



## JEAN MONNET

### I

**L**N France, la vie des hommes de théâtre, comédiens, poètes ou directeurs, a été longtemps si tourmentée, si en dehors des mœurs communes, que les récits de ces existences nomades forment presque un genre de littérature à part. A ce genre artificiel, sans doute, mais où l'on rencontre parfois de l'original et de l'imprévu, se rattachent, côte à côte avec le *Roman Comique* et les *Aventures* de Dassoucy, les Mémoires que Monnet put intituler avec raison *Supplément au Roman Comique*.

Chez Monnet, comme chez Scarron et Dassoucy, la place d'honneur est à ces éternels incidents d'hôtelleries, de châteaux et d'abbayes, à ces inépuisables et faciles histoires de moines ventrus et de chambrières dodues, qui émaillent les autobiographies des comédiens d'autrefois;



comédiens malgré eux! ceux-là, et par destination : sur les planches et sur le grand chemin, forcés de jouer constamment un rôle, d'esquisser perpétuellement une grimace, se roidissant contre une condition difficile, et surmontant la puissance des préjugés par la victorieuse action de leur gaieté.

L'art du comédien n'étant point considéré comme un métier régulier, toute troupe en voyage côtoyait de près l'état de vagabondage, et se heurtait à chaque détour de la route à l'intolérance des lois ; cela, sans raison morale bien définie, mais seulement en mémoire de quelque poudreux article de concile, rédigé par un théologien pudibond. Et puis, l'annonce d'une représentation théâtrale n'attirait pas toujours assez de monde pour subvenir aux frais de la société : il fallait bien sortir du programme. C'est alors qu'on se laissait aller jusqu'à dire la bonne aventure, à faire de la divination, à pronostiquer ; on passait bientôt pour gens de Bohême ou d'Égypte, et les édits royaux ne parlaient rien moins que de roue, de hache ou de hart.

Mais quel est l'astringent assez fort pour contenir le levain de la satire gauloise ?

Il n'a pas fallu moins de trois siècles aux gens de théâtre pour conquérir la place qu'ils occupent aujourd'hui dans le monde : aussi les directeurs des principales scènes de ce temps éprouveraient-ils quelque peine à reconnaître un ancêtre dans leur confrère Jean Monnet, directeur de l'Opéra-Comique au siècle dernier. Rien n'est plus vrai, néanmoins, que cette parenté. Pourquoi certains chefs de troupe actuels ne déploient-ils pas toujours, à une époque où bien des difficultés se sont aplanies pour eux, l'énergie et l'intelligence avec laquelle Monnet combattait les obstacles que lui suscitait l'antique préjugé ?

C'était vraiment un homme fort ingénieux que ce Monnet, plein de ressources et d'invention, et servi par un merveilleux instinct des choses de sa profession ; un esprit bien français, actif, éveillé, très respectueux des goûts de ses clients, et sachant cependant leur faire partager le plaisir qu'il ressentait lui-même à la nouveauté.

Voilà pour le directeur, mais le singulier homme privé ! Quelle furieuse poursuite d'émotions et quelle soif d'aventures ! Certes, le code galant n'aurait rien à perdre à se retremper dans le curieux livre, intitulé : *Supplément au Roman Comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet, ci-devant directeur de l'Opéra-Comique à Paris, de l'Opéra de Lyon et d'une Comédie-Française à Londres, écrits par lui-même.*

La lecture de ces Mémoires est attrayante ; le style en est simple et



d'ailleurs assez négligé, mais il se relève d'une pointe de naïveté malicieuse et de résignation philosophique qui y prêtent un certain charme. C'est là qu'il faut étudier cette spirituelle physionomie.

« Je suis né, dit Monnet, au commencement de ses *Mémoires*, à Condrieu, petite ville située sur les bords du Rhône, dans le Lyonnais, d'une famille honnête, mais peu favorisée de la fortune (1). Orphelin à l'âge de huit ans, je restai chez un oncle jusqu'à quinze. Cet oncle, par la gaieté et la singularité de son esprit, était le *Rabelais* de son canton. Moins occupé de mon éducation que de ses plaisirs, à peine m'avait-il fait apprendre à lire, quand un de mes compatriotes, fils d'un gros négociant, m'amena à Paris pour me placer chez feu madame la duchesse de Berry. Là, par le petit mérite que j'avais alors d'imiter et de contre-faire parfaitement la voix et les gestes de tous ceux que je voyais, je m'attirai en très peu de temps les bontés de cette princesse. » Ce sont les seuls détails qui nous aient été conservés sur l'enfance de Monnet. On remarquera qu'ils ne nous apprennent point en quelle qualité il entre au service de la duchesse de Berry. L'emploi, vu l'ignorance du titulaire, ne devait pas être bien brillant. Quoi qu'il en ait été, la protection de la duchesse à la faveur de laquelle il fit son éducation, lui manqua soudain. La mort de sa bienfaitrice, survenue en juillet 1719, le rendit à la liberté, tout en le jetant dans les secousses de la vie d'intrigues.

Monnet avait environ seize ans. En vrai Français du dix-huitième siècle, il cuidait bonnement que l'amour a sa gymnastique, et que l'illusion perdue, le cœur peut encore se refaire par l'exercice. Entreprenant donc, et toujours poussé par quelque diable, doué d'un physique avantageux, maniant fort agréablement l'épée contre les jaloux et le violon contre les belles, la tête ornée de toute la poésie badine du temps, Monnet débuta dans le rôle ingrat de galant avec toutes les armes de l'emploi. Il aborda le monde assez heureusement par la conquête de la veuve d'un officier : il est de ces hasards ! Le lecteur peut se reporter aux premiers chapitres de ses *Mémoires* pour se former une idée exacte de

(1) Le document que voici lève le voile qu'a tiré Monnet sur la date reculée de sa naissance et la condition modeste de ses parents : « Jean Monnet, né le septième septembre mil sept cents et trois, fils de Jacque Monnet, bolanger de Condrieu, et de Louise Bonnardel, ses père et mère, a esté baptisé le huictième du dict mois et an que dessus dans l'église de Condrieu, par moy vicaire sousigné. Son parrain a esté Jean Bonnardel, grand père de l'enfant, cordonnier, sa marraine Françoise Dambuyen, en pré<sup>ce</sup> de Michel Duche et de Joseph Thonnerieu qui ont signés.

Signé : Thonnerieu, Duche; Mouton, vicaire.

*Extrait des registres de l'état civil de la ville de Condrieu (Rhône) folio 216.*



l'esprit de suite avec lequel Monnet menait une affaire d'amour. Toutefois, l'organisation qui y présidait, si parfaite qu'elle fût, ne suffit pas toujours à le garer des incidents fâcheux, qui sont : fuites précipitées par les fenêtres et autres huis, explications aigres avec les pères ou les mères, interrogatoires scandaleux des commissaires de quartiers, toutes fins brutales et discourtoises de<sup>s</sup> amours défendues.

Rien ne lui fit défaut en matière de romanesque, pas même la résolution passagère d'entrer à la Trappe, sous prétexte de corriger la nature. Mais hélas ! le cœur ne se cloître pas. Le mariage, ce grand émollient, ne le guérit point non plus de son penchant pour le sexe faible ; il est bon d'ajouter que le mariage était mauvais, ce qui rend Monnet excusable. Peut-être m'objectera-t-on qu'il ne l'était point de s'être marié, mais ceci fait partie d'une théorie différente, dont les gens du métier sont les auteurs, et qu'il ne convient qu'à eux d'apprécier.

## II

C'est de l'année 1743 que date l'affection de Monnet pour le théâtre, affection qu'il paya de plus d'une faillite, mais qui nous valut notre premier Opéra-Comique français. Auparavant, Monnet avait essayé de divers passe-temps, postes et charges. Il avait été déjà bibliothécaire, éditeur, voire même auteur de plusieurs publications, dont la bibliographie, en cela d'accord avec Monnet, ne nous a pas transmis les titres. Il est à regretter qu'il ait passé sous silence cette période de ses travaux littéraires pour y substituer des anecdotes grivoises à l'imitation du Pogge. Les ouvrages écrits par Monnet ont-ils été publiés sous le masque de l'anonyme, ou sont-ils enfouis dans quelque volumineux recueil d'Académie ? Il n'en est bruit nulle part, et Quérard est muet ; je n'ai découvert, dans mes recherches, aucun document qui y eût trait, et je confesse humblement un grand dépit de fureteur.

L'Opéra-Comique agonisait, lorsque Monnet en enleva le privilège au sieur Pontau, au mois de mars 1743. Monnet héritait d'une série de directions qui avaient à peu près ruiné ses prédécesseurs Honoré, de Vienne, et Pontau, mais rien ne le rebutait (1). Ce fut donc lui qui se

(1) Dans son livre sur *les Spectacles forains et la Comédie-Française* (Dentu 1875) M. Jules Bonnassies nous conte les misères du pauvre Pontau, prédécesseur de Monnet : « Le 19 mai 1738, il se trouve redevable envers Thuret (directeur de l'Opéra) de 7,596 l. 5 s. ; celui-ci lui accorde deux ans pour payer. Par un compte du 8 avril 1740, sa dette se monte à la somme de 20,546 l. 5 s., sur laquelle Thuret lui remet 3,000 l. Par un autre compte du 11 octobre 1742, à 55,546 l. 5 s., sur



chargea de réparer le désarroi de l'Opéra-Comique, rude besogne que voici décrite au chapitre VII de ses *Mémoires* : « Le sieur Pontau, alors possesseur du privilège, homme d'esprit, mais faible et peu propre aux détails d'une pareille direction, avait laissé tomber ce spectacle dans un si grand avilissement, qu'il en avait absolument éloigné la bonne compagnie. La livrée y était en possession du parterre ; elle décidait des pièces, sifflait les acteurs et quelquefois même ses maîtres, quand ils s'avançaient trop sur le devant de la scène. Les loges des actrices étaient ouvertes à tout le monde ; la salle, le théâtre étaient construits à peu près comme les loges des baladins de la foire Saint-Ovide ; la garde s'y faisait par un officier de robe-courte ; l'orchestre était composé par des gens qui jouaient aux noces et aux guinguettes ; la plupart des danseurs figuraient avec des bas noirs et des culottes de drap de couleur ; rien, en un mot, n'était si négligé, si sale, si dégoûtant même que les accessoires de ce spectacle. » Monnet commença par consigner, de par le roi, messieurs les laquais à la porte, fit passer l'architecte et les décorateurs dans la salle, épura et renouvela sa troupe et prit la route de Rouen d'où il ramena Prévile, le meilleur comique du temps. L'ouverture de la foire Saint-Laurent eut lieu le 8 juin 1743, avec *le Coq du Village*, de Favart. En deux mois, Monnet avait transformé tous les éléments de l'Opéra-Comique, réuni un excellent orchestre conduit par Rameau, un personnel de comédie qui a fourni des sujets remarquables à la Comédie-Française, plus un corps de ballet où ne dédaignait pas de puiser l'Opéra. Les costumes et les décors avaient été commandés à Boucher. Bref, la foire Saint-Laurent de 1743 attira chez Monnet un nombreux public qui le suivit à la foire Saint-Germain. Cette saison témoigna si haut de ses capacités que la direction de l'Opéra lui fut offerte par M. Thuret, titulaire du privilège.

Il revient à Favart une bonne part dans ce regain de vogue. C'est lui qui a fait à Monnet son éducation de directeur de spectacle ; il était comme le moniteur spirituel de l'Opéra-Comique : moyennant 2,000 livres annuelles, outre ses droits d'auteur, il s'était engagé envers Monnet à remettre à la scène, accommodées au goût nouveau, les anciennes pièces du répertoire de la foire : il retouchait les canevas, veillait aux répétitions et faisait office de régisseur.

lesquels Thuret lui en remet 10,000. Après la foire Saint-Germain de 1743, elle remonte à 53,046 l. 5 s. Thuret le fait alors saisir. Pontau soulève mille difficultés pour empêcher la vente ; nous ignorons si elle eut lieu. Le 28 mars 1743, Thuret passe, moyennant redevance annuelle de 12,000 l., un bail de six ans à Monnet, qui est mis en possession de la loge de Pontau, en vertu d'un ordre du roi. »



Bref, les recettes grossissant au delà des vœux de messieurs de la Comédie-Française, on jura la ruine de l'Opéra-Comique, et la clôture de la foire Saint-Germain fut décidée avant terme. Favart obtint un sursis d'un mois; au nom des syndics et marchands de la foire, il adressa au roi la supplique qui finissait ainsi : « Les supplians, prosternés aux pieds de Sa Majesté, osent lui représenter très humblement que, par les engagements qu'ils ont contractés avant qu'ils fussent informés de la réduction de la foire, et par les pluies continuelles qui en ont écarté le public, ils seront plongés dans la dernière misère, si la foire n'est prolongée au moins pour cette année jusqu'à la fin du présent mois, comme elle l'a toujours été depuis plus de vingt ans.

« *Que votre bonté nous seconde :*  
 « *Par pitié, Sire, exaucez-nous!*  
 « *Et vous ferez du bien à tous,*  
 « *Car nous devons à tout le monde. »*

Monnet se repentit d'avoir refusé l'Opéra. Il organisait la foire Saint-Laurent de 1744, lorsque le sieur Berger, successeur de Thuret à l'Opéra, fit résilier le bail de l'Opéra-Comique, par arrêt du Conseil du 1<sup>er</sup> juin, et congédia Monnet, auquel il se substitua, sans même lui allouer les dommages et intérêts qui lui revenaient pour ses avances.

### III

Le duc de Villeroi tira Monnet de cette déconfiture imméritée, en lui procurant la direction des spectacles de Lyon, qui réclamait depuis longtemps l'installation d'un Opéra.

Le 15 décembre 1745, l'Opéra de Lyon ouvrait ses portes aux habitants émerveillés de tant d'activité. Les Lyonnais entendirent ce jour-là *Pyrame et Tisbé*, de La Serre pour les paroles, et Rebel et Francœur pour la musique. Ils se retirèrent satisfaits.

Bien que le théâtre de Lyon ne possède ni bibliothèque ni dossiers manuscrits, nous avons pu recueillir des documents précis sur le séjour qu'y fit Monnet (1). En 1786, à l'occasion de la direction de la demoiselle Destouches qui était vivement pressée par ses créanciers, le Con-

(1) Grâces en soient rendues à M. Brouchoud, avocat à la cour de Lyon, docteur en droit, auteur de recherches extrêmement curieuses sur le séjour de Molière à Lyon, publiées chez Perrin. M. Brouchoud est très versé dans les choses du théâtre. C'est un érudit de la bonne école, dont l'obligeance est inépuisable, comme le savoir.



sulat lyonnais, composé du prévôt des marchands et des échevins, mit à l'étude la réorganisation des spectacles. Le mémoire qui fut rédigé sur la matière est conservé aux archives de la ville, sous le titre de *Projet pour l'établissement des spectacles de Lyon*. On y lit en substance que, jusqu'à Collot d'Herbois, la plupart des directeurs n'ont abouti qu'à la faillite. Laissons de côté les considérations administratives invoquées par l'auteur de ce mémoire en faveur de la décentralisation lyrique, pour n'en garder que ce qui touche à la tentative de Monnet :

« Au sieur Maillefer succéda le sieur Monnet qui, n'ayant pu obtenir le privilège de cette ville que sous la condition d'y établir un opéra, et ayant bien prévu que ce spectacle seul ne pouvait pas satisfaire le goût général, jugea à propos pour mettre de la variété dans le sien, de joindre aux acteurs qu'il avait engagés pour le chant, six à sept bons sujets pour jouer alternativement avec l'opéra, des comédies et des opéras comiques. Cet arrangement eût sans doute été le plus convenable en supprimant dans la suite un peu de la dépense de l'Opéra qui était trop forte. Mais M. Devarax, pour lors prévôt des marchands de cette ville, qui n'avait ni le goût du spectacle, ni apparemment assez bonne opinion des talents du nouveau directeur pour entrer dans ses vues, le priva de sa direction pour la remettre entre les mains d'un acteur, sous les ordres de M. Breton, dont l'état ni le génie n'annonçaient pas les qualités convenables dans une pareille entreprise (1).

