



LA FÊTE MUSICALE DE MAI

EN FRANCE, EN SUÈDE ET DANS L'EUROPE DU NORD



DEPUIS vingt-trois ans, chaque année, à Paris, le printemps est l'occasion d'une fête musicale dont s'entretiennent les journaux étrangers et qui passe inaperçue dans la presse française. C'est la fête des enfants, le mai juvénile des protestants, qui ne se célèbre pas seulement à Paris, mais dans toute la France, dans toute l'Europe, en Amérique même, et toujours le même jour et, autant que possible, avec la même concordance d'heures dans tout l'univers. Ce festival printanier est fort régulièrement organisé en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, dans tous les pays scandinaves. Il y correspond, pour les fêtes du soleil et de la nature rajeunie, à l'hivernale fête de la Noël.

VIII.

Dans tous les pays septentrionaux, les amoureux ont leur anniversaire toujours choyé; à la Saint-Valentin, chaque fiancée fête son Valentin, chaque fiancé fête sa Valentine. Pour la solennité touchante de la première communion, on a consacré l'anniversaire de la fête de mai. C'est, dans les pays du Nord, la fête nationalement et religieusement admise des garçons et des fillettes dans leur première manifestation sociale.

En France, ce gracieux festival n'a point encore pris ce caractère, et pourtant il y a chez nous des traditions nationales qui remontent à Agrippa d'Aubigné et à Goudimel, pour fixer par un nom musical et par une célébrité littéraire, l'époque où ces réjouissances enfantines et toutes pénétrées de l'art religieux commencèrent, dans les familles des pays de France ou des pays voisins et sympathiques, à être admises par les partisans du culte réformé, qui, dès cette époque, s'annonçaient comme les précurseurs de la Révolution.

Claude Goudimel est né dans la Franche-Comté, en 1510. Pendant son enfance, il reçut l'instruction solide, qui fut toujours dans les habitudes de ces contrées annexées plus tard (1668-1674-1678) à notre frontière orientale. Non-seulement la musique lui fut enseignée; mais il apprit les belles-lettres, et ses épîtres latines, adressées à son ami Paul Mélissus, sont écrites d'un style élégant et pur. Il ne s'est guère écarté de son pays pendant les trente premières années de sa vie, et son existence alternée d'industrie, d'agriculture, de polémique religieuse, de littérature, a peu sollicité les coureurs d'anecdotes, qui auraient cependant bien employé leur sagacité s'ils avaient étudié les mœurs sérieuses des artistes de cette époque dans toutes ces contrées, dans la Franche-Comté, dans la France de l'Est, en Lorraine, en Suisse, en Savoie, travaillées par le renouvellement politique et religieux qui préoccupait en ce moment toute l'Europe.

A peine âgé de trente ans, Goudimel part pour Rome, et c'est dans la Jérusalem catholique que nous le trouvons en 1539. Il y professe la musique, et son école à peine fondée, devient célèbre, et lutte avec les écoles rivales depuis longtemps nanties d'une indiscutable notoriété. On lui reconnaît le savoir et l'expérience nécessaires pour enseigner à des élèves choisis, l'art d'écrire en musique. Le jeune Jean Perluigi Palestrina entre dans cette école en 1540, et bientôt il y compte parmi ses émules une élite d'étudiants promis à l'immortalité: Jean Animuccia, Etienne Bettini, surnommé *il Fornarino*, Alexandre Merlo connu sous la désignation de *della viola*, Jean Marie Nanini et bien d'autres.

Goudimel, initiateur non indigne de semblables élèves, professa ainsi

avec succès et autorité jusques vers l'année 1555. Il vint alors à Paris et commença, avec Nicolas Duchemin, une association bien vite interrompue, et qui avait pour but une impression d'œuvres musicales.

En 1565, Goudimel publia à Paris ses psaumes à plusieurs parties, accommodés selon les goûts du temps, favorable à la musique vocale en harmonie. Ces « psaumes, mis en rime française par Clément Marot et Théodore de Bèze; mis en musique à quatre parties par Claude Goudimel, » sont imprimés sans nom de lieu, mais avec ces mots au bas du frontispice : « par les héritiers de François Jaqui, 1562, » in-12. La musique des quatre parties est imprimée en regard. La mélodie « est au ténor. » Ces psaumes furent très goûtés par les partisans de la Réforme, que Goudimel avait toujours fréquentés, et auxquels il appartint bientôt de toutes les manières. Son affiliation aux huguenots le conduisit à une fin prématurée. Il fut une des victimes du massacre de la Saint-Barthélemy. Ce fut à Lyon qu'il périt de mort violente avec les calvinistes, qu'on tua le 24 août 1572, et qu'on précipita dans le Rhône.

La musique de Goudimel est écrite avec une harmonie pure, mais les mouvements de voix sont lourds et manquent de grâce. Son meilleur ouvrage, qui est en même temps le moins connu, est le recueil des odes d'Horace musiquées à quatre parties, et qu'il publia en 1555. Bien que pour l'esprit et l'élégance il fut inférieur à Clément Jannequin, à Verdelot, à Arcadelt, il sut dans sa musique allier un certain parfum mondain à l'ampleur mystique et à la sévérité puritaine qu'expliquent les mœurs et l'influence de Calvin. Il a été l'un des créateurs de ce que dans ces temps on appelait la musique chrétienne, qu'il ne faut pas confondre avec la musique d'église, et les catholiques comme les protestants admettaient à son époque cette musique chrétienne, qu'on ne retrouve plus aujourd'hui que chez les protestants, notamment dans cette fête juvénile du printemps, dont les origines remontent aux fêtes intimes des réformes au seizième siècle.

Les psaumes de Goudimel, si chaudement accueillis par les réformés, furent également admis par les catholiques, qui tout d'abord ne virent rien de contraire à la foi dans la traduction française en vers des psaumes de David. Personne n'aperçut d'inconvénient à les chanter et à les exécuter en dehors des pratiques religieuses et des exercices pieux, dans les réunions familiales et concertantes. On les considérait comme des mélodies spirituelles, non comme des cantiques réservés au temple. Ceci doit être noté pour que, dans l'histoire musicale, on fasse désormais la part du double courant lyrique dans les pays protestants où la musique

a été toujours si admirablement, si sérieusement, si universellement enseignée.

Les psaumes, vulgarisés par les traductions rimées de Marot et de Bèze, furent d'abord chantés sur des airs populaires; puis on arrangea dessus des mélodies allemandes, anciennes, comme celle par exemple dont Mendelssohn a fait l'andante religioso de sa Symphonie en *la majeur*. Enfin, on fit composer pour ces psaumes chantés dans les églises des mélodies spéciales. L'auteur de cette nouvelle musique fut un compositeur assez obscur, nommé Guillaume Franck. Ses chants se répandirent dans l'Église réformée en France, en Hollande, où ils sont encore en usage, et ceux de Goudimel ainsi que ceux de Claudin le jeune et ceux de Bourgeois, qui sont également mis à quatre parties, n'ont rien à voir avec les chants de Franck.

