale de Musique est loin de ressembler aux précédentes. Il y a un mois à peine, les plâtras couvraient les mosaïques, les blocs de marbre obstruaient les couloirs, de longues échelles étaient dressées dans le grand foyer, tel panneau n'était pas revêtu de sa glace, telle peinture n'était pas achevée, un bout de corde traînait ici, et là-bas un faisceau d'outils était posé lourdement sur une légère corniche. J'ajouterai que mes pérégrinations se faisaient de jour, et que la salle et ses dépendances étaient éclairées par des becs de gaz placés seulement aux points où le travail marchait. Le jour pénétrant par le haut du dôme donnait une couleur blafarde à la lueur du gaz, et dénaturait le ton de ce que l'on pouvait examiner.

Dans les deux soirées que M. Garnier a offertes au public parisien, tout, au contraire, était à sa place; le lustre de la salle, celui du foyer de la danse et ceux du grand foyer du public, projetaient leurs innombrables lumières.

En réalité, ces deux soirées peuvent être considérées comme de véritables premières. Un seul point, un seul, n'a pas permis qu'on établît un jugement définitif sur l'aspect de la salle. La rampe n'était pas allumée.

(1) Voir les numéros des 15 septembre, 15 octobre, 1^{er} et 15 novembre et 15 décembre.

Il le fallait, paraît-il, pour donner aux dix mille visiteurs la faculté de passer de plain-pied de la salle sur la scène.

Quoi qu'il en soit, voici le résultat de mes observations. Le lustre, qui est magnifique, est insuffisant pour éclairer la vaste salle dont les dorures nombreuses font très bon effet. Leur éclat est tempéré par le velours rouge des tapisseries. — Les loges sont tristes et obscures. Il sera très facile de remédier à cet inconvénient en plaçant à l'intérieur, des becs de gaz entourés de verres dépolis, et en restituant aux loges d'entre-colonnes les girandoles qui existaient à la salle Le Peletier.

A la lueur du lustre, le plafond de M. Lenepveu perd beaucoup de sa fraîcheur. Ce qui était foncé est devenu noir, et forme des taches dans un ciel qui était pur. Quelques coups de pinceau suffiront pour rendre à l'œuvre du grand peintre son aspect primitif et parfait.

Au foyer de la danse, les peintures de M. Boulanger subissent, elles aussi, une désagréable transformation quand elles sont éclairées. Elles sont fades et ternes, alors qu'elles étaient à la lumière du jour vigoureusement colorées. L'éclairage de la *loggia* est charmant. Il est très discret et n'en fait que mieux ressortir les féeries du grand foyer. Ici, les tentures d'or, les colonnes d'or éblouissent les yeux et scintillent merveilleusement sous les mille lueurs des lustres. L'œuvre de M. Baudry apparaît dans toute sa grandeur. C'est superbe et assurément unique au monde. Lorsque la lumière aura un peu terni cet éclat peut-être trop vif, le foyer du nouvel Opéra demeurera comme la réalisation d'un conte des *Mille et une Nuits*. Le monde entier voudra le venir visiter. Sans la moindre restriction, je trouve l'éclairage de l'escalier monumental, également parfait. Les couleurs de tous les marbres dont j'ai donné la nomenclature se fondent et s'harmonisent admirablement.

Les dégagements font, eux aussi, un excellent effet à la lumière.

Bref, l'œuvre de M. Garnier peut compter parmi les plus belles créations modernes, et si quelques imperfections ont été découvertes en ce qui concerne l'éclairage, je suis persuadé que déjà elles sont corrigées.

RAOUL DE SAINT-ARROMAN.





LES
CANTATRICES DRAMATIQUES⁽¹⁾

IV

CATARINA GABRIELLI

III



cette date le vice-roi de Sicile, marquis de Fogliano, était un homme distingué, influent, dont Brydone fait un grand éloge, et qui sans doute avait provoqué sur la scène de Palerme l'engagement de la Gabrielli. Quoiqu'il en soit, la fantasque Catarina avait été invitée à un banquet de cérémonie chez ce haut personnage, avec la principale noblesse de Palerme. La noblesse fut exacte. L'heure du dîner passe; le vice-roi s'impatiente, il envoie chez la cantatrice, on la trouve au lit, un livre à la main, prétextant une indisposition, et avouant qu'elle avait oublié cet engagement. Toutes les instances sont inutiles pour la déterminer à se rendre aux vœux de l'illustre compagnie à laquelle on l'avait promise. Elle maintient ses excuses, et elle se lève toutefois pour se rendre au théâtre. Là, elle chante; mais *sotto voce*, avec un talent à dessein modéré, un charme tout juste officiel.

Le For-l'Évêque était à cette époque dans les traditions de tous les

(1) Voir les numéros des 1^{er} décembre 1873, 1^{er} janvier, 1^{er} février, 1^{er} mai, 1^{er} et 15 juin, 15 juillet, 1^{er} août, 15 novembre et 15 décembre 1874.

gouvernements civilisés. Le vice-roi fait menacer de la prison la capricieuse *prima donna*. On peut me faire crier, répond-elle au messager du gouvernement; chanter, jamais.

Le vice-roi ne pouvait en avoir le démenti : A la fin du spectacle, la Gabrielli fut envoyée, — mais avec tous les égards dus à son talent et à ses caprices, — en prison. Elle y resta douze jours; mais là, fantaisie bien autrement extraordinaire, elle s'avisait de faire du bien; payait les dettes de ses co-détenus, tint table ouverte pour les compagnons devenus volontaires de sa captivité, leur prodiguant tous les morceaux les plus brillants de son répertoire avec ce luxe de talent et de voix qu'elle avait refusé aux ordres du vice-roi. On ne voulait plus sortir de ce lieu de détention où elle avait transformé littéralement les fers des prisonniers en chaînes dorées. Sa générosité s'était étendue même au dehors de la geôle, et lorsqu'elle sortit enfin, la voix publique ayant littéralement exigé son élargissement, la foule des pauvres qu'elle avait secourus, et qui l'attendaient à la porte, la conduisit en triomphe jusqu'à son hôtel.

Catarina avait été demandée plusieurs fois par les directeurs des théâtres de l'Angleterre; mais voici la raison qu'elle donnait pour ne pas y accepter d'engagement, raison que l'on comprendra surtout après ses aventures connues : « Je ne puis pas commander à mon caprice; il « m'entraîne le plus souvent, et sur les théâtres anglais, je ne serais pas « la maîtresse de faire toutes mes volontés. Si je me mettais dans la tête « de ne pas chanter, on dit que la populace m'insulterait, et que peut- « être on m'assommerait. J'aime mieux dormir ici en bonne santé, « quand même ce serait en prison. »

Il n'y a pas à douter ici du propos que rapporte également Brydone, mais en définitive cette déclaration n'a pas servi à la Gabrielli de règle de conduite constante, car nous empruntons à l'*Histoire de la musique*, de Burney, des détails curieux et caractéristiques sur l'apparition de la Gabrielli en 1775 à Londres.

C'était depuis son départ de Palerme qu'elle avait passé trois années en Russie. Les lettres de Mistriss Goudar, que j'ai déjà citées, ne laissent à cet égard aucun doute. Cette Anglaise mélomane en attestant l'empire que la Gabrielli conservait encore sur le public, déplore qu'il n'y ait plus que la Russie qui soit assez riche pour payer la grande chanteuse. Mais on ne sait rien d'ailleurs sur ce nouveau séjour de la Gabrielli dans le Nord.

Le plus remarquable événement de la saison de 1775 à 1776, dit Burney, a été l'arrivée à Londres de la fascinatrice et capricieuse Catarina Gabrielli, appelée dès ses débuts dans la vie *la petite cuisinière*,

étant la fille d'une cuisinière et d'un grand personnage. Elle n'avait cependant aucun indice de basse naissance dans sa contenance; les excentricités les plus singulières de sa conduite conservaient même la grâce, la dignité d'une matrone romaine. Sa réputation et comme cantatrice habile, et comme coquette aventureuse, était si grande, avant son arrivée en Angleterre, que le public, peut-être attendant trop de l'un et de l'autre, ne se montrait pas disposé à lui accorder l'éloge que son talent méritait, et se hâtait trop d'attribuer toute action, toute parole de sa part, à l'orgueil ou à l'outrecuidance.

Comme il avait été rapporté que souvent elle avait feint la maladie, ou chanté mal quand il ne tenait qu'à elle d'enchanter ses spectateurs, peu voulurent admettre qu'elle pouvait être malade, même dans un climat qui ne lui convenait guère, ou qu'elle chantât jamais de son mieux. On voit que la Gabrielli fut exposée à rencontrer dans ce pays nouveau le châtiment de ses dangereux égarements, de sa volonté trop changeante.

Dans ces mauvaises dispositions, on n'était pas éloigné de décider que déjà la Gabrielli était dans la période de déchéance, et que la renommée avait beaucoup exagéré la valeur réelle de ses succès. Catarina triompha pourtant de ces préventions. Sa voix, selon le jugement de Londres, quoique d'une qualité exquise, n'avait pas beaucoup de force; son principal mérite consistait dans la rapidité et l'élégance de l'exécution. On trouva de grands rapports entre la nouvelle venue et mademoiselle Davies, une virtuose contemporaine qui sous le nom de la petite Anglaise avait parcouru triomphalement les grandes scènes d'Europe, et chantait les mêmes airs que la Gabrielli, avec un degré d'élégance si approximativement égal que d'abord on n'y trouva aucune différence. Cependant, et en approfondissant la comparaison, quelques critiques compétents découvrirent dans la voix de la Gabrielli une habileté supérieure dans la fin de ses périodes musicales, une distinction, et enfin un accent, une précision dans les divisions du chant non seulement supérieurs à mademoiselle Davies, mais à toute autre cantatrice.

Cet éloge de la Gabrielli sous la plume d'un critique estimé est un titre de noblesse pour cette patricienne du chant, et confirme cette suprématie, qui lui est reconnue partout. La rapidité de son exécution, ajoute Burney, ne l'empêchait jamais d'être claire et agréable. Il ne paraît pas que dans les mouvements lents, elle conservât la même supériorité. Les détails que Burney donne sur son talent de comédienne ainsi que sur la nature de ses relations privées n'ont pas moins d'intérêt. « Comme actrice, quoique petite, elle mettait tant de grâce et de

dignité dans ses gestes et dans son attitude scénique, que non seulement elle gagnait tous les spectateurs exempts de prévention, mais encore qu'elle semblait remplir la scène et qu'elle absorbait la pensée, et ne permettait pas que l'attention du public pût se distraire d'elle un seul moment. »

Dans la conversation, cette Gabrielli si célèbre par ses frasques, était une personne bien élevée, intelligente, non seulement en ce qui concernait la musique, mais sur tout sujet où une femme qui a reçu une bonne éducation et qui a vu le monde, peut avoir acquis des connaissances. L'influence de l'âge peut avoir contribué à cette heureuse modification chez la cantatrice. On remarquait surtout que de son séjour récent de trois ans en Russie, aucune particularité de caractère individuel de mœurs nationales, ou d'étiquette de cour, n'avait échappé à son esprit d'observation.