On voit par là qu'outre les difficultés matérielles qui s'opposaient au succès de l'entreprise de Monnet, le mauvais vouloir du prévôt Devarax lui en créait de nouvelles. Les prévôts des marchands de Lyon, qui étaient en quelque sorte chefs de la municipalité, exerçaient sur les spectacles une influence souveraine. Les directeurs succombaient avec eux. Monnet avait été très protégé par le prédécesseur de M. Devarax, Jacques Annibal Claret de la Tourette de Fleurieu, son compatriote, homme d'esprit et de sens qui a laissé des mémoires nombreux sur l'histoire, la critique, et le théâtre : « Ce fut lui qui donna à M. Monnet cette énergique inscription en trois mots latins gravés sur la toile, exprimant les trois genres de spectacle que donnait son théâtre : « *Moyet, mulcet, monet*; il émeut, il charme, il instruit, » inscription d'autant plus heureuse, que le troisième mot latin se trouvait être en même temps le nom du directeur » (2).

(1) Au temps de Monnet, le théâtre était situé dans un ancien jeu de paume, au levant du théâtre actuel et à l'angle du quai du Rhône, en face le pont Morand. En 1754, il tombait en ruine : on le vendit, pour en construire un nouveau, d'après les dessins de Soufflot, dans l'ancien jardin de l'Hôtel-de-Ville, sur l'emplacement du Théâtre actuel. Il fut achevé en 1756.

(2) *Éloge manuscrit de M. de Fleurieu*, par le chevalier Bory, de l'Académie de Lyon, en 1777.



Vers l'été de 1746, le niveau de la caisse baissant, Monnet prit avec lui ses deux troupes de comédie et d'opéra comique, et s'en fut exploiter le répertoire à Dijon, laissant ses chanteurs et son orchestre à Lyon (1). Cette campagne de Lyon établit clairement qu'un Opéra sur le modèle de celui de Paris ne pouvait se maintenir en province sans subvention et vivre de ses propres ressources. L'affaire ne fut pas heureuse pour Monnet, qui dut abandonner la partie et rentrer à Paris, où l'attirait d'ailleurs la vacance de la direction de l'Opéra. Autre déception ! notre homme fut évincé.

#### IV

Le démon des entreprises poussa Monnet jusqu'à Londres, sur la proposition d'un certain Rich, directeur d'un théâtre anglais dans cette ville. Il s'agissait d'y fonder un spectacle français. Monnet se décida à faire le voyage de Londres, et entra en pourparlers avec son confrère d'outre-Manche ; mais, après quelques hésitations de la part de ce dernier, il loua le théâtre de Haymarket, ouvrit une souscription qui fut bientôt couverte par les grands d'Angleterre, et revint à Paris employer ses fonds à rassembler les éléments d'une Comédie-Française, qui débuta le 8 novembre 1749.

Une cabale formidable attendait les acteurs français : elle était provoquée par des pamphlets acérés et des libelles satiriques dirigés contre le spectacle qu'avait annoncé Monnet, et soutenue par les comédiens anglais qu'effrayait une concurrence étrangère, d'ailleurs vivement protégée par la noblesse éclairée du pays.

Les gazettes se mirent de la partie : l'une d'elles, le *Daily advertiser* ne craignit pas de dénoncer le spectacle français comme une manœuvre politique renouvelée des Romains, lesquels travaillaient à émousser et à corrompre les goûts de leurs voisins avant d'en entreprendre la conquête. Aucuns prétendaient qu'en France on avait refusé à des comédiens anglais la concession d'un spectacle. Ces assertions furent relevées : il fut démontré que Monnet n'était point un foudre de guerre dissimulé derrière un masque comique, et que les pantomimes anglaises affichées à la Foire par Francisque avaient eu de tout temps la faveur du public. Rien n'y fit.

Les ennemis de nos artistes s'inspirèrent de procédés sauvages, auprès

(1) Les états des pensionnaires de la troupe d'Opéra, conservés aux archives lyonnaises, ne nous en font connaître le personnel qu'à partir de 1772 seulement.



desquels les cabales modernes ne nous paraissent plus que des fadeurs. Les premiers accords de l'orchestre furent interrompus violemment et refoulés au fond des instruments par l'explosion d'un choral britannique dont le refrain était : *Nous ne voulons pas de comédiens français*. Le lever du rideau fut salué par une bordée de sifflets stridente et prolongée, et le dialogue arrêté sur les lèvres de ses interprètes par un déluge croissant de projectiles barbares : une actrice fut frappée au sein de deux chandelles allumées. Les seigneurs qui composaient le parti français s'élançèrent dans l'amphithéâtre supérieur occupé par les mécontents, tandis que des officiers se rangeaient, l'épée nue, devant la scène. Une effroyable mêlée s'en suivit : les chandelles, les canifs, les plaques de fer, les perruques humides de sueur et de sang tourbillonnaient en grêle, aveuglant les combattants : enfin la victoire resta aux champions de Monnet ; elle ne fut point si décisive pourtant qu'on n'ait jugé utile au salut des comédiens de les faire reconduire, sous bonne escorte, jusqu'à leur domicile.

La seconde représentation ne le céda en rien à son aînée pour le nombre et la qualité des horions. Ce fut là qu'un certain brasseur, à la tête d'une bande de bouchers, accomplit de véritables prodiges de pugilat et de pancrace pour la défense de la troupe française. Monnet, qui envisage tout sous son point de vue de prédilection, dit que « les actrices s'étaient renfermées dans leurs loges avec des officiers qui les rassuraient », propos qui n'a rien en soi de déraisonnable. Cette épreuve se conclut en sa faveur, et la troisième représentation fut donnée sans encombre. La politique entrava les suivantes et fut cause que Monnet dut fermer Haymarket ; à propos de l'élection d'un membre du Parlement, on alla jusqu'à s'enquérir de l'opinion des candidats sur le fait des comédiens français, et le concurrent de lord Trentham, qu'on leur savait hostile, resta sur le carreau. Les troubles menaçant de s'éterniser, le spectacle qui leur servait de prétexte fut définitivement supprimé.

Je découvre dans les *Lettres critiques* de Fréron, une narration émue des chaudes *journées d'Haymarket*, qui lui est adressée de Londres par l'acteur Desormes, homme d'esprit et faisant joliment les vers, dit Fréron, et qui avait été engagé par Monnet : j'y relève une confession que j'ai tout lieu de croire sincère. Monnet, avant de s'embarquer pour cette expédition, avait plutôt pris conseil de ses hautes protections dans le pays, que des goûts dominants du public anglais, élevé dans le culte de Molière par la noblesse protestante que la révocation de l'Édit de Nantes avait forcée de se réfugier en Angleterre. Monnet ne soupçonna sans



doute pas qu'il avait à ménager, dans ses programmes, la tradition de la haute comédie de caractères.

« Depuis que je suis ici, écrit Desormes, j'ai eu occasion de m'entretenir avec quelques Anglais qui ont vu la France, sur les pièces que nous devons leur jouer. Ils ne veulent que du Molière ; ils m'ont dit franchement qu'ils avaient bâillé, à Paris, à nos comédies modernes les plus goûtées. Ils ont, disent-ils, beaucoup de difficulté à les entendre, et quand ils les ont pénétrées, ils ne se croient pas dédommagés de la peine qu'ils ont prise. Ne serait-ce pas, monsieur, que les comédies d'aujourd'hui sont trop fines, trop dénuées d'action, et ne portent que sur quelques nuances passagères affectées aux personnes du grand monde : au lieu que Molière a peint des vices et des ridicules généraux, qui conviennent à toutes les nations et à tous les états. Il y a partout, et ici autant qu'ailleurs, des Avars, des Misanthropes, des Tartuffes, des Précieuses, des Bourgeois gentilshommes, des Valets fourbes, de Fausses Agnès, des Cocus imaginaires (beaucoup moins à la vérité que de réels), des Fâcheux, des Étourdis, et principalement des Médecins ignorants et bouffons. »

L'appréciation ne manque pas de justesse : il se peut que Monnet n'ait pas fait, dans la composition de son spectacle, le choix qui convenait aux mœurs faciles à froisser de la nation anglaise.

Ce qui est hors de doute, c'est que tout ce qui venait de France avait le don de piquer de la tarentule de la curiosité les graves insulaires d'Albion. En 1741, lors des figurations chorégraphiques de mademoiselle Sallé à Londres, les *dilettanti* se disputaient les places à des enchères exorbitantes, et tiraient la lame du fourreau pour la moindre vétille.

Dans un *Mémoire* explicatif publié pendant son séjour à Londres et qui est le premier jet des chapitres I et II du tome second de ses *Mémoires*, Monnet témoigne de la gratitude aux grands seigneurs anglais qui le couvrirent de leur crédit. Il s'était également gagné l'affection du célèbre tragédien Garrick qui lui abandonnait un bénéfice proportionnel aux recettes de son théâtre ; cette délicate interprétation de la confraternité artistique resserra plus étroitement encore les liens qui les unissaient, et nous savons que Monnet, rentré en France, ne cessa de correspondre avec son généreux ami.

La désastreuse liquidation où la clôture d'Haymarket l'avait entraîné, retenait Monnet à Londres : ses acteurs, les plus impitoyables de ses créanciers, exigeaient, pour trois représentations la totalité de leurs appointements. Ce passif était gros, et la loi plus forte que ses protecteurs. Monnet dut répondre de sa personne jusqu'à parfaite libération



de son déficit, et se retirer sous le toit hospitalier d'un juge de paix de la ville, situation à peu près analogue à celle de la contrainte par corps. Monnet a raconté comment son sort fut adouci par la captivité volontaire d'une de ses actrices plus sensible au malheur que ses camarades, mais l'épisode le plus curieux de sa narration est la rencontre qu'il fit du *Roi Théodore* (1), logé, comme Monnet, à l'enseigne des *Debiteurs et Emprunteurs*, que loue si fort le bon Panurge.

« J'ai été roi tout comme un autre; je suis Théodore; on m'a élu roi en Corse; on m'a appelé *votre majesté*, et à présent à peine m'appelle-t-on *monsieur*; j'ai fait frapper de la monnaie, et je ne possède pas un denier; j'ai eu deux secrétaires d'Etat et j'ai à peine un valet; je me suis vu sur un trône, et j'ai longtemps été à Londres en prison sur la paille.... » Qu'est-ce ceci? La véridique histoire du baron Théodore de Newhoff, roi de Corse durant l'été de 1736, racontée par Sa Majesté elle-même. Sa Majesté est venue passer le carnaval à Venise; elle soupe à table d'hôte, avec cinq autres seigneuries chassées de leurs palais et descendues à la même hôtellerie : Elle répond à un héros de roman que Voltaire a fait asseoir auprès d'elle, par caprice de conteur, au naïf *Candide*. Seulement, Sa Majesté exagère quant à la *paille de la prison de Londres*. Monnet ne nous dépeint pas l'endroit sous d'aussi sombres couleurs : mieux que cela, l'on y boit, l'on y mange et l'on y maudit ses créanciers tout à son aise; c'est l'ordinaire des maisons pour dettes et le sire Théodore n'y contredit point. L'impresario sans théâtre et le monarque sans couronne y noient leurs soucis dans les pots : ils y chantent l'ariette et débitent la gaudriole, mais il n'est question nulle part de la *paille* de Théodore : c'est une figure dont celui-ci se sert pour apitoyer la noble compagnie de l'auberge vénitienne, et aboutir à un emprunt de la famille de ceux qu'on ne rembourse pas.

ARTHUR HEULHARD.

(La suite prochainement.)

(1) Pour l'histoire, le baron de Newhoff, autrement dit roi Théodore, est bien près d'être mort tout entier : pour l'art, il revit dans *le Roi Théodore à Venise*, opéra héroï-comique de Paisiello, représenté à Paris, en 1787, et, pour le roman d'aventures, dans cet avoué de Périgueux, qui devint roi d'Araucanie, il y a quelque dix années.







# L'HISTOIRE EN CHANSONS <sup>(1)</sup>

Année 1874

---



'EST un véritable almanach que nous livrons tous les ans aux lecteurs de la *Chronique musicale*, almanach qui a le tort forcé de n'arriver que lorsque l'année est écoulée.

En examinant les chansons parues en janvier 1874, notre esprit semble se reporter d'un siècle en arrière, tellement les événements marchent vite, et, il faut bien le dire, s'oublie de même, pour la plupart.

En un mot, c'est l'année qui fait son examen de conscience... sans dire son *mea culpa*.

On a dû observer déjà que lorsque le sujet de telle ou telle chanson n'a été traité que par un seul auteur, c'est une impression passagère ou personnelle à cet auteur; mais quand nous voyons quatre, cinq, dix chansons reproduire une même idée, c'est que la sensation a été profonde et que l'émotion populaire s'y est arrêtée, en attendant qu'un événement nouveau vienne captiver l'attention générale et fasse oublier la déjà vieille nouveauté.

L'année 1874 s'ouvre par divers hommages au comte de Chambord; les deux premiers sont anonymes : *Le Grand roi et Vive le roi, au Roi des Rois, au Pape, et à Mgr le comte de Chambord. Ce Vive le roi* a vu le jour à Avignon; c'est un feuillet grand comme la main, sa valeur poétique est encore plus mince que son format. Avignon nous a gratifié également de *Dieu, la Patrie et le Roi*, paroles de L. Bard,

(1) Voir les numéros des 15 juillet, 1<sup>er</sup> août 1873, 1<sup>er</sup> avril et 1<sup>er</sup> mai 1874.



musique d'Ed. Blanchard, le tout lithographié sur papier à lettres. *La Royale* est une simple valse pour piano, aux armes du roi, par le comte H. de Guivry. *Le Drapeau de la France*, par mesdames H. Lesguillon et L. Collongues. — *Français, gardons le drapeau tricolore*, Debuire Buc et H. Kern. — *Franc Cœur, caporal de zouaves*, par Ottoni. — *Lei cartouchiéros dé Touloun*, chanson provençale, par Bénézi. — *Grandissez*, romance patriotique, J. H. Bonin et J. Chabrut. — *L'Honneur de la France*, A. Quinchez et J. Chabrut. — *Les Cuirassiers de Waterloo*, Delormel et Ben-Tayoux. — *Demandons-le, car elle va périr*, Bondon et A. de Bonneroché; *le*, c'est Henri V, et *elle*, c'est la France; imprimé à Avignon. — *France et Marie*, par l'abbé Ad. Jannerot. — *Le Vœu de la France au sacré-cœur de Jésus*, E. Vaudenay et Ch. Cordier.