En tout cas, les chants de Goudimel n'ont jamais été utilisés dans les temples protestants. Lui-même leur avait donné une destination toute autre, et au frontispice de ses psaumes harmonisés il avait écrit lui-même ces paroles fort explicites : « *Nous avons adiousté au chant des psaumes en ce petit volume trois parties : non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement ès maisons, ce qui ne doit être trouvé mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'église demeure en son entier comme s'il estait seul.* »

On peut donc, sans erreur, considérer Goudimel comme un des créateurs de cette musique chrétienne, qui était alors répandue dans toutes les familles religieuses de l'Europe occidentale, à quelque culte qu'elles appartenissent, et qui, délaissée par les catholiques, s'est maintenue chez les protestants, et est arrivée jusqu'à notre époque, où elle se manifeste dans le gracieux festival du premier mai.

II

Voici ce que cette fête est en France, dans la capitale. Partout où on la célèbre, elle revêt le même caractère. A Paris, c'est au Cirque national qu'on se réunit. L'assemblée est solennelle et joyeuse. Sur une vaste estrade centrale sont réunis presque tous les pasteurs étrangers ou français présents à Paris. Sur les gradins disposés en amphithéâtre, plusieurs milliers d'enfants des deux sexes (chargés ici de la partie musicale) sont groupés par écoles. Les jeunes filles sont d'un côté, les garçons de l'autre. Au milieu est réservée la place pour les parents, pour les amis, pour les invités, fort peu nombreux, car si vaste que soit le local, il est

insuffisant. Cette armée d'enfants joyeux, de musiciens à peine adolescents, arrive là avec ses bannières, ses drapeaux, ses rubans, ses enseignes, ses bouquets de fleurs et son livre de cantiques harmonisés à quatre parties. Des recueils à bon marché de ces mêmes chœurs sont distribués aux assistants, et du commencement à la fin de la séance, dans le Cirque, retentissent des chants à lecture improvisée.

Ce qui nous intéresse, ce qui nous a semblé mériter d'être raconté à nos lecteurs, c'est cette improvisation de lecture musicale se présentant ici avec son résultat pratique dans une séance qui n'a pas pour but une leçon de musique ou un examen, mais qui est tout au contraire une réunion de famille, une assemblée de coreligionnaires, avec le but franchement déclaré de se divertir et de passer ensemble deux ou trois heures agréables et vivifiantes. On peut y découvrir aussi toute une branche d'éducation artistique, encore en voie de formation en France, mais établie sur une très vaste échelle en Suisse, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, dans les pays scandinaves. Il y a là une expérimentation de pédagogie spéciale, indépendante de toute protection officielle et de toute attache administrative, qu'il est opportun d'étudier en France au moment où les questions d'enseignement sont engrenées aux réformes et où notre Conservatoire donne l'exemple d'une louable initiative.

Les chœurs chantés par les enfants des écoles représentent une littérature lyrique, dont les œuvres de M. Tournier, que l'Académie a récompensées, pour la France, et celles de César Malan et de M. et madame Juste Giraud, pour la Suisse, peuvent donner une idée suffisante. Il en existe toute une bibliothèque, et le mérite de ces chants, c'est leur improvisation lorsqu'une circonstance les provoque. Après la guerre, on chantait chez M. et madame de Gasparin des hymnes patriotiques qu'avaient inspirés les deuils de la France. Les vers imprimés avec la musique étaient distribués aux enfants, aux parents, dans les villages, dans la campagne. Lorsque quelques amis se trouvaient rassemblés à une fête, dans un anniversaire de famille, ils chantaient l'hymne, qui ensuite fit place à d'autres chants improvisés pour d'autres circonstances. De ces hymnes, les meilleures sont conservées; le reste s'évapore dans l'oubli comme le parfum d'une fleur sauvage s'efface après avoir réjoui l'espace de ses bienfaisantes émanations.

Ces recueils de cantiques et de chansons à l'usage des écoles évangéliques, d'un prix très minime, sont répandus par milliers d'exemplaires. La plus grande partie est distribuée gratis, mais sans gaspillage, puisque dans les écoles évangéliques la musique est enseignée dès l'enfance comme la lecture, et que les chœurs sont choisis parmi les pièces les plus

remarquables des compositeurs de tous les pays, ce qui fait que chaque exemplaire est soigneusement conservé par celui qui le possède, lequel, d'ordinaire, le place près sa Bible.

Telle est la petite fête chaque année renouvelée. Elle commence au Cirque, où se réunissent sept ou huit mille garçons et jeunes filles; elle se termine à la campagne, sur tous les points de la banlieue parisienne, chaque famille riche se faisant un devoir d'inviter un groupe d'enfants, et de leur faire célébrer, en sportmen émérites, à âne, à cheval, en bateau, au trapèze, dans les rondes enfantines et dans des sérénades improvisées, la fin de ce beau jour, d'où les fins goûters et les joyeux repas ne sont pas proscrits.

III

L'influence précieuse du chant, du chœur et du concert, dans l'enseignement, n'a jamais été mise en doute chez les protestants. Ailleurs, on en a parlé comme d'une chose désirable. Chez eux, la pédagogie musicale a été étudiée, pratiquée, enseignée, et de manière à ce qu'elle répondît à l'appropriation exacte qu'exige le but poursuivi. Ainsi, le conseil sectionnaire des églises évangéliques de la province de Liège, qui se compose des pasteurs et d'un délégué de chacune de ces églises, a considéré le chant scolaire comme inséparable de l'enseignement primaire. Les divers recueils, qui avaient été publiés en français pour la jeunesse, étaient mal adaptés aux circonstances où ils devaient être utilisés, et à l'âge, à l'intelligence des chanteurs des deux sexes; la plupart renfermaient des airs lents ou tristes, peu en rapport avec le caractère vif et gai du jeune âge. Ces airs étaient par conséquent peu goûtés dans les écoles. On les a remplacés par des chœurs moins lourds et moins pédants. D'autre part, on a pensé que si le chant doit occuper une grande place dans l'enseignement et même entre les leçons, il n'est pas adroit de faire chanter toujours des paroles d'un caractère solennel ou essentiellement religieux, comme celles qui sont réservées aux exercices du culte. En un mot, on a voulu échapper au formalisme religieux et puritain. Les recueils ont pris en conséquence plus de variété et d'intérêt. Les chœurs, lorsque généralement ils n'ont pas su plaire, sont éliminés d'édition en édition, et remplacés par de nouveaux morceaux. Ceux-ci subissent à leur tour l'épreuve de l'exécution publique, et ils restent consacrés par le succès ou ils sont répudiés, si, après avoir été plusieurs fois chantés, ils n'agrément pas. Il y a d'ailleurs des recueils divers pour les enfants d'âge

différent. L'abondance et la diversité des chants, applicables à tous les besoins, à toutes les circonstances qui accompagnent l'enfance et l'adolescence, ont fait publier de très nombreux volumes de chœurs en Allemagne, en France, en Belgique, en Suisse, etc. Madame la comtesse de Gasparin nous en a fait parvenir toute une série, et nous avons pu remarquer le progrès réel parcouru depuis les premiers essais. Les mélodies, les chœurs, les textes, ont sans cesse été améliorés, et l'on a été au-devant de toutes les réformes pratiques. Ainsi, les éditions de Strasbourg, de Paris, de Genève, de Neufchâtel, de Lausanne, du canton de Vaud, de Bruxelles, etc., concordent toutes par le format, le prix, les chiffres de report.