A ce moment, la Gabrielli, née en 1730, avait au moins quarante-cinq ans. Mais sa beauté attestait encore la vraisemblance de toutes les aventures qui l'avaient rendue si célèbre, et du délire qu'elle avait excité en Italie et à Vienne.

Les opéras dans lesquels la Gabrielli se fit entendre durant son séjour en Angleterre furent *la Didone abbandonata*, cette fois musique de Sacchini, *Caio Mario*, de Piccinni, et *la Vestale*, de Venta.

Il faut croire que ces opéras, puisqu'ils ont été choisis, devaient beaucoup au talent de la cantatrice. *La Didone* de Sacchini est restée tout à fait inconnue, et c'est à Piccinni que ce même sujet, traité de par Sarri, Vinci et Jomelli, sans compter d'autres peut-être, a dû exclusivement de jeter un véritable éclat sur la scène lyrique. De même que *la Didone*, *Caio Mario* (singulier sujet que Caius Marius pour un opéra italien !) n'est pas citée sur la liste des œuvres de son auteur dans les biographies ; et quant à Venta, auteur, à ce qu'il paraît, d'une *Vestale*, l'œuvre et le compositeur sont aujourd'hui aussi complètement ignorés.

Burney dit qu'après ses succès en Angleterre, la Gabrielli se retira à Bologne, heureuse d'échapper à tous les orages que sa beauté et ses talents avaient fait naître. La Gabrielli n'aurait pourtant pas renoncé aux luttes qu'un cœur d'artiste n'abandonne qu'avec tant de peine. Les brillantes facultés de la cantatrice ne pouvaient cependant être éternelles, et lorsqu'en 1780 (elle avait alors, par conséquent, cinquante ans) elle voulut engager la bataille avec le célèbre chanteur Luigi Marchesi, à Milan, pour la première fois la victoire demeura indécise.

Luigi Marchesi brillait par le goût, la flexibilité de la voix. Le charme et la beauté de sa personne, la grâce et la convenance de ses gestes

ajoutaient à l'effet produit par la perfection de son chant. Il avait débuté à Rome en 1774, dans un rôle de femme, l'usage étant alors de confier ces rôles à un jeune chanteur dont la voix de soprano, la personne élégante ou délicate pouvaient se prêter à l'illusion de cette transformation. En 1775, il avait joué les seconds rôles d'homme avec Pacchiarotti pour chef de file. A Milan, il avait bien vite passé au premier rang, puis au théâtre de San Carlo de Naples, alors le poste d'honneur d'un chanteur d'opéra. Les trois grands chanteurs d'Italie, à cette fin de siècle, étaient Pacchiarotti, Rubinelli et Marchesi.

Marchesi n'avait donc que six ans de théâtre ; il était dans tout l'éclat de la jeunesse et du talent, et dans la condition si désavantageuse pour elle, la Gabrielli maintint encore sa position. On siffla, on applaudit avec la même énergie des deux parts, et la lutte commencée au théâtre se continua dans les rues et dans les cafés de Milan. La Gabrielli, comme si elle avait dû être toute sa vie prédestinée aux aventures, après avoir troublé tant de cœurs, au péril même de sa propre vie, parut devenir presque un danger pour la paix publique.

Il est probable, toutefois, que s'étant vue en butte à une opposition qui ne s'était jamais jusqu'alors manifestée, même en fût-elle demeurée victorieuse, la fantasque cantatrice comprit qu'il ne fallait pas attendre que le prestige diminué disparût tout à fait. On ne signale plus aucune apparition sur la scène de cette Mélusine lyrique, postérieurement à cette année 1780.

Catarina se retira à Rome ; ses dépenses, inconsidérées comme toute sa conduite, avaient borné ses revenus à 2,000 écus romains. Elle dut réduire son train, et on ne la vit plus sans doute voyager avec de nombreux domestiques, [un courrier la précédant, remplissant la route de bruit comme elle avait rempli l'Europe de son nom. Elle eut la gloire d'un proverbe resté appliqué à tous les fastueux. On disait de quelqu'un qui voulait afficher de la magnificence et des prétentions extravagantes : *Chi chi è ? La Gabrielli ?* Qui est-il donc ? *La Gabrielli ?*

Catarina Gabrielli n'aimait à faire souffrir que ses amants ; elle était charitable, et prodiguait sa richesse comme ses caprices. Elle conserva jusqu'à la fin de sa vie, auprès d'elle, sa sœur aînée, Anna, qui l'avait accompagnée dans toutes ses excursions lyriques, en qualité de *seconda donna*. Elle fit donner également à un frère une éducation qui ne suffit pas à dégrader ce fils de cuisinière.

Quant à elle, elle fut un des exemples les plus frappants de cette merveilleuse faculté de transformation dont une femme, fût-elle fille du peuple, est capable. La princesse de théâtre avait voulu rester telle à la

ville et était parvenue à faire illusion à la meilleure société, à ce degré que malgré le scandale de ses anciennes amours, elle put, dans ses dernières années, former et garder des relations avec la classe élevée de Rome. La Gabrielli donnait alors des concerts, mais n'y chantait plus guère elle-même. Elle mettait encore trop haut dans sa pensée la Gabrielli pour la faire entendre dans sa décadence, même à de simples invités.

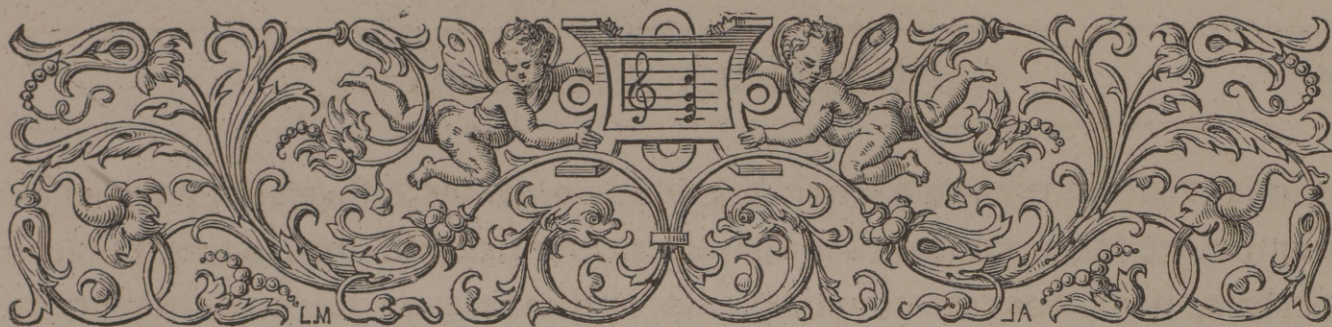
Ce n'était pas seulement dans sa conversation, mais dans ses procédés, qu'elle était fine et ingénieuse. Elle n'aimait pas les avares, et sut en punir un cruellement, quoique délicatement. Les Florentins passent pour être très économes ; un seigneur de Florence vint rendre visite à la Gabrielli, et une de ses manchettes s'étant accrochée à une épingle de l'habit de la cantatrice, se déchira. Le seigneur parut troublé outre mesure de cet incident. La Gabrielli lui envoya le lendemain six bouteilles de vin d'Espagne, et, à la place du bouchon, étaient six des plus belles dentelles de Flandre.

Les suites d'un rhume négligé terminèrent, en avril 1796, cette brillante et aventureuse carrière. Pour résumer ce que les contemporains nous ont rapporté sur ce talent, c'était surtout dans les notes élevées, d'une flexibilité et d'une étendue surprenantes, que la Gabrielli avait fait admirer sa voix. Le violon seul pouvait réaliser de semblables prodiges ; mais ces qualités de prestidigitation du gosier, si on peut employer ce terme, n'étaient pas exclusives, j'ai déjà eu l'occasion de le dire, de remarquables facultés d'expression.

Telle fut la Gabrielli. J'ai cherché avec plus de labeur que de succès peut-être à donner un corps à cette étincelante légende, à faire connaître plus intimement, plus sérieusement, cette personnification fantasque des gloires et des faiblesses, des succès et des caprices du talent uni au charme et à la beauté. Il semble que la Gabrielli, dans son illustration nomade, ait promené avec elle partout la Bohême; mais du moins à aucun moment elle n'a cessé d'en être la reine.

PAUL FOUCHER.





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — CONCERTS POPULAIRES : *Ouverture de Richard III*. *Symphonie en ré majeur*, d'Haydn. *Symphonie en la*, de Beethoven. *Suite d'orchestre en sol*, de M. Ten-Brink. — CONCERT NATIONAL : *Symphonie en ut majeur*, d'Haydn. *Gavotte d'Iphigénie et le Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn. — SALLE TAITBOUT (CONCERTS DANBÉ). — SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — M. Deldevez a été malade. L'an dernier, je ne sais quelle mésaventure de podagre le retint éloigné des concerts pendant qu'on exécutait la symphonie en *ré mineur* de Schumann. Cette année, il est encore emprisonné chez lui quand la Société donne le *concerto en la mineur* pour le piano, du même auteur. M. Deldevez, qui n'est guère partisan de Schumann, mais qui a eu le courage de réclamer, au Conservatoire, l'exécution des œuvres de ce grand homme encore méconnu en France, est peut-être, comme chef d'orchestre, un peu froid, un peu mou, un peu ankilosé ; mais il a le sentiment des finesses poétiques, des malades suavités, des prestigieuses mélancolies du compositeur infortuné qui vit la folie s'asseoir à sa table de travail et qui termina sa vie par le suicide. M. Lamoureux est également un chef d'orchestre de mérite. Il a de l'initiative, et il l'a prouvé en créant ses séances d'harmonie sacrée. La gloire de cette innovation lui revient tout entière, pourvu qu'on n'oublie point qu'il bénéficie des efforts de ses devanciers et récolte une moisson que d'autres ont semée. M. Lamoureux a eu aussi la chance de voir la mode collaborer avec lui. En effet, Haendel est en ce moment en pleine vogue. On ne jure que par Haendel, et le public français est en ce

moment voué au partitionnaire saxon comme nos enfants sont voués au bleu. Tout cela est louable et M. Lamoureux a le droit de couvrir son chef de tous les lauriers qu'on voudra lui octroyer, puisque, après tout, c'est lui qui a fait accepter Haendel aux auditoires capricieux de la capitale. Mais, au Conservatoire, M. Lamoureux est-il un chef d'orchestre parfait, irréprochable, un *deus ex machinâ*, un Moïse sur son Sinaï ? Cela mérite d'être étudié.