Les cantiques surgissent nombreux en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes et d'autres pèlerinages célèbres. Ce sont en général des invocations pour le salut et la prospérité de la France. Nous n'avons pas mentionné toutes ces pièces. — *Le Rêve d'un Français* (Vengeance) A. Troupillon et C. Maciejowski. — *Le Bataillon des généraux*, Villemer, Delormel et R. Planquette; c'est un épisode de la retraite de Moscou, qui ne fera pas oublier les beaux vers de V. Hugo sur le même sujet. — *On Demande des Ouvriers*, Baumaine, Blondelet et Ch. Pourny; voici le moyen ingénieux des auteurs pour rendre à la France sa grandeur passée :

*Allons, France! dépos' ton glaive,  
A la font' boulets et canons;  
Remplace-les dans un doux rêve  
Par la charrue aux grands sillons.*

*L'Orléanaise ou Jeanne Darc*, Lesguillon et madame L. Collongues. — *Le Passeur de la Moselle*, L. Delormel et L. Benza; c'est une sorte de ballade sur la dernière guerre, sujet traité d'une façon intéressante. — *La Tombe du mobile*, par Landrevin. — *Notre Siècle*, Sevray, Legris et Benza. — *Les Fils des Chevaliers*, Duvert et L. Benza; sujet moral dont les bonnes intentions méritent d'être citées. — *Les Idoles*, H. Ryon et L. Benza. — *Oh! parfaitement*, A. F. Bonel et L. Léon :

*Dans un hameau de la Lorraine  
Dont l'instituteur est Prussien,  
Les enfants écoutaient à peine  
La leçon du froid logicien.*



*Où est la Pruss' ? — Là, — et la France ?*

« *Là (sur son cœur), dit le petit crânement,  
« Ne comptez pas sur notre enfance ! »*

*Les Volontaires d'un an*, quadrille par Arban. — *Les Trois Idoles*, J. Béor et Ch. Liébeau ; ces idoles sont la liberté, la fraternité et l'égalité ; on ne dit pas si elles sont en bois et peinturlurées comme au Japon. — *Gutenberg*, E. Baillet, L. Chelu.

*Citoyen de l'humanité,  
Gutenberg n'a pas de patrie ;  
Nous lui devons l'imprimerie,  
Nous lui devons la liberté !*

*Le Vengeur*, Charles Gille. — *Le Bataillon de l'avenir*, E. Baillet, Collignon. — *La Sentinelle*, E. Carré et Ch. Pourny. — *La Sentinelle perdue*, Villemer, J. Fuchs et A. d'Hack. — *La Plébéienne*, paroles des citoyens A. Philipert et H. Chatelin, musique de (on ne met pas citoyen) F. Chassaigne. Cette éternelle histoire de *Prolétaires*, de *Place au Soleil de la Liberté*, etc., a dû être fort goûtée, car l'image en est à moitié effacée. — *La Jeune Armée*, F. Duvert et L. Benza. — *Le Troisième Zouave*, Villemer, Nazet, R. Planquette. — *Les Prisonniers d'Allemagne*, P. Burani et C. Pourny ; ce doit être une nouvelle édition ; nous avons déjà enregistré ce morceau. — *Le Régiment des Ouvriers*, L. Delormel et L. Benza :

*A leurs enfants, vaillante race  
Qui grandit pleine de fierté,  
Ils font aimer la vieille Alsace,  
La patrie et la liberté !*

La pauvre Alsace continue à être chantée par les poètes et les musiciens ; plusieurs des morceaux qui vont suivre sont à leur seconde édition, les titres nous en paraissent connus ; il s'y trouve même deux fois *le Rhin allemand* de Musset, musique de M. Chaume, et une autre de J. Arnoldi, puis une *Prière alsacienne*, dédiée à madame Alboni, avec texte français, italien et musique de G. Rota. — Viennent après : *Salut à la France*, paroles et musique de L.-A. Dubost. — *L'Orpheline*, C. Briglione et L. Chelu. — *Les Nouvelles de France*, Gazay et A. Petit. — *Une Chanson française dans un cabaret d'Alsace*, Delormel, Villemer et L. Benza, c'est une nouvelle édition. — *Le Centenaire*, chant alsacien, E. Siebecker et E. Baumaine.



*Qu'on me porte sur le Donon,  
De là je te reverrai, France,  
Et comme un gage d'espérance  
Mon dernier mot sera ton nom.*

*Claude le convoyeur*, d'Ed. Vicq. — *Hans*, P. Tournafond et A. Au-  
jac ; ce sont les adieux touchants d'un pauvre maître d'école qu'on force  
de quitter l'Alsace. — *La Revanche alsacienne ou Prêtre et Soldat*, par  
L. Perrin ; cette pièce a paru à Lyon. — *A l'Alsace-Lorraine*, cantate  
à quatre voix d'hommes, de P. Tourrette et M. Bléger. — *Alsace, adieu !*  
A. Fleurent et J. Laporte. — *L'Enfant de l'Alsace*, paroles et musique  
de M. l'abbé A. Blajan, dédié aux familles Eschbach et Althoffer de  
Guebwiller. — *Dormez, mes chers Petits*, Villemer, J. de Rieux et  
d'Hack ; c'est une berceuse alsacienne. — *Cris d'Alsace*, Frumence Du-  
chemin et J. Hequet. — *La sainte France*, Villemer, Delormel et  
F. Boissière.

Je ne cache pas mon plaisir, comme Alsacien, d'enregistrer tous ces té-  
moignages de sympathie populaire accordés à ma chère province natale.  
Ici vient une pièce ornée d'un excellent portrait de M. Thiers, le titre :  
*Le Père l'expérience*, chant d'espoir, H. Chatelin et Lonati. Il y a une  
petite strophe qui ne rajeunit pas du tout, mais pas du tout, l'illustre  
homme d'État :

*Je m'appelle l'expérience ;  
Hier j'eus cent ans accomplis,  
Et je viens avec confiance  
Vous offrir mes derniers avis.*

*Le Pain de la vengeance*, A. Freté et J. Baudouin. — *N'oublions  
pas*, J. Evrard et Ch. Liébeau. — *Dormez*, berceuse patriotique, Gabil-  
laud, Duchêne et J. Chabrut. — *La Veuve du Soldat*, paroles et mu-  
sique de F. Marquézy. — *La France*, paroles de J. Cl., musique de E.  
Engam. — *Tout parle d'amour*, musique de madame E. Belliard ; c'est  
l'Émir de Bengador de Méry, et si cette pièce se trouve citée ici, c'est  
pour sa dédicace : *A sa majesté l'Impératrice Eugénie*. — *Chislehurst-  
valse*, souvenir du 16 mars 1874, par L. Nevers ; avec le portrait du  
jeune prince sur le titre. — *La Liberté*, Émile André. — *Cambronne*,  
Villemer, Delormel et Ben-Tayoux ; le vrai mot historique n'y est pas,  
le refrain est : « la garde meurt et ne se rend jamais. » — *J'ai sauvé la  
France*, Le Guillois et A. de Villebichot.

*Oui, je suis Jeanne d'Arc, l'ange de délivrance,  
Je n'étais qu'une femme et j'ai sauvé la France.*



*La Pauvresse de Bazailles*, J. Bertrand et J.-B. Rongé. — *Le Peuplier*, A. Bouvier et J. Darcier. — *Les trois Villes*, A. Siégel et Antonin Louis. Il y a une malédiction pour Berlin, cela va de soi, mais qu'est-ce que la ville de Rome a bien pu faire à M. Siégel, pour encourir sa malédiction? Il est encore bien heureux que Paris soit jugée digne de recevoir la bénédiction de ce monsieur, bénédiction dont certainement elle ne s'inquiète guère. — *Pourquoi tant d'horreurs sur la terre?* par H. Boutry. — *Les Martyrs de l'erreur, supplique à l'Assemblée nationale en faveur des Déportés*, paroles et musique de F. Denanjanes. Voici comment débute cette chanson communarde :

*Qu'ai-je donc fait à ma patrie ?  
Moi qui désirais son bonheur!*

En deux mots, ce sont de petits saints, qui ont tout au plus flambé un tant soit peu Paris pour allumer leurs cigares, et même, c'est le mot de la fin :

*Si dans un élan magnanime,  
Des hommes se croyant du cœur  
Ont faibli, pardonnez leur crime!  
Qui n'a jamais commis d'erreur?*

On dirait vraiment qu'il s'agit de la peccadille d'avoir mis deux s à soupçon ou autre crime semblable et pardonnable. La censure se trouvait donc dans un grand jour d'indulgence?

*Le dernier Turco de Wissembourg*, M. Achard et A. Béranger. — *Suzon la Vivandière*, Dubourg-Neuville et Novelli. — *Donnez, c'est pour la France*, Valès, Vallat et F. Chassaigne. — *Le Porte-drapeau*, chant patriotique, Burani et F. Chassaigne. — *L'Enfant des barricades*, Burani et P. Batifort. A la retraite de Montretout, derrière une barricade, les soldats avaient encore un peu de poudre, mais plus de balles; un gamin grimpe sur la barricade et crie : Mort aux Prussiens! Il tombe sous une grêle de plomb, en disant :

*Vous demandiez des balles...., en voilà!*

*La Républicaine*, chant national de 1872, au citoyen Gambetta, par P. Burani et L. A. Dubost (avec le portrait de Gambetta). — *Le Porteur de dépêches*, Villemer, Fuachs et L. Benza. — *Les Pigeons messagers*, Couturier et A. Jacquin. Un joli 3<sup>e</sup> couplet, quoique les rimes ne soient pas riches :



*Fuyez, fuyez surtout ces bois  
 Tout pleins de mystère et d'ombrage,  
 Où vous attirait autrefois  
 La colombe ardente et volage.  
 L'épervier s'y cache à présent ;  
 Fuyez !... songez que votre vie  
 Représente dans ce moment  
 L'âme, l'espoir de la patrie.*

*La Jeunesse française*, Villemer, Delormel et Ben-Tayoux. — *Le Franc-tireur*, E. Ripault et Ch. Amyon. — *Wissembourg*, J. H. Bonin et J. Chabrut. — *L'Instruction obligatoire*, P. Poyaud et J. Chabrut. — *Le Général Moncey*, Delormel, Villemer et A. Pilati. — *Après la Délivrance*, A. Le Blanc et G. Prieur Duperray.

Ici nous aurions à enregistrer une nouvelle série de cantiques pour les différents pèlerinages de la France, mais la plupart de ces pièces ne sont pas signées ; les appeler des chefs-d'œuvre de poésie et de musique serait une exagération. Nous y trouvons *La France au Sacré-Cœur*, par L. de Conra et M. de Pierpont. — *L'Immaculée conception*, madame F. Dufor, etc. — *Pauvre Exilée*, J. Anglade et E. Siedel.

*La Bouillie pour les chats*, par J. Loyseau ; c'est une espèce de revue politique depuis 98. — *Le Siège de Mayence*, Villemer, Delormel et L. Benza.

Nous avons déjà observé que tout se chante en France, c'est pour appuyer une fois de plus cet axiome que nous citons : *Il la rendra, la fourchette*, G. Boillet et A. Tac-Coen, avec une horrible lithographie. — Nous revenons à nos moutons... qui, cette fois, sont des héros : *Où sont-ils ?* H. Corney et C. Liébeau ; il s'agit de Hoche, Kléber et Marceau. — *Salut à la Patrie*, chœur à quatre voix d'hommes, A. Brun et J. Offenbach. — *Le Prussien tarteifle*, M. Constantin et F. Barbier ; c'est évidemment une réédition, car le sujet ne peut avoir été traité qu'avant la guerre. — *Salut à la France*, L.-A. Dubost. — *Grands et Petits*, satire, Perchet, Denanjanes et H. Voury. — *La Chanson du Paysan*, P. Burani et A. Louis. — *La Mobile en avant*, J. Snerre et de Ploosen. — *Morsbronn*, C. Détré et C. Liébeau.

Ici se placent quelques réclames en chansons, comme : *Crédit ressuscité par Crépin aîné, de Vidouville (Manche)*, le tout musiqué par Et. Ducret (avec portrait). Sur une autre chanson-réclame, de M. Crépin, il y a la *Façade de la maison Crépin aîné, 47 mètres de développement* ; si nous en croyons le dessin, l'ancien hôtel-de-ville de Paris n'eût pas trop éclipsé ce palais de 47 mètres de développement. Le même fournis-



seur de paroles et musique, Etienne Ducret, a mis son génie à la disposition de la maison Bornibus : *Le Cornichon Bornibus* :

REFRAIN :

*Du cornichon, comme épithète,  
Si tout le monde fait abus,  
J'aime à croquer à la fourchette  
Le cornichon de Bornibus.*

Une autre chanson : *Bornibus, sa moutarde* (même auteur) a dû paraître la première; la Société des concerts du Conservatoire ne l'a pas encore fait entendre à ses pieux abonnés, et pourtant il y a un couplet final de l'auteur à lui-même qui eût fait sensation :

(Sur l'air des *Mirlitons*.)

*Hélas! mon pauvre Étienne,  
Toute joie a sa fin...  
Bah! qu'à cela ne tienne!  
Comme j'ai le goût fin,  
Quand il me faudra descendre  
Au séjour des mortibus,  
Au lieu d'urne sur ma cendre,  
Pour charmer mes manibus,  
Plantez un pot de Bor, Bor,  
Un joyeux pot de ni, ni,  
Un grand pot de Bor, de ni, de bus,  
De Bornibus!*

Et si, après la réclame que nous venons de faire nous-même, M. le Directeur de la *Chronique* ne reçoit pas franco un grand pot de *cor*, de *ni*, de *chons*, la maison Bornibus n'est qu'une ingrante.

Ce genre de réclames chantantes paraît avoir été goûté, puisque le même auteur a publié *La Fleur d'Iris* (maison Pivert); *La Locomobile* (maison Herman-Lachapelle); *Les Rigollots* (maison Rigollot); *La Ménagère* (Palais-Bonne-Nouvelle); *Le Tapioca universel du Brésil* (maison Fourcade); enfin la *Veloutine* (maison Ch. Fay).

Nous revenons aux chants patriotiques et de circonstance : *Le drapeau du régiment*, R. Gry et L. Benza. — *La Bible de l'Aïeule*, Tournafond et Aujac. — *Le Faterland* (c'est *Vaterland* qu'il faudrait mettre) J. Villemer et C. Baldi. — *Près du vieux Chêne*, Roche et G. de Lussigny; horriblement mal autographié chez Séguin, 121, rue de Belleville; nous donnons l'adresse pour qu'on n'y aille pas. — *France*, Camus et Ch. de Perpigna. — *Gloire au courage*, Bonin et J. Müller. — *Marthe c'est moi*, Le Tellier et E. Mouchard. — *L'Aumônier du régi-*



ment, Burion et Anchütz. — *Le Soleil c'est l'espérance*, Duvert et L. Benza. — *La République et les Républicains*, A. Leclerc et J. Darcier. — *La France a passé par là*, Perricaud, Delormel et Matz. — *Où sont-ils?* H. Carney et Ch. Liébeau. — *Les Cloches françaises*, Ugelmann et A. Petit.

*Himno guerrero à A. S. R. Serenissimo Don Alphonso de Borbon de Austria y de Este, a su Entrada en Cataluna*. Cette pièce a paru à Montpellier, sans nom d'auteur, mais on y dit que la musique est d'un ancien musicien qui a fait la guerre de sept ans; le titre à la plume est évidemment un coup d'essai d'un artiste en herbe; on y voit des rochers qui ressemblent à s'y méprendre à un immense tas de semelles de bottes. — *Prorogation-valse*, publiée dans le *Gaulois*, 16 août 1874, H. Charlet et Coëdès. — *Le Cri de la France*, dédié à Mgr le comte de Chambord, paroles et musique de A. Carvin. — *La Sainte République*, par E. Genisson :

## REFRAIN :

*Honte à tous les Régnier,  
Bazaine et son engeance,  
Au lâche aventurier  
Déchu du trône en France.*

*Le Bon Génie*, paroles et musique d'E. Génisson. C'est une chanson en l'honneur de M. Thiers. Couplet final :

*De cette chanson la morale,  
C'est qu'on dit dans chaque canton,  
Sa retraite étant septennale,  
Nous aurons notre Washington.*

*Ils Grandiront*, C. Vergnet et A. Petit. — *La Paix*, Félicie Rameau. — *Les Impôts Roses*, E. Vicq. En voici quelques articles : les fillettes de dix-sept ans paieront dix écus d'impôt, tous les laiderons et vieilles filles voudront être de cette catégorie; les hommes seront taxés en raison de leur mérite, avoué par eux-mêmes au percepteur; les acteurs sans talent ne paieront pas d'impôt, tous voudront payer, etc., etc. — *O Mon Pays*, Félicie Rameau.