C'est l'unité dans la diversité. L'organisation de la communauté artistique, de la fraternité musicale dans le culte religieux, dans l'agitation quotidienne de la vie, même dans les divertissements, voilà ce qu'a poursuivi le clergé protestant, désireux de donner à l'harmonie sacrée une vivace, immense et spontanée activité. Dans cette voie marchent aussi, il faut le dire, nos écoles publiques et le clergé catholique, qui d'ailleurs ne s'est jamais écarté de la tradition artistique, comme on en a pu juger par ce que nous racontions récemment des merveilleuses exhibitions de la musique sacrée pendant la semaine sainte.

En racontant le festival printanier des enfants de Paris au Cirque national, nous avons voulu prouver que la France, dans le renouvellement musical, n'est plus en retard. Elle a commencé, en effet, par où il fallait, c'est-à-dire par l'organisation dans les écoles du chant choral basé sur l'enseignement universalisé de la musique. Elle n'en a pas fait un objet de pédantisme. Elle a songé à instruire, à divertir, et, par contre-coup, elle a inspiré la moralisation la plus spontanée. Ce résultat était facile à prévoir.

MAURICE CRISTAL.





LES
SPECTATEURS SUR LE THÉÂTRE ⁽¹⁾

CHAPITRE III



VOLTAIRE apprit avec joie que ses vœux étaient enfin réalisés. Dès le 5 mai, il écrivait des Délices à madame de Fontaine : « Vous me conseillez, en attendant, de faire une tragédie, parce que le théâtre est purgé de petits-mâîtres. Moi, faire une tragédie, après ce que le grand Jean-Jacques a écrit contre les spectacles ! Gardez-vous, sur les yeux de votre tête, de dire que je suis jamais homme à faire une tragédie : non, je ne fais point de tragédie... » Et pourtant, au moment même où il écrivait ces lignes, le vieillard, sentant se ranimer son courage, mettait la dernière main à l'un de ses chefs-d'œuvre.

Sa satisfaction éclate presque à chaque lettre nouvelle. Le 19 mai, il écrit à d'Argental : « Mon cher ange, je vous avais bien dit que la liberté et l'honneur rendus à la scène française échauffaient ma vieille cervelle. Ce que vous verrez ne ressemble à rien, et peut-être ne vaut rien. Madame Denis et moi, nous avons pleuré ; mais nous sommes trop proches parents de la pièce, et il ne faut pas croire à nos larmes. » Le 18 juin, il mande à madame d'Argental : « Mon Dieu ! que je fus aise quand j'appris que le théâtre était purgé des blancs-poudrés, coiffés au rhinocéros et à l'oiseau royal ! Je riais aux anges en tapissant la scène de boucliers et de gonfanons. Je ne sais quoi de naïf et de vrai dans cette chevalerie me

(1) Voir les numéros des 1^{er} mars et 15 avril.

plaisait beaucoup, et soyez vivement persuadée que si mes foins étaient faits, la pièce en vaudrait beaucoup mieux. »

Cette « chevalerie » était *Tancrede*, dont le poète devait faire hommage en ces termes à madame de Pompadour : « Permettez-moi, Madame, en vous dédiant une tragédie, de m'étendre sur cet art des Sophocle et des Euripide. Je sais que toute la pompe de l'appareil ne vaut pas une pensée sublime ou un sentiment ; de même que la parure n'est presque rien sans la beauté ! Je sais bien que ce n'est pas un grand mérite de parler aux yeux, mais j'ose être sûr que le terrible et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible, quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, et qu'il faut frapper l'âme et les yeux à la fois. Ce sera le partage des génies qui viendront après nous. J'aurai du moins encouragé ceux qui me feront oublier. C'est dans cet esprit, Madame, que je dessinai la faible esquisse que je soumetts à vos lumières. Je la crayonnai dès que je sus que le théâtre de Paris était changé, et devenait un vrai spectacle. »

L'année suivante, Voltaire revenait encore sur ce sujet dans son *Discours sur les changements arrivés à l'art tragique* : « Nos salles de spectacle méritaient bien sans doute d'être excommuniées, quand des bateleurs louaient un jeu de paume pour représenter Cinna sur des tréteaux, et que ces ignorans, vêtus comme des charlatans, jouaient César et Auguste en perruque carrée et en chapeau bordé. Tout fut bas et servile. Des comédiens avaient un privilège ; ils achetaient un jeu de paume, un tripot ; ils formaient une troupe comme des marchands forment une société. Ce n'était pas là le théâtre de Périclès. Que pouvait-on faire sur une vingtaine de planches chargées de spectateurs ? Quelle pompe, quel appareil pouvait parler aux yeux ? quelle grande action théâtrale pouvait être exécutée ? quelle liberté pouvait avoir l'imagination du poète ? »

A quelque temps de là, en février 1761, Diderot, discutant les conditions de l'art scénique avec madame Riccoboni, la célèbre actrice du Théâtre-Italien, — où l'abus des banquettes subsistait encore, — lui adressait une longue lettre, sorte de petit traité de l'action théâtrale, comme il l'entendait. «..... Il me semble d'abord, disait-il, que vous excusez le vice de notre action théâtrale par celui de nos salles. Mais ne vaudrait-il pas mieux reconnaître que nos salles sont ridicules ; qu'aussi longtemps qu'elles le seront, que le théâtre sera embarrassé de spectateurs, et que notre décoration sera fautive, il faudra que notre action théâtrale soit mauvaise ? Nous ne pouvons décorer le fond, dites-vous, parce que nous avons du monde sur le théâtre. C'est qu'il n'y faut avoir personne, et décorer tout le théâtre. »

Plus loin, Diderot se dit singulièrement choqué par la présence au

théâtre de fusiliers insolents placés à droite et à gauche pour tempérer les transports du parterre, puis il prend le contre-pied de l'opinion de Voltaire, et défend énergiquement l'ardeur passionnée, que le parterre montrait auparavant pour faire triompher ses jugements.