M. Lamoureux ne bronche pas lorsque Elwart lui lance en plein visage son panégyrique en sonnets. C'est du courage, cela ; mais il ne bronche pas non plus devant Beethoven, Schumann et les autres maîtres. Il conduit son orchestre intrépidement, presque avec témérité. C'est un cocher exact, actif, et qui toujours fait galoper ses chevaux. La malle-poste lui est confiée ; ne doutez pas qu'à la minute réglementaire, et même presque toujours en avance, son attelage ne touche à la barre de station. Sa qualité est de maintenir la mesure ; on ne parle pas du rythme, et pour cause. Dare dare, l'orchestre part à toute volée ; il court, bondit, traverse les obstacles, piétine sur les fleurs, sur les prés verts, sur les fraîches eaux, cahote sur les pierres et s'arrête à point, et même avant l'heure, quand le papier réglé ne contient plus aucune note. C'est que le conducteur veut arriver vite et frapper fort : n'applaudissez point, puisque toujours il y réussit.

M. Lamoureux a le bras du chef d'orchestre. Il rappelle Hainl pour l'élan de ce bras levé sur son armée sonnante. Mais un chef d'orchestre n'est-il qu'un bras, un bâton ? N'est-il pas aussi un cerveau, n'est-il pas un esthéticien, un metteur en scène d'œuvres nouvelles ? Avec les exécutants du Conservatoire qui vont tout seuls et qui, pour bien faire, ne demandent que d'être livrés à leur propre impulsion, M. Lamoureux est plus que suffisant, surtout quand il s'agit d'œuvres traditionnellement acquises à la manipulation orchestrale de ces instrumentistes incomparables ; mais s'il fallait créer, pousser à la lumière une œuvre inconnue, en mettre en relief l'âme, la pensée, la vie, M. Lamoureux aurait-il la conception, l'initiative, et, comme Habeneck ou Vianesi, tiendrait-il dans sa main ferme tout son personnel instrumental calme et discipliné ? Dans certaines parties d'Haendel, on dirait qu'il dirige un opéra comique, non pas qu'Haendel réclame l'allure de Palestrina et la monotone ampleur des pédantismes académiques ; mais il y a un rythme, un tempérament, une nuance qui, parfois, lui échappent et qui n'échappent pas toujours à M. Deldevez, qui pourtant commande moins cavalièrement son armée tout entière attentive, confiante et docile. M. Deldevez n'est pas sans défaut, mais on tremble en songeant qu'en réalité

il n'a guère de remplaçant qui le vaille. Au reste, l'auditoire du Conservatoire le comprend bien; aussi lui a-t-il fait une ovation lorsque M. Deldevez, guéri, a repris le bâton de chef d'orchestre au concert du 27 décembre dans lequel ses instrumentistes ont été merveilleux.

Maurice Cristal.

CONCERTS POPULAIRES. — On a exécuté au 1^{er} Concert de la 2^e série une œuvre nouvelle : l'ouverture de *Richard III*, de M. Robert Volkmann, professeur de composition à l'Académie royale de musique de Pesth. Si nous considérons l'ouverture comme une préface symphonique, ayant pour but d'exposer et de développer la pensée principale du drame, saisie dans ses traits généraux et rendue en musique avec une étroite unité et beaucoup de clarté, nous ne pouvons reconnaître à l'œuvre de M. Volkmann le caractère distinctif de ce genre de composition. En dépit de son titre, l'ouverture de *Richard III* n'est, au fond, qu'une *fantaisie dramatique*, un morceau d'harmonie, appartenant au style descriptif et dans lequel le musicien a entrepris de *raconter* le drame de Shakespeare, depuis l'exposition jusqu'au dénouement. Il y a donc un peu de tout dans cette œuvre trop touffue qui reproduit tour à tour les épisodes les plus marquants du drame anglais. L'ensemble est assez confus et il n'est pas toujours facile d'en dégager l'idée dirigeante ; néanmoins, je crois avoir à peu près saisi le plan du compositeur, grâce à la précaution que j'avais prise de relire le drame de Shakespeare la veille même du concert. Mais, parmi les 4,000 personnes qui ont entendu l'ouverture de *Richard III*, combien s'en trouvait-il qui eussent connaissance suffisante du sujet pour découvrir, sans l'aide d'aucun programme, tout ce que le compositeur a voulu faire entrer dans ce cadre symphonique ? Fort peu, si j'en juge par l'accueil très froid que le public a fait à cette œuvre, qui n'est pas sans beaucoup de mérite, mais qui manque généralement de souffle et de puissance, dont les développements sont étriqués et le style tendu, morcelé et fort inégal. A mon sens, l'ouverture de M. Volkmann est une double erreur : D'abord, en tant qu'ouverture ne devant jamais suivre exactement la marche des événements d'un drame, sous peine de perdre le caractère essentiel d'unité que doit revêtir tout morceau d'harmonie ; ensuite, comme symphonie descriptive, l'auditeur étant, en thèse générale, incapable de saisir les rapports exacts d'un morceau purement symphonique avec le drame qui lui sert de canevas, lorsque ce morceau n'accompagne pas l'action scénique qui peut seule le rendre intelligible.

Dans ce même concert, qui comprenait encore la symphonie en *ré majeur* (n° 49) d'Haydn et la symphonie en *la* de Beethoven, M. Alphonse Duvernoy a exécuté avec succès le *Concert-Stück* de Weber.

A la rigueur, je n'aurais rien à dire du 2^e Concert qui ne présentait aucune œuvre nouvelle ; cependant je ne puis m'empêcher de faire une courte remarque au sujet de la *Suite d'orchestre en sol* de M. Ten-Brink. Ce morceau me semble absolument déplacé sur les programmes d'une institution consacrée tout entière à la musique symphonique *sérieuse*. Non-seulement la musique de M. Ten-Brink n'a aucun caractère symphonique, mais en outre elle est d'un style qui manque absolument de tenue et qui paraît tout à fait choquant dans la maison de Beethoven et de Mozart. Le *Chapeau de paille d'Italie* nous amuse fort sur la scène des Variétés, mais nous serions révoltés de le voir jouer dans la maison de Molière. Nous éprouvons à peu près le même sentiment à entendre exécuter aux Concerts Populaires, entre une pièce de Bach et une symphonie de Beethoven, un morceau, dont la vraie place serait à Frascati, entre une valse de Métra et des variations d'Arban pour cornet à pistons.

H. Marcello.

CONCERT NATIONAL. — L'espace me manque pour entrer dans de longs détails sur le cinquième concert du Châtelet. D'ailleurs, la symphonie en *ut* majeur d'Haydn, la gavotte d'*Iphigénie* et le *Songe d'une Nuit d'été*, de Mendelssohn, n'ont plus besoin d'autres éloges que sous le rapport de l'exécution qui a été parfaite de tout point.

La Marche funèbre, composée en 1785 pour les obsèques d'un franc-maçon, est peut-être un des morceaux où Mozart a le plus déployé de cette sensibilité qui débordait en lui. Elle est d'une mélancolie douce et calme, et le motif principal est d'une grande suavité. Néanmoins, la vérité m'oblige à dire qu'elle a produit peu de sensation. Immédiatement après, madame Alfred Jaëll a paru sur l'estrade dans une toilette des plus élégantes. A peine assise, les premiers accords qu'elle a fait entendre faisaient déjà pressentir le succès qui l'attendait. Non, il n'est pas possible de se figurer le magnétisme que cette grande artiste a su exercer sur son auditoire, qu'elle a tenu, pendant toute la durée du concerto en *sol* mineur de M. Saint-Saëns, sous un charme mêlé d'une sorte de stupeur. Tour à tour légers comme un souffle aérien ou rapides comme la foudre, ses doigts ont par momens atteint une puissance de son à dominer tout l'orchestre de M. Colonne. Aussi, lorsqu'elle s'est levée, cinq mille mains

enthousiastes ont à trois reprises témoigné à madame Jaëll l'immense effet que son talent avait produit.

Henry Cohen.

CONCERTS DANBÉ. — Le 143^e Concert-Danbé, le second dans la salle Taitbout, a attiré une foule énorme. Pendant l'entr'acte, très heureuse innovation que M. Danbé a introduite dans ses concerts, la circulation a été par instants presque impossible. Le programme, du reste, autant que la beauté de la salle, justifiait cette affluence. Une charmante gavotte de Lully, composée en 1659, et bissée à l'unanimité, a été certainement bien mieux exécutée qu'elle ne le fut dans l'origine par *les vingt-quatre violons du roi*. Les bourrées de *Ragonde*, écrites par Mouret en 1712, ont aussi fait beaucoup de plaisir. Ces deux morceaux ont été publiés par M. Lajarte dans *la Chronique musicale* du 1^{er} octobre dernier. M. Lavignac a parfaitement exécuté son concerto en *sol* mineur de Mendelssohn; le public le lui a bien prouvé par ses applaudissements réitérés. Madame Barthe-Banderalli a fait entendre avec sa voix et son talent si sympathique un très joli air de Pergolèse, une vilanelle d'Auber, plus originale qu'agréable, et la cavatine de *la Fiancée d'Abydos*, opéra de son mari, M. Barthe, qui mériterait à tous égards d'être repris sur l'un de nos théâtres lyriques. Le ravissant air de ballet du *Prophète*, en *mi* majeur, a brillamment terminé la séance.

Le 144^e concert a été très intéressant sous plus d'un rapport. Il faut signaler d'abord un quintette pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, de Reicha, admirablement exécuté par MM. Donjon, Turban, Triébert, Garigué et Lalande. Ce compositeur d'un très grand talent, mais bien plus célèbre encore comme professeur d'harmonie, de contrepoint et de fugue, a écrit une série de quintettes pour ces mêmes instruments. Connaissant à fond les ressources de chacun d'eux, il a plutôt fait des œuvres d'étude que d'inspiration. La vie leur manque trop souvent, et il arrive qu'en les écoutant on se prend à tout moment à regretter, tout en les admirant, qu'ils ne remuent en nous aucune des cordes sensibles. Tel a été l'effet mardi dernier de l'Andante et du Scherzo que M. Danbé nous a donnés. Il faut cependant ajouter que lors de leur apparition, il y a une soixantaine d'années, ils ont fait beaucoup de sensation.

