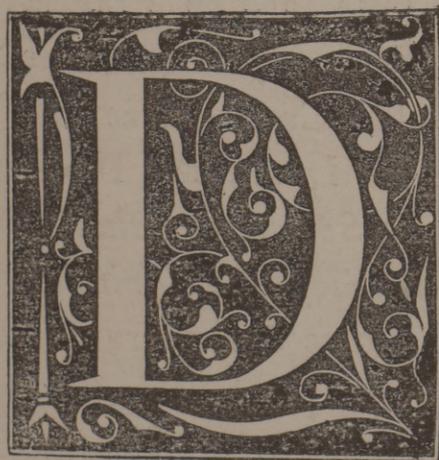


LES  
CHANTEURS DE MON TEMPS <sup>(1)</sup>



ANS je ne sais plus quel journal, — il y a une vingtaine d'années de cela, — j'ai vu annoncer la mort d'un musicien qui vivait en Calabre, et qui s'éteignit à l'âge de cent seize ans. Ce musicien, était-il dit, avait conservé toutes ses facultés, et, après avoir applaudi dans sa jeunesse les opéras de Hasse et de Porpora, put assister à la fin de sa carrière aux triomphes de Rossini, Bellini, Donizetti, et même Verdi.

Je suis loin certes d'ambitionner une telle longévité, et plus heureux

(1) *La Chronique Musicale* donne avec ce numéro le portrait de Lays, d'après une lithographie du temps, dans le rôle d'*Aristippe*, opéra de Kreutzer, représenté pour la première fois en 1808. Lays avait à l'époque de ce portrait une soixantaine d'années.

encore de n'en pas jouir. Cependant, comme dès ma plus extrême jeunesse, certain instinct me disait qu'une grande révolution allait s'opérer en musique, et que d'ailleurs mon goût inné d'antiquaire me portait à saisir au vol les représentations de nos anciens opéras, j'en ai vu quantité dont les musiciens de mon âge ont à peine entendu parler, ne se sentant point l'envie d'aller entendre des *vieilleries*, telles que la *Belle Arsène*, le *Maréchal ferrant*, les *Prétendus*, la *Fée Urgèle*, la *Caravane du Caire*, etc., *vieilleries* tout aussi jeunes et aussi riches d'effets, si l'on voulait bien les reprendre, que *Richard Cœur-de-Lion*, le *Tableau parlant* et le sublime *Déserteur*, malgré le vandalisme que lui a fait subir Adolphe Adam. Et en fait de chanteurs, j'ai eu le bonheur d'admirer jadis Lays, madame Branchu, Dérivis, Nourrit père, Martin et le dieu des ténors italiens, Davide, et d'aller hier applaudir MM. Vergnet et Manoury et madame Pozzoni.

C'est donc des *Chanteurs de mon temps* que je désire entretenir le lecteur : chanteurs de théâtres, chanteurs de concerts et chanteurs de salons, depuis les anciens que je viens de nommer jusqu'à ceux de l'heure présente. J'ose espérer que certains détails ne seront pas sans intérêt, surtout ceux qui se rattachent aux chanteurs de concerts et de salons, bien moins connus que ceux de la scène; et si je suis obligé, — le moins souvent possible, — de mettre ma personnalité en avant, j'espère que le public aura la courtoisie de vouloir bien excuser l'auteur de cet article, qui compose encore quelquefois, mais qui ne chante plus depuis longtemps.

Bien qu'en Italie la révolution musicale fût déjà un fait accompli en 1815 et 1816, grâce à l'éclat des représentations de *Tancredi*, *Il Barbiere* et *Otello*, elle ne l'était pas encore dix ans plus tard en France, même à Paris, sauf au Théâtre-Italien. Cependant on pressentait de toutes parts que le vieil édifice allait bientôt crouler. Castil-Blaze traduisait et faisait connaître en province, notamment à Lyon, et à Paris, au théâtre de l'Odéon, *la Pie voleuse*, *le Barbier de Séville* et *Othello*; mais le répertoire de l'Opéra, jusqu'à l'apparition du *Siège de Corinthe*, le 5 novembre 1826, comprenait exclusivement, outre les opéras de Gluck, dont *Iphigénie en Aulide* même ne faisait plus partie dès 1824, *Œdipe*, *Didon* (abandonnée en 1825, après la retraite de madame Branchu), *la Vestale*, *Fernand Cortez*, *la Caravane du Caire*, les *Danaïdes*, les *Prétendus*, *le Devin du village*, *Tarare* et les *Mystères d'Isis*, auxquels s'ajoutaient de temps en temps des opéras de compositeurs contemporains, tels que *les Bayadères*, de Catel, *Virginie*, de Berton, *Aladin*, opéra charmant de Nicolo et Benincori, *Aristippe*, de

Kreutzer, *Lasthénie*, d'Hérold, *la Belle au bois dormant*, de Caraffa, où chantaient en même temps Nourrit père et Adolphe Nourrit, et quelques autres encore qui ne suffisaient plus pour attirer et galvaniser le public. Pareille lassitude, pareil état de choses s'étaient déjà présentés dans le siècle dernier entre la fin de la vogue de Lully, Rameau et Mondonville, et l'arrivée triomphale de Gluck.

Le théâtre de l'Opéra - Comique rajeunissait davantage. Quoique vivant encore un peu sur le répertoire de Monsigny, de Grétry, — je me rappelle toujours ma sainte indignation en voyant, en 1827, l'opéra de *Silvain* accompagné par une douzaine d'instrumentistes assis tout près les uns des autres, et ayant l'air de faire salon, — de Dalayrac, de Berton, de Catel et de Nicolo, Boïeldieu lui donnait une impulsion nouvelle à chaque nouvel opéra que son génie enfantait, tandis qu'Hérold et Auber commençaient déjà leur série de triomphes qui, pour le premier malheureusement, fut trop tôt rompue. Je m'arrête ici, car ce n'est pas l'historique du répertoire de l'Opéra ni de l'Opéra-Comique que je veux retracer, mais celui des *Chanteurs de mon temps*.

Lays, magnifique voix, qui tint pendant quarante-trois années consécutives l'emploi de premier baryton ou basse-chantante à l'Opéra, et qui, après sa retraite, joua le 20 novembre 1826, le rôle d'Anacréon pour la dernière fois, à son bénéfice, fut à la fin de sa carrière professeur de chant au Conservatoire. Excellent pour la diction, la déclamation et la pose de la voix, il ne valait rien pour enseigner les personnes délicates et faibles. Doué de poumons infatigables, quoiqu'il eût la voix beaucoup moins forte que Dérivis père, il était sans pitié pour les élèves qui ne pouvaient répéter aussi souvent qu'il l'aurait voulu les passages soutenus et élevés. Une jeune personne qui prenait de ses leçons particulières en même temps que moi, ne sortait jamais de chez lui qu'épuisée et en larmes. Il n'aimait pas les notes graves de la voix de basse, qu'il qualifiait par un terme que je n'oserais répéter, avait horreur des roulades, et ne connaissait au monde que Gluck. Aussi rien ne fut-il plus comique que son désespoir, lorsque je vins à la hâte lui apprendre la réussite du *Siège de Corinthe*. Voulant se lever brusquement de sa bergère, ce à quoi mettaient quelque obstacle sa claudication habituelle et ses soixante-neuf ans, et y retombant malgré lui : « Allons, c'est fini ! voilà la roucoulade intronisée à l'Opéra. Je n'ai plus qu'à quitter Paris. » Ce qu'il fit au bout de trois mois. Pareille fureur s'empara une dizaine d'années plus tard d'un vertueux journaliste, qui, le lendemain du premier grand bal masqué, donné par Musard, s'écria : « Où allons-nous ? Voilà l'orgie installée à l'Opéra. » Pauvre homme ! Il était proba-

blement vieux comme Lays, et, partant, fort à plaindre dans ce milieu tentateur.

Massimino, bon professeur de chant, compositeur agréable et homme du monde dans toute l'acception du mot, vint s'établir à Paris, suivant Fétis, en 1814. Ses qualités aimables autant que son talent lui ouvrirent les portes de toutes les grandes maisons de Paris; et à l'époque où je fis sa connaissance, vers 1830, si la grande vogue de ses cours était un peu passée, son salon ne restait pas moins un lieu de rendez-vous, où toutes les semaines ses élèves et des amateurs se réunissaient et chantaient des morceaux d'ensemble. C'était un des plus ardents propagateurs de la musique des maîtres italiens. A peine un opéra nouveau faisait-il sensation en Italie, que Massimino s'empressait d'en faire venir les principaux airs, duos et ensembles. Les éditeurs Carli et Pacini les gravaient, et bientôt les nouveautés signées des noms de Rossini, Bellini, Pacini (le compositeur), Mercadante, Vaccai, Donizetti, s'essayaient chez lui, et de là faisaient le tour des salons de Paris. Parmi ces salons, il faut citer en première ligne ceux du comte Meroni, de madame la comtesse Merlin, de madame Dubignon, du général de Navarro, du docteur Orfila, de madame Pancoucke, du célèbre pianiste et professeur Zimmermann. Amateurs et artistes s'entremêlaient, et à côté des illustrations de la scène, telles que Bordogni, Pellegrini, Donzelli, mesdames Malibran, Pisoni, Pasta et de Sparre, brillaient des amateurs doués de voix splendides et de talents que bien des artistes leur auraient enviés, comme madame Merlin, madame Goussard, mademoiselle de Navarro, et MM. Orfila, Fortin et Drouin. Et quels étaient les accompagnateurs dans plusieurs de ces salons? Paër, Rossini, Meyerbeer et Liszt qui, selon que le chanteur ou le morceau lui plaisait ou lui déplaisait, ou suivant les idées qui lui trottaient par la tête, accompagnait dans la divine perfection ou avec un emportement à ne pas pouvoir le suivre. Les admirables modèles qu'offrait alors le théâtre Italien avaient poussé jusqu'à l'engouement le goût de la musique italienne. Elle trônait partout, et les artistes de concerts et les amateurs aidant, tous les jours il arrivait que si un morceau annoncé sur le programme d'une soirée musicale venait à manquer pour une raison ou pour une autre, il était instantanément remplacé soit par le quatuor de *Bianca e Faliero*, soit par le quintette de la *Cenerentola* ou le sextuor de *Matilde di Sabran*; et sans répétition, souvent entre chanteurs qui ne s'étaient jamais rencontrés auparavant, ces grandes scènes, que tout le monde savait par cœur, étaient exécutées dans une rare perfection.

Tel était l'état de la musique à Paris jusque vers 1834. Cependant le

beau temps des salons de Paris dura encore une douzaine d'années de plus. Aux grands artistes que j'ai nommés succédèrent dans ces mêmes salons, Rubini, Tamburini, Lablache (à partir de 1831) et mesdames Grisi, Persiani et Albertazzi (à partir de 1834 à 1838). Plus tard, ce fut le tour de Ronconi, Mario, mademoiselle Brambilla et mademoiselle Alboni. A cette dernière époque déjà, la musique d'ensemble commençait à y décliner. D'un côté, un grand nombre d'opéras de Rossini ne se jouaient plus ou que fort rarement, tels que le *Turco in Italia*, *Matilde di Sabran* et la *Donna del lago*; d'un autre, Donizetti n'ayant jamais écrit un seul rôle italien important pour le contralto, et Verdi qui commençait sa réputation n'en ayant point fait du tout (*le Trovatore* n'existait pas encore), les dames qui possédaient ce genre de voix se bornaient par force aux anciens morceaux, les jeunes personnes se souciaient peu d'en apprendre qu'elles n'avaient pas entendus et n'auraient presque jamais l'occasion de chanter, et les morceaux d'ensemble dans les concerts et les salons ne dépassèrent plus guère le duo et le trio. Premier signal de décadence.

Ensuite, il faut bien le dire, cette excellente confraternité qui régnait parmi les artistes sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe, et qui leur faisait souvent renoncer à une soirée payante pour ne pas manquer le concert d'un ami à qui ils avaient donné parole, disparaissait peu à peu. Le désir de ne plus se déranger pour rien, la paresse qui faisait trouver bien plus commode de chanter des airs ou des duos qu'on savait par cœur que d'apprendre et aller répéter des quatuors ou des quintettes qui ne serviraient peut-être qu'une seule fois, amenèrent par degrés la musique de concert et de salon à n'être plus aujourd'hui qu'un défilé d'airs et de couplets.

Je reviens sur mes pas. Chacun des salons que j'ai nommés se distinguait par sa physionomie particulière. Chez le comte Meroni il n'y avait aucune étiquette. Les sommités artistiques se faisaient entendre sans façon et sans se faire prier; et à côté des Donzelli, des Bordogni, des Pellegrini, et de cantatrices telles que madame Malibran, madame la comtesse de Sparre (mademoiselle Naldi, avant son mariage avec le général de Sparre), madame Goussard et mademoiselle Marinoni, faible au théâtre, mais charmante au salon, souvent de jeunes artistes de concert, moi du nombre, se faisaient entendre et recueillaient leur petite part de succès. Dans le salon du général de Navarro, rendez-vous hospitalier de tous les Espagnols de quelque distinction et lieu de réunion de la meilleure société parisienne, dont j'avais l'honneur d'être un des hôtes les plus assidus, toutes les sommités que j'ai nommées unissaient leurs talents à la splendide voix de mademoiselle de Navarro. C'était là par

excellence le salon aux morceaux d'ensemble. Que d'artistes remarquables, que d'amateurs de premier ordre, et comme il n'en existe peut-être plus un seul, y payaient de leur personne. En artistes, outre ceux que j'ai plus d'une fois nommés, Santini, mademoiselle Blasis, Rubini, et plus tard Porto, Lanza, Basadonna, Stanislas Ronzi, madame Degli Antoni, madame Massimino, madame Baptiste Quiney, ancienne artiste de l'Opéra, madame Montenegro; en amateurs, l'excellent bouffe Panel, la basse-contre de Pradel, MM. de Parade, Chaumerot et Nicoli.

Le salon très aristocratique de madame la comtesse Merlin ne réunissait guères que des artistes de théâtre, avec lesquels, à peu près seuls, elle avait l'habitude de chanter, sauf le roi des ténors amateurs, le prince Belgiojoso. Les artistes de concert et les amateurs ne figuraient, en général, qu'au second plan, ou dans les chœurs, qui faisaient une partie essentielle de sa musique.

Au milieu des innombrables objets d'art et de curiosités archéologiques qui s'épaillassent et s'éparpillaient sur les étagères, les tables et les consoles des salons du célèbre fondateur du *Moniteur universel*, Panckoucke, et qui n'étaient pas toujours à l'abri de certaines mains un peu trop agiles, madame Panckoucke avait de la musique excellente. A l'imitation des grands salons, tels que ceux de la comtesse Merlin et du baron Delmar, qui réunissaient les artistes du Théâtre-Italien, — lesquels dans les premiers temps se faisaient payer par soirée, deux cents francs les hommes : Rubini, Tamburini et Lablache, et les femmes trois cents francs : la Grisi et la Persiani (que diraient aujourd'hui de ces honoraires MM. \* et \*\* et mesdames \*, \*\* et surtout \*\*\*) elle avait organisé de la musique d'ensemble que quatre artistes de concerts chantaient dans la perfection. Elle les appelait *les petits Italiens* : c'étaient MM. Perugini, Marras, Ruggiero et madame Perugini. Du reste, malgré ce quatuor et la présence, un peu plus tard, d'autres artistes italiens, tels que les frères Ronzi et madame Viganò, son salon avait un parfum plus français que les premiers que je viens de nommer. Madame Stoltz y venait fréquemment, et je l'y ai même entendue, pour se délasser des grands rôles où elle était si admirable, chanter, accompagnée par Scudo, le simple et merveilleux *Fil de la Vierge*, de cet éminent critique et musicien.