Il y a quinze ans que nos théâtres étaient des lieux de tumulte, écrit Diderot. Les têtes les plus froides s'échauffaient en y entrant, et les hommes sensés y partageaient plus ou moins le transport des fous. On entendait, d'un côté, *place aux dames*; d'un autre côté, *haut les bras, monsieur l'abbé*; ailleurs, *à bas le chapeau*; de tous côtés, *paix là, paix la cabale*. On s'agitait, on se remuait, on se poussait; l'âme était mise hors d'elle-même. Or, je ne connais pas de disposition plus favorable au poète. La pièce commençait avec peine, était souvent interrompue; mais survenait-il un bel endroit? c'était un fracas incroyable, les *bis* se redemandaient sans fin, on s'enthousiasmait de l'auteur, de l'acteur et de l'actrice. L'engouement passait du parterre à l'amphithéâtre, et de l'amphithéâtre aux loges. On était arrivé avec chaleur, on s'en retournait dans l'ivresse; les uns allaient chez des filles, les autres se répandaient dans le monde; c'était comme un orage qui allait se dissiper au loin, et dont le murmure durait encore longtemps après qu'il était écarté. Voilà le plaisir. Aujourd'hui on arrive froids, on écoute froids, on sort froids, et je ne sais où l'on va.

La générosité de M. de Lauraguais n'avait pas excité moins de satisfaction à Paris qu'aux Délices. Les comédiens français lui témoignèrent leur reconnaissance en lui accordant ses entrées à vie sur le théâtre, puis tous les écrivains contemporains lui rendirent un hommage empressé. Collé, Barbier, Grimm, Marmontel, célèbrent à l'envi les lumières de son esprit, son excellent goût artistique, les bienfaits de sa libéralité. Tous ne font que louer M. de Lauraguais, mais Saint-Foix, d'un tempérament plus agressif, ne manque pas l'occasion de décocher quelque trait malicieux aux spectateurs expulsés. « Tout Paris a vu, avec la plus grande satisfaction, en 1759, le premier de nos théâtres, notre théâtre par excellence, tel qu'on le désirait depuis si longtemps, c'est-à-dire délivré de cette portion brillante et légère du public qui en faisait l'ornement et l'embaras, de ces gens de bon ton, de ces magistrats oisifs, de ces petits-mâîtres charmants qui savent tout sans rien apprendre, qui regardent tout sans rien voir, qui jugent de tout sans rien écouter; de ces appréciateurs du mérite, qu'ils méprisent; de ces protecteurs des talents, qui leur manquent; de ces amateurs de l'art, qu'ils ignorent. La frivolité française ne contrastera plus ridiculement avec la gravité romaine. De la sorte, le marquis de *** est placé dans l'éloignement où il convient qu'il soit, d'Achille, de Nérestan, de Châtillon (1). »

(1) *Essais historiques*, t. VII; p. 63. — Voir aussi, dans les *Spectacles de Paris*

Dorat, le précieux Dorat, accorda sa lyre pour célébrer cette renaissance de la scène française.

*Le public n'y voit plus, borné dans ses regards,
Nos marquis y briller sur de triples remparts.
Ils cessent d'embellir la cour de Pharasmane,
Zaïre sans témoins entretient Orosmane.
On n'y voit plus l'ennui de nos jeunes seigneurs
Nonchalamment sourire à l'héroïne en pleurs.
On ne les entend plus, du fond de la coulisse,
Par leur caquet bruyant interrompre l'actrice,
Persifler Mithridate, et sans respect du nom,
Apostropher César ou tutoyer Néron! (1)*

Si précieux que fussent ces éloges, M. de Lauraguais dut se sentir encore plus honoré quand il reçut des Délices une lettre de Voltaire, qui lui dédiait en termes des plus flatteurs sa nouvelle comédie de l'*Écossaise*.

Ce qu'on pouvait reprocher à la scène française, disait le poète, était le manque d'action et d'appareil. Les tragédies étaient souvent de longues conversations en cinq actes. Comment hasarder ces spectacles pompeux, ces tableaux frappants, ces actions grandes et terribles, qui, bien ménagées, sont un des plus grands ressorts de la tragédie; comment apporter le corps de César sanglant sur la scène; comment faire descendre une reine éperdue dans le tombeau de son époux, et l'en faire sortir mourante de la main de son fils, au milieu d'une foule qui cache et le tombeau, et le fils, et la mère, et qui énerve la terreur du spectacle par le contraste du ridicule? C'est de ce défaut monstrueux que vos seuls bienfaits ont purgé la scène, et quand il se trouvera des génies qui sauront allier la pompe d'un appareil nécessaire et la vivacité d'une action également terrible et vraisemblable à la force des

(1760), le discours sur la Comédie-Française, extrait de l'*État actuel de la Musique du roi*. Après avoir exposé combien la vérité de représentation, si propre à favoriser le succès des drames, a manqué jusqu'alors aux auteurs, combien « une scène embarrassée des spectateurs, toujours frivoles et peu attentifs, des personnages revêtus d'habillements bizarres et rarement convenables à leurs rôles, détruisaient cette illusion précieuse à laquelle l'intérêt est si étroitement lié; » l'écrivain rend hommage au roi d'abord, qui, « toujours attentif aux progrès des arts, vient d'accorder à ses comédiens l'usage de quelques décorations; » puis à mademoiselle Clairon et à M. Lekain, qui, « éclairés et conduits par l'amour de leur talent, ont introduit la coutume dont la nécessité était évidente, et ont fait que MM. Vanloo et Boucher soient consultés avant nos marchandes de modes et nos tailleurs; » et enfin à « l'amateur qui a eu la générosité de procurer à la nation ce qu'elle semblait souhaiter inutilement, cette liberté de la scène si longtemps désirée par les maîtres du théâtre. »

(1) Dorat, *la Déclamation*; chant I: *la Tragédie*.

pensées, et surtout à la belle et naturelle poésie, sans laquelle l'art dramatique n'est rien ; ce sera vous, monsieur, que la postérité devra remercier (1). »

Même après cette réforme, l'usage se conserva encore, aux deux Comédies et à l'Opéra, de rétablir les banquettes sur la scène pour les représentations dites de capitation. Les gens à la mode n'avaient garde de manquer au rendez-vous ; moyennant un droit assez élevé, ils pouvaient, ces soirs-là, jouir du privilège disparu, et ils en abusaient souvent au point de causer des troubles. Le parterre, de son côté, supportait impatiemment cette dérogation au droit commun, et s'élevait en bruyantes protestations contre une faveur qui n'était pas suffisamment excusée par le profit que la Société pouvait en tirer.