Madame Viguier a une exécution très brillante et y joint beaucoup d'expression, mais le concerto de Beethoven, en *ut* mineur, n'est pas une composition à faire valoir un pianiste. L'orchestre y joue un rôle trop

considérable et relègue au second plan l'instrument solo, sauf dans l'Andante. Et puis, il faut avoir le courage de le dire : depuis l'époque où Beethoven écrivait, l'exécution sur le piano a tellement fait de progrès et l'instrument lui-même a reçu de si immenses perfectionnements, qu'un concerto qui date d'une soixantaine d'années ne peut plus faire grande impression sur la génération actuelle. Voilà encore un exemple de ce fétichisme en faveur de Beethoven, contre lequel je me suis élevé dans mon compte-rendu du 15 décembre.

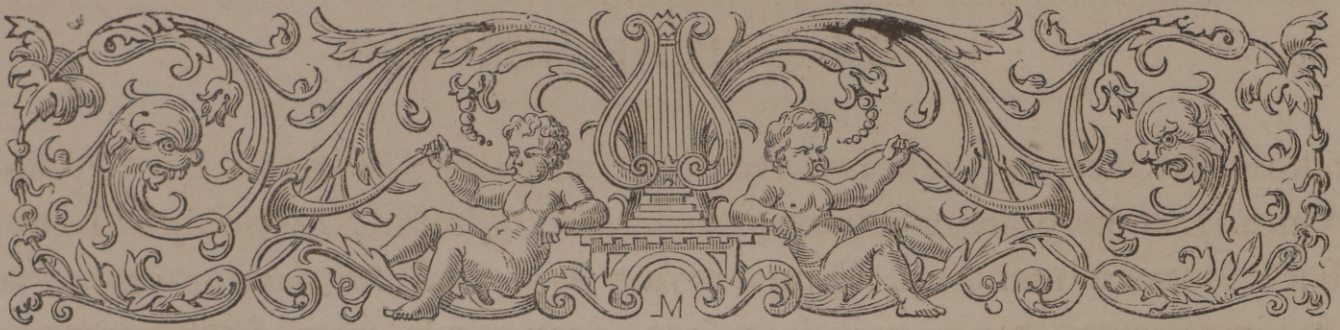
Le Menuet du cinquième quintette de Boccherini, joué par tous les instruments à cordes, a fait beaucoup de plaisir et a été bissé. La *Brunette* et la chanson bachique, par des auteurs inconnus du dix-septième siècle, chantées par le quatuor vocal, sont si courts qu'on n'a pas le temps de juger de leur effet. La Suite d'orchestre de M. Gounod, *les Bacchantes*, a été applaudie. L'ouverture de *la Fête du Village voisin* et la *Marche turque* de Mozart, placées l'une au commencement et l'autre à la fin du Concert, l'ont parfaitement encadré.

H. C.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS. — J'ignore qui est mademoiselle Laure Lemaire, de quelle école elle sort et qui est son professeur. Ce que je sais, c'est qu'elle est très jeune et d'une beauté remarquable ; que sa voix, quoique un peu voilée encore, est un soprano franc et plein de charme ; que sa prononciation est pure et nette, et que son chant, tout en trahissant encore quelque inexpérience, promet un talent des plus élevés dans un court avenir. Elle a obtenu un succès mérité dans un air de Mendelssohn et surtout dans celui du *Freyschutz*, qu'elle a eu bien raison de chanter avec la traduction si musicale de Castil-Blaze. Le principal motif de la barcarolle de M. L. Gastinel est fort beau, mais il n'est pas très bien encadré. Il est entouré de choses confuses et indéfinies. Néanmoins, c'est un morceau à effet. La *Danse tzigane* ne m'a pas paru très heureuse. Le *Concertstück* de Weber est toujours d'une réussite sûre, surtout quand il est exécuté par un artiste tel que M. Alphonse Duvernoy. Dans sa belle symphonie en *sol* de Haydn (*la Surprise*), l'Andante si connu a été rendu avec une grâce et une délicatesse qui lui manquent malheureusement souvent. Presque toujours on le joue trop fort.

H. C.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : *Robert le Diable*, Débuts de madame Fursch-Madier. — THÉÂTRE-VENTA-
DOUR : Débuts de M. Lepers dans *un Ballo in Maschera*, et de mademoiselle Mo-
rian dans *la Sonnambula*. — BOUFFES-PARIISIENS : Première représentation de : *Un*
Mariage en Chine.



ous ce masque : l'histoire officielle, se cache cette figure : l'histoire vraie. Aimable et souriant, le masque, toujours le même, charme les gens superficiels, les niais, les badauds ; la figure, sombre, farouche, souvent désolée et couverte de larmes, n'est guère connue que d'un petit nombre d'initiés. Le masque représente les grands artistes comme des êtres privilégiés que le succès et la gloire accompagnent nécessairement, qui jouissent de la vie, qu'une auréole couronne, que les bravos et les applaudissements suivent partout, que les peuples acclament et que le monde considère comme autant de demi-dieux ; la figure les montre tristes, inquiets, souffrants, tourmentés par les envieux, écrasés de travail, honnis par la foule qui les supporte à peine, ridiculisés par leurs contemporains, bafoués par la critique, sifflés, injuriés par la cabale, incompris, connaissant le public qu'ils méprisent, et cependant doutant d'eux-mêmes tant que ce public ne les a pas reconnus pour ce qu'ils sont ; hantés par la misère, louve hargneuse qui, leur laissant voir dans l'ombre ses longues dents blanches prêtes à les dévorer, les poursuit jusqu'à ce qu'ils se heurtent au tombeau, et se demandant enfin, au moment d'entrer dans l'inconnu, éternité ou néant, si le talent qu'ils s'attribuaient est bien réel, si ce n'était pas une chimère, une pure illusion de l'amour-propre.

Le masque et la figure, on le voit, ne disent pas absolument la même

chose. Le masque prononce avec éclat ces noms : Homère, Dante, Cervantès, Shakespeare, Beethoven, Schubert, Chopin, Berlioz ; la figure dit : Homère mendiait, Dante fuyait dans l'exil la persécution et la mort ; Cervantès subissait la prison, endurait la faim, Shakespeare se voyait préférer des littérateurs infimes, Beethoven recueillait des souscriptions pour décider quelque éditeur à publier ses dernières partitions, Schubert vendait *le Roi des Aulnes* à Diabelli pour cinq francs et mourait dans une détresse profonde, on se cotisait pour enterrer Chopin, Berlioz succombait au désespoir de se sentir méconnu.

Et le masque continue à sourire, et la figure continue à pleurer. Ce sont des triomphateurs, s'écrie l'un ; ce sont des martyrs, murmure l'autre.

Disposant d'une fortune considérable, Meyerbeer n'eut pas à subir le sort ordinaire des hommes supérieurs. Heureusement doué, secondé par un talent sérieux, il n'aperçut jamais d'obstacles invincibles entre son désir et le but qu'il visait. Sa clef d'or ouvrait toutes les portes ; son savoir-faire l'aidait à réaliser ses rêves les plus ambitieux. La presse n'avait rien à lui refuser ; la fière dame s'humanisait pour lui. Était-ce vraiment pour lui ? Les yeux du maestro, petits, mais très beaux, furent-ils en effet pour quelque chose dans les éloges dont elle le combla ? Hé ! hé !

Quoi qu'il en soit, Meyerbeer conquit, grâce à *Robert le Diable*, une réputation colossale, solidement établie, durable, universelle ; il s'empara d'une position inexpugnable qui allait être encore fortifiée par un chef-d'œuvre sans précédents : *les Huguenots*. Aujourd'hui, comme jadis, Meyerbeer domine le théâtre contemporain.

A Paris seulement, *Robert* compte environ six cents représentations (1). On l'a joué dans toutes les villes importantes où il y a un orchestre et des chœurs. Que dis-je ? on l'a joué dans de simples bourgades, avec ou sans orchestre, avec ou sans chœurs, au piano !!! La renommée est implacable.

S'imaginer-t-on cependant que *Robert le Diable* soit arrivé sans difficulté à sa première représentation qui eut lieu, comme on sait, à l'Académie royale de musique le 29 novembre 1831 ? Si on le supposait, on se tromperait grandement et, puisque l'occasion s'en présente, je veux faire l'historique de cette pièce (2).

(1) *La Dame blanche* en compte plus de mille.

(2) Les détails suivants, que je tiens de Scribe, m'ont été confirmés par madame Damoreau et par Levasseur.

OUVERTURE DU KOBOLD

OPÉRA-BALLET.

E. GUIRAUD.

Allegro non troppo.

PIANO.

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The time signature is common time (C). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics are marked as piano.

The second system of musical notation continues the piano introduction with two staves. The rhythmic pattern is consistent with the first system, featuring eighth and sixteenth notes. The dynamics remain piano.

Andante. Mouvt de Marche.

The third system of musical notation marks the beginning of the march. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature changes to 2/4. The dynamics are marked as *fp* (fortissimo piano). The music features a slow, steady march rhythm with long notes and rests.

The fourth system of musical notation continues the march with two staves. The dynamics are marked as *p* (piano). The music features a steady march rhythm with long notes and rests.

ten

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments, with a 'ten' marking above the fourth measure. The lower staff is in bass clef and contains a steady bass line of eighth notes.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff features more complex chordal textures and melodic lines, while the lower staff maintains the rhythmic bass line.

The third system of musical notation shows further development of the piece. The upper staff has some notes beamed together, and the lower staff includes some rests and eighth-note patterns.

The fourth system of musical notation continues the composition. The upper staff has some notes beamed together, and the lower staff includes some rests and eighth-note patterns.

The fifth system of musical notation concludes the page. It features a large, complex chordal structure in the upper staff, possibly a cadence or a key change, with various accidentals. The lower staff has some rests and eighth-note patterns.

pp

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Un poco marcato.

Second system of the piano score. The tempo and mood shift to 'Un poco marcato'. The right hand continues with a melodic line, and the left hand features a more active bass line with eighth notes.

ff Allegro come I^{ma}

Third system of the piano score. The tempo and dynamics change to 'ff Allegro come I^{ma}'. The music becomes more rhythmic and energetic, with a focus on eighth-note patterns in both hands.

Fourth system of the piano score. This system continues the 'ff Allegro' section with dense eighth-note textures in both hands. The system concludes with a double bar line and a 5/4 time signature.

p Allegro scherzando.