Chez madame Orfila, tous les jeunes artistes qui voulaient être lancés d'une manière favorable dans le monde musical, étaient sûrs de trouver un accueil bienveillant, les basses un peu moins peut-être que les autres, parce que M. Orfila chantait lui-même la basse.

Le salon de M. Zimmerman réunissait tous les talents, quels qu'ils

fussent instrumentistes ou chanteurs. L'élément français y dominait toutefois. C'est là que j'ai entendu un merveilleux duo à quatre mains, exécuté par Thalberg et Kalkbrenner. C'est là aussi que j'ai entendu Adolphe Nourrit dire dans un groupe d'admirateurs de son talent si original et si pénétrant : « Si un chanteur devait être coulé pour mal chanter une fois, deux fois, dix fois même, il faudrait renoncer à jamais paraître sur un théâtre. »

Je pourrais nommer encore bien d'autres salons de cette grande époque musicale à Paris, tels que ceux de madame de Latour, de madame Lafont, chez qui Donizetti venait d'habitude, de madame la duchesse Decazes, etc., etc. Mais je m'arrête, car je n'ai pas eu l'intention, dans cet article, de parler des *salons* de mon temps, mais des *chanteurs* de mon temps. Je terminerai cependant ce qui a trait aux salons en disant que, dans la plupart d'entre eux, et notamment dans ceux que j'ai cités, le maître ou la maîtresse de la maison était musicien. Mais il s'en trouvait aussi où ils ne l'étaient ni l'un ni l'autre, et alors avaient souvent lieu des scènes grotesques. Je me rappelle que dans l'un de ceux-là, on devait exécuter le septuor de Hummel. Au moment de commencer, l'artiste qui jouait du violoncelle n'était pas encore arrivé. Grand émoi. Enfin, la maîtresse de la maison se tourne vers un de ses amis et, avec le plus doux de ses sourires : « Vous êtes si bon musicien et si complaisant. Vous ne me refuserez pas de faire, sur la flûte, la partie de violoncelle. »

Le 5 février 1839 fut inaugurée la belle salle de concert de M. Henri Herz, et, environ un an après, celle de M. Pleyel ouvrit ses portes au public. Avant cette époque, les concerts — et il y en avait autant, sinon plus qu'aujourd'hui — se donnaient dans des salons de facteurs de pianos. Les plus élégants étaient les salons de M. Erard (la salle de concerts actuelle n'existait pas encore) et de MM. Petzold et Pape. Les salons moins recherchés étaient ceux des facteurs Bernhardt, Seyrig et Duport. Ce n'est pas qu'il manquât de grandes salles dans Paris, mais elles étaient les unes trop éloignées du centre, les autres trop coûteuses. Parmi les premières, il faut citer en première ligne la magnifique salle Saint-Jean, à l'Hôtel de Ville, qui pouvait bien contenir de huit à neuf cents personnes, et qui, d'après ma propre expérience, était la plus sonore que jamais Paris ait possédée. Elle fut détruite vers 1843 et remplacée par une salle tout en marbre blanc, mais mauvaise de tout point. Venait ensuite la salle du Vauxhall, près du Château-d'Eau, charmante, mais peu fréquentée dans les premiers temps par l'aristocratie, parce qu'on y donnait des bals. Les concerts y prirent ensuite le nom d'*Athénée* musical. Une salle bien disposée et bien centrale, mais coû-

teuse, était la salle Taitbout, devenue fameuse plus tard par les prédications saint-simoniennes. Enfin, dans la rue de la Victoire, au n° 21, se trouvait une petite salle de théâtre, construite par Gromaire, ancien machiniste de l'Opéra, très recherchée des artistes, et où se donnaient de superbes concerts fondés dans l'origine par MM. Henri Herz, De Bériot, Labarre et Géraldy. Je citerai encore pour mémoire la salle Cléry, dans la rue de ce nom, qui fut bâtie à la fin du siècle dernier, et dans laquelle je crois qu'on a encore donné quelques concerts jusqu'en 1828. J'y ai assisté à deux ou trois, en 1827, longtemps avant d'avoir commencé ma carrière artistique. D'autres salles se sont élevées depuis celles de MM. Herz et Pleyel, mais n'ont eu qu'un succès éphémère. Tels étaient le casino Paganini et la salle Sainte-Cécile, tous deux dans la rue de la Chaussée-d'Antin, et la salle Bonne-Nouvelle, assez bien disposée pour la musique d'orchestre, qui disparut, je crois, dans l'incendie du bazar Bonne-Nouvelle, en 1851.

Les chanteurs de concerts habituels, avant l'inauguration de la salle Herz, mais dont quantité ont chanté longtemps après, étaient, en fait de ténors, Cambon, charmant ténor de romance, mort bien jeune; Richelmi, également ténor de romance, pur, correct, mais glacial; Andrade, Boulanger-Kunzé, doux, gracieux et excellent musicien; Flavio Puig enfin, et Barisoni, qui, plus tard, sous le nom de Ricciardi, a joué à Paris, au théâtre de la Renaissance, avec succès; et, en fait de barytons et de basses, Stéphen de la Madeleine, Lanza, Porto, Geraldi, Meccatti, et l'auteur de cet article.

Les dames étaient très nombreuses; les unes ont embrassé plus tard la carrière théâtrale, telles que mademoiselle Dorus (madame Dorus-Gras) et mademoiselle Michel, très beau contralto; d'autres sont restées fidèles au culte du concert: de ce nombre étaient mademoiselle Marinoni, mademoiselle Leroy, madame Voizel, madame Deligny, soprano gracieux, madame Sophie Anders, madame Gordon, jeune femme d'une grande beauté et contralto superbe, que le procès de Strasbourg, en 1836, a rendue célèbre sous un autre rapport, madame Baptiste Quiney, dont la voix descendait jusqu'à l'*ut*, à l'octave de l'*ut* grave du soprano, et mademoiselle Isambert (depuis, madame Massimino). Vers la même époque, ou un peu plus tard, parurent madame Duflot-Maillard, mademoiselle Méquillet et madame Widemann, qui, depuis, ont remporté de beaux succès au théâtre, mademoiselle Lia Duport, mademoiselle d'Hennin (madame Iweins-d'Hennin), mezzo-soprano d'une grande énergie, mademoiselle Vavasseur, madame de Lozano, beaux contraltos, madame de Garaudé et madame Laty, au chant passionné. En outre,

les artistes des théâtres lyriques se faisaient souvent entendre dans les soirées ou matinées publiques. Bien des personnes se rappellent encore les magnifiques concerts où paraissait toute la brillante pléiade des chanteurs du Théâtre-Italien dans sa grande phase artistique, et les quatuors de Clapisson, interprétés avec tant de perfection par Alexis Dupont, MM. Wartel, Ferdinand Prévost et Dérivis fils. A peu près au moment où s'ouvraient les salles Herz et Pleyel, commença la réputation de madame Sabatier, charmante et gracieuse fauvette qui fit le succès de tous les compositeurs dont elle a bien voulu interpréter les inspirations, ainsi que celle de madame Ugalde qui fit ses premières armes à douze ans. Madame Lefébure Wély parut peu après. Je ne dois pas oublier de mentionner les concerts historiques ou de musique ancienne, du prince de la Moskowa, fondés vers 1841, et dans lesquels brilla une dame amateur, Italienne, douée d'un des plus puissants sopranos que j'aie entendus, madame Juva.

Vers 1848 finit le beau règne des concerts. Depuis lors, jusqu'à ce jour, ils ont été alimentés par des talents souvent très remarquables, mais pris la plupart du temps parmi les artistes des théâtres, car la vraie race des chanteurs de concert n'existe presque plus, et les morceaux d'ensemble se bornent à peu près au duo. Certes le public d'aujourd'hui n'est nullement à plaindre d'entendre des artistes tels que MM. Pagans, Lopez, Lefort, mesdames Lacombe, Brunet-Lafleur, Barthe-Banderali, Boutin, Armandi et bien d'autres ; mais la richesse de la partie vocale des concerts, en ce qui concerne les morceaux d'ensemble, qui sont d'un si grand effet, a disparu pour faire place à la richesse de la partie instrumentale. Jamais, dans aucun temps, Paris n'a possédé autant de merveilles en ce genre qu'aujourd'hui, où fonctionnent simultanément les Concerts du Conservatoire, les Concerts populaires, le Concert national, les Concerts-Danbé, ceux de la Société philharmonique de Paris, — et l'on peut encore ajouter les Concerts Frascati, depuis que MM. Litolff et Arban les dirigent, — sans compter les magnifiques auditions non périodiques où M. Lamoureux fait revivre les chefs-d'œuvre de Haendel et de Bach.

HENRY COHEN.





HISTOIRE  
DES ARCHIVES ET DE LA BIBLIOTHÈQUE  
DE  
L'OPÉRA

(2<sup>e</sup> article) (1).

---



La Bibliothèque dramatique, nous l'avons dit, n'existait nullement, avant que M. Nutter ne se fût occupé de rassembler des livres.

La Bibliothèque musicale a toujours existé, naturellement; mais ce n'était pas à l'état de bibliothèque, c'était comme *dépôt* des parties et partitions. Il faut bien l'avouer, à la fin du dernier siècle, elle avait encore cette situation, plus que modeste.

Nous allons, pour le prouver, raconter un fait assez étrange qui indiquera parfaitement les petites dimensions de la Bibliothèque, à l'époque que nous venons de citer. Augustin Lefebvre avait son logement payé par l'Académie, en dehors de l'Opéra, à charge par lui de *garder à son domicile* toute la musique appartenant à l'Opéra, — c'était une précaution contre l'incendie. Le format des copies était petit, les ouvrages étaient fort courts; il s'en suivait que la Bibliothèque n'exigeait pas beaucoup de place. Maintenant, avec le développement du rôle de l'orchestre dans la musique dramatique et la longueur des partitions, on

(1) Voir le numéro du 15 janvier.

peut avancer, sans crainte d'être contredit, qu'un ouvrage de Meyerbeer tiendrait, sur les rayons d'une bibliothèque, la place de toute l'œuvre du vieux Rameau.

Du reste, le titre de bibliothécaire n'a figuré sur les États qu'à partir de la surintendance du premier préfet du palais.

Le premier des Lefebvre, à la fin de sa carrière, son fils et Le Borne ont été les premiers à porter ce titre, conjointement avec celui de chef du bureau de copie.

Lallemand, Durand et Lefebvre, alors qu'il était chargé de copier et garder le dépôt de la musique de l'Opéra, étaient appelés « chefs de la copie », ou plus simplement encore « copistes de l'Académie. »

La Bibliothèque n'a pris de développement que dans l'hôtel de la rue Drouot, lorsque Le Borne en avait la conservation et la surveillance ; mais la disposition du local, très restreint, qui contenait le dépôt, excluait toute intrusion du public dans ce musée symphonique.

Les parties d'orchestre étaient placées sur des rayons, dans l'ancienne cuisine de l'hôtel, nous l'avons dit ; dans cette même salle voûtée, le bureau de copie était installé.

Je revois encore l'honnête et excellent Le Borne juché sur une haute chaise, devant une espèce de table barbouillée de noir, rappelant assez le pupitre d'un professeur de quatrième. C'était là qu'il corrigeait les copies de ses subordonnés et qu'il écrivait les « conducteurs » à quatre ou cinq portées, dont se servait alors le chef d'orchestre. C'était là que quelques élèves favoris — et j'avais l'honneur de faire partie de cette cohorte fidèle — allaient causer, avec le maître, de contrepoint et de fugue, de septième diminuée et d'imitation à la seconde. Ah ! c'était le bon temps ! Pouvais-je penser, alors, que j'aurais plus tard la mission de mettre en ordre les vieux paquets poudreux dont mon vieux maître était entouré !

Dans deux ou trois pièces, à côté du bureau de copie, les partitions étaient rangées par ordre alphabétique.

Malheureusement, mon vénéré professeur était beaucoup plus musicien que bibliothécaire et surtout que musicologue. Comme la plupart de ses contemporains, le répertoire moderne avait toutes ses préférences scéniques ; aussi n'attachait-il que peu d'importance aux vieilles partitions, qui n'étaient point utiles au service de l'Opéra. Comme études musicales, son opinion était toute différente ; car il recommandait à ses élèves de lire attentivement l'œuvre de Gluck, les auteurs italiens Fioravanti, Cimarosa, Pergolèse et surtout Spontini, pour nous inspirer de sa manière, dans les récits de nos fameuses cantates de l'Institut.

De cette façon d'agir, et surtout de l'organisation vicieuse de la Biblio-

thèque, il arrivait que les ouvrages du répertoire courant étaient placés bien en vue et que les opéras de la vieille école française restaient enfouis sous une vénérable poussière, que jamais on n'eût l'idée d'enlever.

Un simple registre relatait alphabétiquement les opéras ou ballets avec trois simples mentions qui indiquaient : 1<sup>o</sup> la date de la première représentation ; 2<sup>o</sup> les noms des auteurs ; 3<sup>o</sup> si l'ouvrage possédait la partition avec des parties séparées, ou la partition sans parties.

Ces parties d'orchestre et de chœurs, ces rôles étaient ficelés, tant bien que mal, avec des cordes, prises un peu partout, rajustées, raccommodées, le tout à la diable ; pas d'enveloppe pour protéger ces copies contre les injures du temps et des garçons de théâtre ; une simple étiquette, noircie par un long usage, n'ayant aucune adhérence avec le paquet, donnait le nom de l'ouvrage ; et, Dieu sait combien de fois ces appellations étaient mensongères !

J'en citerai quelques exemples dans le cours de ce travail.

Quand le gros de l'œuvre du nouvel Opéra fut à peu près clos et couvert, on songea à « débarrasser » la Bibliothèque de cet amas de vieille musique qui « l'encombrait. » L'administration désirait de plus avoir à sa disposition, les deux ou trois pièces, au fond de la cour à droite, où était entassé l'ancien répertoire, pour y placer le service de la Caisse. C'est grâce à cette combinaison administrative que l'on n'a eu à s'occuper, dans la nuit fatale du 29 octobre 1873, que d'une faible partie de la Bibliothèque ; la plus importante, au point de vue historique, était à l'abri depuis longtemps.

Quand l'incendie vint détruire la salle « provisoire » qui, depuis 1821, avait eu la gloire de faire entendre tant de chefs-d'œuvre, notamment *Guillaume Tell* et *les Huguenots*, les pompiers furent très activement secondés par une légion de travailleurs volontaires, parmi lesquels se distinguèrent MM. Jules Comte, sous-chef de bureau au ministère des Beaux-Arts, Perrin fils, la plupart des fonctionnaires et artistes de l'Opéra. L'Hôtel des ventes fournit son personnel ; les pièces d'archives furent placées dans les voitures de la Compagnie des commissaires-pri-seurs ; mais la musique qui restait à la Bibliothèque fut portée à bras, et déposée, *en tas*, dans la cour de la mairie de la rue Drouot.