Voilà encore une année d'épluchée; nous l'avons fait aussi vivement que possible, au risque de ressembler à un catalogue; cette manière de procéder était d'ailleurs la plus naturelle pour de petites productions de circonstance, où le génie ne brille point par l'excès.

J.-B. WEKERLIN.







# LE BRINDISI DE LA TRAVIATA

— NOUVELLE — (1)

---

## II



ARMEN est restée 'pensive; peut-être le départ un peu brusque de Gontran l'a contrariée. L'autre, M. Corbellini, a suivi du regard la sortie du jeune musicien, puis se rapprochant de Carmen, et d'un ton sardonique :

— Il a l'air rusé, votre cher maestro, lui dit-il.

— Ne faites pas attention; il est un peu fantasque.

— Jaloux surtout.

— Ne parlons pas de lui.

— Au contraire, parlons-en. Il vous aime n'est-ce pas ?

— Que vous importe... puisque je partirai avec vous... si je vais en Italie.

— C'est que je n'ai pas trop de confiance dans les paroles; j'aime mieux les écrits, ils restent. Il y a même un proverbe latin là-dessus, mais je vous en fais grâce, il n'y a que votre petit épagneul qui le comprendrait.

— Sans vous compter. Mais savez-vous que c'est blessant ce que vous dites ?

— Pour le chien ? Soit. Ainsi vous allez partir, ou plutôt nous allons partir pour Milan.

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



— Et mon engagement ? Vous ne m'en dites rien.

— Puisque vous avez ma parole !

— Je ne dis pas non. Mais, enfin, il faut toujours un engagement signé.

— Pourquoi ? Parce que les écrits restent ? Savez-vous que c'est blessant ce que vous dites... sans compter que vous me traitez comme un chien.

— Ce n'est pas la même chose.

— Je l'espère ma foi bien.

— Les affaires sont des affaires... et les questions de cœur...

— N'en sont pas. Pour moi, c'est le contraire.

— Mais alors, monsieur, comment concilier ces deux choses.

— Voici, mademoiselle... En mettant sur le même pied les questions de cœur et les affaires.

— C'est-à-dire ?

— Rien n'est plus simple.

Sur ces mots, il signor Corbellini tire de sa poche un papier plié en quatre, et le montrant à Carmen :

— Voici un engagement en règle, lui dit-il. Il est signé de l'imprésario de la Scala et approuvé par mon ami Verdi, avec cette clause bien expresse... ah ! il y a une clause ! qu'il n'aura de vigueur qu'autant qu'il sera signé par votre très humble serviteur. Je vous le livrerai en échange du papier que je vous ai demandé hier, et que vous m'affirmiez tout à l'heure être prêt.

— C'est-à-dire qu'il faut que je m'engage à partir avec vous, à voyager avec vous, à aller avec vous à Milan.

— Vous hésiteriez quand vous voyez combien je vous aime ?...

— C'est parce que je le vois, que j'hésite.

— Vous aimeriez mieux voyager avec M. Gontran ?

— Si c'était mon mari, je n'hésiterais pas.

— Qui vous dit que je ne vous épouserai pas.

— Qui me dit que vous m'épouserez ?

— Ce sera avant de partir, si vous y tenez.

Carmen fait un petit mouvement d'effroi et ne peut s'empêcher de se dire à elle-même : — Diable ! il va vite en besogne ! — Quant à son interlocuteur, il la laisse tranquillement se consulter. Il croit qu'elle se consulte, le brave homme !...

— Voyons l'engagement, dit Carmen, pour prendre un biais.

— Le voici : « Mademoiselle Carmen, prima donna à la Scala...



Carmen l'interrompt aux premiers mots : — *Prima donna assoluta*. fallait-il mettre, dit-elle vivement.

— Vous y tenez beaucoup ? Soit, on l'ajoutera. Je continue : aux appointements de 50 mille écus par an et à un bénéfice net de frais. Suivant les clauses habituelles, toujours les mêmes, c'est imprimé, vous les connaissez. Voyons maintenant votre papier.

Carmen va le chercher dans un petit pupitre en bois des îles, sur le guéridon, et le tend, avec un peu de contrainte à M. Corbellini, qui le parcourt, baissant, à chaque ligne, la tête, d'un signe approbatif. Il y a des magots chez les marchands de curiosités qui, sans avoir vu M. Corbellini, l'imitent parfaitement.

— Je vois, dit-il, que vous avez copié à la lettre ce que je vous avais indiqué sur le brouillon... Mais ! vous n'avez pas signé.

— Et vous, avez-vous signé l'engagement ?

— C'est juste. Veuillez me donner une plume.

Carmen approche de lui le guéridon et rabat la planchette du pupitre. A voir le mouvement de fluctuation qui se trahit sous un corsage, on devine un grand combat intérieur. Elle sera engagée, oui ; mais à quel prix ! pauvre Gontran ! Qui l'emportera de l'amante ou de l'artiste ?

— Donnez ! dit-elle d'un air résolu, quand Corbellini a tortillé son gros paraphe.

— Un moment ! fait-il. — Et lui montrant d'une main l'autre papier ; de l'autre lui présentant la plume : — Signez à votre tour, dit-il.

— Quel démon ! murmura Carmen, sans oser prendre la plume.

— Ah ! vous voyez, fait le petit gros monsieur, d'un ton qui voudrait être amer et qui ne réussit qu'à être ironique.

— Ma reconnaissance ne vous suffit-elle donc pas, balbutia Carmen.

— La reconnaissance ! c'est votre moralité de tout à l'heure qui le dit : celle que nous promettons à nos protecteurs nous suit jusqu'à la porte de notre réussite, mais notre mérite seul y entre.

— C'est un peu trop métaphysique pour moi, dit Carmen, en haussant légèrement les épaules.

— Vous comprendrez mieux cette autre maxime, puisque nous parlons en sentences ; et toujours du même à la même : « Rappeler les bienfaits est un manque de tact, mais les oublier est un manque de cœur. »

Détail étrange : celui qui saurait bien lire dans les yeux si pétillants de M. Corbellini y remarquerait peut-être plus de malice, voire même plus de satisfaction que de désappointement. On dirait que c'est presque malgré lui qu'il insiste. Il insiste pourtant :

— Vous ne voulez pas signer ? dit-il carrément.



— Je ne sais... je n'ose. — Et Carmen prenant tout à coup un air résolu : — Et si je ne signe pas ? dit-elle.

— En ce cas, je prends l'engagement, dit Corbellini avec le plus grand calme.

A ces mots qui sont tombés comme de la glace sur le cœur brûlant de Carmen, elle paraît se vivifier. Voici qu'elle s'approche du guéridon pour signer. Au même moment, Gontran, — qui s'était bien promis de ne plus remettre le pied chez « cette coquette ! » paraît sur le seuil de la porte et écoute sans être aperçu. Tout à l'heure il a fait de même. Il se répète outrageusement : « ce jeune monsieur, ce n'est pas un accompagnateur, c'est un répétiteur : »

— Eh bien ? dit Corbellini en voyant que Carmen s'arrête de nouveau.

— Non ! s'écrie Carmen en jetant la plume d'un geste qui a le tort d'être un peu théâtral et le mérite d'être sincère. Non, je ne signerai pas ! Je ne puis partir avec vous.

M. Corbellini a su maîtriser son étonnement et sa contrariété. Il se borne à hocher la tête, mais cette fois avec une expression tout autre qu'approbative, et à dire, comme se parlant à lui-même :

— Eh ! mon Dieu ! voilà ce que c'est ! je devais le prévoir. Elle paraissait m'aimer cependant !... Elle a vu en moi l'homme utile, l'ami de l'impresario, l'ami du maître. On commence par profiter des faiblesses des gens, quitte à s'en moquer après.

Ces derniers mots froissent cruellement la jeune cantatrice. Un moment la peine, feinte ou vraie, de ce brave homme paraissait l'avoir touchée. Mais à sa dernière phrase de reproche elle s'éloigne, en se bornant à dire :

— Vous êtes d'une sévérité !...

— Et d'une clairvoyance !... Eh bien, c'est vous qui l'aurez voulu. Gardez votre papier, mademoiselle Carmen ; quant à l'engagement, voici ce que j'en fais.

Et il le déchire : Carmen pousse un cri. Le petit chien s'éveille, la regarde, se décide à quitter son crapaud, s'étire et va auprès de sa maîtresse. Mais voyant qu'elle ne fait pas attention à lui, il se dirige vers la porte du salon : il a senti ou deviné Gontran. Celui-ci se jette vivement en arrière. Il y a eu un long silence. Carmen le rompt la première. Elle se retourne vers M. Corbellini et lui dit d'un air digne :

— Vous avez fait là une mauvaise action, monsieur. Soit, je renoncerais à mon rêve doré. C'est pour la dernière fois que je vous adresse la parole ; mais c'est pour tout vous avouer. Oui, j'ai eu tort ; j'ai fait sem-



blant d'écouter vos déclarations; mais j'aimais ailleurs; j'aimais et j'aime un excellent garçon, artiste comme moi, musicien comme moi, jeune comme moi, qui m'aime, lui, et sans conditions. Mais je m'étais juré, même en l'épousant, de ne pas être à sa charge, de gagner ma vie comme il gagne la sienne, de joindre mes succès aux siens. Vous avez cru que je vous aimais; j'aurais dû vous détromper, c'est vrai; je ne l'ai pas fait et je le regrette; c'est que je tenais tant à obtenir de vous cet engagement à la Scala que vous faisiez miroiter à mes yeux. Mais ce que vous ignorez, monsieur, c'est que je n'ai pas de fortune, que pour arriver à être ce que je suis, j'ai dû travailler jour et nuit, j'ai souvent souffert le froid et la faim, et j'avais ma pauvre mère à nourrir... Je travaillais ferme, courageuse, infatigable, avec l'espoir qu'un jour... (Ici la voix émue de Carmen a presque des larmes). Et vous avez détruit toutes mes espérances!... ajoute-t-elle avec amertume, sentant que les sanglots vont l'étouffer. Oh! vous avez été bien cruel.

— Cruel n'est pas le mot exact, s'écrie Gontran qui se décide enfin à intervenir. Le vrai mot, je vais le dire, moi!

Mais l'étranger le couvrant d'un regard sévère et digne, l'arrêta.

— Vous n'en ferez rien, dit-il, vous le regretteriez amèrement.

M. Corbellini semble transfiguré, ce n'est plus le bonhomme de tout à l'heure.

— Vous étiez là, Gontran! dit Carmen un peu confuse.

— Et j'ai tout entendu. Merci, Carmen; vous êtes un noble cœur, et vous, Monsieur...

— Silence!.. s'écrie Corbellini avec autorité. Puis s'adressant à la jeune fille d'un air de courtoise déférence : Mademoiselle Carmen, ceci est à vous — et il lui remet un papier.

C'est évidemment celui par lequel la cantatrice s'engageait à partir avec M. Corbellini pour l'Italie.

Carmen va lui faire subir le même sort qu'a eu l'engagement.

— Ah! prenez garde, dit l'Italien en souriant. Ne le déchirez pas. Ce serait dommage.

Carmen ne comprend pas; elle jette machinalement les yeux sur le papier, et pousse un cri de surprise et de joie :

— Que vois-je ! mon engagement ! Et ce que vous venez de déchirer ?

— C'était l'autre papier, le vôtre... qui n'était qu'une épreuve à laquelle je tenais à vous soumettre. Vous en avez triomphé; c'est tout ce que je désirais.

Il faut voir l'émotion de Carmen ! Quant à Gontran, il n'y comprend rien du tout.



— Croyez-vous, continue M. Corbellini, que j'ignorais votre affection pour Monsieur... qui la mérite bien, d'ailleurs? Je vous avais entendue, j'avais reconnu en vous des qualités précieuses, l'étoffe d'une prima donna... *assoluta*, pardon! j'oubliais... Mais il vous reste encore à vous perfectionner, j'ai émoustillé votre zèle, j'ai été assidu auprès de vous, j'ai risqué même quelques petites déclarations... Vous avez cru que je vous aimais et vous vous êtes dit : « S'il m'aime, je serai engagée. » C'est ce que je voulais; mon but est atteint, je n'ambitionne plus que votre succès, dont je suis sûr; que votre bonheur, dont je laisse le soin à M. Gontran, et qu'un peu d'amitié, que vous ne voudrez pas me refuser.

— Oh! dit Carmen dont les beaux yeux se noient, mais cette fois ce sont des larmes de joie... Et dire que je vous avais si mal jugé.

— Et moi, Monsieur, ajoute Gontran, qui a fini par comprendre; moi qui allais vous dire des sottises.

— Vous en auriez fait une, et bien grosse, voilà tout. Mais je n'en veux ni à vous ni à mademoiselle Carmen. Je pars ce soir pour l'Italie, je vais annoncer votre prochain départ, Verdi et l'impresario de la Scala seront contents de moi. Plus tard ils le seront de vous. Mais que ce « plus tard » ne soit pas trop éloigné. N'oubliez pas que votre engagement date du 15 décembre. Soyez à Milan du 1<sup>er</sup> au 7. C'est M. Gontran qui vous accompagnera.

— Oui, mais après m'avoir accompagnée à la mairie et à l'église.

— Décidément, dit Corbellini en souriant, il sera toujours et partout votre *accompagnateur*.

Gontran rit du mot, et serre la main à cet étrange mélomane.

— Un moment! fait M. Corbellini, comme s'il revenait sur un oubli. Et mon courtage? Nous n'avons pas parlé de mon courtage. C'est par mon entremise que vous êtes engagée. J'ai droit à une *provision*.

Ce mot jette un froid. Mais Carmen est si heureuse d'être prima donna — *assoluta* — à la Scala à cinquante mille écus d'appointements, qu'elle ne s'arrête pas à cette bagatelle.

— Ah! excusez-moi, dit-elle, je suis encore novice; j'ignore les usages. Comment dois-je m'acquitter envers vous?

— D'habitude on me paie d'avance, dit Corbellini.

Effroi de Carmen. Regard embarrassé échangé avec Gontran. — Le soi-disant homme d'affaires n'a rien voulu remarquer et poursuit :

— Vous vous acquitterez séance tenante... en me chantant encore une fois le *Brindisi* de la *Traviata*. C'est là ce que j'appelle mon courtage, et vous voyez que je suis exigeant.



Carmen, dans un mouvement de joie enfantine, courut à M. Corbellini et l'embrassa sur les deux joues. Puis elle se mit au piano, et cette fois c'est avec une expression bien sincère qu'elle chanta :

*Sempre ridere vog'lio  
Folleggiar di gioia in gioia.*

En avait-elle de la « gioia » dans le cœur! — Et Gontran aussi! — Et Corbellini de même, puisqu'il se confirmait dans l'idée d'avoir mis la main sur une vraie prima donna. Verdi serait content de lui, et il aime tant son ami Verdi.

Seul, le petit épagueul de Carmen ne paraît pas partager la joie commune. Les vocalises échevelées et la cadence l'ont éveillé — il s'était rendormi! — il tourne la tête du côté du piano, et ouvrant sa petite gueule noire à faire croire qu'il veut s'avaler, il fait entendre un long bâillement.

... Ah ça! est-ce que vous allez faire de même, par exemple?