Fifth system of the piano score. The tempo and mood change to 'p Allegro scherzando'. The right hand has a simple melodic line, and the left hand features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

p Légèrement.

Sixth system of the piano score. The tempo and mood change to 'p Légèrement'. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a simple accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with accents (>) and a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains a simple accompaniment. The word *Dolce.* is written above the treble staff. A second *p* dynamic marking is located below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a crescendo hairpin and a dynamic marking of *p*. The bass clef staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with accents (>). The bass clef staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a crescendo hairpin labeled *Cresc.* and a dynamic marking of *p*. The word *Con delicatezza.* is written above the treble staff. The bass clef staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata. The bass clef staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The word *Scherzando.* is written above the treble staff. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata. The bass clef staff contains a melodic line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. A fermata symbol is positioned above the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. A fermata symbol is positioned above the first measure of the treble staff.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. A fermata symbol is positioned above the third measure of the treble staff. The text *marcato il basso.* is written in the right margin.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. A fermata symbol is positioned above the first measure of the treble staff.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs. A fermata symbol is positioned above the fourth measure of the treble staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with a slur over the first two measures.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking *p* (piano) is present in the fourth measure of the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and features a continuous eighth-note accompaniment with a melodic line. The key signature has one sharp (F#).

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff has a more active melodic line with some slurs. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment pattern. The key signature remains one sharp.

The third system of musical notation shows a change in the upper staff's texture, with more frequent chords and rests. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp.

The fourth system of musical notation features a more complex melodic line in the upper staff, including some slurs and dynamic markings. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp.

The fifth system of musical notation shows a continuation of the melodic and accompaniment patterns. The upper staff has several measures with slurs and dynamic markings. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp.

The sixth system of musical notation concludes the page. It includes a *Cresc.* marking above the upper staff. The upper staff has a melodic line with slurs and dynamic markings. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with accents and slurs. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present in both staves.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, featuring a melodic line with a trill-like figure in the treble and a steady accompaniment in the bass.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a melodic line marked *Dim.* (diminuendo). The bass clef staff has a melodic line with a slur and a *p* (piano) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, starting with the tempo marking *Scherzando.* The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a melodic line with a slur.

Sixth system of musical notation, continuing the *Scherzando* section with melodic lines in both staves.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music with various notes and accidentals. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music, including a dynamic marking of *p*. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains five measures of music. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including chords and single notes.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks such as accents (*>*) and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics. It features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

Third system of musical notation, showing a continuation of the musical themes. The right hand has a more active melodic line, while the left hand provides harmonic support.

Fourth system of musical notation, including trills (*tr*) and a dynamic marking of *f*. The piece concludes this system with a strong chordal texture.

p *Légerement.*

Fifth system of musical notation, starting with the instruction *p* *Légerement.* (piano, lightly). The music is characterized by light, flowing textures in both hands.

Sixth system of musical notation, ending with a dynamic marking of *p* and the instruction *Dolce.* (dolce). The piece concludes with a soft, sweet sound.

First system of musical notation. The treble clef staff contains chords and melodic fragments, while the bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the beginning of the system, and another *p* is located in the right-hand staff towards the end of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with some slurs and ties. The bass clef staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is placed in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line with slurs. The bass clef staff maintains the accompaniment. A dynamic marking of *p* is visible in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a melodic line with slurs. A dynamic marking of *Crescendo.* is written above the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with slurs. The bass clef staff has a melodic line with slurs. A dynamic marking of *Crescendo.* is written above the treble staff.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff shows a melodic line with slurs and accents, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. A measure rest of 8 is indicated above the treble staff in the second measure.

Conçu primitivement en trois actes, *Robert*, destiné d'abord à l'Opéra-Comique, y fut présenté. Là, le poëme attendit patiemment pendant deux ans le bon vouloir directorial. La popularité dont jouissait Scribe ne parvenait pas à vaincre les résistances qu'on opposait au musicien. Meyerbeer n'était pourtant pas le premier venu. Émule de Rossini, il avait obtenu des succès en Italie, et sa Muse, beaucoup moins germanique qu'ultramontaine, passait à tort pour une Allemande renforcée. Ces deux années étant écoulées et le poëme ayant été reçu, on se décida à mettre la musique à l'étude. L'heure de la répétition générale sonna. Meyerbeer, l'air triste et résigné, écouta l'ouvrage d'un bout à l'autre ; puis il quitta la scène, sortit, prit le bras de Scribe et lui dit : — Je retire ma partition. — Vous retirez votre partition ? — Oui. — Sérieusement ? — Sérieusement. — Pourquoi donc ? — Parce que ces artistes-là ne peuvent pas chanter ma musique ; ils en sont *impossibles* (1). — Mais le dédit ? (2) — Je le paierai. — Que comptez-vous faire alors ? — Je vous le dirai demain.

Le lendemain, de grand matin, Meyerbeer sonnait à la porte du meilleur de ses collaborateurs (3). Il demanda à Scribe d'ajouter deux actes à *Robert le Diable*, de transformer le dialogue en récitatif et de présenter le *libretto* ainsi modifié à l'Opéra dès que lui, Meyerbeer, aurait achevé sa musique. Scribe jeta les hauts cris ; mais le compositeur était pressant, obstiné, il avait à sa disposition des moyens de persuasion puissants... Scribe céda. Meyerbeer employa deux ou trois ans à remanier et à terminer *Robert* qui, porté à l'Opéra et confiné dans les cartons de la direction, y fit une nouvelle station de deux ans. M. Véron ne voulait pas entendre parler de cet ouvrage. Meyerbeer ouvrit son portefeuille, en sortit soixante mille francs et les présenta à M. Véron, qui s'adoucit d'autant plus volontiers qu'une somme égale lui était déjà accordée par le ministère, soit disant pour réparer la salle. Cent-vingt mille francs, c'était plus qu'il ne fallait, en 1831, pour monter magnifiquement un opéra. M. Véron qui, sous certains rapports, ressemblait un peu, dit-on, au tailleur de M. Jourdain (4), se réserva, je pense, outre

(1) Il voulait dire incapables.

(2) Il était, je crois, de dix mille francs.

(3) L'autre était Germain Delavigne.

(4) M. JOURDAIN, *regardant l'habit du tailleur*.

Ah! ah! monsieur le tailleur, voilà de mon étoffe du dernier habit que vous m'avez fait. Je la reconnois bien.

LE MAITRE TAILLEUR

C'est que l'étoffe me sembla si belle, que j'en ai voulu lever un habit pour moi.

(Molière, *Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène VIII.)

une poire pour la soif, de quoi se faire faire un habit. Mes bénédictions à l'industrialisme !

M. Véron conservait une arrière-pensée; il espérait échapper aux obligations contractées envers les auteurs. En dépit de ces interminables hésitations, fort respectables sans doute, il fallut pourtant prendre un parti. Véron-Fontanorose, qui avait probablement des données plus précises sur la nature des pâtes que sur les merveilles de l'art, se décida, en apparence du moins; au fond, il demeura flottant, indécis. Bref, après bien des pourparlers et beaucoup de temps perdu, les études de *Robert* commencèrent, et la première répétition générale arriva. Chanteurs et exécutants partageaient les appréhensions du docteur. Ils raillaient Meyerbeer, et lorsque, dans la fameuse marche des nonnes, les bassons exécutent seuls certaine phrase que je qualifierai de cadavéreuse tant elle sent le sépulcre, les artistes de l'orchestre éclatèrent de rire. Ils trouvaient la chose drôle. Plus tard, on la trouva terrible.

Les craintes de M. Véron redoublèrent, et notre *Bourgeois de Paris*, hésitant jusqu'au dernier moment, ne dissimulait pas ses inquiétudes à son entourage. Il pâlissait à vue d'œil sous les roses dont il couronnait journallement son front. Évidemment Thyrsis allait maigrir.

Appelé à la dernière répétition, le célèbre Fétis fut consulté; mais Fétis avait son siège fait; il combla la musique d'éloges et termina son discours en affirmant que *Robert* ferait le tour du monde; en quoi il ne se trompa point.

Le public ne mordit pas d'abord à cette splendide partition; il ne comprit pas d'emblée les nouveautés dont elle fourmille. Il y avait bien *la Valse infernale*, le beau décor du cloître, la danse des nonnes, le rameau enchanté, les démons, la cathédrale de Palerme; mais tout cela n'attirait pas une foule assez compacte. Meyerbeer s'avisa d'un moyen excellent, maintes fois employé depuis et qui réussit souvent. Il acheta, pendant les trente premières représentations, toutes les places qui, la veille, n'étaient pas louées, et les distribua à des personnages influents. On apprit bientôt qu'il était difficile de se procurer des loges, des stalles au bureau de location; alors les moutons de Panurge s'y précipitèrent, s'y ruèrent à l'envi, et la vogue un instant hésitante s'établit définitivement.

Je me hâte d'ajouter que *Robert le Diable* méritait les sacrifices momentanés que s'imposait Meyerbeer. Toutefois, l'illustre maître auquel on doit les *Huguenots* et *Struensée*, ouvrit une ère fatale pour le génie sans fortune. De plus, il a donné un exemple qui n'est que trop suivi. Maintenant le premier venu, s'il a de l'argent, se faufile à la scène,

au concert, partout. La plupart des directeurs, ne voyant que le gain immédiat, acceptent des productions quelconques à la condition que les auteurs, au lieu de recevoir le prix de leur travail, dédommageront d'avance les entrepreneurs des frais plus ou moins fictifs qu'ils font. Ainsi le commerce se substitue à l'art, l'argent prend la place du mérite, et tandis que le billet de banque écarte les obstacles, renverse les barrières, le talent conspué attend à la porte et y reste. On accueille le charlatanisme armé d'une bourse, on chasse l'artiste indigent. Et on ne comprend pas que ce système ravale, outrage et blesse l'art qui, déjà dangereusement malade, se tourne et se retourne en soupirant sur son lit de douleur !

Créé par MM. Nourrit, Levasseur, Lafont, Révial, Wartel et Couder, par mesdames Damoreau, Dorus et Taglioni, *Robert le Diable* n'a presque pas quitté l'affiche depuis quarante-trois ans. Je ne l'avais par vu depuis très longtemps lorsque je fus convoqué à la représentation du 16 décembre dernier à l'occasion du début de madame Fursch-Madier dans le rôle d'Alice. Arrivé à l'heure indiquée, je gagnai ma stalle sans peine, toutes les places étant inoccupées. Que de vides aux fauteuils, dans les baignoires, aux premières ! C'est navrant. Ah ! voilà madame Fursch-Madier. Vite, je prends ma lorgnette ; je ne me contente plus d'écouter, je regarde et — dois-je l'avouer ? — je regarde avec plaisir. La débutante est charmante dans son joli costume ; sa tenue me plaît et j'ai la lâcheté de me laisser séduire... pas assez complètement toutefois pour oublier que je dois apprécier avec impartialité cette gracieuse et intéressante cantatrice.