Par une circonstance heureuse, il ne plut pas ; sans cela, les pertes, très réparables, que l'on a faites, seraient devenues incalculables.

Sans une malencontreuse habitude, que rien n'a pu supprimer, la bibliothèque n'aurait presque pas été atteinte si les garçons d'orchestre, au lieu de rapporter les parties au dépôt, après la représentation, ne les

eussent déposées au foyer des musiciens. Aussi, les quinze ouvrages suivants ont eu leurs parties brûlées : Ce sont :

*L'Africaine, Coppelia, la Coupe du roi de Thulé, Don Juan, Faust, la Favorite, Freyschütz, Gretna-Green, Hamlet, les Huguenots, la Juive, le Prophète, le Trouvère, la Source*, le quatrième acte et deux tableaux de *Jeanne d'Arc*.

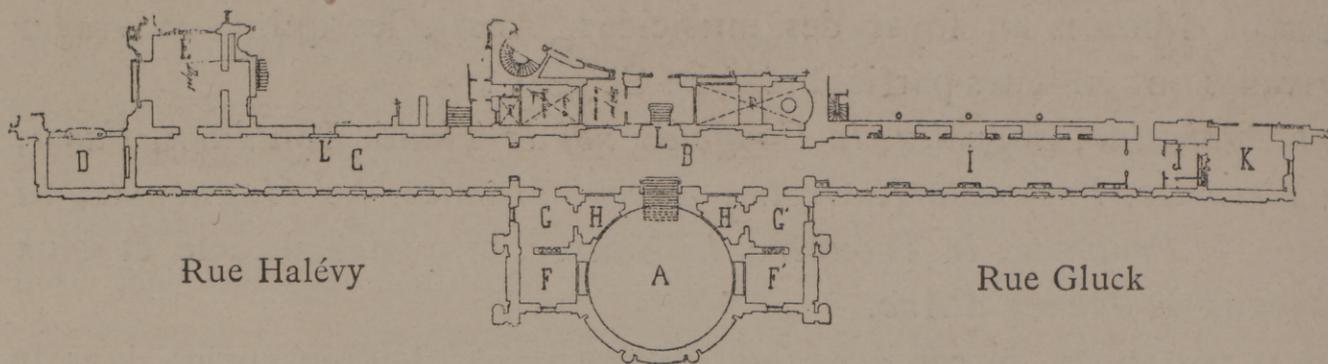
Les partitions de ces ouvrages étaient placées heureusement dans le cabinet du chef d'orchestre, ayant vue sur le passage de l'Opéra, — c'était autrefois le cabinet de M. Gevaërt, — l'incendie s'arrêta là et les partitions furent sauvées.

Puisque le nom de M. Gevaërt est venu sous ma plume, je dois mentionner les services que l'ancien directeur de la musique a rendus à la Bibliothèque de l'Opéra.

Grâce à M. Gevaërt, on commença à relier les partitions et répétiteurs du service courant; d'autres soins matériels furent donnés au dépôt de musique. M. Gevaërt est à la fois un musicien érudit, un ami de l'histoire et des livres. L'avenir de la Bibliothèque était dans de bonnes mains; malheureusement, les événements de 1870 sont venus tout interrompre.

M. Charles Garnier s'était occupé très sérieusement, avant l'incendie, de l'installation matérielle du vaste local, qui devait contenir les archives et la Bibliothèque. Au moment du sinistre du mois d'octobre 1873, le magnifique meuble, en bois de chêne, qui décore la bibliothèque circulaire et la salle de travail, était entièrement posé; les dessins de l'ensemble étaient faits, les ordres aux entrepreneurs étaient donnés, pour achever l'ornementation des deux galeries. Après l'incendie, on a dû s'occuper hâtivement de la scène et de la salle; l'installation définitive de la Bibliothèque a été remise à des temps meilleurs; malgré cela, dès que l'on aura placé dans la salle de travail, des tables et des chaises, le public artiste pourra venir consulter les documents précieux des archives et de la Bibliothèque.

Nous avons cru intéresser nos lecteurs en leur donnant le plan du cinquième étage (troisièmes loges) qui appartient en entier au service des archives et qui prend jour sur les rues Gluck et Halévy. On verra que M. Garnier a été généreux envers la Bibliothèque. La salle circulaire est déjà une des beautés architecturales du nouvel Opéra.



- |   |   |      |  |
|---|---|------|--|
| A | Bibliothèque circulaire, — partitions d'orchestre, — livres, — gravures, — lithographies (169 <sup>m</sup> 70). | F F' | Cabinet (25 <sup>m</sup> 61).                          |
| B | Salle de travail (141 <sup>m</sup> 60).   | G G' | Antichambre (25 <sup>m</sup> 50).                      |
| C | Galerie des archives (161 <sup>m</sup> 28).   | H H' | Cabinet de toilette (5 <sup>m</sup> 75).               |
| D | Annexe des archives (37 <sup>m</sup> 10).   | I    | Galerie des parties d'orchestre (143 <sup>m</sup> 35). |
| E | <i>Id.</i> (61 <sup>m</sup> 38).  | J    | Bureau de copie.                                       |
|   |   | K    | Cabinet du chef de copie.                              |
|   |   | L L' | Portes donnant sur la salle.                           |

La Bibliothèque et les Archives possèdent une superficie totale de sept cent soixante et onze mètres, vingt-sept centimètres.

Le 29 octobre 1873, on transporta de suite, au nouveau bâtiment, les épaves du dépôt et des archives. Le bureau de copie fut institué provisoirement au premier étage. Comme dans la rue Drouot, on plaça sur des rayons construits à la hâte, les ouvrages du répertoire moderne; au cinquième étage, dans une pièce qui est maintenant le bureau du chef de copie, on mit les partitions du vieux répertoire; les parties d'orchestre et les archives trouvèrent place dans la seconde galerie sur des tablettes, que les menuisiers du bâtiment construisirent aussitôt.

Cette situation, plus que provisoire, ne pouvait durer longtemps. A la veille de devenir une bibliothèque importante, que le ministère des Beaux-Arts désire ouvrir, sinon au public, du moins aux amateurs, aux musicologues, aux dessinateurs et aux peintres en décorations; il fallait inventorier ces richesses artistiques, les cataloguer, mettre enfin à tout cela un ordre matériel, qui permît d'atteindre le but proposé.

Au mois de décembre 1873, sur la proposition de M. Vaucorbeil, commissaire du gouvernement, toujours plein de zèle pour tout ce qui intéresse la musique et les musiciens, M. Arthur de Beauplan, chef du bureau des théâtres, voulut bien me charger de ce travail intéressant.

A l'occasion du renouvellement du cahier des charges, un arrêté du ministre, en date du 31 décembre, a statué définitivement sur cette organisation du personnel des archives.

TH. DE LAJARTE.

(La suite prochainement.)





## ANDRÉ PHILIDOR <sup>(1)</sup>

---

### IX

**D**E 1775 à 1779, nous trouvons une nouvelle lacune dans la carrière musicale de Philidor. Mais nous savons, cette fois, qu'il fit un voyage en Angleterre, puisqu'il donna à Londres, en 1777, une nouvelle édition de son *Analyse du Jeu des Échecs* avec préface nouvelle, édition ornée d'un très beau portrait dessiné et gravé par Bartolozzi, qui était au nombre des souscripteurs de cet ouvrage. Nous savons aussi qu'à partir de cette époque, sa passion pour son jeu favori redoubla pour ainsi dire d'intensité jusqu'à sa mort, et occupa une grande partie de son existence. Nous allons donc de nouveau, dans ce chapitre, avoir surtout à nous occuper de lui comme joueur d'échecs et au point de vue des prouesses qu'il accomplit sous ce rapport en Angleterre.

Cependant, j'ai acquis la preuve que Philidor était encore à Paris au mois de juillet 1776, et que, par conséquent, il ne partit pour Londres que vers la fin de cette année.

On venait de jouer *Alceste* à l'Opéra; la polémique était vive entre tous les journaux qui s'occupaient de cette œuvre grandiose, et Gluck n'était pas seul à faire les frais de cette polémique, dans laquelle plus d'un sarcasme était à l'adresse de son collaborateur et s'attaquait au poème de ce chef-d'œuvre. Une phrase, en apparence assez innocente, vint, à ce propos, mettre Philidor en jeu, et fit sortir celui-ci de sa réserve habituelle. En énumérant les défauts qui, selon lui, déparaient

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1<sup>er</sup> septembre, 1<sup>er</sup> octobre, 1<sup>er</sup> novembre, 1<sup>er</sup> décembre 1874 et 1<sup>er</sup> janvier 1875.

le livret d'*Alceste*, le rédacteur du *Journal des Sciences et des Beaux-Arts* (1<sup>er</sup> juin 1776) terminait ainsi son article : — « Il ne faut pas imputer toutes ces fautes au poète, mais à la contrainte où il a été de s'assujettir à une musique faite pour d'autres paroles. Poinciset disait qu'il n'y avait que lui au monde qui pût travailler pour M. Philidor, parce que celui-ci commençait toujours par faire la musique. »

L'écrivain, en s'exprimant assez mal, faisait nettement comprendre que Philidor traçait d'avance ses motifs, et que son librettiste était ensuite obligé d'y adapter des paroles. Pour qui connaît Philidor, l'accusation était sotte, car jamais peut-être musicien n'a exprimé d'une façon plus juste le sens des situations et des paroles, ce qui serait bien difficile, sinon impossible à obtenir avec un pareil procédé. En somme, il n'y avait pourtant pas là de quoi pendre un homme — même un homme de lettres — et l'on peut s'étonner de la verdeur et de l'âpreté avec laquelle Philidor répondit à l'allégation du critique. Il vit un outrage prémédité là où il n'y avait probablement qu'ignorance, et voici de quelle encre il écrivit sa réponse, adressée par lui au directeur du *Journal de Théâtre*, et que celui-ci inséra dans son numéro du 15 juillet :

« Dans votre prospectus, monsieur, vous avez dit que *les auteurs qui voudraient répondre aux critiques que l'on aurait faites de leurs ouvrages, soit dans votre journal, soit dans d'autres, pourraient vous adresser leurs défenses.* Vous m'obligerez de rendre publique la lettre que vous trouverez ci-jointe.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« A MM. CASTILLON, auteurs du *Journal des Sciences et des Beaux-Arts*.

« Paris, le 9 juillet 1776.

« Après m'avoir calomnié comme vous l'avez fait, messieurs, dans votre journal de juin dernier, page 451, vous ne trouverez pas mauvais que je vous démente publiquement, et que je me serve du *Journal de Théâtre*, dans lequel il est libre à tous les artistes de confondre l'imposture, l'ignorance et la méchanceté de la plupart de ceux qui se plaisent à les attaquer.

« Avant de dénigrer un homme qui a toujours plus ambitionné la gloire que la fortune, et pour lequel le public n'a cessé d'avoir de l'indulgence, n'auriez-vous pas dû consulter les auteurs vivants auxquels j'ai eu l'honneur d'allier mes faibles talents ? Tous vous auraient certainement attesté que je n'ai jamais exigé que l'on parodiât ma musique, et vous vous seriez bien gardés d'avancer de prétendus propos de feu M. Poinciset à mon égard.

« Ne croyez pas, messieurs, que les critiques ou les compliments de journalistes tels que vous puissent affecter mon âme ; j'ai souffert, sans me plaindre, de bien plus grandes injustices, depuis que j'ai le bonheur de recueillir les suffrages du public : mais la reconnaissance et le respect que



LAYS

Rôle d'Aristippe dans Aristippe.

j'ai pour ce même public m'engagent à ne pas laisser ternir ma réputation par un mensonge.

« A.-D. PHILIDOR. »

Bien que le fait avancé lui pût être désagréable, Philidor, en cette circonstance, me semble avoir pris une massue pour écraser une fourmi. Les pauvres écrivains du *Journal des Sciences et des Beaux-Arts* furent sans doute un peu surpris de recevoir un telle mercuriale, et ne durent pas trop savoir ce que cela voulait dire.

Quoi qu'il en soit, Philidor ne quitta probablement la France, pour se rendre en Angleterre, qu'au commencement de 1777. Selon son fils, il était pensionné depuis 1772 par le club des échecs, de Londres, pour séjourner périodiquement en cette ville. Ce club doit donc être celui qui fut formé, en 1770, dans un café de Charing-Cross (1).

C'est là que Philidor retrouva ses anciens adversaires, qui étaient en même temps ses amis et ses admirateurs. Dès son arrivée à Londres, il s'occupa de la nouvelle édition de son *Analyse*, qui parut avec cette dédicace : « *Aux très illustres et très respectables membres du club des Échecs, par leur très humble et très dévoué serviteur, A. D. Philidor.* A Londres, ce 4 juin 1777. » La nouvelle préface était ainsi conçue, et prouve que Philidor avait étudié et possédait à fond la matière qu'il traitait :

« Plusieurs savans ont publié leurs recherches sur l'origine des Échecs. Je ne déciderai point de leur conformité avec les *Latrunculi* de l'ancienne Rome. Les Chinois jouent aux Échecs ; mais leur jeu ne ressemble en rien au nôtre, ni par la marche des pions, ni par la puissance des pièces. Les Arabes ont introduit vraisemblablement ce jeu en Europe, et leurs auteurs en attribuent l'invention aux Indiens. Quoique depuis plusieurs siècles les Échecs aient fait l'amusement des plus illustres personnages, les Espagnols et les Anglais semblent s'en être principalement occupés, puisque les premiers traités sont

(1) En 1774, un autre Cercle d'échecs fut fondé dans Thatched-House, Saint-James's street, et dans le même temps une troisième réunion se formait, qui tenait ses séances dans une salle particulière du café Old-Slaughter, Saint-Martin's-Lane. Les joueurs les plus renommés de cette époque, à Londres, étaient lord Sunderland, Cargyll, Cunningham, lord Godolphin, lord Elibank, sir Abraham Janssen, le fameux Stamma \*, docteur Black, docteur Cowper, lord Cornway, Salvador, lord Harrowby, le comte Bruhl, Bowdler, Jennings... Tels étaient donc, évidemment, les compagnons ordinaires de Philidor.

\* Stamma, qui avait précédé Philidor dans la carrière... échiquienne, était lui-même auteur d'un traité estimé sur ce jeu : *Essai sur le jeu des Échecs*, qui fut publié successivement à Paris (1737), La Haye (1741-1745), Amsterdam et Leipzig (1752), Hambourg (1770), Utrecht (1777), Paris (1844-1848). Dans ces trois dernières éditions, le titre a été modifié.

imprimés en ces langues : cependant l'Italie l'emporte sur eux pour le nombre de volumes, et les IV *Bücher vom Schach und Königs Spiel* du duc de Brunswick, publiés sous le faux nom de *Gustave Sélénus*, sont ce que l'Allemagne nous offre de plus considérable. La France a possédé, dans tous les temps, d'excellents joueurs ; mais ils ont négligé de nous faire part de leurs découvertes, et je crois être le premier de ma nation qui ait mis au jour la théorie et la vraie pratique de ce jeu. Cet ouvrage est divisé en deux parties ; la première est une réimpression de l'édition de 1749, avec des corrections et observations nouvelles : l'autre renferme une suite de fins de parties utiles et même nécessaires à connoître, ainsi que nombre de débuts nouveaux. Comme j'attribue le succès de mon premier traité aux notes qui accompagnent le texte, et dans lesquelles on a dû puiser des règles générales, j'ai suivi la même méthode dans ce supplément ; et je crois avoir perfectionné la théorie d'un jeu que beaucoup d'auteurs célèbres, tels que Leibnitz, etc., traitent de science (1).