A. DE LAUZIÈRES-THÉMINES.







DE CERTAINS  
RENVERSEMENTS EXCEPTIONNELS  
DES INTERVALLES

---



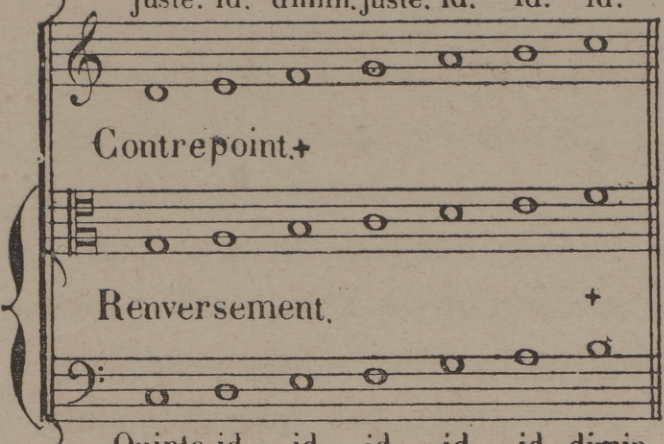
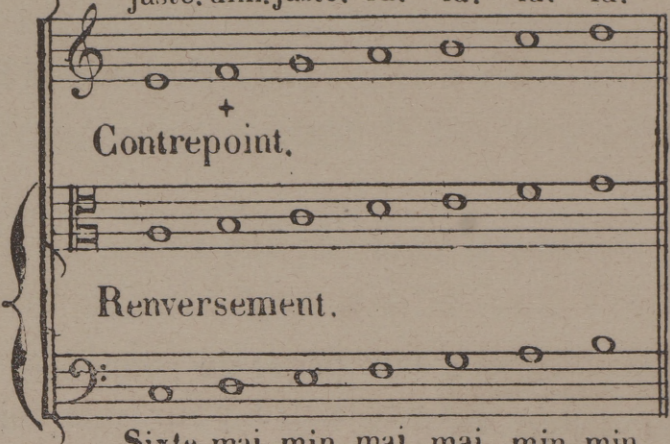
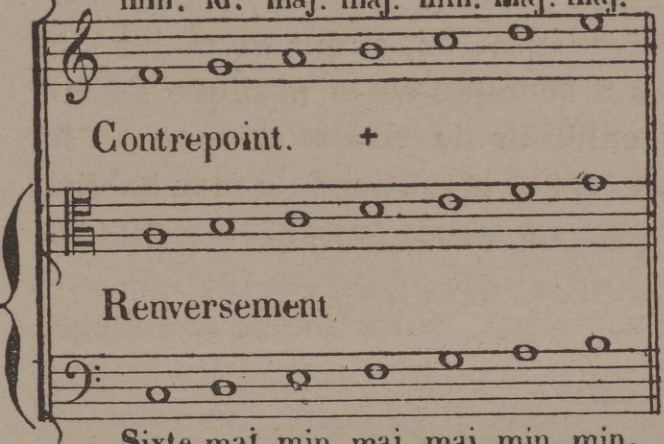

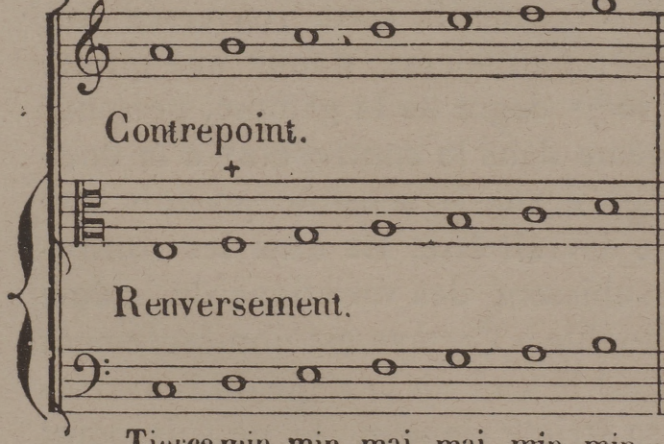
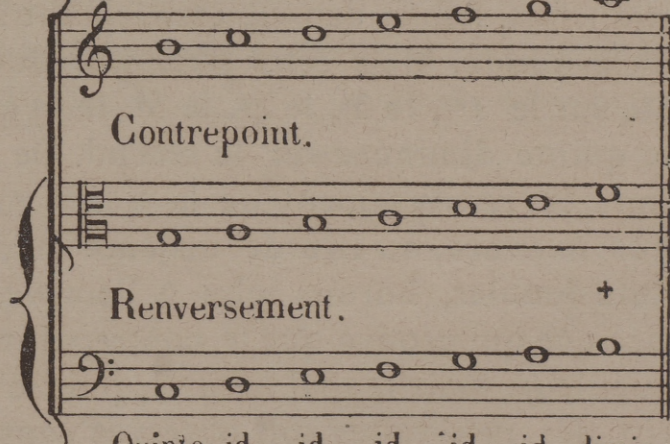
DEUX pages de pédagogie musicale, si vous voulez bien me le permettre pour une fois. Je n'ignore pas que cinquante lecteurs au plus pourront s'intéresser à la question. Mais enfin, si ces cinquante lecteurs s'y intéressent, je n'aurai perdu ni mon temps ni mes peines. Il s'agit d'attirer l'attention des professeurs de contrepoint et des compositeurs auxquels les combinaisons purement scientifiques ne sont pas indifférentes, sur des faits que je ne sache pas avoir été observés jusqu'ici, et encore moins mis au jour. Et bien que nous ne vivions plus à l'époque où la musique s'écrivait pour le plaisir des yeux, et où le déchiffreur de rébus qui pouvait le mieux résoudre un canon énigmatique était réputé le musicien le plus habile, j'ose croire que les observations que j'ai faites ne seront pas absolument dénuées d'intérêt.

Toutes les personnes qui ont appris l'harmonie, voire même le solfège, savent que dans le renversement des intervalles ceux qui sont justes restent justes, et que les intervalles diminués deviennent augmentés, les mineurs majeurs, les majeurs mineurs, et les augmentés diminués. Or, j'ai observé que cette règle fondamentale n'est plus applicable dans les contrepoints doubles à la neuvième, à la onzième, à la treizième et à la quatorzième, ni même dans les contrepoints à la dixième et à la douzième, qui servent encore quelquefois. Ainsi, dans le contrepoint à la dixième, la sixte renversée produit la quinte. Mais cette sixte qui, mineure ou majeure, donne une quinte juste sur le 1<sup>er</sup>, le 3<sup>e</sup>, le 4<sup>e</sup>, le 5<sup>e</sup>, le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré de la gamme, présente une quinte diminuée sur le second. De même dans le contrepoint à la douzième, le renversement de la tierce mineure sur la sensible produit une tierce mineure, au lieu de majeure qu'elle devrait être. Et tous les contrepoints doubles, hormis celui à l'octave, subissent des variations du même genre : ce qui prouve que le contrepoint double à l'octave est non-seulement le meilleur, mais le seul naturel, puisqu'il est le seul où la règle du renversement des intervalles soit observée dans sa stricte rigueur. Je ne suis point mathématicien, et ne sais malheureusement pas le premier mot d'acoustique. Je ne puis donc que constater ce fait curieux ; mais je suis persuadé qu'un érudit pourrait l'expliquer.



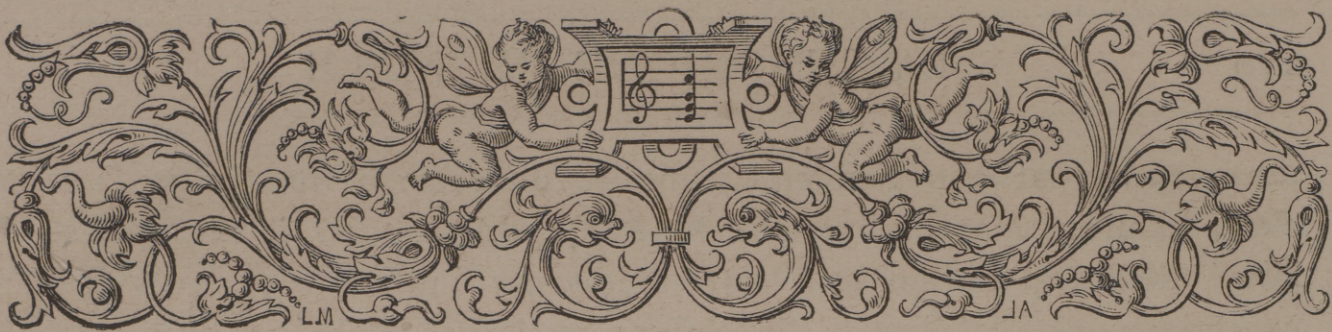
Au surplus, voici un tableau qui représente le renversement des intervalles dans tous ces contrepoints, peu ou point usités. Les croix indiquent les degrés de la gamme où le résultat du renversement déroge à la règle générale reçue.

### Contrepoints doubles.

<p>1. à la neuvième.            Quinte            juste. id. dimin. juste. id. id. id.</p>  <p>Contrepoint. +            Renversement. +</p> <p>Quinte id. id. id. id. id. dimin.            juste.</p>	<p>2. à la dixième.            Quinte            juste. dim. juste. id. id. id. id.</p>  <p>Contrepoint.            Renversement.</p> <p>Sixte maj. min. maj. maj. min. min.            maj.</p>
<p>3. à la onzième.            Sixte            min. id. maj. maj. min. maj. maj.</p>  <p>Contrepoint. +            Renversement.</p> <p>Sixte maj. min. maj. maj. min. min.            maj.</p>	<p>4. à la douzième.            Tierce            min. maj. maj. min. min. maj. min.</p>  <p>Contrepoint.            Renversement. +</p> <p>Tierce min. min. maj. maj. min. min.            maj.</p>
<p>5. à la treizième.            Quarte            juste. aug. juste. id. id. id. id.</p>  <p>Contrepoint. +            Renversement.</p> <p>Tierce min. min. maj. maj. min. min.            maj.</p>	<p>6. à la quatorzième.            Tierce            maj. min. min. maj. min. min. maj.</p>  <p>Contrepoint.            Renversement. +</p> <p>Quinte id. id. id. id. id. dimin.            juste.</p>

HENRY COHEN.





## REVUE DES CONCERTS

---

CONCERTS POPULAIRES : *Dans la Forêt*, symphonie de Raff. — CONCERT DANBÉ : *Callirhoé*, opéra de Destouches. *Fragments symphoniques* de M. G. Valencin. — SOCIÉTÉ ARTISTIQUE. — CONCERT DE M. ALBERT SOWINSKI (*Salle Herz*). — CONCERT DE MADEMOISELLE SACCONI (*Salle Érard*).



CONCERTS POPULAIRES. — Le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> concert de la 3<sup>e</sup> série ne nous ont offert aucune nouveauté et je n'ai pas grand'chose à en dire. On a exécuté dans le premier la Symphonie en quatre parties de M. Raff, intitulée *Dans la Forêt*; cette symphonie avait déjà été jouée l'année dernière, et la *Chronique musicale* en a donné le compte rendu. C'est une de

ces vastes compositions de musique descriptive, dans lesquelles le musicien fait entrer, à sa fantaisie, une suite de tableaux empruntés à la nature ou à la vie humaine. Le sujet de chacun de ces tableaux est indiqué sommairement sur un programme, et on laisse à l'imagination de l'auditeur le soin d'expliquer, conformément à l'indication une fois donnée, toutes les singularités musicales qui se donnent libre carrière dans le cadre choisi par le compositeur. Le programme de M. Raff est ainsi conçu : Allegro : *le Jour*, impressions et sensations ; Largo : *le Crépuscule*, Rêverie ; Allegro assai : *Danse des Dryades* ; Finale : *la Nuit*, chasse fantastique, le lever du jour. L'*allegro* m'a paru des plus confus, et l'abus du style descriptif le rend à peu près inintelligible. Le *largo* est beaucoup plus musical ; le style pittoresque y tient moins de place, l'idée mélodique est d'un bon sentiment, et sa forme rappelle de très près celle des mélodies de Wagner. Il est vrai, qu'écrivant *dans la Forêt*, M. Raff ne pouvait guère se dispenser de réaliser ce que, par métaphore, Wagner a appelé la *mélodie de la forêt*, c'est-à-dire « cette mélodie qui doit produire dans l'âme une disposition analogue à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville. » *La Danse des Dryades* manque de charme et de poésie, et le



musicien s'y est trop visiblement inspiré du scherzo du *Songe d'une nuit d'été*; ajoutons à la décharge de M. Raff, qu'il n'est pas le seul qui se soit laissé aller trop librement à cette séduisante imitation et, qu'à de rares exceptions près, la plupart des *Scherzi* modernes procèdent plus ou moins directement du célèbre *Scherzo* de Mendelssohn. Le *finale* est trop long, et la *Chasse fantastique*, bien que vigoureusement rendue et fortement montée en couleurs, ne fera pas oublier celle du *Freischütz*. En général, la Symphonie de M. Raff ne brille ni par l'originalité ni par la distinction des idées, mais on y trouve une grande habileté de main et une science profonde de l'instrumentation et, somme toute, l'œuvre est à la hauteur des meilleures compositions d'un musicien très instruit et très capable, qui tient, avec MM. Brahms et Max Bruch, le premier rang dans l'école allemande moderne.

Il faut croire que le sujet traité par M. Raff exerce une bien grande attraction sur les musiciens, car il a inspiré à M. Wekerlin, et à peu près dans les mêmes données, une symphonie sylvestre : *la Forêt*, exécutée il y a deux ans aux concerts du Grand-Hôtel, et à madame de Grandval, un poème symphonique, portant le même titre, et dont la première audition aura lieu le 30 mars prochain, dans la salle Ventadour, sous la direction de M. Danbé.

Au 5<sup>e</sup> concert, madame Carlotta Patti est venue chanter un air de *Samson*. d'Haendel, *The bright Seraphin* (le brillant Séraphin). Le principal intérêt de ce morceau consiste dans l'accompagnement de trompette obligé qui le soutient et dans les effets très curieux que le musicien a su tirer de ce duo concertant pour trompette et voix de soprano. Meyerbeer a écrit un air analogue avec accompagnement de flûte au troisième acte de *l'Étoile du Nord*.

H. Marcello.

CONCERT DANBÉ (*Salle Taitbout*). — En lisant sur l'affiche du concert du 2 mars : « *Callirhoé*, opéra de Destouches, orchestré d'après les indications originales, par P. Lacombe », j'avoue que j'ai tremblé, car je me suis dit : « De refaire l'orchestre d'un ancien compositeur à refaire ses chants, il n'y a qu'un pas. Et en refaisant, ou plutôt en défaisant ses mélodies, la pente est rapide depuis le retranchement de quelques ornements surannés jusqu'aux abominations qu'Adolphe Adam a commises dans le *Déserteur*, où le rôle d'Alexis, écrit pour basse, a été transformé en ténor, et celui de Jean Louis, le père, de haute-contre qu'il était primitivement, est sorti basse des mains du profane arrangeur. J'ai hâte de dire que ces craintes se sont promptement dissipées, car M. Lacombe a retouché l'orchestre de Destouches — ou plutôt de Lalande, puisque Destouches, brave officier, ne savait pas instrumenter une partition — avec une grande sobriété et beaucoup de tact et d'intelligence : et, en effet, si tant est qu'on éprouve le besoin de faire entendre de la musique d'un autre âge, il faut la faire entendre telle



qu'elle est, ou la laisser de côté. Mais j'aurais deux reproches plus graves à adresser à M. Lacome. Pourquoi nous avoir privés de l'ouverture, qui, à la lecture, semble devoir produire de l'effet ? Et pourquoi avoir fait un acte postiche, en prenant des morceaux de cet opéra à droite et à gauche, au lieu d'avoir donné un acte complet, deux actes même, s'il était nécessaire, mais intègres, et qui permettent de juger du talent lyrique de Destouches, sous le rapport de la gradation théâtrale ?