Je remarque donc qu'elle traîne la voix du *mi* au *sol*, puis du *si* au *mi* sur le premier mot de ce vers :

Va, dit-elle, va, mon enfant...

Je remarque aussi qu'elle presse le commencement du deuxième couplet, quoique Meyerbeer ait donné une indication précieuse en écrivant en cet endroit l'adverbe significatif, *gravement* ; au lieu de chanter cette phrase :

Dis-lui, dis-lui...

d'un ton solennel et d'en rendre fidèlement le rythme imposant et grandiose, elle la débite mollement : elle ne tient compte ni des valeurs respectives des notes ni de l'importance des paroles qu'elle va prononcer :

*Dis-lui qu'un pouvoir ténébreux
Veut le pousser au précipice.*

Au troisième acte, je voudrais plus de naïveté dans ce passage :

Quand je quittai ma Normandie...

et dans les deux couplets suivants plus d'angoisse, surtout au moment où une partie du motif, joué par la flûte, revient dans le mode mineur au-dessus d'un trémolo, exécuté par les violons et les altos, auxquels se joignent un instant après les violoncelles et les contrebasses mêlant leurs rythmes divers. Madame Madier dit avec ampleur le duo entre Bertram et Alice et le trio sans accompagnement (Alice, Robert, Bertram). Je lui ferai également mon compliment sur l'interprétation du superbe trio qui précède le chœur final du cinquième acte.

Mais une belle voix, du talent, de l'intelligence, suffisent-ils pour rendre dignement la pensée de Meyerbeer ? Hélas ! non. Robert, Bertram, Alice, sont des types qui exigent impérieusement la réunion d'artistes exceptionnels. Éternellement jeunes et beaux, ils veulent le cœur qui déborde, l'esprit qui s'élève, la passion qui gronde, grandit, éclate. Ils ne sauraient se passer de cet élément : le sentiment dramatique ; ils demandent non-seulement des chanteurs rares, mais encore d'excellents acteurs. Sur la scène comme à l'orchestre, chaque fragment mélodique a sa valeur, son expression propre ; chaque note traduit avec un singulier bonheur une pensée, un mot, un geste. Ce qui n'est qu'indiqué dans le *libretto* s'affirme magistralement dans la musique.

Cette œuvre, immense conception où pleure la terre, où hurle l'enfer, où le ciel rayonne, sera-t-elle jamais parfaitement représentée ? J'en doute. Pourtant j'aime à croire que l'exécution de *Robert* ne demeurera pas indéfiniment aussi défectueuse qu'elle l'est actuellement. O mon pauvre *Robert* ! on t'a changé en nourrice. Que sont devenus les mouvements d'autrefois ? Tes adagios se hâtent, tes andantes se pressent, tes allegrettos tournent à l'*allegro vivace* et tes allegros au presto. Je vois avec effroi l'archet affolé de M. Altès tournoyer au-dessus du pupitre principal. On croirait que cet archet est une épée étincelante et que le chef d'orchestre conduit à l'assaut instrumentistes, choristes et chanteurs. Je plains mademoiselle Belval roucoulant dans un mouvement impossible :

Il me délaisse...

et obligée de suivre l'archet à vapeur de M. Altès dans l'*allegretto molto moderato* qui suit :

Écoute, jeune amie...

Mon âme est attendrie, gazouille la voix; *Aux armes, citoyens*, répond l'archet.

Les airs de ballet conservent à peu près seuls leur allure accoutumée. Le reste se perd dans un tourbillon de sons où exécutants et auditeurs ne se retrouvent que par miracle.

Le rôle du paysan normand, Raimbaud, dévolu jadis à Lafont qui était gras, est agréablement rempli maintenant par M. Vergnet qui n'est pas maigre.

Doué d'une voix médiocrement étendue, mais forte, éclatante et facile, M. Sylva se fait applaudir souvent et chaleureusement. Il attaque avec vigueur le fier motif :

Des chevaliers de ma patrie,

et il supporte bravement la tâche écrasante qui lui incombe.

Quant à M. Belval, il a plutôt l'air d'un bon diable que d'un diable. C'est un Bertram somptueusement vulgaire. A le voir, on dirait le Bourgeois gentilhomme des démons.

Une dernière observation.

L'orchestration de Robert, un peu brutale et remplie d'effets heurtés, mais voulus, oblige le chef d'orchestre et les exécutants à des précautions infinies. Ces précautions, il faudra les prendre le jour où on voudra restituer à cette partition, aujourd'hui presque méconnaissable, son ancienne et véritable physionomie.

LOUIS LACOMBE.

Les débuts se succèdent au Théâtre-Ventadour avec une fréquence et une rapidité absolument invraisemblables. C'est, dans cet infortuné théâtre, singulièrement déchu de sa splendeur passée, un continuel chassez-croisez d'artistes, dont les uns paraissent un instant pour disparaître aussitôt et faire place à d'autres, qui disparaissent à leur tour avec une égale promptitude. Quant à une troupe réelle, fixe, solide, il n'en faut point parler, et ce n'est sans doute là que la moindre préoccupation de M. Bagier, qui semble traiter le Théâtre-Italien de Paris comme il pourrait le faire de celui de Malte ou d'Ajaccio.

Toujours est-il que la quinzaine qui vient de s'écouler nous a valu encore deux débuts nouveaux, qui sont loin d'offrir rien de particulièrement remarquable. Le premier en date est celui de M. Lepers, un jeune

baryton sorti naguère du Conservatoire, s'il nous en souvient bien, avant d'avoir achevé complètement ses études, ce qui ne l'empêcha pas de débiter à l'Opéra-Comique dans une reprise des *Voitures versées*. Après avoir végété quelque temps à ce théâtre, M. Lepers s'en alla tâter un peu de la province et de l'étranger, puis il revint à Paris, et entra à l'Athénée où il créa, avec une certaine désinvolture, le rôle de Turlupin dans le joli petit opéra de M. Ernest Guiraud, *Madame Turlupin*. L'Athénée fermé, M. Lepers retourna, je crois, à l'étranger, et le voici qui nous revient de nouveau, cette fois, au Théâtre-Ventadour, où il aborde l'opéra italien avant de se montrer dans l'opéra français.

Par malheur, le rôle qu'il a choisi pour son début ne convient guère à la nature de son talent, non plus qu'à son physique. Physiquement, en effet, M. Lepers est un bon gros garçon, aux formes rebondies, à la physionomie joviale, à l'air bon enfant et réjoui, et son talent, qui se ressent tout naturellement de ses allures extérieures, le porte bien plutôt aux rôles gais qu'aux rôles dramatiques. Or, et tout esprit de raillerie mis à part, on conviendra que rien n'est moins gai qu'un *Ballo in maschera*, et que le rôle de Renato ne contient pas le plus petit mot pour rire. M. Lepers a certainement fait preuve de bonne volonté dans ce rôle, mais je persiste à dire qu'il ne lui convient pas, et que pour bien juger l'artiste, il faut l'attendre à une nouvelle épreuve faite dans de meilleures conditions.

Le second début est celui de mademoiselle Moriani, qui n'a pas craint de se montrer dans le personnage d'Amina, de *la Sonnambula*. M. Lepers est un Italien de Paris, mademoiselle Moriani est une Italienne de Rio-Janeiro. De son vrai nom, la nouvelle Amina s'appelle de Corvaia, et elle appartient, paraît-il, à l'une des plus aristocratiques familles du Brésil, naguère opulente, mais aujourd'hui presque absolument ruinée. Avant de travailler le chant, mademoiselle de Corvaia était une excellente pianiste et faisait le plus grand honneur à son maître, M. Henri Ravina; avant de paraître au théâtre, elle avait déjà chanté dans les concerts, notamment, l'an passé, aux Concerts Populaires, sous un premier pseudonyme, celui de mademoiselle Mincio. C'est le jeudi 23 décembre que mademoiselle Moriani (puisque tel est le nouveau nom choisi par elle) foulait pour la première fois les planches d'un théâtre, celui de Ventadour, et abordait sans peur, sinon sans reproche, ce rôle d'Amina, si difficile à divers points de vue.

La débutante ne manque point de certaines qualités. Très bonne musicienne, elle a, plus que quelques-unes de ses émules, le sentiment

du rythme et de la mesure ; de plus, la voix est juste et d'un timbre agréable, quoique manquant de corps et d'étoffe dans le médium. Quant au style, au phrasé, mademoiselle Moriani paraît encore bien jeune, bien inexpérimentée, et son chant manque à la fois de relief, de nerf et d'accent. Il lui faudra, sous ce rapport, travailler beaucoup encore pour acquérir les qualités nécessaires à une chanteuse dramatique. Quant à ses facultés scéniques, je n'ai pas besoin de dire, sans doute, qu'elles sont pour le moment absolument nulles, et que la jeune artiste a considérablement à faire aussi à ce point de vue. A tout prendre, cependant, on sent que mademoiselle Moriani est une jeune femme intelligente, douée de volonté, et qui n'est pas sans mériter quelques encouragements.

Néanmoins, je ne crois pas que ce soient de tels essais qui ramènent la foule au Théâtre-Italien, et il me semble difficile de traiter le public de ce théâtre — si tant est qu'il possède encore un public, avec plus de négligence et de sans-façon que ne le fait la direction actuelle.

Le théâtre des Bouffes-Parisiens a donné, le samedi 26 décembre, la première représentation d'*Un Mariage en Chine*, un acte de MM. Clerc frères, musique de M. Léopold Dauphin.

Cette petite pièce, qui doit servir de lever de rideau à *Madame l'Archiduc*, a été fort bien accueillie par le public ; elle est, du reste, très amusante, et la musique de M. Dauphin est gracieuse et facile. On nous assure que la direction a l'intention de confier un ouvrage plus important à ce jeune compositeur.

O. LE TRIOUX.





CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

NOUVEMBRE

28 *Novembre*. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise de *Poliuto*, de Donizetti.
30. — OPÉRA. Continuation, dans *Faust*, des débuts de MM. Vergnet (Faust), et Manoury (Valentin). — OPÉRA-COMIQUE. Première représentation : *Beppo*, opéra comique en un acte, paroles de M. Louis Gallet, musique de M. Jean Conte (1).