Au nombre des deux cent quatre-vingt-trois souscripteurs inscrits en tête du volume, nous trouvons les plus grands noms de l'aristocratie anglaise : duc et duchesse d'Argyle, duchesse de Bedford, duc et duchesse de Burcleugh, duc de Bolton, comte de Bruhl, marquis et marquise de Carmarthen, duc et duchesse de Devonshire, comtesse de Derby, duc de Leeds, duc et duchesse de Manchester, duc de Marlborough, duc de Montagu, duc de Northumberland, comte et comtesse d'Ossory, comtesse de Powis, comtesse de Pembroke, marquis et marquise de Rockingham, duc de Richmond, duc de Roxburg, comte et comtesse Spencer, comte de Shelburne, comte Waldegrave, les lords Amherst, Bentick, Bateman, Beauchamp, Barrington, Breadalbane, Cavendish, Clifford, Denbigh, Elibank, Fitzwilliam, Falmouth, Holland, Irwine, Kerry, Kinnaird, March, Mounstewart, Oxford, Palmerston, Polwarts, Speneer, Temple, Tirconell, Willoughby, etc. La noblesse française est représentée par le duc d'Ayen, le chevalier d'Aguesseau, le duc de Luynes, le comte de Lauraguais, le maréchal duc de Noailles et le marquis de Noailles, le marquis de Ségur, le baron de Talleyrand, le marquis de Villette, auprès desquels brillent les noms de Voltaire, de Diderot, de Marmontel, de Suard, de Sedaine, de Saurin, de l'abbé Raynal.....

C'est, je crois, à l'époque de ce nouveau séjour en Angleterre, qu'il

(1) J'ai dit que cette édition était ornée d'un très beau portrait dû à Bartolozzi. Ce portrait, d'une touche délicate et souple, d'un burin plein de finesse, est en forme de médaillon et porte en exergue le nom et les lieu et date de naissance du modèle : *André Danican Philidor, né à Dreux le sept septembre mil sept cent vingt-six*. Audessous, un quatrain signé de ces mots : *Par M. Davesne*, et qui est le même que celui qui accompagne le portrait dessiné par Cochin et reproduit par *la Chronique musicale* en tête du premier article de cette biographie.

faut placer l'un des plus grands tours de force que Philidor exécuta au club des Échecs. Une triple partie fut organisée entre lui, d'une part, et, de l'autre, les trois plus forts joueurs de Londres : le comte de Bruhl, son ami intime, M. Bowdler et M. Mazères. Philidor devait mener les trois parties simultanément, sans voir aucun des échiquiers. Le résultat fut prodigieux : en une heure vingt minutes, M. de Bruhl était vaincu ; M. Mazères le fut en deux heures, et au bout d'une heure trois quarts la partie avec M. Bowdler était déclarée égale.

Philidor renouvelait souvent cet exercice, et il y apportait une lucidité d'esprit et une assurance vraiment formidables. Madame de Bawr, dans ses *Souvenirs*, raconte ainsi un fait affirmé par tous les contemporains :

« ... On avait vu deux ou trois fois Philidor conseiller une personne placée hors de sa vue, et qui conduisait une partie pour son compte, tandis qu'il en jouait une autre ; mais un pareil effort de tête le fatiguait, au point qu'il renonça totalement à exécuter de nouveau ce tour de force.

« Néanmoins, M. le comte d'Artois en ayant entendu parler, eut le plus grand désir d'en être témoin, et fit proposer à Philidor de jouer cent louis de cette manière. Philidor, après avoir bien averti le prince qu'il était certain de le gagner, finit par céder à ses instances et par accepter le pari.

« Quand M. le comte d'Artois eut choisi les deux joueurs qui devaient défendre ses intérêts, comme il était bien décidé à payer les cent louis, quelque chose qui arrivât, il fit consentir en secret le second de Philidor à ne point exécuter exactement un des ordres qui lui serait donné, et, ceci convenu, la partie commença. Elle était à peine en train, que Philidor ayant dit à son joueur de faire sortir un de ses cavaliers, celui-ci fit sortir un fou, et, une vingtaine de coups après, il avertit que l'adversaire faisait échec au roi avec sa reine. — Cela n'est pas possible, dit Philidor, notre cavalier la prendrait. — Mais le cavalier n'est pas là, répondit le complice du prince, c'est le fou. — Comment ? le fou !

« Philidor posa sa tête dans ses deux mains, et réfléchit profondément, le temps qui lui était nécessaire pour rappeler toute la partie à sa mémoire. — Au cinquième coup, dit-il enfin, quand je vous ai dit de faire sortir le cavalier, vous vous êtes trompé, et vous avez fait sortir le fou.

« A ces mots, le comte d'Artois se leva, saisi de surprise et d'admiration ; il avoua sa malice, en priant Philidor de la lui pardonner, et lui envoya le lendemain matin ses cent louis dans une boîte d'or, ornée de son chiffre en diamants (1). »

Ces combats extraordinaires n'étaient pas, on le pense bien, sans fatiguer et surexciter d'une façon cruelle les facultés intellectuelles de Philidor. Cela est si vrai, que pour assurer la lucidité de son esprit, il

(1) MADAME DE BAWR : *Mes Souvenirs*, pp. 54-56.

s'y préparait d'ordinaire par une abstinence presque complète. En effet, dans une lettre à sa femme, par laquelle il lui annonçait l'heureuse issue d'un défi de ce genre qui lui avait été porté, il écrivait qu'il s'y était préparé par plusieurs jours d'une diète presque absolue. Diderot, qui estimait profondément Philidor, pour lequel il avait une affection sincère, crut devoir le mettre en garde contre des efforts qui pouvaient devenir meurtriers, et lui écrivit, au sujet de la lutte qu'il venait de soutenir, la lettre suivante (1) :

« Je ne suis pas surpris, monsieur, qu'en Angleterre toutes les portes soient fermées à un grand musicien, et soient ouvertes à un fameux joueur d'échecs ; nous ne sommes guère plus raisonnables ici que là. Vous conviendrez cependant que la réputation du Calabrois n'égalera jamais celle de Pergolèse. Si vous avez fait les trois parties sans voir, sans que l'intérêt s'en mêlât, tant pis : je serois plus disposé à vous pardonner ces essais périlleux si vous eussiez gagné à le faire cinq ou six cents guinées ; mais risquer sa raison et son talent pour rien, cela ne se conçoit pas. Au reste, j'en ai parlé à M. de Légal, et voici sa réponse : « Quand j'étais jeune, je m'avisai de jouer  
« une seule partie d'échecs sans avoir les yeux sur le damier ; et à la fin de  
« cette partie, je me trouvai la tête si fatiguée, que ce fut la première et la  
« dernière fois de ma vie. Il y a de la folie à courir le hasard de devenir fou  
« par vanité. » Et quand vous aurez perdu votre talent, les Anglais viendront-ils au secours de votre famille ? Et ne croyez pas, monsieur, que ce qui ne vous est pas encore arrivé ne vous arrivera pas. Croyez-moi, faites-nous d'excellente musique, faites-nous-en pendant longtemps, et ne vous exposez pas davantage à devenir ce que tant de gens que nous méprisons sont nés. On diroit de vous tout au plus : « Le voilà ce Philidor, il n'est plus rien, il a  
« perdu tout ce qu'il étoit à remuer sur un damier des petits morceaux  
« de bois. » Je vous souhaite du bonheur et de la santé. Encore si l'on mouroit en sortant d'un pareil effort ; mais songez, monsieur, que vous seriez peut-être pendant une vingtaine d'années un sujet de pitié ; et ne vaut-il pas mieux être, pendant le même intervalle de temps, un objet d'admiration ?

« Je suis, avec l'estime et l'amitié que vous me connaissez, votre très humble et très obéissant serviteur,

« DIDEROT.

« Paris, ce 10 avril 1782 (2). »

(1) Cette lettre, qui est restée dans les archives de la famille Philidor, a été publiée pour la première fois dans une brochure de douze pages, *Réponse à une soirée d'ermites* (1838, in-8, pp. 11-12), et reproduite en 1864 par M. Edouard Fournier dans son livre : *Chroniques et Légendes des rues de Paris* (pp. 267-268). La reproduction qui en a été faite dans la notice du *Palamède* est inexacte et incomplète.

(2) Diderot, parlant des échecs dans son *Neveu de Rameau*, dit : « Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu ; c'est là que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot ; qu'on voit les coups les plus surprenants, et qu'on entend les plus mauvais propos ; car si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs comme Légal, on peut être un grand joueur d'échecs et un sot comme Foubert et Mayot. »

Quoiqu'il en eût, Philidor se voyait condamné, sinon à opérer toujours des prodiges du genre de celui dont parle Diderot, du moins à faire toujours plus ou moins des tours de force. Dès ses plus jeunes années, il était devenu en quelque sorte invulnérable, et, aucun adversaire ne pouvant se mesurer avec lui dans les conditions ordinaires, il lui fallait donc chercher sans cesse, sinon à égaliser les chances, ce qui était vraiment impossible, du moins à mettre son jeu dans des conditions exceptionnelles de difficultés. C'est qu'en effet, non-seulement aucun joueur ne pouvait le gagner, mais quand lui-même voulait perdre il lui était impossible d'y arriver, en dépit de ses désirs et de ses efforts les plus sincères. Il en donna un jour une preuve intéressante, en gagnant malgré lui le fameux automate joueur d'échecs qui, à la fin du dix-huitième siècle, obtint tant de succès par toute l'Europe.

Cet automate était l'œuvre d'un noble hongrois, le baron Wolfgang de Kempelen, et mit, pendant plusieurs années, tout le monde savant en émoi. La première apparition de cette machine avait eu lieu en 1770, à Presbourg, lieu de naissance de l'inventeur. Un chroniqueur du temps le décrivait ainsi : — « L'automate, affublé d'un riche costume oriental, était assis devant un bureau porté sur quatre roulettes, et ce bureau renfermait les rouages et le cylindre qu'on disait servir à mouvoir la machine. Le baron de Kempelen commençait à montrer avec grand apparat son automate ; on entendait les ressorts crier et résonner comme ceux d'une pendule ; alors le bras de l'automate se levait lentement, avançait jusque sur la pièce qu'il devait prendre, l'enlevait, et la transportait sur la case où elle devait être placée. Il ne fallait pas tenter de tromper ce joueur par une fausse marche, car il ne manquait pas de prendre la pièce et de la remettre à sa place en branlant la tête. S'agissait-il de dénoncer l'échec, on voyait les lèvres de l'automate s'agiter, et il s'en dégagait un souffle, un son faiblement articulé, dans lequel on pouvait presque entendre les mots *sha* ou *she*, qui expriment dans la langue orientale un avertissement énergique, dont l'adversaire devait tenir compte. »

Pourtant, les observateurs attentifs ne tardèrent pas à être convaincus que cette machine n'opérait pas absolument, ainsi qu'on le prétendait, par de simples moyens mécaniques. Decremps, dans sa *Magie dévoilée*, fut le premier qui devina la présence d'un être humain habilement dissimulé dans l'un des compartiments du bureau devant lequel était assis l'automate. Dans le même temps, un savant polygraphe, Duteus, soutint, dans son livre : *Recherches sur l'origine des décou-*

*vertes attribuées aux modernes* (1796), qu'il était impossible à un enfant ou à un nain de la plus petite taille de trouver place dans le bureau. Duteus était dans l'erreur la plus complète. Mais ce qui achevait de dérouter les observateurs, c'est que le baron de Kempelen affirmait lui-même qu'il donnait, de sa personne, la direction aux mouvements de l'automate. Par quel moyen?...

Or, voici quels étaient la construction et le jeu de la machine. Le bureau de l'automate avait deux compartiments : au moment de l'ouverture, qui avait lieu en présence du public, le moteur humain s'y tenait déjà fort habilement caché ; mais comme les deux compartiments n'étaient ouverts que successivement, et jamais en même temps, le joueur invisible, qui était assis sur une tablette à galets, se blottissait adroitement dans l'un de ces compartiments, tandis que l'autre était exposé aux regards du public. Mais comment pouvait-il se faire qu'un homme, caché dans une boîte non transparente, pût non-seulement voir les coups joués par son adversaire, mais encore faire mouvoir l'automate avec une intelligente précision ? Le procédé était celui-ci.

Le directeur de l'appareil, pourvu d'une bougie qui l'éclairait et d'un échiquier de voyage, entrait dans la boîte, qui était fermée presque hermétiquement. Ce premier échiquier avait toutes ses cases numérotées. Un autre échiquier, à cases également numérotées, se dessinait en guise de plafond au-dessus de la tête du directeur, formant le revers de la table sur laquelle jouait l'automate. Les pièces du jeu extérieur, armées chacune à leur base d'un aimant très fort, faisaient mouvoir, lorsqu'on les posait ou qu'on les enlevait, de petites bascules en acier, correspondant à chacun des carrés de l'échiquier intérieur du bureau. C'est par ce moyen que l'homme caché, en observant attentivement le jeu des bascules, pouvait juger immédiatement le coup joué par l'adversaire de l'automate. Répétant aussitôt le coup sur l'échiquier placé sous ses yeux, il jouait le sien, et au moyen d'une manivelle qui faisait mouvoir le bras de l'automate, et d'un ressort élastique qui imprimait le mouvement aux doigts et à la tête de celui-ci, il faisait agir la machine avec une promptitude et une précision qui étonnaient même les plus connaisseurs (1).

Lorsque le baron de Kempelen vint à Paris avec sa machine, on organisa, à l'Académie des sciences, une grande séance d'apparat, dans

(1) La plupart de ces renseignements sont empruntés à un intéressant article publié dans *le Journal de Rouen*, au mois d'octobre 1868, sur l'automate de Kempelen.

laquelle Philidor fut invité à se mesurer avec l'automate merveilleux. Le baron alla trouver Philidor, et lui exposa sa situation : — « Je ne suis pas sorcier, lui dit-il, vous le pensez bien, et mon automate n'est pas plus fort que moi ; mais, ayant perdu tout ce que je possédais, il reste mon unique ressource et mon seul moyen d'existence. Jugez, monsieur, quelle fortune ce serait pour moi de pouvoir proclamer dans les papiers publics que mon automate vous a gagné ! »

Philidor, avec sa bienveillance ordinaire, consentant parfaitement à s'effacer, sans concevoir même une préoccupation d'amour-propre, lui répondit aussitôt : — Oh ! monsieur, j'en serais enchanté.... Mais vous comprenez que, dans votre intérêt même, nous ne devons pas avoir l'air de nous être concertés ; il faut que je me défende, et que l'on ne puisse s'apercevoir que j'y apporte quelque négligence. Je ferai tout mon possible, je vous le promets, pour me laisser gagner par votre automate. » Eh bien, malgré tout, sa bonne volonté fut inutile, et tous ses efforts restèrent superflus. Il en fit d'inouïs pour perdre cette partie, qu'il gagna malgré lui, ses erreurs volontaires n'étant pas assez sensibles, quoi qu'il en pût croire, pour que son adversaire, fort habile pourtant, en pût efficacement profiter. Son fils aîné, qui assistait à cette séance, lui entendit souvent dire, par la suite, que jamais partie d'échecs ne l'avait autant fatigué.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





## PAUL FOUCHER

---



PAUL Foucher s'est éteint doucement, sans secousse, le 23 janvier, vers cinq heures du soir, laissant derrière lui toute une vie de labeur et de probité.