La clôture de la Comédie Italienne, en mars 1784, fut troublée par un grand tumulte qui éclata lorsque le rideau se leva et qu'on vit un monde prodigieux rangé sur le théâtre. Les acteurs ne pouvant pas commencer, on fit baisser la toile et l'on s'efforça de reculer ces spectateurs qui offusquaient le public. Mais cet arrangement ne satisfit pas les mécontents ; les clameurs redoublant, on fit entrer des soldats au parterre : l'exaspération s'en accrut. On voulut alors arrêter un des clabaudeurs. Tout le monde prit aussitôt fait et cause pour le malheureux et l'on colleta la garde jusqu'à ce qu'un officier eût ordonné à la troupe de se retirer. Le célèbre acteur Thomassin prit alors le parti de haranguer le public : il lui fit des excuses au nom des comédiens, demandant qu'on leur passât, pour cette fois, une dérogation à l'usage et réclama l'indulgence de l'assemblée. « A la bonne heure, cria quelqu'un, mais sans tirer à conséquence (2). »

Semblable tapage se produisit l'année suivante à la *capitation* des acteurs de l'Opéra (3). On jouait sept actes, *Iphigénie en Tauride* et *Panurge*, ce qui fit durer le spectacle jusqu'à dix heures un quart, mais aussi la recette atteignit un chiffre presque sans exemple : 16,500 livres. « On sait, dit un annaliste, que ces jours-là l'on a le droit d'aller sur le

(1) Dans ses *Commentaires sur Corneille*, Voltaire donne encore à M. de Lauraguais un nouveau tribut d'éloges. C'est à propos du vers d'*Œdipe* :

Vous pouvez consulter le divin Tirésie.

« Quelle différence entre ce froid récit de la consultation, et les terribles prédictions que fait Tirésie dans Sophocle ! Pourquoi n'a-t-on pu faire paraître ce Tirésie sur le théâtre de Paris ? J'ose croire que si on avait eu, du temps de Corneille, un théâtre tel que nous l'avons depuis peu d'années, grâce à la générosité éclairée de M. le comte de Lauraguais, le grand Corneille n'eût pas hésité à produire Tirésie sur la scène, à imiter le dialogue admirable de Sophocle. »

(2-3) *Mémoires secrets*, 31 mars 1784 et 15 mars 1785.

théâtre pour un louis : le nombre de ces agréables était si grand qu'il offusquait le parterre, qui fit un vacarme du diable et les obligea de se retirer dans les coulisses. »

Les théâtres étrangers adoptèrent cette réforme avec empressement : les banquettes disparurent de la scène et n'y furent remplacées, comme à Paris, qu'aux jours de nombreuse assemblée ou de représentation solennelle. Goëthe conservait comme un curieux souvenir de son enfance d'avoir vu des bancs sur le théâtre. Il n'avait guère plus de dix ans quand il suivit assidûment les représentations d'une troupe française à Francfort ; n'entendant pas le langage, il s'efforçait de comprendre les pièces d'après le jeu et l'intonation des acteurs. C'est ainsi qu'il connut d'abord les œuvres de Racine, de Destouches, de Marivaux, de La Chaussée, qu'il vit *le Père de famille*, *les Philosophes*, *Rose et Colas*, *le Devin de village*, etc. ; mais il avoue n'avoir conservé qu'un faible souvenir de Molière.

« J'ai pu voir encore de mes yeux, dit-il, cet usage, ou cet abus, dont Voltaire se plaint si fort. Quand la salle était pleine, et que peut-être, en temps de passage de troupes, des officiers de distinction demandaient ces places d'honneur (la loge d'avant-scène), qui d'ordinaire étaient déjà occupées, on établissait encore quelques rangées de bancs et de sièges, en avant de la loge, sur la scène même, et il ne restait plus aux héros et aux héroïnes qu'à se dévoiler leurs secrets dans un étroit espace, au milieu des uniformes chamarrés de croix. J'ai vu représenter dans ces conditions *Hypermnestre* elle-même... (1) ».

La scène resta libre malgré les efforts des gens à la mode pour reconquérir la place dont ils étaient dépossédés. Le public défendit trop chaudement une réforme qui lui procurait de nouvelles jouissances pour qu'on pût revenir à cet usage autrement qu'aux jours de spectacle extraordinaire. Les acteurs, de leur côté, reconnurent trop bien les avantages du nouvel état de choses pour songer à rétablir sur la scène ces embarrassantes banquettes. La générosité du comte de Lauraguais avait rendu à l'art un service signalé : les comédiens et les spectateurs surent faire respecter cette innovation et assurèrent ainsi le triomphe de la vérité théâtrale.

ADOLPHE JULLIEN.

(1) Goëthe, *Vérité et Poésie*, liv. III.





HOMME HEUREUX ET GRAND ARTISTE

J.-C.-H. RINCK



UN HOMME HEUREUX!! Voilà déjà, certes, une bien grande merveille, une chose presque introuvable dans notre triste monde sublunaire, et pour en découvrir un, il ne faudrait rien moins que la lanterne de Diogène. Mais quand ce *rara avis* est encore doublé d'un artiste, et surtout d'un grand artiste, il faut considérer cette trouvaille comme un miracle de la création, et ce *merle blanc* mérite à coup sûr de fixer l'attention de l'historien qui n'a pas souvent la chance de rencontrer une personnalité de ce genre. On ne s'étonne donc pas qu'ayant mis la main sur un type aussi rare, mon intérêt ait été vivement éveillé, et que j'aie eu le désir de le faire connaître au lecteur, qui [me saura gré, je l'espère des détails biographiques et anecdotiques que je vais lui offrir.

On ne se doute pas généralement de l'attrait que présente au biographe l'étude de la vie des hommes qui se sont fait un nom dans l'art. C'est un véritable kaléidoscope; et pour le penseur comme pour le philosophe, ce spectacle, car c'en est un, est des plus curieux. Le caractère humain, pour qui sait lire dans ce grimoire, se dévoile sous presque toutes ses faces et, disons-le à la louange de nos confrères, si l'on rencontre parfois, sous le musicien, un homme peu digne de considération, l'immense majorité se présente à nos yeux du meilleur côté de l'humanité. Soit que la musique adoucisse les mœurs, soit que, pour s'y faire

une place, il faille diriger son intelligence vers le beau, le bien et le vrai, il est incontestable que les grands musicistes, en majorité, ont été d'honorables citoyens, d'excellents pères de famille, des cœurs candides et compatissants, toujours prêts à venir au secours de la souffrance ou de la misère. Trop longtemps on a identifié les musiciens avec les adorateurs de la dive bouteille, estimant Bacchus plus encore qu'Apollon ; on les a considérés comme des hommes peu soucieux de leur dignité et faisant bon marché de leur honorabilité : c'est une exagération manifeste qu'il est du devoir de l'historien de repousser ou de réduire à sa juste valeur. L'homme n'est pas parfait, et l'artiste n'est pas plus qu'un autre tenu de l'être. — Pour quelques-uns qui eurent des faiblesses, combien n'en trouverait-on pas qui, avec le progrès de leur art, n'eurent à cœur que l'amélioration du sort de leurs confrères ? Ne les a-t-on pas vus toujours répondre à l'appel de la charité lorsqu'elle demandait l'appui de leur talent pour le soulagement d'un collègue malheureux ou d'une famille dans le besoin ? Ne le voit-on pas journallement encore ? Pesez leurs qualités et leurs défauts, leurs vertus et leurs vices, et dites si le bien ne l'emporte pas de beaucoup sur le mauvais !! La vie de l'homme dont nous allons nous occuper vient donner une sanction à ma thèse ; elle offre un puissant intérêt, soit que l'on étudie l'homme, soit que l'on étudie l'artiste : elle laisse après elle un parfum d'honnêteté et de pureté qui réjouit l'âme. L'un des plus remarquables organistes de l'Allemagne, après le grand J.-S. Bach, dont il a continué les traditions, il a joui d'une immense et légitime renommée, même en France, encore que de son temps le style de l'orgue y fût ignoré, et que les organistes étrangers, à peu près inconnus, n'y eussent été aucunement en faveur. — Aujourd'hui que, chez nous, les idées à cet égard ont bien changé, et que l'on est revenu enfin au genre grave, magistral et sévère qui convient à l'orgue, on ne lira pas sans plaisir le récit de la carrière de celui qui, après Bach, a laissé, comme organiste, un des plus beaux noms dans le monde musical.