DÉCEMBRE

1^{er} *Décembre*. — Premier essai d'acoustique fait dans la salle du nouvel Opéra. Des invitations sont adressées à la presse, ainsi qu'à un assez grand nombre d'artistes, et à huit heures et demie du soir, plus de deux mille personnes sont réunies dans l'admirable salle du boulevard des Capucines pour assister à cette expérience. Les morceaux exécutés sont : l'ouverture de *la Muette de Portici*, le chœur des soldats de *Faust* ; l'ouverture du *Freischütz*, et la bénédiction des poignards des *Huguenots*. — LODI. Première représentation : *Lorenzino de Medici*, opéra sérieux, paroles de M. Perosio, musique de M. R. Marengo.

4. — OPÉRA. Début de madame Fursch-Madier dans le rôle de Marguerite, de *Faust*. Madame Fursch-Madier, que nous avons connue au Conservatoire sous le nom de mademoiselle Fourche, qui fit ensuite une apparition aux Fantaisies-Parisiennes, puis à l'Opéra même, et s'en alla à l'étranger, est la bru de M. Madier de Montjau, représentant de l'Isère à l'Assemblée nationale. — ELDORADO. Première représentation : *Le Serment de madame Grégoire*, opérette en un acte, paroles de MM. de Lormelle et Péricaud, musique de M. Robert Planquette.

6. — CONCERTS POPULAIRES. Exécution d'*Élie*, oratorio de Mendelssohn (paroles françaises de M. Maurice Bourges). — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première audition d'un air de ballet, de M. Ernest Guiraud. — ANVERS (église Saint-Amand). Première exécution d'une messe solennelle, avec *sol*, chœur et orchestre, de M. Pierre Benoit, directeur du Conservatoire de cette ville.

(1) Nous avons omis de mentionner, à la date du 21 novembre, l'apparition du premier numéro de « *la Chanson du jour* illustrée, contenant la nouveauté à succès, romances, mélodies, chansons, nocturnes, chansonnettes comiques, chansons, airs d'opéras, etc., avec les airs notés, et une chronique musicale, artistique et littéraire. » Le directeur-éditeur de cette publication hebdomadaire est M. Gustave Avocat.

8. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Début de madame Sbolgi dans le rôle d'Azucena, du *Trovatore*. — Inauguration de la salle Taitbout, nouvelle salle de spectacle et concert, construite au numéro 57 de la rue Taitbout. A cette séance d'ouverture, M. Danbé reprend ses excellents concerts, et l'on donne la première représentation de *la Tolédane*, opérette en un acte, paroles de M. Lopez, musique de H. Magnus. — TOULOUSE. Apparition du premier numéro de la « *Musica sacra*, revue du chant liturgique et de la musique religieuse. » Le directeur de ce journal est M. Aloys Kunc, l'administrateur est M. J.-B. Labat, ancien organiste à Montauban, connu par diverses publications relatives à la musique.

9. — ALCAZAR. Première représentation : *l'Avocat noir*, opérette en un acte, paroles de MM. Emile Faure et Fontaine, musique de M. Octave Fouque.

10. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise et 884^e représentation du *Domino noir*, d'Auber. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Début de mademoiselle Morio dans le rôle de Desdemona, d'*Otello*.

12. — NAPLES (Théâtre du Fondo). Première représentation : *l'Ultimo de' Mori in Ispagna*, opéra bouffe en trois actes, paroles de M. Guiseppe Inglese, musique de M. Costantino Parravano. — BRUXELLES (Théâtre des Fantaisies-Parisiennes). Première représentation : *les Dernières Grisettes*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Nutter et Beaumont, musique de M. Legouix.

13. — OPÉRA POPULAIRE (Théâtre du Châtelet). Dernière représentation des *Amours du Diable* et de la troupe lyrique. Après quelques semaines d'une expérience faite sans foi, sans adresse et sans courage, ce théâtre reprend son ancienne appellation et abandonne le genre lyrique pour retourner à la féerie. — CONCERT POPULAIRE. Première audition de l'ouverture de *Richard III* (tragédie de Shakespeare), de M. Robert Volkmann, professeur de composition de l'Académie royale de musique de Pesth.

16. — OPÉRA. — Continuation des débuts de madame Fursch-Madier, dans le rôle d'Alice de *Robert le Diable*.

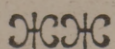
17. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Débuts de M. Lepers, baryton, dans *un Ballo in maschera*. M. Lepers, ancien élève du Conservatoire, avait fait, en sortant de cet établissement, un court passage à l'Opéra-Comique, avait appartenu ensuite, un instant, au théâtre de l'Athénée, puis s'en était allé en province et à l'étranger.

18. — Premier essai officiel d'éclairage de la salle du nouvel Opéra, fait en présence d'un grand nombre d'invités. Cet essai paraît généralement satisfaisant, et est renouvelé dans les conditions plus complètes, le lundi 21.

19. — FOLIES-BERGÈRE. — Première représentation : *Tata chez Toto*, opérette en un acte, paroles de M. Craon, musique de M. F. Wachs.

22. — THÉÂTRE-VENTADOUR. — Reprise de *la Sonnambula*, de Bellini, pour les débuts de mademoiselle Moriani, dans le rôle d'Amina.

A P.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



NOTRE collaborateur, M. J. B. Wekerlin, a découvert un ouvrage de Gluck, que M. Bagier doit nous faire entendre prochainement au Théâtre-Ventadour. Cet opéra comique en trois actes, paroles de Dancourt, s'appelle *Rézia, ou la Rencontre imprévue*. Gluck l'écrivit en 1764 pour la Cour de Vienne, où on l'exécuta avec un très grand succès. Berlin et Vienne s'en emparèrent après la représentation de la Cour, et le succès ne perdit rien de son éclat, il se prolongea même jusqu'au commencement de 1800. Quelques journaux ont annoncé un remaniement, il n'en est rien, nous le savons de source certaine; M. Wekerlin, qui doit diriger les études de cet ouvrage, tient à ce que l'œuvre de Gluck soit donnée telle que le grand artiste l'a écrite. C'est même cette persistance de sa part qui a mis du retard dans les répétitions. Or, M. Bagier voulant être prêt le plus tôt possible, va probablement commencer ses représentations françaises avec le *Freyschütz*, qu'on répète activement.

Il faut convenir que cette ouverture ne sera pas d'un attrait bien grand. L'œuvre de Weber a été donnée au Théâtre-Lyrique et à l'Opéra avec un luxe, que M. Bagier n'y mettra certes pas, et l'inauguration faite avec le *Freyschütz*, n'aura pas le même attrait que la production d'un opéra de Gluck, inconnu jusqu'ici en France.

— M. Halanzier vient d'obtenir l'autorisation d'augmenter le prix des places au nouvel Opéra. Voici le nouveau tarif :

ABONNEMENTS

(Comprenant 156 représentations)

		Pour un jour par semaine	Pour les trois jours par semaine
Fauteuils	Orchestre	600 fr.	1.800
—	Amphithéâtre	700	2.100

Baignoires	Avant-scène (10 places).....	6.000	18.000
—	id. (6 places).....	4.800	14.000
—	De côté (6 places).....	3.300	9.900
—	id (5 places).....	2.750	8.250
Premières loges.	Avant-scène (10 places).	7.000	21.000
—	id. (8 places).....	5.600	16.800
—	Entre-colonnes.	8.400	25.200
—	De face.....	4.200	12.600
—	De côté.....	3.600	10.800
Deuxièmes loges	Avant-scène (10 places)	5.000	15.000
—	id (8 places).	4.000	12.000
—	Entre-colonnes.	6.000	18.000
—	De côté.....	3.000	9.000

PRIX DES PLACES AU BUREAU ET EN LOCATION

	Au bureau par place	En location par place
Stalles de parterre.	7 »	9 »
Fauteuils d'orchestre.....	13 »	15 »
Fauteuils d'amphithéâtre.....	15 »	17 »
Baignoires d'avant-scène.....	13 »	15 »
id. de côté.....	12 »	14 »
Avant-scènes, premières.....	15 »	17 »
Entre-colonnes, premières.....	15 »	17 »
Loges de face, premières.....	15 »	17 »
Loges de côté, premières.....	13 »	15 »
Avant-scènes, deuxièmes.....	12 »	14 »
Entre-colonnes, deuxièmes.....	12 »	14 »
Loges de face, deuxièmes.....	12 »	14 »
Loges de côté, deuxièmes.....	10 »	12 »
Avant-scènes, troisièmes.....	6 »	8 »
Loges de face, troisièmes.....	8 »	10 »
Entre-colonnes, troisièmes.....	8 »	10 »
Loges de côté, troisièmes.....	6 »	8 »
Loges de face, quatrièmes.....	4 »	6 »
Avant-scènes, quatrièmes.....	2 50	3 »
Loges de côté, quatrièmes.....	2 50	3 »
Amphithéâtre de face, quatrièmes.....	2 50	3 »
id de côté, quatrièmes.....	2 50	3 »
Loges, cinquièmes.....	2 50	3 »

Mais en raison de cette augmentation, des clauses nouvelles vont être introduites dans le cahier des charges. Les principales sont :

1° Il y aura désormais partage des bénéfices, après un certain chiffre, par moitiés égales, l'une attribuée au directeur, l'autre réservée et tenue par lui à la disposition du ministre pour remonter d'après ses ordres les chefs-

d'œuvre de l'ancien répertoire, et pour être appliquée à toutes les améliorations qui seront jugées nécessaires à la prospérité artistique de l'Opéra.

2° La conservation des Archives sera à la charge de l'Opéra.

3° Le nombre des musiciens de l'orchestre sera augmenté de huit au moins.

4° Les appointements des petits emplois d'administration seront élevés dans une proportion convenable.

— Le grand chancelier de l'empire d'Allemagne interdit, dans l'Alsace et la Lorraine, à partir du 1^{er} janvier, toutes pièces, chansons, etc., en français.