La mort ne surprend pas l'honnête homme. Entre elle et lui, Paul Foucher avait dès longtemps mis sa conscience en sentinelle; sentinelle vigilante et qui le gardait bien.

Sa mémoire est vierge de toute tache. La mort l'a frappé debout, sur la brèche. Il semble qu'elle ait voulu respecter l'amour-propre de ce travailleur infatigable : elle l'a enlevé un dimanche. La besogne du lendemain était prête, et son feuilleton, paru le lundi dans *la Presse*, est un feuilleton posthume.

Paul Foucher était né en 1810, à Paris.

Aux heures brûlantes du romantisme, le nom de Paul Foucher apparut, pour la première fois, associé au nom de Victor Hugo, dans la paternité du drame *Amy Robsart*. Il était le beau-frère du grand poète, auquel il avait voué une admiration fervente. Il a suivi, d'un pas très inégal, le lumineux sillon tracé par le maître, et d'assez près parfois, pour en distraire un rayon furtif. Romans, nouvelles, drames, tragédies, vers, articles de revue, critique dramatique et musicale, correspondances littéraires, tous ces genres de l'activité intellectuelle, Paul Foucher les a successivement abordés. Ses collaborateurs dramatiques s'appellent

Charles Desnoyers, Mélesville, Alexandre de Lavergne, Alboize, Elie Berthet, Anicet Bourgeois, Dennery, avec lesquels il a peut-être signé cent actes. Cette partie de sa carrière n'est point de notre ressort. D'autres, amis plus autorisés et non moins pieux que nous, analyseront ailleurs cet œuvre considérable. Nous n'en dégagerons que ce qui touche à notre spécialité.

Paul Foucher, dilettante éclairé autant que dramaturge de ressources, possédait à un éminent degré l'entente des situations véritablement lyriques. Scribe le savait, car c'est dans la tragédie de *Don Sébastien de Portugal*, de Foucher, qu'il a puisé les scènes de ce *Don Sébastien* qui fut mis en musique par Donizetti.

Voici la liste des livrets et des ballets qu'on doit à Paul Foucher.

*L'An mille*, opéra comique en un acte, en collaboration avec Mélesville, musique d'Albert Grisar, représenté à l'Opéra-Comique au mois de juin 1837.

Ce petit ouvrage, le second que Grisar ait écrit pour la scène, n'a laissé trace ni dans la carrière du compositeur, ni dans celle des librettistes.

*Le Vaisseau fantôme*, opéra en deux actes, musique de Louis Dietsch, représenté à l'Opéra le 9 novembre 1842.

Paul Foucher avait trouvé l'embryon de son libretto dans l'œuvre d'Henri Heine, qui rapporte quelque part la légende, populaire en Allemagne, du *Hollandais spectre*. Il avait débarrassé le sujet de son enveloppe nébuleuse, et reconstitué l'intrigue en y ajoutant des personnages accessoires. Théophile Gautier reconnaît le mérite du dialogue poétique et des chœurs, ainsi que l'adresse et l'expérience apportées à l'agencement total de l'ouvrage. Richard Wagner s'est emparé du même conte pour établir son poème du *Hollandais volant* (*Der fligende Hollander*), opéra fantastique, tombé avec éclat à Dresde, le 2 janvier 1843. Avant de confier à Paul Foucher le poème du *Vaisseau fantôme*, M. Léon Pillet, alors administrateur de l'Opéra, avait demandé à Wagner son *Hollandais volant*. On ne s'entendit point sur les conditions : Wagner devait recevoir le prix de son œuvre et en conserver la propriété pour l'Allemagne, sous la condition d'en changer le titre à Paris. Mais, dans cette combinaison, Dietsch restait toujours chargé de la musique, et c'est là vraisemblablement ce qui répugnait à la nature envahissante du novateur allemand. Pour se convaincre des liens intimes qui rattachent le *Vaisseau fantôme*, de Paul Foucher, au *Hollandais volant*, de Wagner, il suffit de lire ce dernier poème, inséré sous le titre de *Vaisseau*

*fantôme* dans le livre intitulé : *Quatre poèmes d'opéra, traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique*, par Richard Wagner. — *Le Vaisseau fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Tristan et Iseult* (Paris, Librairie-Nouvelle, 1861, in-12).

Dans l'interprétation du *Vaisseau fantôme*, madame Dorus et Marié se partageaient le succès.

*Richard en Palestine*, opéra en trois actes, musique d'Adolphe Adam, représenté à l'Opéra le 14 octobre 1844.

Son succès fut compromis par les fâcheuses défiances de la direction de l'Opéra contre la musique d'Adam. Musicalement, *Richard en Palestine* est une œuvre de mérite, pour laquelle il eût fallu se mettre en frais de costumes et de décorations. C'est à Walter Scott que Paul Foucher avait emprunté son livret, dont l'action était un peu languissante. On y trouve cependant quelques situations favorables à la musique, et des coupes originales dans la versification. On remarqua surtout, dans ce genre, une chanson bachique d'Allemands, sur des vers de trois pieds, qui rappellent *le Pas d'armes du roi Jean*. — *Richard en Palestine* était chanté par Marié, Baroilhet, Levasseur et madame Dorus.

*Paquita*, ballet-pantomime en deux actes, avec Mazillier, musique de Deldevez, représenté à l'Opéra en avril 1846.

C'était une manière de ballet mélodramatique assez nouvelle, et telle que Bouchardy l'eût pu rêver. *Paquita* réussit parfaitement. La danse prodigieuse de Carlotta Grisi enleva tous les applaudissements.

*L'Étoile de Messine*, ballet-pantomime en deux actes, avec Borri, musique du comte Gabrielli, représenté à l'Opéra le 20 novembre 1861.

Ce ballet faillit avoir du succès, ce qui, eu égard à la faiblesse de la musique, eût été un grand honneur pour MM. Paul Foucher, Borri, et mademoiselle Ferraris, la principale ballerine.

Depuis 1848, Paul Foucher adressait à *l'Indépendance belge* des correspondances parisiennes très remarquées. Au théâtre, la fortune l'avait peu à peu abandonné : il avait alors viré de bord, et de justiciable qu'il était précédemment, il s'était fait justicier, c'est-à-dire critique.

En 1865, il avait pris la revue dramatique de *la France*, qu'il quitta pour celle de *l'Opinion nationale*, et, en dernier lieu, pour celle de *la Presse*. Ses appréciations étaient très goûtées, parce qu'elles reposaient sur un fond mixte de malice et de bienveillance, qui désorientait la vanité des artistes.

Au mérite du littérateur, à l'honnêteté de l'homme privé, Paul Fou-

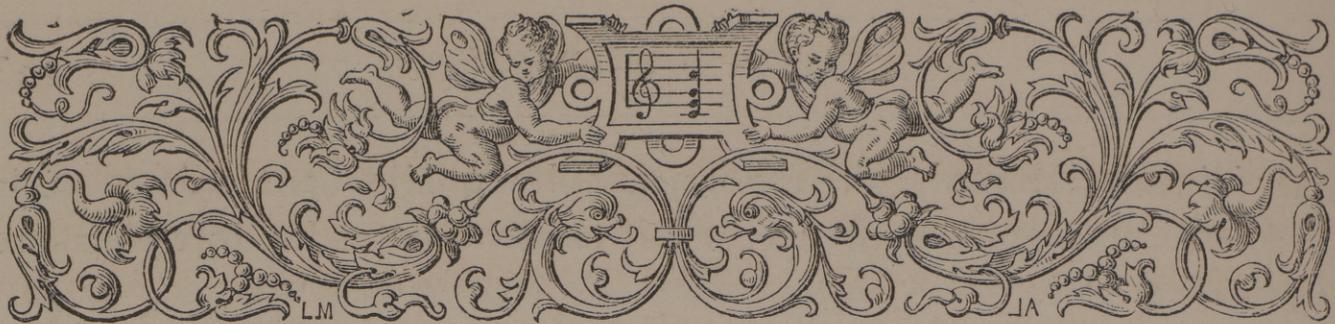
cher joignait l'urbanité des formes, exquise qualité bannie de ce siècle grossier. Cet homme, si occupé, savait toujours se rendre libre pour être serviable et poli.

Je regrette profondément Paul Foucher.

*La Chronique musicale* aussi perd en lui un ami précieux, car il était de ceux qui *collaborent à distance*, et passé le bureau de rédaction. La publicité dont il disposait, le crédit qu'on faisait à sa parole, étaient également au service des idées dans lesquelles il avait foi, et *la Chronique musicale* était du nombre. Il y a donné les portraits d'Henriette Sontag, de la Saint-Huberti, de la Malibran et de Catarina Gabrielli. C'était le commencement d'une série d'études très fouillées sur *les Cantatrices dramatiques*, et qui étaient promises à nos lecteurs.

ARTHUR HEULHARD.





## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *Fragments de la grande Messe en si mineur*, de S. Bach. *Fragments des Scènes dramatiques*, de J. Massenet. — CONCERTS POPULAIRES : *Sérénade en ré majeur*, de M. J. Brahms. *Larghetto du quintette en la*, de Mozart. — SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE : *Reprise du Messie*, de Haendel. — CONCERT NATIONAL (THÉÂTRE DU CHATELET) : *La Danse macabre, symphonie*, de M. Saint-Saëns. — CONCERTS DANBÉ (SALLE TAITBOUT). — CONCERT DU CAPITAINE VOYER. — AUDITION DES ŒUVRES DE KREUTZER.



CONCERTS DU CONSERVATOIRE. — Chaque nouveau programme des Concerts du Conservatoire contient maintenant une œuvre non encore entendue. Les primeurs des deux dernières séances sont signées des noms de Bach et Massenet. L'un est né en 1685, l'autre est notre contemporain et s'annonce comme un des maîtres de notre musique nationale.

Les compositions de Bach, qui sont très nombreuses, se distinguent toutes par une rare élévation de style, par une originalité parfois bizarre, par l'opulence des harmonies, par l'agencement orchestral, par la richesse des mélodies et par la variété des effets. La Grande messe en *si mineur* réunit ces qualités et est légitimement considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'illustre auteur, car, dans cette composition grandiose, tous les morceaux sont à la hauteur des fragments sublimes qui ont été exécutés au Conservatoire. Ces fragments sont extraits du *Credo*. Les deux premiers morceaux ; le *Credo in unum Deum* et l'*Incarnatus* sont pénétrés d'une énergie rare. Le *Crucifixus* a surtout frappé par l'inénarrable horreur qui en empreint chaque phrase, lourdement soutenue par le martellement des basses sans cesse répété depuis le commencement jusqu'à la fin. Haletant sous ces accents poignants, l'auditoire a

applaudi, et cependant il y a eu des défaillances dans le rendu vocal et peut-être aussi dans l'orchestre. Les intonations peu commodes des parties chantées et l'étrangeté d'un style orchestral tout nouvellement abordé, a influencé les virtuoses de la Société, assez difficiles pourtant à démonter. On sentait qu'ils essayaient un habit neuf et qu'il étaient, comme on dit, gênés aux entournures. Le génie de Bach a vaincu tant de circonstances défavorables, et le style fugué qui reparait constamment n'a nui aucunement à l'élément dramatique qui envahit toute cette musique. Il ressort même de ces formes scolastiques, de cette mathématique musicale mélangée ici à doses savamment proportionnées, une majesté, une grandeur incomparables. Lorsque l'émotion s'y joint, l'audition est terrassante et l'on s'explique qu'en Angleterre, en Belgique, en Allemagne et dans toute la Scandinavie, la musique de Bach se trouve constamment dans tous les répertoires.

Si Bach eût été notre compatriote, s'il était notre contemporain, on l'eût moins bien accueilli. Néanmoins M. Massenet a su dissiper la méfiance que fait toujours naître dans le public des Concerts du Conservatoire l'apparition d'un nouveau nom d'origine française. C'était la première fois que ce compositeur apparaissait sur les programmes de la Société ; il y a fait bonne figure, et désormais il sera un des hôtes estimés de la maison. Il a écrit de la musique descriptive, — j'aimerais mieux dire théâtrale, — sur des thèmes choisis par lui dans Shakespeare, de manière à pouvoir y déployer la souplesse de son talent, l'ingéniosité pittoresque de son orchestration variée et la fécondité de son imagination. Cette dramaturgie musicale n'a pas échappé aux défauts du genre. Vainement on tente d'adapter sa symphonie à un texte précisé, on ne peut la rendre adéquate au thème choisi, il en résulte presque toujours en réalité une musique sans plan qu'il faut écouter avec complaisance et en suivant des yeux le programme pour savoir juste à point quand arrive l'orage, la scène d'amour, et tout ce qui peut figurer dans un scénario symphonique. Mais M. Massenet donne à ses compositions un tel cachet, il s'y montre avec tant d'individualité de couleur et de puissance, que le programme s'oublie et qu'il n'est plus permis que d'écouter son œuvre. Le fragment sur *Macbeth*, qui a été le moins applaudi, devrait être entendu au théâtre ; c'est là qu'il se déploierait avec ses effets variés et tout son relief. C'est de la musique scénique et elle se dépare au concert. Le fragment sur *Roméo et Juliette* a une nuance plus vive, une allure plus sémillante ; on dirait une ronde dans la formule italienne : c'est léger, fin, frais et admirablement tissé. Dans le morceau sur la *Tempête*, l'inévitable bouleversement d'un orchestre violenté sert de repoussoir à un

scherzo estompé à la sourdine, où l'instrumentation se détaille délicatement, à travers des rythmes ballerins sur un dessin mélodique qui serait tout à fait bien trouvé s'il se nacrât davantage d'idéal. Il rappelle le ballet des sylphes de Berlioz, et cependant il ne lui ressemble aucunement et ne procède pas des mêmes combinaisons d'effets.

Le *rêve de Desdemone* a été le morceau saillant, celui qu'on a le plus remarqué, celui qui, avec l'ouverture de *Phèdre*, caractérise le plus la manière de M. Massenet et synthétise le mieux son talent. Nous le louons sans réserve et nous saluons comme un maître glorieux de la musique française, le compositeur qui l'a écrit. Il s'ouvre avec les violons, par une mélodie ample et douce qui cède peu à peu aux anxieuses agitations d'un chant troublé, mais toujours grandiose et tendre dans sa palpitation fiévreuse. L'orchestre retourne ensuite aux suaves pensées du commencement, il les reprend, en les ouatant de sourdines, les orne, les varie, les colore avec délicatesse, et les assoupit dans un finale harmonieux qui laisse l'auditeur en suspens mais charmé. C'est bien le rêve délirant de Desdemone éperdue, avec les blandices trompeuses de l'amour évanoui et les sanglots étouffés, les sursauts dont la secoue la fatalité pressentie. Il y a là un chant de violoncelle d'un incontestable effet. C'est la musique d'un poète, d'un coloriste, d'un magicien instrumental, mais surtout c'est de la belle musique de théâtre. Le jour où il abordera la scène, M. Massenet reprendra la tradition lyrique de nos plus illustres maîtres, il sera le successeur de Dalayrac, de Boïeldieu, de Hérold, d'Halévy, d'Auber, de F. David, de Berlioz; il sera une des personnalités les plus puissantes de notre Opéra national, et on ne pourra pas dire de M. Massenet qu'il procède d'un autre maître que de lui-même.