RINCK (*Johan-Christian-Heinrich*), naquit le 18 février 1780, à Elgersburg (Saxe-Gotha), où son père était organiste et instituteur. Dès ses plus jeunes années, il montra pour la musique des dispositions surprenantes. « Un jour, dit-il, que mon père donnait une leçon de clavecin, je regardais et j'écoutais, et comme le petit morceau que mon père avait donné à jouer à son élève ne pouvait pas aller, malgré plusieurs répétitions, je demandai la permission d'exécuter le même morceau. Mon père, étonné de ma demande (car je n'avais jamais mis les doigts sur une touche), accéda à mon désir, et j'exécutai le morceau sans faute. Ce

« fait fixa ma destinée. Le même jour, je commençai d'apprendre les notes du clavecin, et bientôt je me mis à jouer quelques menuets de Telemann (1). »

A sept ans, il savait transposer toute espèce de composition dans les tons les plus difficiles et lisait la basse chiffrée plus couramment que la Bible. Quand il exécutait des concertos sur l'orgue, son père était obligé de le tenir pour l'empêcher de tomber et pour l'aider à atteindre les pédales. A seize ans, il se rendit chez Kittel(2), organiste à Erfurt, élève de J.-S. Bach, qui l'initia à l'école du grand maître, et avec lequel il étudia pendant trois ans l'harmonie et la composition. C'est de Kittel que Rinck reçut ce style simple, mais noble et grand, qu'il maniait sur l'orgue avec tant d'habileté. Il improvisait des fugues sur tous les sujets qu'on lui soumettait, et faisait passer le thème par toutes les combinaisons possibles, jusqu'à ce qu'il arrivât à un développement gigantesque, qui stupéfiait les auditeurs.

Son amour pour l'orgue était une véritable passion. A ses yeux, personne n'était à même de lutter avec les organistes : qu'un homme fût versé dans toutes les branches du savoir humain ; qu'il eût approfondi les secrets les plus mystérieux de la nature, s'il ne savait se servir de pédales, ni éviter les quintes et les octaves consécutives, il était moins que rien pour lui. Un jour qu'il était par hasard à Weimar et qu'il assistait dans l'église au service divin alors que l'illustre Herder y prêchait, il s'inquiéta peu du premier penseur peut-être et du plus grand philosophe de ce siècle en Allemagne ; il n'eut d'yeux ni d'oreilles que pour l'orgue et l'organiste et ne détacha pas un instant ses regards des mains de celui-ci, des pédales, ni de la basse fondamentale qu'il lisait en même temps que lui. Rinck ne retourna plus à Weimar, et Herder, compromis dans un complot politique, reçut l'ordre de quitter le pays. Aussi se repentait-il souvent plus tard de ce qu'il appelait sa sottise enfantine, d'autant plus que les œuvres de Herder exercèrent un grand empire sur son esprit et lui inspirèrent une vive admiration.

(1) Autobiographie de Rinck, traduite par J.-B. Laurent, dans la *Revue de musique religieuse*, de Danjou, 2^e vol. 1846.

(2) KITTEL (*Jean-Chrétien*), savant organiste, né à Erfurt, le 18 février 1732, mort en cette ville le 9 mai 1809, fut un des meilleurs élèves de J.-S. Bach. Aussi modeste que plein de talent, il occupa toute sa vie la place d'organiste à Erfurt, sans se douter jamais de la grande portée de sa science. Il a fait d'excellents élèves, dont les plus remarquables furent Haessler, Fischer et surtout Rinck. Fétis dit que Kittel mourut en 1800, mais c'est une erreur, car en cette même année il entreprit en Allemagne le seul voyage artistique qu'il ait fait dans toute sa vie, et il y survécut encore plusieurs années.

Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il fut nommé organiste à Giessen, (Hesse supérieure) avec un traitement annuel de 50 florins (environ 107 francs). Ses obligations étaient de toucher l'orgue six fois par semaine et de donner une leçon de chant aux enfants de l'école pendant deux heures et demie. Là, il put se livrer à l'enseignement et les disciples lui arrivèrent en foule de toutes parts ; sa renommée comme théoricien et comme professeur se répandit en peu de temps en Allemagne. Le célèbre Hummel lui envoyait ses élèves et disait : — « Depuis la mort d'Albrechtsberger, je ne connais personne à qui je pourrais confier plus sûrement mes élèves qu'à Rinck. » C'est à Giessen qu'il écrivit son excellent ouvrage *l'Ecole pratique d'orgue* qui a été traduit dans presque toutes les langues et dont ceux qui veulent faire une étude sérieuse de cet instrument ne sauraient se passer. Toutefois, son mince traitement ne suffisant pas aux premières nécessités de la vie, outre ses leçons il faisait des copies d'écriture pour un avocat de la ville.

Rinck était un de ces hommes supérieurs que distinguent surtout la pureté du cœur et des mœurs. Il avait la douceur et l'innocence d'un enfant, la naïveté et la modestie d'une jeune fille : son âme était si candide qu'il ignorait jusqu'à l'existence du péché et du crime. Environné comme les patriarches de la Bible de ses enfants et petits-enfants, il semblait le plus heureux des mortels ; il l'avouait souvent et racontait l'histoire de ce qu'il appelait l'apparition mystérieuse de son enfance. Il avait perdu sa mère à un âge trop tendre pour pouvoir se la rappeler. Quand il eut sept ans, à peu près, il rêva qu'il se transportait dans un village voisin pour y faire une commission ; à peine était-il sur la route, qu'une femme vêtue de blanc l'accosta et se mit à marcher à ses côtés, le questionnant sur son père, sur sa belle-mère et sur différents détails domestiques. Aussitôt qu'ils furent arrivés en vue du village, elle lui prit la main et lui dit : « Va, maintenant, cher Henri, car il faut que je te quitte ici : je suis ta mère. Tu es un bon et brave enfant et ta vie sera heureuse. » A ce récit il ajoutait une anecdote pour prouver combien il avait été favorisé du sort. Accompagné d'un de ses camarades, il allait, un peu plus tard, acheter du tabac pour son père dans un bourg voisin ; il fallait traverser un bois épais par lequel passait la route ; son condisciple, plus âgé que lui, l'arrêta tout à coup et lui demanda son argent d'un ton menaçant. Sans manifester la moindre crainte, il le lui donna ; mais quelques pas plus loin, l'autre se repentant sans doute de sa vilaine action, lui rendit toute la somme à laquelle il ajouta un *pfennig* (liard) en le priant de ne parler à personne de ce qui venait de se passer. Rinck tint parole, et ce ne fut que cinquante ans plus tard qu'il se crut autorisé à révéler cette