— Nous avons donné dans notre numéro du 15 mai dernier la nomenclature des opéras nouveaux représentés en Italie pendant le carnaval et le carême. Nous donnons aujourd'hui le recensement des pièces nouvelles, en italien, jouées dans le courant de l'année qui vient de s'écouler. Ce sont :

1. *Re Manfredi*, de Montuoro, 10 janvier, au théâtre Regio de Turin ;
2. *La Moglie per un soldo*, de Migliaccio, 14 janvier, au théâtre Fondo de Naples ;
3. *Edita di Belcourt*, d'Obiols (compositeur espagnol), 28 janvier, au théâtre du Liceo de Barcelone ;
4. *La Contessa di Mons*, de Lauro Rossi, 31 janvier, au théâtre Regio de Turin ;
5. *Tripilla*, de Luzzi, 7 février, au théâtre Coccia de Novare ;
6. *Maso il Montanaro*, de Caracciolo, 7 février, au théâtre Piccinni de Bari ;
7. *La Cantante*, de Cipollone, 13 février, au Collegio Santo-Cosimo de Solmona ;
8. *Carmola*, de del Corona, 15 février, au théâtre Manzoni de Pistoja ;
9. *La Capricciosa*, de Valensin, 28 février, au théâtre delle Loggie de Florence ;
10. *La Rinnegata*, de Reparez (compositeur portugais), 1^{er} mars, au théâtre San-Joao d'Oporto ;
11. *I Lituani*, de Ponchielli, 7 mars, à la Scala de Milan ;
12. *La Cacciata del Duca d'Atene*, de Bacchini, 14 mars, au théâtre Pagliano de Florence ;
13. *Salvator Rosa*, de Gomes (compositeur hispano-américain), 21 mars, au théâtre Carlo-Felice de Gênes ;
14. *L'Idolo Cinese*, de Felici, Dechamps, Cialdini et Tacchinardi, 25 mars, au théâtre delle Loggie de Florence ;
15. *Bianca Orsini*, de Petrella, 4 avril, à San Carlo de Naples ;
16. *La Fanciulla romantica*, de Piaggio, 11 avril, au théâtre Doria de Gênes ;
17. *L'Ultimo degli Abencerragi*, de Pedrell (compositeur espagnol), 14 avril, au Liceo de Barcelone ;
18. *La Sposa di Messina*, de Bonawitz, 22 avril, à l'Académie de musique de Philadelphie ;
19. *Maria Stuart*, de Palumbo, 23 avril, à San Carlo de Naples ;

20. *Mariulizza*, de Cortesi, 23 avril, à la Pergola de Florence;
21. *Il Figlio del Signor Sindaco*, de Rispoli, 6 mai, au théâtre Nuovo de Naples;
22. *Don Fabiano dei Corbelli*, de Camerana, 10 juin, au théâtre Balbo de Turin;
23. *Romilda de Bardi*, de dell' Orifice, 24 juin, au théâtre Mercadante de Naples;
24. *Cola di Rienzo*, de Persichini, 28 juin, au Politeama de Rome;
25. *Celeste*, de Stefani, 1^{er} juillet, au théâtre Manzoni de Milan;
26. *Giovanna di Castiglia*, de Magnanini, 15 août, au théâtre Sociale de Carpi;
27. *I Pizzenti*, de Canepa, 21 septembre, à la Scala de Milan;
28. *Raffaello e la Fornarina*, de Chissoti, 30 septembre, au théâtre Alfieri de Turin;
29. *Il Duca di Tapiigliano*, de Cagnoni, 10 octobre, au théâtre Sociale de Lecco;
30. *La Contessa di San Romano*, de Frangini, en octobre, au théâtre Alfieri de Florence;
31. *Piccarda Donati*, de Barali-Forti, 31 octobre, au théâtre Petrarca d'Arezzo;
32. *O'Mego per forza*, de Novaro, en octobre, au théâtre Nazionale de Gênes;
33. *Velleda*, de Cajani, en novembre, au théâtre de Fojano;
34. *Lorenzino de Medici*, de Marengo, 1^{er} décembre, au théâtre de Lodi;
35. *L'Ultimo dei Mori in Ispagna*, de Parravano, 12 décembre, au théâtre Mercadante de Naples.

Parmi ces trente-cinq ouvrages, cinq seulement ont obtenu un véritable succès. Ce sont : *la Contessa di Mons*, *I Lituani*, *Salvator Rosa*, *Bianco Orsini*, dont le rôle principal a été créé par madame Krauss, et *il Duca di Tapiigliano*.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra*. — La dernière représentation de l'Opéra, à la salle Ventadour, a eu lieu, mercredi, 30 décembre. La première représentation au nouvel Opéra est fixée au 6 janvier.

Mademoiselle Nilsson, qui voulait rompre son engagement, se ravise, et cédant à d'amicales instances, inaugurerà l'Opéra avec le spectacle coupé qu'on s'est décidé à donner. Mademoiselle Nilsson paraîtra dans deux actes d'*Hamlet*; M. Gailhard chantera le rôle du roi, et M. Dieu débutera dans celui de Polonius.

Mademoiselle Krauss, qui vient d'arriver à Paris, s'est mise à la disposition de M. Halanzier pour les répétitions de *la Juive*, dont le premier et le second actes feront partie du spectacle d'ouverture. On compléterait avec l'ouverture de *la Muette*, la scène de l'église de *Faust*, avec mademoiselle Nilsson, et le deuxième acte du ballet de *la Source*. Dans ce nouveau programme, il n'y a pas place pour Meyerbeer et Rossini, deux compositeurs étrangers, il est vrai ; mais ce projet n'est peut-être pas le dernier.

Opéra-Comique. — M. Nicot a signé un engagement avec la direction ; il era sa rentrée dans *le Caïd*.

Theâtre-Ventadour (Italiens). — Madame Destin, dont le départ de Milan avait été retardé depuis un mois par indisposition, est arrivée à Paris, et commencera très prochainement ses représentations par l'opéra de *Roméo et Juliette*.

M. Ch. Carrière, ex-pensionnaire de l'Opéra-Populaire, est engagé par M. Bagier pour trois années. Il fera ses débuts dans *Guido et Ginevra*.

Madame Mélanie Reboux débutera dans le *Freyschütz*, qui sera donné du 6 au 9 janvier. Cet opéra servira définitivement de pièce d'ouverture ; on jouera après *la Clé d'Or*.

Parmi les ouvrages français que compte donner M. Bagier, nous pouvons citer un opéra comique nouveau, en trois actes, de MM. Dennery, Brésil et Litoff, *l'Escadron volant de la reine*. L'affiche annonce encore *Ninon et Ninette*, *Manche à manche*, *le Freyschütz* ; *Guido et Ginevra*, *la Perle du Brésil*, *le Val d'Andorre*.

On va monter sous peu un ouvrage inédit de Gluck, *Rézio*, que notre collaborateur Wekerlin a découvert.

Gaîté. — Le drame de M. Sardou, *la Haine*, a cédé l'affiche à une reprise d'*Orphée aux Enfers*, en attendant *Geneviève de Brabant*, dont voici la distribution complète :

Sifroy	MM. Habory
Golo	Christian
Narcisse	Montaubry
Van der Prout	Grivot
Charles Martel	Gravier
2 gendarmes }	Legrenay
	Gabel
M ^{me} Golo	M ^{mes} Thérésa
Geneviève	Perret
Drogan	Matz-Ferrare
Brigitte	Angèle

Mesdames Castello, Albouy et les autres pensionnaires de la Gaîté, joueront les rôles moins importants.

Variétés. — M. Offenbach va écrire, pour le théâtre des Variétés, la musique d'une opérette en trois actes, de MM. H. Meilhac et L. Halévy. Cet ouvrage, qui aura pour titre : *la Boulangère a des écus*, sera interprété par MM. Dupuis, Berthelier, Baron, mesdames Schneider, Chaumont et Paola Marié.

Folies-Dramatiques. — Dimanche, 27 décembre, cinq centième représentation de la *Fille de madame Angot*.

M. Cœdès, l'auteur de la *Belle Bourbonnaise*, vient de terminer la partition de *Clair de lune*, opérette en trois actes, paroles de MM. Dubreuil et Bocage. Cette pièce passera aux Folies, après les *Blanchisseuses de Rotterdam*.

Athénée. — La réouverture de l'Athénée, redevenu théâtre musical, aura lieu du 15 au 20 janvier, avec *la Belle Lina*, opérette en trois actes, paroles de MM. Avenel et Mahalin, musique de M. Ch. Hubans; cet ouvrage sera interprété par MM. Guillot, Chaudesaigues, mesdames Sichel, Géraldine et Sylvana.

M. Émile Bourgeois, compositeur, premier prix du Conservatoire et professeur de chant à l'école Duprez, passe en qualité de chef d'orchestre.

Renaissance. — M. Thibault remplacera M. Ch. Constantin, lorsque celui-ci ira prendre le bâton de chef d'orchestre au Théâtre-Ventadour pour les représentations françaises.

Bouffes-Parisiens. — Il est question de l'engagement de Suzanne Lagier aux Bouffes pour jouer, dans la reprise de *la Princesse de Trébizonde*, le rôle que créa madame Thierret.

Lille (Grand-Théâtre). — On répète en ce moment au Grand-Théâtre de Lille, replacé cette année sous la direction d'un artiste connu et aimé du public, M. Bonnefoy, un opéra comique en trois actes : *Jeanne Maillote*, poème de M. Faure, musique de M. Reynaud, chef de musique d'un de nos régiments de ligne.

On dit le plus grand bien de cette œuvre nouvelle. *La Chronique Musicale* applaudit à cet essai de décentralisation artistique et souhaite aux auteurs et à la direction un franc succès. Le compte-rendu de cette œuvre nous sera envoyé au lendemain de la première représentation par notre correspondant spécial à Lille.

Rouen (Théâtre-des-Arts). — Puisque nous sommes en province, signalons le grand succès d'interprétation que vient d'obtenir *le Prophète* dans cette ville. Nous avons assisté à une représentation de cet opéra; l'exécution en était parfaite comme ensemble et comme mise en scène. M. Eyraud (Jean de

Leyde), promet de devenir un véritable chanteur. Sa voix est pure, chaude, sonore, mais elle manque d'homogénéité. L'étude seule pourra, en développant les qualités de l'artiste, amoindrir ce défaut. Mademoiselle Barbot (Fidès) a eu un grand succès; nous signalons dès aujourd'hui cette jeune cantatrice, dont la place est à Paris.

Madrid. — *La Correspondencia teatral* du 8 décembre est pleine des triomphes que vient d'y remporter mademoiselle Alice Bernardi, élève de Battaille, et premier prix du Conservatoire en 1870. Après avoir successivement joué les rôles d'Azucena et d'Urbain, dans *Gli Ugonotti*, elle doit, à l'heure qu'il est, chanter celui de *l'Italiana in Algeri*. Les Madrilènes disent qu'à une des plus belles voix de contralto qu'on puisse entendre, elle joint toute l'agilité du soprano.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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