*Maurice Cristal.*

CONCERTS POPULAIRES. — *La Sérénade en ré majeur*, de M. J. Brahms, qu'on a exécutée pour la première fois au 5<sup>e</sup> concert de la 2<sup>e</sup> série, appartient à ce genre de pièces symphoniques que nos compositeurs modernes ont mises si fort à la mode et qu'on appelle *Suites d'orchestre*. Elle se compose de quatre morceaux : *Allegro molto*, *Sérénade*, *Scherzo*, *Final*. *L'allegro*, traité en forme de pastorale, est généralement bien venu et le début en est même fort joli. *La Sérénade* est très courte et sans beaucoup de caractère; çà et là quelques détails piquants d'orchestration. Du *Scherzo*, je n'ai rien à dire, si ce n'est qu'il tire tous ses effets d'une espèce de fanfare de chasse peu intéressante; quant au *final*,

il m'a paru assez négligé, et son moindre défaut est de se développer sur une phrase mélodique dont les quatre premières mesures sont empruntées à la chanson de « Cocotte », de l'*Ombre*; c'est assez dire qu'il ne brille ni par l'originalité, ni par la distinction des idées. En somme, la *Sérénade*, de M. Brahms, est l'œuvre d'un musicien de talent; elle est conçue dans le style pittoresque, et les quatre morceaux qui la composent formeraient quatre scènes de ballet fort agréables. Tout cela est écrit avec beaucoup de verve et de facilité, avec trop de facilité peut-être, car on sent à chaque pas que le compositeur se laisse aller trop librement à son inspiration première et qu'il ne se préoccupe pas assez de trier ses idées et de châtier son style. De là des négligences de forme, des fautes de goût et parfois des trivialités dans le genre de cette réminiscence peu heureuse que je signalais plus haut. Les développements, sans être très riches, sont généralement bien conduits; l'instrumentation est lourde, pesante, écrasée, elle manque à la fois de variété, d'élégance, de fluidité et de lumière. Ce n'est pas que les couleurs y fassent défaut, mais elles y sont plutôt entassées que distribuées avec goût.

Le *Larghetto* du quintette en *la*, de Mozart, est une des plus pures inspirations musicales qui existent. On a souvent comparé Mozart à Raphaël, et je ne sache pas, dans l'œuvre de ce compositeur, de morceau qui se prête mieux à démontrer l'exactitude de ce rapprochement. La beauté de l'idée mélodique, la pureté des lignes, la grâce du coloris, la noblesse de l'expression, rappellent ces types adorables de madones que le peintre d'Urbino semble avoir entrevus dans quelque vision céleste. Cette page admirable est toujours exécutée séparément dans les concerts à orchestre; on laisse de côté les autres morceaux du quintette et l'on fait bien. M. Padeloup avait imaginé cette fois de faire suivre le *larghetto* du menuet et de l'*allegretto con variazioni*; cette innovation ne nous a pas semblé très heureuse. Les deux derniers morceaux sont loin d'être à la hauteur du premier, ils n'appartiennent pas à la même famille, et leur voisinage immédiat ne peut qu'affaiblir dans l'esprit de l'auditeur l'effet produit par l'expression idéale et la poésie pénétrante de ce chef-d'œuvre.

Il me reste maintenant à parler avec quelques détails de deux artistes russes, qui se sont présentés pour la première fois au public parisien et dont le talent peu ordinaire mérite de fixer l'attention de la critique.

M. Davidoff est un violoncelliste de premier ordre, qui n'a rien à redouter des souvenirs laissés par les plus célèbres virtuoses du violoncelle. Une des qualités qu'on remarque tout d'abord chez cet artiste, c'est la vigueur et la délicatesse de son coup d'archet, c'est aussi la puis-

sance et la pureté des sons qu'il tire de son instrument. Le jeu de M. Davidoff est à la fois ferme et élégant : jamais d'hésitation dans l'attaque du son, jamais de confusion dans l'exécution des traits les plus rapides et les plus compliqués. Les plus grandes difficultés de mécanisme, les hardiesses les plus scabreuses, sont réalisées avec une netteté et une sûreté vraiment merveilleuses et sans trahir le moindre effort. Enfin, M. Davidoff possède un style ample et sévère ; il sait poser largement la phrase mélodique et la chanter avec autant d'expression que de simplicité ; la seule critique qu'on puisse lui adresser, c'est d'abuser parfois des *coulés* dans les mouvements lents. M. Davidoff s'est fait entendre dans un *concerto* de sa composition, qui est une œuvre honnête, mais sans aucune originalité. Son succès a été très vit.

Madame Essipoff, pianiste, nous arrive également de Saint-Pétersbourg, et, comme M. Davidoff, c'est la première fois qu'elle paraît devant un public français. Elle s'est fait entendre au 6<sup>e</sup> et au 7<sup>e</sup> Concerts, et elle a joué, dans le premier, un *concerto* de Chopin fort ennuyeux, et dans le second, un *nocturne* de Chopin, la *Gavotte* de Glück, la *Danse des Lutins* et la *Fantaisie hongroise*, pour piano et orchestre, de Liszt. Le talent de madame Essipoff brille surtout par la sûreté et la précision, aux dépens de la grâce féminine dont elle est absolument dépourvue. Dans les morceaux de genres très différents qu'elle a successivement exécutés, elle a fait preuve d'une grande flexibilité de style et d'un goût parfait qui lui ont conquis dès l'abord les applaudissements de ce public parisien qu'on dit si difficile à contenter. Difficile à contenter, soit, et je reconnais que le public de M. Pasdeloup se montre particulièrement exigeant, mais ce n'est pas pour les virtuoses, qu'il accueille presque toujours avec de véritables transports, c'est pour les œuvres nouvelles des compositeurs modernes, qu'il n'écoute qu'avec la plus grande défiance et qu'il n'applaudit qu'avec la circonspection la plus exagérée. La *Sérénade* d'Haydn, et le *Menuet* de Boccherini le font trépigner d'enthousiasme, mais, en revanche, *l'Arlésienne*, de M. Bizet, qu'on a exécutée au 6<sup>e</sup> concert, le laisse absolument froid, et pourtant c'est là une des œuvres les plus remarquables du répertoire moderne, une œuvre classée et déjà consacrée par les suffrages unanimes du monde artiste. Je ne veux pas faire à ce propos des comparaisons qui nous conduiraient souvent à des conclusions assez inattendues, je constate simplement un fait que j'ai observé à plusieurs reprises ; j'y reviendrai peut-être un jour.

On a encore exécuté dans cette période de 3 concerts deux œuvres, dont le rapprochement fournirait aussi le sujet d'une étude fort curieuse, mais que je ne puis entreprendre ici. Je veux parler de la 1<sup>re</sup> et de la

# RONDE NOCTURNE

DANS LE JARDIN DE JULIETTE.  
tirée des Scènes Dramatiques de J. MASSENET

Allegretto. - Calme et simplement.

PIANO.

*p dolce e legato assai.*

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The music is marked 'PIANO' and 'p dolce e legato assai'. The right hand features a series of chords and melodic lines, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

The second system continues the musical piece, maintaining the same tempo and dynamics. The right hand's melody is more active, with some slurs and accents, while the left hand continues its steady accompaniment.

The third system shows further development of the musical themes. The right hand has some melodic flourishes, and the left hand's accompaniment remains consistent.

*poco rit. e dim.* a Tempo.

The fourth system begins with a tempo change indicated by 'a Tempo'. The music returns to its original tempo. The right hand's melody is more prominent, and the left hand's accompaniment is more active.

The fifth system concludes the piece. It features dynamic markings 'f', 'dim.', and 'p'. The right hand has a final melodic flourish, and the left hand ends with a simple chord.

*mf*

*cresc.* *dim.* *p*

*poco a poco cresc.* *poco rit. dim.*

**1<sup>o</sup> Tempo.**

*p*

*f* *dim.* *p*

Stesso Tempo.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *ff* (fortissimo). It includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *p* (piano) and *dol* (dolce).

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked *mf* (mezzo-forte). It includes the markings *poco a poco cresc.* and *poco rit. dim.*

a Tempo 1<sup>o</sup>

pp

sempre p

poco rit.

pp a Tempo.

sost. e legato.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *mf* and *dim.*, and the instruction *con grazia.* The notation shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line.

Third system of musical notation. It features dynamic markings *p* and *pp*. The treble staff contains sustained chords, while the bass staff has a more active melodic line.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *dol.* and *per*. The notation shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line.

Fifth system of musical notation. It includes dynamic markings *pp* and *Ped.* with asterisks. The notation shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line.

9<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven, ces deux créations magnifiques séparées par un intervalle de vingt-trois ans qui embrasse presque toute la carrière du plus vaste génie de la musique et l'histoire de toute une période de l'art musical. Il est à regretter que M. Pasdeloup ne nous ait pas donné la 9<sup>e</sup> *Symphonie* tout entière. Au point où nous en sommes arrivés, ce chef-d'œuvre devrait être exécuté aussi couramment que les huit autres chefs-d'œuvre qui l'ont précédé.

H. Marcello.

*SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE.* — Reprise du *Messie*. — La reprise du *Messie*, de Haëndel, qui a eu lieu le jeudi 14 de ce mois, au Cirque d'été, était donnée sous le patronage de madame la Maréchale de Mac-Mahon, au profit de la maison de la Providence Sainte-Marie. La salle était élégamment parée : au dehors, des tapis et des arbustes ; au dedans, des arbustes et des fleurs. Le prix des belles places, un peu élevé, a sans doute éloigné un certain nombre d'auditeurs, car des vides regrettables se faisaient remarquer parmi les stalles et les fauteuils. Néanmoins, la recette a dû atteindre un chiffre respectable et remplir les nobles intentions de cette fête de bienfaisance.

L'exécution n'a rien laissé à désirer, car la direction de M. Lamoureux est toujours irréprochable, et son orchestre et ses chœurs fonctionnent avec une perfection qu'il serait bien difficile de surpasser. De plus, l'apparition de plusieurs artistes nouveaux pour Paris, ou dans le *Messie*, a beaucoup rehaussé l'éclat de cette reprise. En première ligne, il faut nommer une Anglaise, madame Patey. Cette dame, qui possède un de ces vrais contraltos dont le public parisien a perdu le souvenir, et qu'il admirait tant autrefois dans la Pisaroni, la Brambilla et l'Alboni, offre un modèle accompli de la cantatrice d'oratorio. Beau timbre, belle émission de voix, respiration très longue et habilement ménagée, noblesse, et expression portée à son extrême limite ; il est impossible de chanter avec plus de mélancolique résignation l'air admirable « Comblé d'outrages », ni avec plus de grâce et de douceur celui qui le précède « Il garde ses ouailles », qui, du reste, a été bissé. A côté de madame Patey, madame Brunet-Lafleur, dont la voix avait été un peu déplacée dans le rôle grave de la jeune israélite de *Judas Machabée*, a pris une revanche éclatante dans le *Messie*. L'air « J'ai foi, Seigneur », que dans mon compte-rendu de la première audition je regrettais que M. Lamoureux eût supprimé, fait valoir à merveille les riches qualités de son organe. Écrit en *mi majeur*, et le plus souvent, dans la sixte du *si* au *sol dièse* aigu, il met en relief toutes les plus belles notes du soprano, et madame Brunet-Lafleur y a

été superbe, comme voix et comme talent. Mademoiselle Jenny Howe a également une voix bien appropriée à l'oratorio, et mademoiselle Baldi, élève de M. Roger, a dit avec beaucoup de charme l'air « Car Dieu nous rendra ». M. Lauwers, qui a un franc baryton, a chanté avec un style excellent un air de basse un peu grave pour sa voix. M. Prunet n'a pas toute l'ampleur et tout le mordant nécessaires pour les morceaux de ténor du *Messie*, surtout pour l'air « O Judée ! » M. Auguez a chanté avec un très beau timbre de basse l'air « D'échos en échos », dont M. Teste exécute si admirablement le solo de trompette ; mais cet air, dans lequel de larges coupures, trop larges mêmes, ont été pratiquées, m'a semblé avoir été pris bien lentement. Je l'ai entendu dire plus vite à Londres, et il produisait plus d'effet.

Les chœurs ont, comme d'habitude, été au-dessus de tout éloge dans la divine inspiration, toujours bissée, « Ah ! parmi nous l'enfant est né », et dans le pompeux « Alleluia », qui, cette fois-ci, je ne sais trop pourquoi, a été accueilli avec moins d'enthousiasme que l'année passée. M. Fissot a exécuté la partie d'orgue avec une grande intelligence.

*CONCERT NATIONAL. (Théâtre du Châtelet.)* — Le deuxième concert de la deuxième série a mis en lumière une nouvelle œuvre symphonique de M. Saint-Saëns, intitulé la *Danse macabre*, morceau des plus étranges qui se puisse imaginer. Tout s'y trouve, effets très heureux, effets très désagréables. On croit entendre des voix humaines, des miaulements de chats, les gémissements du vent, et au milieu de cela une sorte de joie frénétique, forcenée et sépulcrale. C'est, comme dit le programme, « la Mort en cadence frappant une tombe avec son talon », et qui « à minuit joue un air de danse sur son violon ». Musique effrayante, musique à faire rêver, mais en même temps très imagée, et attirant involontairement et violemment l'attention de l'auditeur. Où donc M. Saint-Saëns a-t-il pu découvrir des effets d'orchestre si absolument inconnus jusqu'ici ? La *Danse macabre*, malgré une assez forte opposition, a été bissée, et c'était justice. Le public voudra l'entendre de nouveau, ne fût-ce que par curiosité.

*CONCERTS DANBÉ. — Salle Taitbout. — 148<sup>e</sup> concert. —* Première audition d'une ouverture de M. Wormser et première audition d'un morceau symphonique de M. Albert Cahen. Commençons ce compte-rendu par un éloge à mademoiselle Laure Bedel, qui a très joliment exécuté une sérénade brillante de Mendelssohn, et par un remerciement à M. Danbé d'avoir bien voulu nous redonner la charmante gavotte de

Lully (et non pas de Gluck, comme l'a dit le programme), qui a eu tant de succès, il y a un mois.

M. Wormser a concouru l'année dernière pour le prix de Rome, et s'il n'a obtenu qu'une mention honorable, son admission à ce concours était déjà un témoignage de capacité. Son ouverture est bien faite, son instrumentation est à effet; et lorsqu'il aura purgé sa mémoire de quelques réminiscences — tous les débutants en sont là — telles que celle de l'ouverture du *Freischütz*, au commencement, et celle d'un motif quelconque de Wagner, à la fin, nul doute qu'il ne fasse valoir de belles qualités personnelles.