Quoi qu'il en soit, des fragments de *Callirhoe* ont été chantés et joués en costumes, dans l'intention de donner au public de 1875 l'idée de ce qu'était l'école de musique française en 1712, c'est-à-dire pendant l'intervalle de quarante ans qui sépare la mort de Lully de l'avènement de Rameau, triste et terne crépuscule que Campra seul a de temps en temps faiblement illuminé : et le ministère s'est assez intéressé, dit-on, à cette exhumation pour en faire tous les frais d'exécution et de mise en scène. Rien de mieux. Examinons donc *Callirhoé*.

J'éprouve ici un certain embarras. Pour juger si une musique qui sort absolument de nos habitudes est bonne ou mauvaise, la première et la plus indispensable de toutes les conditions est qu'elle soit bien interprétée. Or, j'en appelle à tout ce public, nombreux autant que le pouvait comporter la charmante et coquette salle Taitbout, et exclusivement composé d'artistes, d'amateurs et de journalistes, l'exécution de *Callirhoé* a-t-elle été bonne ? M. Fugère, à qui je ne conteste ni un joli timbre de voix, ni une méthode bien appropriée à l'opérette, comme il en a fait preuve dans *les Idées de M. Pampelune*, a-t-il l'ampleur d'organe suffisante pour un rôle de tyran, dans un ancien grand opéra, dont les traditions sont perdues, et où une basse très puissante est d'une absolue nécessité ? Un soprano qui, depuis la première note jusqu'à la dernière, n'offre au public qu'un chevrottement continu, mais un chevrottement de première classe, est-il en état de faire comprendre les beautés de ces chants extrêmement soutenus et de cette pure et large diction, surtout quand ses notes du médium sont d'une faiblesse désespérante, notes dont les anciens compositeurs de l'École française se servaient précisément beaucoup ? Enfin, une quinzaine de choristes peuvent-ils rendre l'effet d'un peuple entier ? L'orchestre seul a été ce qu'il fallait pour un opéra qui date de cent soixante-trois ans, probablement même bien meilleur et jouant plus juste que celui du temps.

Arrivons à la musique. L'hymne à la nuit qui commence l'opéra doit faire de l'effet s'il est bien chanté, avec une voix très posée, et, par dessus tout, s'il est bien prononcé, trois conditions qui lui ont manqué l'autre soir. Le chœur qui, d'après l'arrangement de M. Lacome, précède l'hymne, est assez mélodieux, mais trop court et sans aucun développement, comme le sont du reste tous les morceaux antérieurs à Rameau. La marche qui annonce l'entrée de Corésus est belle, quoiqu'il faille s'habituer à l'effet de ces accords dont la tierce est supprimée, et qui ne contiennent que la fondamentale et la



quinte. Aujourd'hui ce genre de sonorité paraît étrange et cru. La scène de l'hymen est d'une grande et noble déclamation. Le passage où les voix se réunissent sur les paroles « Sur cet autel », est véritablement beau, et si cette scène eût été chantée par M. Gailhard et madame Gueymard ou madame Sass, elle aurait produit beaucoup d'effet; mais aussi c'est à mon avis le seul morceau, dans tout ce que M. Lacomme nous a donné de *Callirhoé*, qui sorte positivement de l'ordinaire. L'instrumentation, où la flûte et les hautbois dominant constamment, est somnolente. Le récitatif, que la basse continue accompagne sans relâche, est d'un effet fatigant. Maintenant, *Callirhoé* est-il un mauvais opéra, et l'admiration que M. Lacomme professe pour Destouches est-elle déplacée? Je suis loin de me permettre de le dire, car cet essai informe de reprise ne prouve rien et ne conclut à rien. L'orchestre de M. Danbé est excellent: la salle Taitbout, quoique trop petite, est commode et agréable. Il faudrait donc, pour juger cette musique, une seconde représentation où deux artistes de premier ordre remplissent les rôles de Callirhoé et de Corésus, et où les chœurs fussent convenablement renforcés. Jusque-là, la partie n'est ni perdue, ni gagnée.

*Callirhoé* m'a fait oublier qu'il y a eu auparavant un fort joli concert, dans lequel la première audition des *fragments symphoniques*, très remarquables, de M. Georges Valencin, a fait beaucoup de plaisir

Henry Cohen.

SOCIÉTÉ CLASSIQUE. — Nous avons entendu à la deuxième et à la troisième soirée deux morceaux inédits: un *Octuor*, de M. Chaîne, qui n'offre rien de remarquable, et un *Sextuor*, pour piano et instruments à vent, de M. Gastinel, qui renferme deux morceaux excellents: l'*Allegro* et le *Scherzo*, écrits d'une manière fine et distinguée et développée dans un style très soutenu; l'*Andante* et le *Finale* de cette même composition sont inférieurs aux deux premières parties. Je signalerai encore sur le programme de ces deux séances: un *Concerto* pour deux hautbois et quintette d'instruments à cordes d'Haendel, le charmant *Trio en mi bémol*, de Schubert, la *Marche* et l'*Allegro appassionato* du 15<sup>e</sup> *quatuor* (posthume) de Beethoven, le *Quatuor en mi bémol* et l'*Ottetto*, de Mendelssohn. A propos de cette dernière composition, permettez-moi d'emprunter aux lettres de Mendelssohn un épisode fort curieux. Lundi, écrit-il, mon *Ottetto* a été exécuté à l'Église. Cela a dépassé en absurdité tout ce que le monde a pu voir ou entendre jusqu'à ce jour; « mon *Scherzo*, joué pendant que le prêtre était à l'autel, faisait l'effet le plus bouffon qu'on puisse imaginer, et cependant les assistants ont trouvé cette musique très belle et d'un caractère tout à fait religieux. C'est par trop fort! » Mendelssohn trouve l'aventure burlesque et, j'en rirais bien moi-même tout le premier, si, par malheur, cela ne s'était passé chez nous, car la lettre en question est datée de Paris, 31 mars 1832!

H. M.



CONCERT DE M. ALBERT SOWINSKI (salle Herz). — M. Sowinski est un de ces artistes privilégiés chez qui le talent brave les outrages du temps. Loin de s'affaiblir, ses doigts semblent prendre une nouvelle force d'année en année. Ses *Dernières polonaises*, son *Château de Sauterne* et son *Carillon de Notre-Dame de Cléry*, lui ont valu autant d'applaudissements comme compositeur que comme exécutant. Mademoiselle Noémie Marcus a chanté d'une façon supérieure la cavatine du *Barbier*, et y a introduit des traits d'une originalité et d'un brillant qu'a rehaussés encore la parfaite vocalisation de la charmante cantatrice. M. Valdec a partagé son succès dans le duo de la *Flûte enchantée*.

La Société chorale du *Louvre* s'est fait entendre trois fois à ce concert, entre autres dans la *Cigale et la Fourmi*, de M. Gounod. J'ai regret de le dire, mais ce chœur m'a paru d'un ridicule achevé sous tous les rapports. Quand donc nos compositeurs cesseront-ils d'enlever à La Fontaine tout son esprit et sa grâce, en faisant chanter à tue-tête par vingt-cinq, cinquante, deux cent chanteurs à la fois, ces aimables récits destinés à être dits par une seule voix, dans une réunion intime? Autant écrire un chœur d'orphéon sur une élégie d'André Chénier ou de Parny. Cela viendra peut-être avec le temps et le progrès.

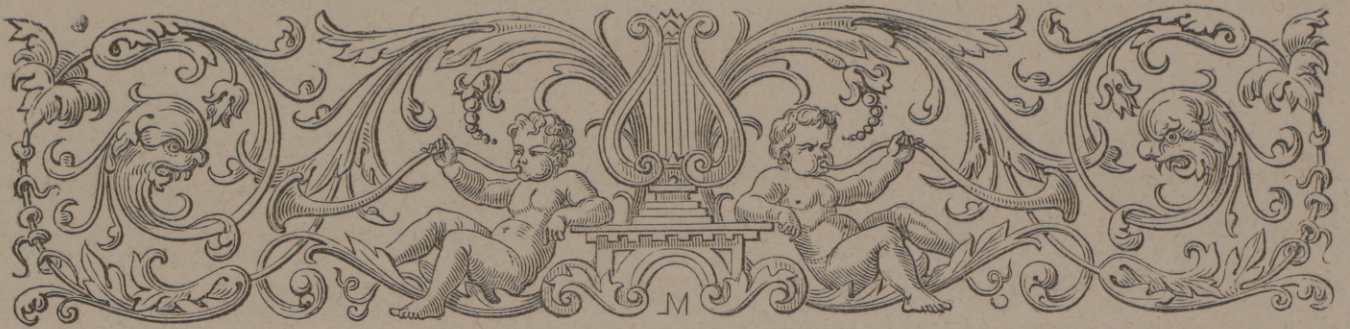
H. C.

CONCERT DONNÉ PAR MADEMOISELLE SACCONI (salle Erard). — Par discrétion pour beaucoup de médiocrités, *la Chronique musicale* n'accorde pas grande place aux comptes-rendus des concerts privés. Mais elle doit se départir de son silence, à l'égard de mademoiselle Sacconi, jeune harpiste, qui nous a fait entendre son magnifique talent, le mercredi 3 mars, dans les salons Érard, avec le concours de mademoiselle Ida Basilier, du théâtre royal de Stockholm, de MM. Pagans, Sighicelli, Chabeaux et Cros Saint-Ange. Mademoiselle Sacconi est une harpiste véritablement hors ligne à laquelle l'avenir réserve de brillants succès. A l'inébranlable sûreté du doigté qui la distingue, elle joint un grand sentiment de l'expression et beaucoup de goût dans le choix des traits. La harpe est un instrument bien délicat, trop dédaigné dans l'éducation musicale moderne, trop compromis par les rares artistes qui s'y adonnent, et avec lequel mademoiselle Sacconi réconcilierait les plus rebelles.

O. T.







## REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

---

OPÉRA : Reprise de *Guillaume Tell*. — OPÉRA-COMIQUE : Première représentation de *Carmen*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Georges Bizet.



La vraie reprise de *Guillaume Tell* a eu lieu enfin à l'Opéra. Entravée par un fait absolument anormal, par l'indisposition simultanée de six ténors, qui a obligé la direction à un relâche inattendu, cette reprise a pu s'effectuer enfin, et dans des conditions très satisfaisantes. Elle nous a même valu l'apparition, dans le rôle secondaire du pêcheur Ruodi, d'un nouveau ténor, appelé à tout hasard de Bruxelles pour parer à un accident possible. Le nouveau venu, Breton de naissance, et qui, paraît-il, s'est distingué pendant la guerre parmi les mobiles de Bretagne, s'appelle Laurent. On ne saurait le juger dans un rôle aussi peu important ; tout ce qu'on en peut dire, c'est que sa voix paraît bonne et pleine de franchise. M. Laurent, dit-on, appartiendra tout à fait au personnel de l'Opéra à partir du 1<sup>er</sup> mai prochain.

Nous n'avons, d'ailleurs, pas grandes réflexions à faire au sujet de l'exécution de *Guillaume Tell*, qui ne présente aucune particularité nouvelle. M. Faure est toujours incomparable dans le rôle de Guillaume, qu'il joue et chante avec une supériorité si incontestable. M. Villaret est certainement le meilleur Arnold que nous ayons entendu depuis bien des années. Quant à M. Belval, si sa voix laisse, depuis longtemps déjà, considérablement à désirer, c'est du moins un chanteur de tradition, qui connaît sa tâche et s'en acquitte encore honorablement. Sa



filles, mademoiselle Belval, qui semble ne douter de rien, et qui a toute la témérité de ceux qui ne connaissent point le danger, chante Mathilde avec plus de bonne volonté que de goût et plus d'ardeur que de distinction. Enfin, mademoiselle Arnaud a repris le rôle de Gemmy, dans lequel elle se montre tout à fait gracieuse et charmante.

Il a fallu l'incendie de l'Opéra pour nous faire divorcer avec les pauvretés véritablement lamentables de la mise en scène de *Guillaume Tell*. On se rappelle ces infortunés décors, si complètement hors de service, et dont la misère jurait d'une façon si épouvantable avec la splendeur de certains autres ouvrages du répertoire. Les nouveaux décors sont fort beaux, à l'exception de celui du second acte, qui nous semble devoir être retouché. Voilà un *Guillaume Tell* présentable, et digne du premier théâtre du monde.

OPÉRA-COMIQUE. — L'Opéra-Comique s'est enfin décidé — et cela n'a pas dû être sans peine et sans tiraillements! — à donner une œuvre nouvelle, et il a convié le public et la critique, tout ébaubis d'un fait si anormal, à une véritable première représentation. Quelques esprits chagrins ont prétendu que la santé de M. du Locle devait être fortement altérée, pour qu'une idée aussi singulière ait pu germer dans son cerveau, et qu'il était à craindre qu'un phénomène aussi inexplicable fût le prélude d'événements graves et de complications inattendues. Le fait est qu'on pouvait être surpris à moins. Toujours est-il que le mercredi 3 mars 1875 — la date est à retenir — l'affiche de l'Opéra-Comique annonçait aux Parisiens ébahis la première représentation de *Carmen*, opéra comique en trois actes et quatre tableaux, paroles de MM. Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Georges Bizet.

M. Bizet, à qui M. le directeur du théâtre Favart accordait ainsi, tout à coup, une hospitalité si large et si peu dans ses habitudes, n'est point un inconnu pour le public. Quoique âgé seulement de trente-six ans, il y en a dix-huit qu'il a obtenu le grand prix de Rome, et depuis son retour de la villa Médicis, il ne s'est guère passé d'année sans qu'il fût parler de lui et sans qu'il produisît quelque œuvre plus ou moins importante. M. Bizet a été, au Conservatoire, un triomphateur précoce, et il a fait dans cet établissement, où il eut pour maîtres MM. Marmontel, Benoist, Zimmermann et Halévy, des études exceptionnellement brillantes. Né à Paris le 25 octobre 1838, il était âgé de moins de onze ans lorsqu'il obtint sa première récompense, et voici la liste de



toutes celles qu'il reçut dans un espace de huit années : 1<sup>er</sup> prix de sol-fége (1849); 2<sup>e</sup> prix de piano (1851) et premier prix (1852); 1<sup>er</sup> accessit d'orgue (1853), 2<sup>e</sup> prix (1854) et premier prix (1855); 2<sup>e</sup> prix de fugue (1854), et premier prix (1855); enfin, 2<sup>e</sup> prix à l'Institut (1856), et premier prix (1857).

C'est lorsqu'il venait d'obtenir son second prix à l'Institut, que M. Bizet se livra à une petite débauche dont il doit bien sourire aujourd'hui. M. Offenbach, qui n'a jamais été l'ennemi d'une douce réclame, et qui depuis dix-huit mois avait ouvert le théâtre des Bouffes-Parisiens, M. Offenbach, surnommé le bienfaiteur des musiciens et le restaurateur de la musique en France, avait eu l'idée d'organiser dans son théâtre un concours d'opérette. *Soixante-dix-huit* compositeurs — pas un de moins — soixante-dix-huit compositeurs encore pleins d'illusions s'étaient présentés, et, après une épreuve préparatoire, six d'entre eux avaient été jugés dignes de prendre part au concours définitif, c'est-à-dire de mettre en musique le bienheureux livret que leurs inspirations devraient couvrir d'un manteau de pourpre et d'or. Ces six favorisés de la fortune étaient, par ordre de mérite, MM. Bizet, Demerssemann, Erlanger, Charles Lecocq, Limagne et Maniquet. On remet donc à chacun d'eux un exemplaire du livret du *Docteur Miracle*, dû à la collaboration de MM. Léon Battu et Ludovic Halévy, et, au bout de quelques semaines, le jury proclama vainqueurs du concours, *ex æquo*, MM. Charles Lecocq et Georges Bizet. Ironie du sort ! Des deux héros de cette petite fête, l'un, M. Charles Lecocq, devait être le transformateur du genre de l'opérette, que tous ses efforts tendraient à faire rentrer dans le giron de l'opéra comique, tandis que l'autre, M. Georges Bizet, devait être le plus mortel ennemi de cet opéra comique, et professer le mépris le plus profond pour les musiciens qui l'avaient porté à son plus haut point de splendeur ! L'auteur en expectative de *la Fille de Madame Angot* coudoyait le futur compositeur de *la Jolie Fille de Perth* !