petite aventure de sa jeunesse. — Il fait encore la confession de son heureuse existence dans son auto-biographie. Voici ses propres paroles : « Une famille heureuse, de nombreux amis, et diverses preuves que les « travaux que j'ai accomplis jusqu'ici ne sont pas demeurés sans influence, « forment le bonheur de mon existence et me font désirer sincèrement « à l'âge de 63 ans où je suis arrivé, de vivre encore longtemps pour moi « et pour les autres, comme un serviteur dévoué de cet art serein qui aura « fourni, suivant mes facultés, un revers poétique au côté sérieux de « la vie (1). »

Après être demeuré dix-sept ans à Giessen en qualité d'organiste et de professeur de musique au gymnase municipal, il fut, en 1806, appelé à Darmstadt par le Grand-Duc de Hesse, Louis I^{er}, pour y remplir les fonctions d'organiste de la ville, de *cantor* (2) et de professeur de musique du Collège. En 1813, le Grand-Duc le nomma organiste de la Cour et y ajouta le titre et les avantages de membre titulaire de sa chapelle.

La grande renommée de Rinck reposait sur trois bases : le compositeur, le théoricien et l'organiste. Comme organiste et virtuose, il a légué au monde son *Ecole pratique de l'orgue* que l'on a qualifié à juste titre de *Vade-mecum* des organistes ; et l'*Ecole pratique de la modulation* qu'il dédia au Conservatoire de Paris et qui est unique dans son genre. Comme théoricien et professeur, ses nombreux élèves attestent le cas que l'on faisait de lui ; on voit aussi qu'il a travaillé tout particulièrement pour les organistes des petites localités, dont il a voulu former le goût et perfectionner le talent ; comme compositeur il a été l'un des plus individuels que l'on connaisse. Son style élégant et simple, ses créations nobles et graves portent l'empreinte de son naturel doux et pieux ; enfin ses mélodies sont suaves et touchantes. On peut regarder ses œuvres comme l'émanation directe de son âme, comme la personification de ses plus secrètes pensées. Ce qu'on y voit prédominer, c'est l'aimable sincérité, la simplicité native du cœur qui procède d'un esprit bien réglé et toujours en paix avec lui-même. C'est à la pureté, à l'ingénuité de son âme que les œuvres de Rinck doivent leur plus grand charme ; voilà ce qui lui a gagné le respect, l'estime et l'admiration, non seulement des érudits, mais encore des étudiants et des compositeurs les plus en renom. Tous lui cédèrent la palme. Rochlitz (3), le vétéranaire de la

(1) Voyez l'*auto-biographie* de Rinck, déjà citée.

(2) En Allemagne, le *cantor* est le directeur de la musique de l'église, l'inspecteur du chœur, le maître de chant et l'instructeur de la jeunesse.

(3) ROCHLITZ (Frédéric), conseiller du grand-duc de Saxe-Weimar, critique musical estimé, naquit le 18 février 1770 à Leipzig, où il mourut le 16 octobre 1842. Rochlitz a été l'un des meilleurs et des plus actifs coopérateurs à la *Gazette musicale*

critique musicale en Allemagne au temps où professait Rinck, s'exprimait ainsi dans une lettre qu'il lui adressait pour lui dédier une collection de préludes pour orgue : — « Un si grand honneur est beaucoup
« plus que tout ce que mon ambition pouvait désirer pour le triomphe
« des derniers jours de ma carrière. L'approbation d'un homme comme
« vous, si haut placé dans mon estime et dont les travaux pour l'orgue
« sont consultés par moi toutes les fois que je veux m'inspirer du pur
« esprit de l'art, est ma plus belle récompense. Je ne puis appeler sur
« votre tête de bénédiction plus efficace que l'espoir ardent de voir mes
» sentiments pour vous se réaliser un jour. »

Chladin, le célèbre acousticien ; Gerber, l'éditeur du *Lexique des musiciens* ; l'abbé Nogler, le maître de Weber et de Meyerbeer ; Naegelé, le critique distingué et le profond didacticien ; Godfried Weber, le remarquable écrivain et compositeur, furent ses amis et ses plus sincères admirateurs. Ch. M. de Weber, l'auteur illustre du *Freischütz*, ne manquait jamais de le visiter quand ses tournées artistiques le conduisaient dans son voisinage. Il alla prendre congé de lui au moment de son départ pour Londres, dont il ne devait pas revenir vivant. Rinck, remarquant l'état chancelant de sa santé et plein d'appréhension pour les suites de ce voyage, le pria de différer et d'attendre encore avant de se rendre en Angleterre, dont le climat, disait-il, serait très préjudiciable à sa poitrine délicate et déjà fortement compromise. « Mon cher ami, lui répondit Weber, il faut que l'art aille gagner son pain ! » (*Die kunst geht nach brod*). Zelter, ce musiciste de grande valeur, le maître de Félix Mendelssohn, invita plusieurs fois Rinck à venir à Berlin, en lui disant que l'Académie de chant lui ferait certainement un accueil comme jamais mortel n'en vit de plus beau.

Il alla fréquemment revoir son pays natal et ses chères montagnes de la Thuringe. A ces occasions, les musiciens, les cantors, les organistes fixés à quelques milles à la ronde, s'empressaient de venir le saluer, le comblaient de prévenances et d'égards, et faisaient de ces voyages des marches triomphales. — Une de ces pérégrinations l'ayant conduit à Wurzburg, il en profita pour faire une visite au professeur Frœlich (1), qui

de Leipzig, dans laquelle il cessa d'écrire en 1824. L'ouvrage qui le recommande le plus spécialement à l'attention des musiciens, est celui intitulé : *Für Freunde der Tonkunst*. Rochlitz avait été lié avec Mozart, dont il fut l'admirateur enthousiaste.