M. Albert Cahen a intitulé son morceau symphonique « Prélude et divertissement pour une pastorale mythologique (*Endymion*). » Un *Endymion* en plein dix-neuvième siècle! Et de la mythologie encore, autre que celle de *la Belle Hélène* ou d'*Orphée aux enfers*. Chère et trop douce illusion! Mais M. Albert Cahen est très jeune. C'est un musicien d'avenir; malheureusement aussi un musicien de l'*avenir*. On sent que Berlioz, dans ce qu'il a de plus vague et de plus excentrique, que Schumann et Wagner ont déteint sur sa manière d'écrire. Ce n'est pas que dans la première partie « fantaisie et prélude » il n'y ait une certaine habileté d'instrumentation et quelques heureux effets d'orchestre. Mais la « Danse des Nymphes », qui n'a rien de dansant; mais la « *Ronde des Dryades* », qui n'a aucun rythme cadencé, aucune mélodie chantante; mais la « Marche héroïque », dont pas un motif n'est franc, et dans laquelle la harpe, qui n'a pas cessé de se faire entendre dans les trois premières parties, arrive encore une fois, et très mal à propos : Qu'en dire?

Au concert suivant, M. Danbé a donné la première audition d'un menuet à orchestre, de M. A. de Bertha, compositeur hongrois, et la première audition de trois pièces pour violoncelle, par M. Widor. Le menuet est bien instrumenté et le premier motif est assez joli, mais un peu lourd; le second lui est fort supérieur; il est original et très distingué. M. Fischer, violoncelliste de beaucoup de talent, a exécuté les trois pièces de M. Widor. Je l'avouerai franchement : je n'y ai rien compris, mais absolument rien, et je n'ai pu qu'admirer la mémoire de M. Fischer, qui a su parvenir à se mettre dans la tête trois suites de phrases musicales dépourvues de tout rythme et de tout motif. Heureusement que madame Barthe-Banderalli est venue immédiatement après montrer ce que c'est que la mélodie, en chantant l'air d'*Actéon*, d'Auber, qu'elle a interprété avec une rare perfection, et la romance des *Nozze di Figaro*.

Le premier allegro de la symphonie pastorale de Beethoven a été enlevé avec une verve étourdissante.

*SALLE ÉRARD.* — M. le capitaine Voyer a repris le cours de ses Invitations dans la Salle Erard. Tout en admirant son jeu pur et brillant, ses excellentes qualités de musicien et sa prodigieuse mémoire, je ne puis qu'être persuadé que s'il voulait bien entremêler ses morceaux de piano de morceaux de chant, ses séances y gagneraient beaucoup en intérêt et en variété.

*Henry Cohen.*

*AUDITION DES ŒUVRES DE KREUTZER.* — Les œuvres de Léon Kreutzer chantées par madame Lacombe, par M. Bonnehée et exécutées par la *Société classique*, le mardi, 19 janvier, dans la salle Erard, ont toutes une incontestable valeur. Le sextuor pour instruments à vent et piano a soulevé d'unanimes applaudissements, tant à cause de la vivacité et du charme des idées qu'en raison de ses riches développements. Fort bien rendu par MM. Armingaud, Mas, Jacquart et Turban, le quatuor en *ré* se fait surtout remarquer par un délicieux *andante* auquel, dès le début, le timbre de l'alto donne une si poétique couleur sous l'archet magique de M. Mas.

Sympathique, pure, admirablement posée, la voix de madame Lacombe ravirait le public le plus insensible à la musique. Elle rend avec une sûreté bien rare les mille nuances du sentiment, de la rêverie, de la passion; elle se plie à toutes les exigences de l'art. Aussi madame Lacombe a-t-elle dit avec une incomparable supériorité trois mélodies fines et sentimentales : *Nuit d'attente*, *Berceuse*, *Yvonna*. Deux de ces morceaux ont été bissés.

N'oublions pas non plus d'adresser nos compliments à M. Bonnehée qui s'est fait chaleureusement applaudir; enfin nous crions bravo à MM. Taffanel, Lalliet, Grisez, Dupont, Espagnet et Duvernoy, et remercions les fidèles amis —

*Qu'un ami véritable est une douce chose! —*

qui s'efforcent généreusement de répandre les compositions du maître regretté, de l'homme honorable qui n'est plus.

*O. Le Trioux.*





## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

Le Théâtre-Italien. — OPÉRA : *La Favorite*. — OPÉRA-COMIQUE : *Le Caïd*.



Le Théâtre-Ventadour a vécu. Le voilà clos... et couvert comme tous les immeubles à louer. Nous avons prophétisé cette triste fin, et si le lecteur veut bien se reporter à notre article du 15 octobre 1874 sur la réouverture éphémère de ce spectacle, il verra que nous exprimions de fâcheuses appréhensions sur l'issue d'une entreprise qui a plus d'un rapport avec une expédition au pôle nord. Nous y indiquions sommairement les moyens de traverser la mer de glace qui sépare actuellement le Théâtre-Italien de la société parisienne. Rien n'a été tenté en ce sens, et M. Bagier n'a réussi qu'à nous faire regretter M. Strakosh, lequel n'avait réussi déjà qu'à nous faire regretter M. Verger.

Il nous répugne instinctivement d'accabler un impresario malheureux, victime et de son incapacité personnelle et des traditions déplorables dans lesquelles se débat, depuis de longues années, le Théâtre-Italien. Si M. Bagier avait gardé le silence sur sa gestion, nous n'aurions qu'à constater la chute piteuse de son entreprise, qui ralliait pourtant autour d'elle de sincères sympathies. Mais il a cru devoir adresser aux gazettes une justification qui ne lui était pas demandée, et dans laquelle il n'indique ni les véritables causes de la décadence de son théâtre, ni le remède pratique qu'il eût dû y apporter. Nous n'entrerons point dans les coulisses administratives de sa direction, de peur de nous heurter à des considérants d'une nature trop privée ; et d'ailleurs, c'est par le défaut d'esprit artistique qu'elle a

succombé. Chercher autre part une atténuation de ses fautes, est un leurre.

La vérité est qu'il n'y avait, ni dans le répertoire, ni dans la troupe choisie par M. Bagier, les éléments d'intérêt nécessaires pour piquer la curiosité du public et le ramener ouvertement vers le Théâtre-Italien. Le système implacable des reprises a tué ce théâtre : il a tué ceci, il tuera cela ; il menace déjà d'autres scènes.

Il faut se rendre à l'évidence et s'en accommoder. Les principes de vie et de mort du Théâtre-Italien peuvent se formuler en axiômes :

*Le répertoire italien, tel qu'il est exploité, est une trame usée qui ne se peut soutenir que retenue par des artistes d'élite.*

Or, les troupes qui nous sont présentées, recrutées à la hâte par des tiers accessibles à la vénalité, composées d'éléments disparates par des commis-voyageurs en cabotinage, sont indignes de Paris, et ne sauraient pas même être comparées aux compagnies qu'on entend en Italie dans les villes d'ordre secondaire. J'excepte de ce jugement sommaire quelques sujets distingués, dont le séjour a presque toujours été de courte durée.

*Le Théâtre-Italien de Paris, en tant que scène italienne, ne peut être appuyé par la presse et par le public, s'il n'a pour but constant de démontrer aux compositeurs français la vitalité de l'art lyrique en Italie.*

Pour démontrer cette vitalité contestée, le directeur doit se préoccuper surtout de nous tenir au courant des opéras nouveaux, favorablement accueillis en Italie, au fur et à mesure de leur production. Décemment montés, *la Forza del destino*, *l'Aïda*, de Verdi, le *Ruy Blas*, de Marchetti, *I Promessi Sposi*, de Ponchielli, feraient recette. En douter, c'est nier l'opportunité d'une scène italienne à Paris, car si, après nous avoir prouvé que l'ancien répertoire conduit à la déconfiture, on ne nous prouve pas que le nouveau conduit à la fortune, il n'y a pas le moindre prétexte à invoquer pour le maintien du Théâtre-Italien. Poser la question autrement, c'est la déplacer. Le dilemne fatal vous étreint : Supprimez le Théâtre-Italien, ou démontrez-le.

OPÉRA : LA FAVORITE. — Les mêmes raisons qui ont fait exclure *le Trouvère* du répertoire de l'Académie de musique, militent pour l'exclusion de *la Favorite*.

*La Favorite*, fruit hâtif d'une imagination mal réglée et peu scrupuleuse, ne répond plus aux exigences de la poétique inaugurée par les

grands maîtres sur la scène de l'Opéra. Sans le concours du grand artiste, qui étaye le rôle d'Alphonse de toute la puissance de son talent, l'œuvre française de Donizetti ne se relèverait pas du coup que l'irréparable outrage des temps lui a déjà porté. Jamais l'illogisme des mélodies, la fausseté des sentiments exprimés, la couleur criarde de l'orchestration, ne nous ont autant frappé qu'à l'Opéra de M. Garnier. Comment se fait-il qu'avant de commander une décoration nouvelle pour cet ouvrage décrépît, M. Halanzier n'ait pas réfléchi à quel bouleversement d'effets *la Favorite*, remontée dans la salle actuelle, était fatalement exposée?

Mais l'art merveilleux de M. Faure suffit encore à masquer les rides qui se creusent dans cette partition fanée. On dirait que Faure se complaît à cette restauration, et que la vanité du virtuose, surexcitée par cette opération délicate, lui inspire presque des trouvailles de génie. La voix de M. Achard affecte la forme d'un cône dont la pointe menace constamment le public. Le chant sans rayonnement, et le jeu sans passion, de ce Fernand flegmatique, ont paralysé tout élan dramatique en mademoiselle Bloch, dont le tempérament n'était précédemment pas des plus enthousiastes. Il faut restituer le rôle à Bosquin.

*OPÉRA-COMIQUE : LE CAÏD.* — Ce qu'on a lu plus haut sur le Théâtre-Italien s'étend, sans trop de peine, à l'Opéra-Comique, d'où M. du Locle continue à verser des torrents de reprises sur des blasphémateurs obscurs. C'est ainsi qu'il vient de procéder en tapinois à l'exhibition du *Caïd*, cet opéra-bouffon d'Ambroise Thomas, qui fut comme un pont jeté entre l'opéra comique et l'opérette, dès l'année 1849.

Franchement, y a-t-il très loin du bonnet à poil du tambour-major Michel au panache du général Boum? Le célèbre :

*Pip paf poum e parapa papoum  
Je suis, moi, le général Boum Boum.*

est-il à cent lieues placé du fameux :

*Le tambour-major,  
Tout galonné d'or,  
A partout la pomme!*

En quoi Birotteau se distingue-t-il si fort de Pomponnet? Et cette lingère de la rue Vivienne, qui a des intrigues limitrophes du Sahara, n'est-elle point échappée des cervelets de Chivot et Duru?

Une incontestable habileté de facture sauve la musique d'Ambroise Thomas des ridicules de l'opérette. On ne jette pas plus de talent par les fenêtres, on ne le dépense pas avec plus d'aisance et de prodigalité. Le *Caïd* n'est qu'un défilé de joyeuses sonneries d'orchestre, une caravane de couplets joyeux et bien tournés, un sérail de roulades, de vocalises, de trilles et de points d'orgue, un blockhaus d'ensembles truculants. Toutefois, on rencontre dans ce grand parti-pris de parodie, des effets communs dont le côté comique est évidemment outré. Il faut dire aussi que la coupe des actes, voire même celle des morceaux, est un peu longue. Mais quand le procédé d'imitation ne s'y trahit pas trop, cette partition demeure une bouffonnerie charmante, sous laquelle on sent poindre une éducation musicale hors ligne.

La généreuse voix de Melchissédec n'est pas toujours à l'aise dans le rôle du tambour-major Michel, dont le diapason frôle par instants celui de la basse grave. En revanche, son talent d'acteur y gagne un singulier relief; il se révèle bouffe excellent. M. Nicot est un ténor dont l'instrument est inégal et voilé; il a fait grand plaisir malgré cela, car il phrase avec style et vocalise avec bravoure. Barnolt fait l'eunuque, et Thierry le caïd : tous les deux ont réjoui. Quant à mademoiselle Zina Dalti, elle a commis et commet encore une grosse faute de goût, en se montrant au second acte avec une toilette et des diamants qui trahissent des préoccupations trop mondaines. Cet attirail luxueux n'ajoute rien à son talent et n'enlève rien à ses défauts. Virginie, la lingère, fait ainsi l'effet d'une gaillarde qui met les robes de ses clientes.

ARTHUR HEULHARD.





## CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1875

### DÉCEMBRE 1874

26 *Décembre*. — BOUFFES-PARISIENS. Première représentation : *Un Mariage en Chine*, opérette en un acte, paroles de MM. Clerc frères, musique de M. Léopold Dauphin. — ELDORADO. Première représentation : *Ah! le Divorce!* opérette en un acte, paroles de M. L. Couailhac, musique de M. Joseph Darcier.

27. — CONCERTS-POPULAIRES. Première audition d'une Fantaisie en *ut* mineur (suite d'orchestre en quatre parties), de M. Bourgault-Ducoudray. — FOLIES-DRAMATIQUES. 500<sup>e</sup> représentation de *la Fille de Madame Angot*.

29. — CONCERT DANBÉ (salle Taitbout). Première audition d'un *Prélude* pour orchestre, de M. Octave Fouque.

30. — OPÉRA. Dernière représentation donnée à la salle Ventadour, avec *Faust*. Le lendemain, l'affiche de ce théâtre est conçue en ces termes : « Théâtre national de l'Opéra. Par ordre, mardi 5 janvier 1875, soirée d'inauguration. Avis. Le bureau de location sera ouvert au nouvel Opéra à partir de lundi 4 janvier. »

31. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise de *Crispino e la Comare*, des frères Ricci, pour les débuts de mademoiselle d'Angerly, en remplacement de mademoiselle Sebel, encore indisposée. Ce même jour, des affiches spéciales annoncent la prochaine inauguration, à ce théâtre, du théâtre lyrique français, et donne les titres des ouvrages qui sont à l'étude : *Un Caprice de Ninon*, *Manche à Manche*, *le Freischütz*, *la Clef d'Or*, *le Val d'Andorre*, *Guido et Ginevra*, *Rezia*, *la Perle du Brésil* (1).

### JANVIER 1875

2 *Janvier*. — LONDRES (Alhambra). Première représentation : *Wittington et son Chat*, opéra bouffe en quatre actes, paroles de M....., musique de M. Jacques Offenbach.

(1) Dans le courant du mois de décembre, on avait donné au café-concert de la Scala la première représentation de *Rosette et Colin*, opérette Pompadour en un acte, paroles de M. Burion, musique de M. Pilati.

3. — CONCERTS-POPULAIRES. M. Henri Wieniawski exécute une Polonaise inédite de sa composition.

5. — OPÉRA. Inauguration de la nouvelle salle du boulevard des Capucines. Madame Nilsson ne pouvant prendre part à la représentation, le spectacle est ainsi composé : 1<sup>o</sup> Ouverture de *la Muette de Portici*, d'Auber ; 2<sup>o</sup> premier et deuxième actes de *la Juive*, d'Halévy (première apparition de mademoiselle Krauss à l'Opéra) ; 3<sup>o</sup> Ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini ; 4<sup>o</sup> scène de la Bénédiction des poignards, des *Huguenots*, de Meyerbeer ; 5<sup>o</sup> premier tableau du second acte de *la Source*, de M. Léo Delibes. — CONCERT DANBÉ. Première audition d'une *Marche orientale*, de M. J.-B. Wekerlin.