Les deux partitions couronnées du *Docteur Miracle*, celles de MM. Lecocq et Bizet, furent exécutées toutes deux aux Bouffes-Parisiens — avec un maigre succès, il n'est que juste de le constater. Après quoi M. Bizet concourut de nouveau à l'Institut, partit pour Rome, et bientôt ne pensa sans doute plus à ce péché de jeunesse. De retour en France il alla trouver M. Off. — Je me trompe, M. Carvalho, et lui offrit un ouvrage en trois actes, *les Pêcheurs de perles*, que celui-ci accepta, et qui fut joué au Théâtre-Lyrique, le 30 septembre 1863, par mademoiselle de Maësen, MM. Ismaël et Morini. Le 26 décembre 1867, il donnait au même théâtre *la Jolie fille de Perth*, grand opéra en quatre actes



et cinq tableaux, dont les interprètes étaient mesdemoiselles Jeanne Devriès et Ducasse, MM. Lutz, Barré, Massy et Wartel. Ces deux ouvrages, conçus dans le style wagnérien, étaient fort remarquables au point de vue de la facture et de l'instrumentation et annonçaient un jeune maître déjà très sûr de lui sous ce rapport, mais l'un et l'autre laissaient considérablement à désirer en ce qui concerne l'inspiration et la pensée musicale. Le public, qui ne résiste pas à l'ennui, fit un froid accueil à ces deux productions.

M. Bizet prit une revanche en faisant exécuter, dans le même temps, aux Concerts populaires, deux fragments d'une symphonie qui furent reçus avec beaucoup de faveur, et qui se faisaient remarquer par une bonne couleur et une rare vigueur de touche. Malheureusement, il revint bientôt à sa première manière en donnant à l'Opéra-Comique *Djamileh*, production étrange dans laquelle il semblait avoir voulu accumuler à plaisir toutes les qualités les plus anti-scéniques dont un musicien puisse faire preuve au théâtre. Cependant, comme M. Bizet n'est pas seulement un artiste d'un très grand talent au point de vue de la pratique et du savoir, mais qu'il y a encore chez lui toute l'étoffe d'un créateur, il revint à des sentiments plus humains — et surtout plus musicaux — en écrivant pour le joli drame de M. Alphonse Daudet, *l'Arlésienne*, une partition qui était un petit chef-d'œuvre de grâce, de poésie, de fraîcheur et d'inspiration. A la musique de *l'Arlésienne*, présentée ensuite dans les concerts, avec beaucoup de succès, sous forme de suite d'orchestre, succéda bientôt l'ouverture de *Patrie*, page nerveuse et vigoureuse, pleine de couleur et d'éclat, mais dans laquelle, à mon sens du moins, le compositeur avait encore trop sacrifié l'idée à la forme, le corps au vêtement, la pensée à l'expression.

Après tant d'essais divers, après de si nombreuses tentatives dans des genres différents, tous ceux qui ont souci de l'avenir de la jeune école française et qui pensent que, malgré ses erreurs passées, malgré ses dédains calculés ou exagérés pour certaines formes musicales, malgré des partis pris évidents, M. Bizet est l'un des soutiens les plus fermes, les mieux doués et les plus intelligents de cette école, attendaient avec intérêt ce jeune maître à sa première œuvre dramatique importante. Il s'agissait, pour eux, de savoir si M. Bizet, s'adressant au théâtre, voudrait se décider enfin à faire de la musique théâtrale, ou bien si, s'obstinant dans les théories creuses de M. Richard Wagner et de ses imitateurs, il voudrait continuer à transporter à la scène ce qui lui est absolument hostile, c'est-à-dire la rêverie, la poésie extatique et l'élément symphonique pur. Nul n'ignorait que M. Bizet avait affiché hautement,



en mainte occasion, le mépris le plus complet pour le genre de l'opéra comique et pour le génie de son représentant le plus glorieux dans le passé, Boieldieu. On se demandait donc avec une certaine anxiété si l'auteur des *Pêcheurs de perles*, rompant violemment avec des traditions plus que séculaires, allait essayer d'imposer, à la scène illustrée par tant d'aimables chefs-d'œuvre, une poétique nouvelle et incompréhensible, ou bien si, se séparant avec éclat de la petite chapelle dont jusqu'alors il avait fait partie, il ferait, lui aussi, « des concessions au public, » et entrerait résolument dans une voie féconde et pour lui pleine d'avenir.

J'ai hâte de dire que M. Bizet n'a pas justifié les craintes légitimes de quelques-uns, et que l'œuvre importante et nouvelle qu'il a livrée au public témoigne suffisamment de son désir de bien faire et de ses préoccupations en faveur d'un art rationnel, sage et parfaitement accessible à tous. La partition de *Carmen* n'est assurément pas une œuvre accomplie, mais c'est une promesse brillante, et l'on peut dire que c'est, de la part de son auteur, une sorte de déclaration de principes nouveaux et comme une prise de possession d'un domaine qui lui avait semblé jusqu'ici indigne de ses désirs et de ses convoitises. A ce titre, elle mérite de fixer l'attention de la critique et du public, quel que soit, d'ailleurs, le sort qui lui puisse être réservé.

Par malheur, et pour cette tentative qui paraissait devoir décider de son avenir, M. Bizet a été servi d'une façon bien fâcheuse par ses collaborateurs. MM. Meilhac et Ludovic Halévy, qui sont gens d'esprit et gens habiles, ont eu la malencontreuse idée de puiser leur sujet dans un récit de Prosper Mérimée, qui, bien loin d'offrir les éléments d'une œuvre scénique, est au contraire hostile à toute adaptation de ce genre. Si M. de Planard a pu jadis tirer l'excellent livret du *Pré aux Clercs* de la *Chronique du temps de Charles IX*, c'est qu'il y avait là une action, de l'intérêt, des sentiments humains, et, brochant sur le tout, la restitution d'un milieu historique qui augmentait encore, au point de vue pittoresque, l'attrait offert par l'œuvre elle-même. D'ailleurs, M. de Planard n'avait qu'à extraire, du récit admirable de Prosper Mérimée, les scènes qu'il voulait transporter au théâtre, et il pouvait même, ce dont il ne se fit pas faute, leur emprunter leur dialogue, ces scènes étant précisément écrites pour la plupart sous forme dialoguée.

Rien de tout cela n'existait pour *Carmen*. Ici, le récit ne vaut que par l'analyse des caractères, analyse bien difficile, sinon impossible sur la scène lyrique, qui vit avant tout de mouvement, d'action et d'incidents. Avec son procédé froid comme l'acier, brillant et rapide comme un éclair, Mérimée faisait connaître en trois lignes un personnage, et le peignait



des pieds jusqu'à la tête. D'autre part, les caractères mis par lui en dehors sont, dans *Carmen*, d'une nature absolument antipathique, et l'intérêt découle uniquement de la forme nette et de la brusque rapidité du récit. Tout ceci prouve que le sujet était mal choisi, et que sa donnée était anti-théâtrale.

Auquel, en effet, s'intéresser des deux seuls personnages importants que le livret de *Carmen* offre au public. Carmen est une drôlesse vulgaire, femme d'un tempérament exceptionnel, dont les amours sauvages se succèdent avec une fréquence assez rare à rencontrer — fort heureusement. Quant à don José, son amant présent, le sous-officier don José, ce n'est qu'un imbécile sans cœur, qui, après nous avoir été présenté comme un honnête homme, se laisse lâchement entraîner par cette misérable, souille son uniforme par une désertion pour pouvoir la suivre au milieu des bandits, ses compagnons, reste sourd aux supplications de sa fiancée chaste et de sa mère mourante, et, finalement, devient l'assassin de sa maîtresse lorsqu'il acquiert la certitude que celle-ci, fatiguée de lui, ne veut point s'arracher des bras d'un autre pour retomber dans les siens.

Telle est l'intrigue du livret de *Carmen*, intrigue mise en œuvre avec brutalité, et que viennent seulement relever, de temps à autre, quelques jolis effets pittoresques, telle que la scène d'introduction du second acte et quelques passages du troisième. L'intérêt en est absent d'une façon absolue, et j'ajoute que pas un rôle de la pièce n'est bien fait, n'est présenté avec art, de telle façon que le public ne sait où se prendre ni sur quel personnage concentrer son attention. En dernier lieu, et quoique je ne partage pas absolument l'avis de ceux qui prétendent que le théâtre doit être avant tout une école de mœurs, il ne me semble pas non plus qu'il doive être une école d'immoralité, et qu'il lui soit permis de présenter, avec ces tons crus et violents, des spectacles aussi infâmes que les amours de Carmen et de don José.

M. Bizet, il faut le constater, a tiré le meilleur parti possible de ce livret mal venu, et il a su tirer de son côté l'intérêt que ses collaborateurs n'avaient pas su exciter du leur. Je constate tout d'abord que sa partition, très touffue et très importante, est écrite dans le vrai ton de l'opéra comique, avec cette remarque que l'auteur n'a point voulu pour cela faire abstraction de son talent de symphoniste, et que cette préoccupation l'a entraîné parfois un peu plus loin qu'il n'eût fallu. D'autre part, je trouve que M. Bizet n'a pas assez de souci de la nature et de la limite des voix, et que sa musique, fort difficile pour celles-ci, devient parfois inchantable. A l'appui de mon dire, je citerai certain chœur de femmes dont l'exécution est en partie impossible, et le duo de José et de



Micaela, dans lequel la partie de soprano est écrite sur un registre tellement élevé que l'auditeur ne peut plus absolument saisir un seul mot du texte. Enfin, et pour en finir avec la critique, je reprocherai au compositeur de ne pas être assez scrupuleux sur le choix de ses cantilènes, et de ne pas tenir assez à la distinction de son dessin musical. Il est tel de ses motifs dont la vulgarité est par trop évidente, et qui n'est relevé que par la grâce, l'ingéniosité, le piquant et l'imprévu des accompagnements.

Ces réserves faites, il faut rendre justice au talent déployé par le musicien, à l'excellent travail d'ordonnancement et de mise en œuvre de ses morceaux, à la couleur et au charme qu'il a su donner à la plupart d'entre eux, à la poésie qu'il a su répandre sur certains épisodes, enfin à ses jolis effets d'instrumentation et à son rare sentiment du pittoresque; M. Bizet, on peut le dire, est à la fois peintre et poète, et il en a donné plus d'une preuve dans sa partition.

Parmi les meilleures pages de celles-ci, je citerai : pour le premier acte, la jolie scène des cigarières, qui est pleine d'entrain, de chaleur et de mouvement; pour le second, un entr'acte charmant, qui est un petit bijou symphonique; tout l'épisode de l'introduction, qui est chaud, entraînant, coloré, et que je trouve pour ma part un tableau parfait, et la chanson du toréador, dont le motif manque de distinction, mais qui est travaillée avec un art infini et dont le refrain en chœur est du meilleur effet; enfin, au troisième acte, un chœur vigoureux et original, et l'air en *mi* bémol de Micaela, si bien accompagné par le cor solo et les violons *con sordini*, morceau empreint d'une véritable poésie, et dont le caractère est tendre, mélancolique et touchant.

En résumé, la partition de *Carmen* est une œuvre très soignée, très étudiée, inégale assurément, mais qui montre M. Bizet à la recherche d'horizons nouveaux, et qui peut enfin donner de légitimes espérances pour son avenir de compositeur dramatique. Vienne à l'artiste un bon livret, approprié à la nature de son talent, en communion avec son tempérament musical, et je crois, avec l'expérience acquise par lui et le désir qu'il a de bien faire, que M. Bizet produira enfin une œuvre à la fois digne du public, du théâtre et de lui-même.

L'interprétation de *Carmen* est assez généralement médiocre, et je crois que cela tient surtout à la mauvaise qualité et à la fâcheuse structure du poème de MM. Meilhac et Halévy. Il faut cependant tirer de pair madame Galli-Marié, qui s'est montrée vraiment grande artiste et comédienne de premier ordre dans ce rôle ingrat de Carmen, qu'elle a su rendre vivant en dépit de tout et dont elle a, autant que possible,



atténué le caractère odieux. Pour qui a suivi avec attention madame Galli-Marié depuis le commencement de sa carrière à l'Opéra-Comique, cette qualification de grande artiste que je viens de lui donner ne paraîtra pas exagérée. Où trouver un talent plus souple, plus malléable, plus fécond, plus varié, plus fertile en ressources, que celui qui a su se faire apprécier dans tant de rôles si différents et si opposés : Zerbine de la *Servante maîtresse*, le page Kaled de *Lara*, *Mignon*, et cette dernière création de *Carmen*, si saisissante et si étrange ? Madame Galli-Marié a obtenu, cette fois encore, un grand et légitime succès.

Parmi les autres artistes, je ne vois guère à citer que mademoiselle Chapuy, qui a su donner au rôle trop effacé de Micaela le caractère touchant et poétique qui lui convient, et qui a chanté d'une façon tout à fait remarquable l'air du troisième acte. Quant à M. Lhérie, il est, comme toujours, fort prétentieux, mais bien pâle et bien insuffisant dans celui de don José ; il se montre en progrès pourtant comme comédien, et il n'est que juste de remarquer qu'il a eu, sous ce rapport, d'assez bons moments. On ne peut que savoir gré à mesdemoiselles Ducasse et Chevalier d'avoir mis toute leur bonne volonté au service de deux rôles insignifiants. En ce qui concerne les autres interprètes, le mieux est sans doute de n'en point parler.

ARTHUR POUGIN.







## VARIA

*Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.*

### FAITS DIVERS



. Halanzier, directeur de l'Opéra, a remis à madame la maréchale de Mac-Mahon une somme de 72,822 fr. 35 c., provenant de la fête de bienfaisance qui a eu lieu le 7 février dernier, au profit des pauvres de Paris.

D'un autre côté, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques a bien voulu faire l'abandon de ses droits, soit 2,000 fr.

La somme totale s'est donc élevée à 74,822 fr. 35 c.

— Le ministère des Beaux-Arts, vient de souscrire, pour les bibliothèques nationales de France, à l'*Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité*, par F.-A. Gevaert. Sur la proposition de M. Vaucorbeil, son président, la Société des compositeurs de musique a également souscrit à ce livre important publié par la typographie Annot, au seul point de vue de la science musicale en dehors de tout esprit de spéculation.

L'*Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* forme deux volumes grand in-8° de plus de 450 pages chacun (musique et planches). Le premier volume a paru le 20 février 1875, le second paraîtra à un an d'intervalle.

Le prix de la souscription pour la France était fixé à 40 fr. payables moitié à la réception du premier volume, moitié à la réception du second. La souscription étant close, le prix de l'ouvrage est porté à 60 fr.

— M. Melchissédec, le sympathique baryton de l'Opéra-Comique, vient d'être décoré de l'ordre du Christ par le roi du Portugal.

— M. le ministre de l'Instruction publique a nommé officier d'académie notre collaborateur Raoul de St-Arroman.

— M. Gros est l'auteur d'une opérette intitulée *la Branche cassée*, qu'il a fait représenter, le 17 juin 1872, sur le théâtre des Folies-Dramatiques.

M. Comte a fait représenter le 23 janvier 1874, sur le théâtre des Bouffes-Parisiens, une opérette portant le même titre, dont MM. Serpette, Jaime et Noriac sont les auteurs.