8. — OPÉRA. Début de mademoiselle Gabrielle Krauss par le rôle de Rachel, dans *la Juive*.

10. — SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE. Première audition : *Scènes dramatiques* d'après Shakespeare (suite d'orchestre), de M. J. Massenet. — CONCERTS-POPULAIRES. Première audition à Paris de la *Sérénade en ré* majeur, de M. Johannes Brahms. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Exécution de *l'Enfance du Christ*, oratorio d'Hector Berlioz. — BRUXELLES (Concerts populaires). Première audition : *les Noces féodales*, fragment symphonique de M. Émile Mathieu.

12. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Inauguration des représentations lyriques françaises par la première représentation, à ce théâtre, du *Freischütz*, de Weber. — SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS DE MUSIQUE. Séance annuelle, dans laquelle on exécute les morceaux couronnés au concours de 1874 : Quatuor de M. Tingry (1<sup>er</sup> prix), quatuor de M. Deloffre (2<sup>e</sup> prix), *Kyrie* et *Gloria* de M. Edmond d'Ingrande.

14. — SOCIÉTÉ DE L'HARMONIE SACRÉE. Reprise du *Messie*, de Haendel. On entend pour la première fois à Paris, dans cet ouvrage, madame Patey, cantatrice anglaise d'un grand talent, ainsi que M. Prunet, ténor, et M. Lauwers, baryton.

17. — CONCERTS-POPULAIRES. Madame Anna Essipoff, célèbre pianiste russe, se fait entendre pour la première fois en exécutant le concerto en *mi* mineur de Chopin.

18. — OPÉRA-COMIQUE. Reprise du *Caïd*, de M. Ambroise Thomas.

19. — CONCERT-DANBÉ. Premières auditions : Ouverture de concert, de M. A. Wormser ; Prélude et divertissement pour une pastorale mythologique (*Éndymion*, paroles de M. Louis Gallet), de M. Albert Cahen.

21. — THÉÂTRE-VENTADOUR. Reprise de *Norma*, de Bellini, pour les débuts de madame Lafon dans le rôle de Norma.

24. — ASSOCIATION ARTISTIQUE. Première audition : *Danse macabre*, composition symphonique de M. Camille Saint-Saëns.

A P.





## VARIA

*Correspondance. -- Faits divers. -- Nouvelles.*

---

### CORRESPONDANCE



. Arthur Heulhard, directeur de la *Chronique musicale*, vient de recevoir du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts la dépêche suivante :

*Paris, le 28 janvier 1875.*

*Monsieur,*

*J'ai l'honneur de vous annoncer que, par arrêté rendu sur ma proposition, M. le Ministre vient de porter de vingt à quarante exemplaires, la souscription de la Direction des Beaux-Arts à la Chronique musicale, pour l'année 1875.*

*M. le Ministre a voulu encourager ainsi votre intéressante publication, et je suis heureux de vous faire part de sa décision.*

*Agréiez, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.*

*Le Directeur des Beaux-Arts,*

PH. DE CHENNEVIÈRES.



## FAITS DIVERS

**M**. Louis Lacombe adresse la lettre suivante à M. le Directeur de la *Chronique musicale* :

« Attaqué gravement par la *Revue et Gazette musicale*, au sujet d'un article publié par moi dans la *Chronique musicale* du 1<sup>er</sup> janvier, j'ai adressé à M. le Directeur-Gérant de la *Gazette* la réponse qu'on va lire :

« Monsieur le Directeur-Gérant,

« La *Gazette musicale* du 17 janvier 1875 veut bien s'occuper de moi. « M. Lacombe, dit-elle, fait, dans la *Chronique musicale*, un peu d'histoire » rétrospective à sa façon, à propos d'une des dernières représentations de « *Robert le Diable* à l'Opéra. » Plus bas, l'auteur anonyme de l'article ajoute : « M. Lacombe cite, pour garantie de ses anecdotes, Scribe, madame « Damoreau et Levasseur. Tous trois sont morts; mais il est certain pour « nous qu'aucun d'eux ne lui a jamais parlé de la machination à la Barnum « qu'il relate si complaisamment. »

« La *Gazette musicale* est bien bonne ; malheureusement pour elle ma parole n'a pas besoin d'être défendue. Ceux qui me connaissent le savent. Cela me suffit. Or, je déclare sur l'honneur que je tiens de Scribe tous les détails que j'ai publiés, et j'affirme, en outre, que je les ai reproduits avec la plus scrupuleuse exactitude. Ceci, je suppose, fixera les idées de vos lecteurs. La *Gazette musicale* aurait donc dû dire : M. Lacombe fait un peu d'histoire rétrospective à la façon de Scribe. Si, maintenant, les honorables successeurs de feu l'éditeur de *Robert le Diable*, en supposant qu'ils tinssent de Maurice Schlesinger des renseignements incontestables à leurs yeux, osaient avancer que Scribe a menti, ils me mettraient dans un cruel embarras, car Schlesinger étant mort, absolument comme Scribe, absolument comme Levasseur, absolument comme madame Damoreau, je me trouverais en présence de deux affirmations contraires dont l'une serait nécessairement un mensonge. N'ayant aucune raison, moi, de soupçonner la loyauté de Scribe, j'ajouterai foi à ce qu'il m'a raconté jusqu'à ce qu'on me prouve que ses assertions n'étaient point fondées; vous comprenez cela, n'est-ce pas, M. le Directeur-Gérant?

« On attribue mon article à des sentiments mesquins. On se trompe. J'admire profondément le talent et le génie de Meyerbeer, et si les rédacteurs de la *Gazette musicale* avaient pris le temps, depuis trois ans, d'assister à mes conférences sur l'art musical, ils sauraient que je me plais à glorifier les grands hommes.

« Je compte sur votre impartialité, monsieur le Directeur-Gérant, pour insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro, et je vous prie d'agréer l'assurance de ma parfaite considération.

« 18 janvier 1875. »

« La *Gazette*, au lieu d'insérer ma lettre, ainsi que c'était son devoir, s'est

bornée, dans son numéro du 24 courant, à en citer des fragments qu'elle commente à sa façon.

« Elle avoue d'ailleurs qu'elle n'a point entendu nier ma sincérité. Fort bien. Alors son démenti n'a plus de sens. Mais la *Gazette* veut se rattraper, et, dans une phrase assez louche, elle prétend que je compte un peu trop sur ma mémoire. Admirable *Gazette* ! — J'ai dans la tête environ douze cents morceaux de musique : ma mémoire n'est donc pas trop mauvaise.

« Cependant sur quoi la *Gazette* se fondait-elle pour m'infliger un démenti qu'elle voudrait ne pas retirer et qu'elle retire pourtant ?

« Sur rien.

« Quelle preuve peut-elle fournir pour légitimer ses doutes ?

« Aucune, puisqu'elle croit à ma parole.

« Quelle valeur ses doutes persistants ont-ils ?

« Celle d'une impertinence.

« Il est constant, il est de notoriété publique que Meyerbeer fit d'énormes sacrifices pour fonder et soutenir sa réputation. Pourquoi le nier ? pourquoi nier que l'illustre maître ait été doublé d'un excellent homme d'affaires ? D'où vient tout à coup à la *Gazette* cette horreur de l'habileté, du commerce et de l'industrie.

« Enfin, M. le Directeur-Gérant qui paraît accepter la paternité de l'article auquel je répons, se contredisant lui-même, *tient plus que jamais*, dit-il, *mon anecdote*, — il veut dire les faits que je raconte, — *pour fantaisiste*.

« Laquelle des deux affirmations de M. le Directeur-Gérant faut-il croire ? celle qui proclame ma sincérité ou celle qui la nie ?

« Le public jugera.

« Recevez, Monsieur et cher Directeur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

« 25 janvier 1875.

« *Louis Lacombe.* »

— Annonçons l'apparition du magnifique volume de notre confrère M. Gaston Escudier : *les Saltimbanques*.

Cet ouvrage, édité par Michel Lévy avec un luxe typographique du meilleur aloi, orné de cinq cents dessins dus à la plume habile et spirituelle de M. P. de Crauzat, contient près de cinq cents pages humoristiques sur la vie intime et les mœurs de la gent foraine. C'est une véritable encyclopédie des arts de la baraque et du tréteau. Nous ne pouvons, à notre grand regret, nous étendre sur cette intéressante publication qui embrasse une nature d'études qui n'est point la nôtre. Il est cependant un point par lequel *les Saltimbanques* touchent à notre spécialité. A travers toutes ces recherches sur les célébrités de la rue, les musées de cire, les marionnettes et les cirques, M. Gaston Escudier a su glisser à point un chapitre très curieux, intitulé *les Excentricités musicales*, qui rentre pleinement dans l'ordre de nos travaux. En publiant ce chapitre, avec ses illustrations, nous donnerions à nos lecteurs une très favorable idée de ceux qui lui font cortège. Si M. Escudier se prêtait à cette combinaison, *les Excentricités musicales* paraîtraient dans le prochain numéro de la *Chronique musicale*.

— Voici la liste des publications qu'a fait naître jusqu'ici l'inauguration de la nouvelle salle de l'Opéra :

*Le Nouvel Opéra*, par Charles Nutter, archiviste de l'Opéra, ouvrage contenant 59 gravures sur bois et 4 plans. — Paris, Hachette, 1875, un vol. in-12.

*Le Nouvel Opéra*, par H. Y. Z. — Paris, Michel Lévy, 1875, un vol. in-12, avec gravures.

*Le Nouvel Opéra*. — Paris, Michel Lévy, 1875, brochure grand in-4° de 16 pp. (C'est le numéro de *l'Univers illustré* du 2 janvier, entièrement consacré à l'Opéra, mis en vente avec une couverture spéciale portant le titre ci-dessus.)

*Visite au Nouvel Opéra*, par Paul Cézano. — Paris, librairie de *l'Echo de la Sorbonne*, 1875, brochure petit in-4° de 30 pages à 2 colonnes, avec 24 gravures.

*Histoire de l'Opéra*, par Alphonse Royer, avec douze eaux-fortes. — Paris, Bachelin-Deflorenne, 1875, un vol. petit in-8 carré.

On peut joindre à cette bibliographie le numéro du *Monde illustré* du 9 janvier, presque entièrement consacré au nouvel Opéra, et le livret spécial publié lors de l'exposition des peintures de M. Baudry à l'École des Beaux-Arts, avec le portrait photographié de l'artiste. Ce livret était ainsi intitulé : *Peintures décoratives exécutées pour le foyer public de l'Opéra*, par Paul Baudry, de l'Institut, exposées à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Notice, par E. About. (Paris, impr. Jules Juteau, 1874, in-12.)

L'analyse de ces publications est remise à quinzaine.

— Le ministre des Beaux-Arts vient d'accorder à titre d'encouragement le indemnités suivantes :

A l'orchestre du Châtelet dirigé par M. Colonne.....	Fr. 2,000
Al'orchestre dirigé par M. Danbé.....	1,000
A la Société des compositeurs pour le prix de quatuor de l'année 1875 .....	500
Au quatuor de M. Armingaud.....	400
A la Société Beaulieu.....	400
A la Société Nationale.....	400
A la Société Philharmonique.....	400
Au quatuor de M. Hammer.....	400

— M. Alphonse Leduc vient de publier un charmant recueil de mélodies par M. Auguste Cœdès, sous le titre de *Soirées d'automne*. Comme édition, c'est le pendant de ces élégantes *Joyeusetés musicales* d'Emile Pessard, dont les bibliophiles ont conservé si bon souvenir. Les *Soirées d'automne* contiennent quinze morceaux de touche légère ou sentimentale, écrits sur des vers d'Hugo, de Monselet, de Musset et de Gautier, par l'auteur de la *Belle Bourbonnaise*. C'est une œuvre de musicien, d'artiste, qui classe M. Cœdès parmi les jeunes compositeurs les plus soucieux de leur art. Nous offrirons à nos lecteurs, dans notre prochain numéro, une ou deux de ces compositions, dont nous devons la communication à la complaisance de l'éditeur.

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra.* — Le répertoire du nouvel Opéra se compose actuellement de *la Juive* et de *la Favorite*. Sous peu on reprendra *Guillaume Tell*.

— *Jeanne d'Arc*, l'opéra de M. Mermet, va entrer en répétition; le principal rôle sera chanté par mademoiselle Krauss.

— Dimanche prochain, 7 février, un grand bal de bienfaisance sera donné au nouvel Opéra, sous la présidence de madame la Maréchale de Mac-Mahon. L'orchestre sera conduit par Strauss.

— Mademoiselle Nilsson est toujours à Cannes. Voici le dernier bulletin de santé officiellement communiqué à M. Halanzier, directeur de l'Opéra :

« Je soussigné, docteur en médecine et licencié en droit des Facultés de Paris, médecin à Cannes (Alpes-Maritimes), déclare que madame Nilsson est atteinte de laryngite et en outre de désordres dans sa santé générale tels que : insomnie, dyspepsie, etc. En conséquence, un repos de trois semaines au minimum est indispensable.

« Cannes, le 24 janvier 1875.

« Signé : TH. DE VALCOURT. »

— On annonce les débuts d'une danseuse, mademoiselle Ricois, qui s'appellera mademoiselle Righetti.

*Opéra-Comique.* — M. Neveu quitte l'Opéra-Comique; il vient de signer un engagement avec le Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

— On a lu un ouvrage en deux actes de M. Ernest Legouvé pour les paroles, et de M. Paladilhe pour la musique. Madame Carvalho a un rôle important dans cet opéra.

*Théâtre-Veniadour.* — M. Bagier a fermé les portes de son théâtre par suite, dit-on, de complications financières, et cela, au moment où il venait d'inaugurer les représentations françaises, et où deux opéras français nouveaux devaient être donnés! Plusieurs combinaisons sont en présence, mais elles ont bien peu de chances de réussite; le théâtre ne rouvrira probablement qu'à la prochaine saison. Mais que va devenir la subvention de 100,000 fr. accordée par l'État?

Le Théâtre-Lyrique n'existe plus, l'Opéra-Populaire a sombré, il n'y a plus d'Italiens, le nouvel Opéra est inabordable, il ne reste au public parisien

que l'Opéra-Comique. Cela est bien triste; Paris est, comme centre musical, au-dessous d'une ville de province de deuxième ordre.

*Folies-Dramatiques.* — Il est question de remonter *Fleur de Thé*, l'opérette de M. Lecocq, et après *Clair de Lune*, de MM. Dubreuil et Coëdès.

*Renaissance.* — C'est une opérette de M. Strauss, de Vienne, intitulée *Indigo*, qui succédera à *Giroflé-Girofla*.

*Athénée.* — Des affiches annoncent l'ouverture prochaine de ce théâtre par *la Belle Lina*, opérette.

*Concerts de la Société classique.* — Demain soir, 2 février, à la salle Erard, première séance de la Société classique, avec MM. Armingaud, Jacquard, Taffanel, Grisez, etc., et le concours de M. Alfred Jaëll.

LONDRES. — Un nouveau théâtre d'opéra va s'élever à Londres, entre Charing-Cross et l'*embankment* ou grand quai de la Tamise. C'est M. Mapleson qui est à la tête de l'entreprise. Le conseil des travaux publics lui a accordé à l'unanimité la concession du terrain pour quatre-vingts ans.

Pour l'article *Varia*:

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIUX.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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