M. Gros a, en raison de ce fait, assigné MM. Comte, Serpette, Jaime et Noriac en 2,000 fr. de dommages-intérêts, et en suppression du titre en rai-



son du préjudice que lui causait la confusion produite dans l'esprit du public par la similitude du titre.

Le tribunal a fait droit à la demande de M. Gros, et a condamné MM. Comte, Serpette, Jaime et Noriac en 300 fr. de dommages-intérêts.

— Le deuxième festival de la Société de l'Harmonie sacrée aura lieu jeudi prochain, à 8 heures et demie du soir, au Cirque des Champs-Élysées, sous la direction de M. Ch. Lamoureux. On y donnera la première audition d'*Ève*, mystère en trois parties, poème de M. Louis Gallet, musique de M. Jules Massenet. 1<sup>re</sup> partie : n° 1 (prologue), la Naissance de la femme ; n° 2, Adam et Ève. II<sup>e</sup> partie : n° 3, Ève dans la solitude, la Tentation. III<sup>e</sup> partie : n° 4, la Faute ; n° 5, la Malédiction. Les soli seront chantés par madame Brunet-Lafleur (Ève). MM. Lassalle (Adam) et Prunet (le Récitant). Le programme sera complété par des fragments du *Messie*, de *Judas Machabée* et de la *Fête d'Alexandre*, de Haendel.

— Les journaux belges annoncent la mort de M. Daussoigne-Méhul, ancien directeur du Conservatoire de Liège, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

— Nous avons déjà parlé du festival que la ville de Rouen prépare à l'occasion du centenaire de Boëeldieu, qui aura lieu au mois de juin prochain.

M. Ambroise Thomas écrit en ce moment, sur une poésie de M. Arthur Pougin, une cantate de circonstance. La municipalité de Rouen a également demandé à MM. Samuel David, Gastinel, de Lajarte, Sellenick, de vouloir bien composer des morceaux de musique militaire pour ledit festival.

Le maréchal de Mac-Mahon a promis d'assister à cette solennité.

— M. Henry Morel vient de publier dans la *Petite Presse*, à l'aide de notes rapportées de l'Asie centrale par M. l'abbé David, une série d'articles dont nous extrayons d'intéressants détails sur la musique au Mongol.

« Après une fort mauvaise nuit troublée par le vent, la neige, la crainte des loups et les aboiements des chiens dans les environs, l'abbé David et Sambatchiemda furent réveillés par le chant mélancolique et assez agréable d'une voix de femme, accompagnée du bruit de lourdes bottes ; c'était une jeune bergère qui passait menant boire son troupeau au puits voisin. Le chant mongol est plus varié et plus étendu que le chant chinois, dont les monotones mélodies roulent invariablement sur cinq ou six notes presque mécaniquement coupées par une mesure à deux temps. Les Mongols, hommes, femmes ou enfants, chantent presque continuellement à plein gosier ; tandis que les Chinois chantent en fausset ou font entendre un criaillement rauque qui déchire les oreilles européennes. Quant à la musique instrumentale, elle est à peu près la même chez les deux nations : détestable. Ils n'ont aucune idée d'harmonie, et les accords leur sont complètement inconnus. Les instruments à vent sont d'ordinaire la flûte sans clef, une sorte de petit chalumeau primitif, une grande trompette à énorme pavillon dont ils ne tirent jamais que deux notes : la fondamentale et la quinte. Les instruments à cordes ne valent guère mieux : un violon à très petite chambre sonore, muni de deux ou trois cordes auquel est attaché l'archet, puis deux sortes de



guitares moins désagréables auxquelles s'ajoute dans les fêtes l'affreux tintamarre du tam-tam. »

— Nous extrayons de l'intéressant volume que M. G. des Godins de Souhesmes vient de publier sur *Tunis* ce curieux récit d'un concert dans un café maure.

« Souvent une troupe de cinq ou six musiciens ambulants vient animer la scène des cafés maures. Les uns jouent du *rebet* ou *rhab*, sorte de violon ou de mandoline, à deux cordes, qu'ils font vibrer en les grattant avec une plume ou un roseau, — d'autres soufflent dans un *tubulet-el-bucha*, — espèce de hautbois au son plaintif, dont les notes filées ne manquent pas de charme. D'autres enfin chantent des mélodies bizarres avec accompagnement de *thoul* ou tambour de basque. L'orchestre est complété par le *derbouka*, qui ressemble assez à nos timbales; cet instrument consiste en une demi-sphère de métal ou de poterie, recouverte d'une peau d'onagre, sur laquelle on frappe à l'aide d'un bâton recourbé. Quelquefois cette musique sauvage est agrémentée du bruit des castagnettes en fer, que les nègres agitent avec force en dansant et en chantant. Leurs chansons sont pleines d'ingénieuses métaphores et de passions. Le major Deuham raconte qu'il a vu un cercle d'arabes immobiles d'attention, faire tout à coup entendre un bruyant éclat de rire, puis fondre en larmes et se tordre les mains avec toute l'expression de la douleur la plus vive et la plus sympathique.

La danse des almées est une des distractions qui plaisent le plus aux habitants de Tunis. L'assistance, accroupie sur des nattes, fait cercle autour de la salle où s'installe l'orchestre, dont nous avons donné la description. Les almées se tiennent à l'une des extrémités de la pièce, vêtues de riches costumes et la gorge à peine retenue par leur farmela. Après une ouverture bruyante, les femmes et les hommes chantent alternativement sur un rythme doux et passionné ces couplets, dont voici la traduction :

*De ma Soleïma l'ombre  
M'a visité la nuit.  
Tout dormait dans la nuit sombre,  
On n'entendait aucun bruit.  
Mais une flamme étincelante,  
Lueur brillante...  
Doux souvenir  
Qui charme ma tristesse  
Revient sans cesse  
Tous mes maux sont finis.*

*Vives comme des gazelles,  
Les femmes de ma tribu,  
Je les vois! Hélas loin d'elles  
Pour moi tout est perdu;  
Mais là-bas c'est une ombre errante  
Près de la tente.  
Soleïma,  
Objet de ma tendresse,  
Pense sans cesse  
A celui qui t'aima.*



En disant cette chanson, les danseuses retirent leurs babouches, et préludent par des mouvements significatifs à la pantomime amoureuse qui va ravir les spectateurs.

Chacun ensuite apporte son offrande, et exprime sa satisfaction en collant une pièce de monnaie sur la figure, le bras ou le cou de la femme qu'il préfère.

— *Baireuth.* — Les représentations de Baireuth auront lieu, comme nous l'avons dit, en juillet et août 1876. Les répétitions partielles au piano auront lieu au mois de juillet de l'année présente. Durant tout l'hiver, les artistes engagés se sont déjà préparés à ces répétitions et plus d'un a reçu des instructions de la bouche de Wagner, lors de son récent voyage à Leipzig. En outre, l'hiver prochain, trois *capellmeister*, désignés par Wagner, MM. Lampe, Seidel et Richter, qui ont étudié la partition avec le maître et qui sont au courant de ses moindres intentions, parcourront les principales villes de l'Allemagne pour y faire répéter les chanteurs que leurs engagements aux théâtres y retiennent occupés. Les rôles sont ainsi répartis entre les artistes chargés d'interpréter cette œuvre colossale et sans modèle : M<sup>me</sup> F. Materna de l'Opéra de Vienne (Brunhilde); M<sup>lle</sup> Oppenheim, de Francfort (Erda); MM. Glutz, de Pesth (Siegfried); Betz de Berlin (Siegmond); Niemann, de Berlin (Wodan); Scaria, de Dresde (Hagen); Carlo Hill, de Schwérin (Albéric); et enfin Eilers, de Cobourg, et Weiss de Breslau (les deux Géants). Les autres rôles ne sont pas encore définitivement distribués entre mesdames Lehmann, de Cologne; Crünn, de Gotha, et M. Gura, de Leipzig. Le 28 janvier, Wagner a adressé à ces éminents artistes une circulaire pour les inviter à se trouver à Baireuth au mois de juillet, et pour insister sur la nécessité qu'il y a de faire abstraction de tout intérêt personnel au profit de l'œuvre, afin que les difficultés de l'entreprise soient surmontées. Il est à remarquer que le théâtre de Baireuth, tout provisoire qu'il est, représentera, dans un avenir rapproché, bien d'autres ouvrages que la trilogie des *Nibelungen*. Wagner veut faire de son théâtre un lieu de réunion où l'Allemagne pourra venir périodiquement admirer, dans des exécutions aussi parfaites que possible, les chefs-d'œuvre de l'art lyrique allemand : on cite, comme devant être donnée après cette trilogie, le *Fidelio* de Beethoven (*Revue et Gazette musicale*).

---

## NOUVELLES

**P**ARIS. — *Opéra.* — La reprise d'*Hamlet* est fixée à vendredi prochain, 19 courant. Madame Carvalho jouera pour la première fois le rôle d'Ophélie.

— Les répétitions de *Jeanne Darc* commenceront bientôt. L'opéra de M. Mermet sera joué l'automne prochain. Faure remplira le rôle de Charles VII, mademoiselle Krauss celui de Jeanne Darc.



— M. Halanzier songe sérieusement à monter *le Comte Ory* pour le jeune ténor Vergnet. Cette reprise aura lieu en même temps que l'apparition du ballet de M. Delibes, qui sera la première nouveauté donnée sur la nouvelle scène de l'Opéra.

M. Gailhard jouera dans l'œuvre de Rossini le rôle du gouverneur, et les débuts de mademoiselle Daram se continueront dans celui du page Isolier.

Les décors du *Comte Ory*, dont les maquettes sont charmantes, vont être exécutés prochainement.

— *L'Africaine* ne sera donnée qu'à la saison prochaine. On pense à mademoiselle Krauss pour le rôle de Sélika. Vasco de Gama sera interprété par M. Achard, à moins qu'on ne s'arrête à M. Vergnet pour ce rôle redoutable.

*Opéra-Comique.* — M. Du Locle vient de réengager mademoiselle Blanche Thibault; il a aussi renouvelé pour trois années l'engagement de mademoiselle Chapuy.

— La reprise du *Songe d'une nuit d'été*, opéra comique en trois actes, d'Ambroise Thomas, passera à la salle Favart dans les premiers jours de mai, avec la distribution suivante :

Shakespeare	MM. Lhérie
Falstaff	Melchissédec
Latimer	Lefebvre
Elisabeth	M <sup>mes</sup> Franck
Olivia	Chapuy

— A propos du centenaire de Boïeldieu, il est également question d'une reprise de *Jean de Paris*, qui n'a pas été joué depuis longtemps à Paris. Bouhy prendrait le rôle du grand Sénéchal, créé par Martin.

— Voici la distribution du *Val d'Andorre*, qui vient d'entrer en répétition à l'Opéra-Comique.

M. Obin, ancien pensionnaire de l'Opéra, a été engagé spécialement pour chanter le rôle de Jacques, créé par Battaille.

Le rôle de Stéphane, créé par Audran, sera tenu par M. Duchesne, et M. Barré prend celui de Lejoyeux.

Rose-de-Mai, ce sera mademoiselle Chapuy, et mademoiselle Chevalier chantera le rôle de Georgette.

Reste le personnage de Thérésa, qui n'est pas encore distribué.

— L'opéra de M. E. Legouvé, *Moïna*, musique de M. Paladilhe, est poussé avec activité, de façon à donner la première représentation dans le courant d'avril. C'est mademoiselle Zina Dalti qui remplace madame Carvalho dans le rôle principal.

L'ouvrage en un acte, de MM. Jules Barbier et Boulanger, *Don Mucarade* sera joué en même temps que *Moïna*.



*Théâtre-Ventadour.* — M. Bagier, en attendant la fin de son bail, loue la salle Ventadour pour des concerts et des représentations dramatiques ou lyriques. M. Danbé y donnera une série de concerts; il débutera prochainement avec *la Tour de Babel*, de M. Rubinstein.

*La Tour de Babel*, dont la traduction a été écrite par M. Victor Wilder, est un drame biblique plutôt qu'un oratorio. C'est une grande composition dont la partie chorale est très importante et très développée. Les soli sont assez peu nombreux et représentés par deux personnages principaux, Abraham et Nemrod.

L'œuvre, qui ne comprend pas moins de quatre tableaux, se termine par un triple chœur où le Ciel, la Terre et l'Enfer s'unissent dans un ensemble formidable.

— M. Ogareff, directeur de l'opéra de Moscou, prépare aussi à ce théâtre une série de représentations russes. L'opéra qui sera représenté le premier a pour titre : *Un Mariage russe au seizième siècle*, paroles de M. Souchonin, musique de M. Dutch, chef d'orchestre de l'Opéra russe de Saint-Pétersbourg. La mise en scène de cet ouvrage sera très curieuse; elle ne comporte pas moins de trente personnages et cent cinquante comparses, dont les costumes seront scrupuleusement exacts.

Il y a dix ans qu'*Un Mariage russe* se joue en Russie avec le même succès, et les plus grands artistes lyriques l'ont tour à tour interprété. C'est ce succès persistant qui a donné à M. Ogareff l'idée de venir monter cet ouvrage à Paris.

*Bouffes-Parisiens.* — M. Serpette, ayant retiré subitement son opérette *le Chemin des Amoureux*, qui devait passer après *la Princesse de Trébizonde* que l'on joue actuellement, les Bouffes finiront leur saison avec *les Hanneçons*, revue de printemps, en trois actes et quatre tableaux, de MM. E. Grangé et A. Millaud, avec musique du répertoire d'Offenbach.

*Folies-Dramatiques.* — La première représentation de *Clair de Lune* a eu lieu jeudi dernier, sans succès.

— On reprend demain *la Blanchisseuse de Berg-op-Zoom*; mais cette pièce cèdera bientôt l'affiche à *la Belle Bourbonnaise*. L'opérette qui viendra après, est une bouffonnerie musicale de M. Hervé, qui a pour titre : *Blanche de Nevers*.

*Variétés.* — M. Cœdès doit lire, cette semaine, aux artistes des Variétés, une nouvelle partition en un acte, *le Troubadour de pendule*, écrite sur un livret de MM. E. Dubreuil et H. Chabrillat, ses collaborateurs de *la Belle Bourbonnaise*. Les rôles sont destinés à MM. Dupuis et Léonce, à mesdames Aline Duval et Berthal.

*Salle Philippe Herz.* — Madame de Katow donnera le vendredi 19 mars un concert avec le concours de plusieurs artistes, parmi lesquels nous remarquons madame Tassoni et M. Piter. *La Chronique musicale* donnera un compte-rendu de ce concert.



LONDRES. — L'Opéra italien de Covent-Garden vient de publier le programme de la saison prochaine, qui doit commencer le 30 courant. Voici les noms des artistes qui composent la troupe.

SOPRANI : Mesdames Patti, Vilda, Marimon, d'Angeri, Smeroski, Bianchi, Sinico, Saar, Corsi, Anese, Cottino, Pezzota, Albani, mesdames Thalberg et Proch.

CONTRALTI : Scalchi, Ghiotti, Calosch.

TENORI : Nicolini, Bolis, Pavani, Piazza, Sabater, Bettini, Rossi, Manfredi, Marino, Sanctis, Seideman, Tamagno.

BARITONI : Graziani, Maurel, Cotogni et Faure.

BASSI : Bagagiolo, Capponi, Tagliafico, Fallar, Raguer et Ciampi.

CHEFS D'ORCHESTRE : Vianesi et Bevignani.

PRIME BALLERINE : Mesdames Ricci, Travelli et Girood.

Nous avons la prétention de croire, qu'avec une organisation semblable, le Théâtre-Italien de Paris n'aurait jamais de démêlés avec le Tribunal de commerce.

Pour l'article *Varia* :

*Le Secrétaire de la Rédaction,*

O. LE TRIOUX.



*Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.*

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