(1) FROELICH (Joseph), écrivain didactique et compositeur de musique, né à Wurzburg le 28 mai 1780, fut directeur de l'Académie musicale de cette ville et publia des méthodes estimées pour tous les instruments. Il écrivit dans presque tous les recueils artistiques de l'Allemagne. Frœlich vivait encore à Wurzburg en 1860 ; il avait par conséquent quatre-vingts ans.

vint en personne lui ouvrir sa porte. Quand il sut que c'était Rinck, il tourna vivement les talons, sans mot dire, laissant sur le seuil son hôte interdit, ne sachant que penser d'un tel accueil ; il allait se retirer quand Frœlich reparut tenant sa femme par la main, et lui disant : — « Regarde, ma femme, regarde : c'est Rinck ! c'est celui dont je t'ai souvent parlé. Maintenant, mets au pillage la cave et l'office, et montrons-lui cordialement qu'il est le bienvenu chez nous. »

Unde ses élèves, J. Mainzer (1), a laissé une relation de son séjour chez son maître. Nous allons lui emprunter quelques détails sur la vie intime de ce grand artiste, chez lequel il étudia et vécut, en 1826 : ce sera le meilleur portrait que nous puissions en faire. « Sa noble prestance, ses longs cheveux blancs, dit-il, son angélique bonté, son cœur candide qui se reflétait dans ses yeux bleus et qui se manifestait dans les lignes fines de sa bouche, tout parlait plus en faveur de son caractère que de ses talents, et substituait la réalité à l'image que ma fantaisie s'était créée. »

Mainzer travailla pendant neuf mois sous la direction de Rinck ; quand il avait passé sa journée à la composition et au contrepoint, à l'harmonie et aux imitations, aux canons et à la fugue, il passait ses soirées au milieu de cette heureuse famille qui le regardait comme l'un de ses membres. Quand il tardait trop à descendre, le maître s'écriait : « Pourquoi ne vient-il donc pas ? que peut-il faire tout seul là-haut ? » Alors commençaient pour lui de nouvelles sources d'instruction : ils repassaient ensemble les partitions des grands maîtres anciens et modernes ; ils s'animaient mutuellement en scrutant leurs conceptions les plus charmantes ou les plus sublimes, et en parcourant les ouvrages des vieux théoriciens, ils ne revenaient pas de leur étonnement à la vue de l'amoncellement de doctrines scolastiques et de voiles épais dont sont enveloppées leurs explications. Rinck possédait une collection immense et inappréciable

(1) MAINZER (*Joseph*), né à Trèves en 1807, fut d'abord employé dans les mines ; mais ne pouvant s'accoutumer à ce métier fatigant, il entra au séminaire de la ville natale et fut ordonné prêtre en 1826. Passionné pour la musique, il se perfectionna dans cet art, et pour le mieux connaître, il voyagea en Allemagne et en Italie. Revenu à Trèves et s'étant compromis pendant l'insurrection polonaise de 1831, il reçut l'ordre de quitter l'Allemagne et se rendit à Bruxelles. Il était à Paris en 1833 et y coopéra à la *Revue et Gazette musicale* ; le théâtre de la Renaissance reçut de lui, en 1839, un opéra, *la Jacquerie*, qui n'eut point de succès. Passé en Angleterre en 1841, après plusieurs tentatives d'établissement qui échouèrent, il finit par aller se fixer à Manchester où il ouvrit des cours de musique populaire qui furent suivis par plus de cent mille enfants, et qui auraient été pour lui d'un important revenu si la mort n'était venue le frapper en cette ville le 10 novembre 1851.

d'ouvrages de cette nature; il vivait au milieu de ces prophètes musicaux d'autrefois, et tous les soirs il avait quelque découverte à communiquer à son élève. Tantôt c'était LA FLUTE MIRACULEUSE, de Laurent von Schmidt (1), ou « Idylles sacrées » dans lesquelles *le Christ, sous le nom de Daphnis, réveille Clorinde ou l'âme endormie dans le péché*; LE CRIBLE MUSICAL, d'André Werckmeister (2), dans lequel certains défauts d'un compositeur mal informé sont dévoilés et où le bon grain est séparé de l'ivraie; — parfois ils tombaient sur l'OCULISTE MUSICAL, de Meyler (3), ou bien sur les Jardins d'agrément thuringiens, nouvellement plantés de Ahle (4), ou encore sur les Recueils pour le Clavecin, de Buntz (5) dans lesquels la nature et la puissance des sept planètes sont discutées à fond. — Ces ouvrages, d'un caractère pédantesque et comique à la fois, n'excluaient pas de leur examen ceux d'un ordre plus élevé et plus esthétique.

ERNEST DAVID.

(La fin prochainement.)

(1) Francfort-sur-Mein, 1739, 4^e édit. avec mélodies pour trois voix et ritournelles, illustré de trente gravures. Fétis n'a pas connu cet auteur ni cet ouvrage, car il n'en fait pas mention.

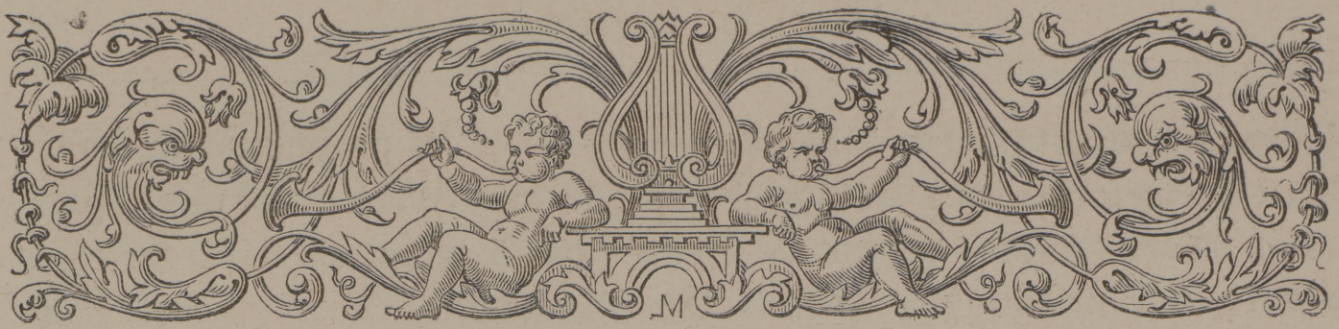
(2) WERCKMEISTER (*André*), savant musicien et habile organiste, né le 30 novembre 1645, à Bennenkenstein (Thuringe), fut organiste à l'église de Saint-Martin, à Halberstadt et mourut en cette ville le 26 octobre 1706. Ses œuvres musicales sont introuvables aujourd'hui, et on ne le connaît plus que comme théoricien. Ses ouvrages didactiques même sont de la plus grande rareté.

(3) Leipzig, 1700. Fétis n'en parle pas.

(4) AHLE (*Jean-Georges*), né à Mulhausen (Saxe), en 1650, fut organiste à l'église Saint-Blaise et sénateur en cette ville, où il mourut le 1^{er} décembre 1706. Poète distingué, il a été couronné en cette qualité en 1680. Ahle fut un des écrivains les plus féconds de son temps, car tous les ans il fit paraître un ouvrage soit théorique, soit pratique sur la musique. Tous sont devenus fort rares.

(5) Ne se trouve pas dans Fétis.





ANDRÉ PHILIDOR ⁽¹⁾

XI

Nous touchons à la fin de la carrière militante de Philidor, et avant de parler de son dernier ouvrage important, *Bélisaire*, ouvrage posthume et qui vit le jour seulement une année après sa mort, nous n'aurons plus à signaler que deux jolies bluette, données par lui sur un petit théâtre. Ces deux productions sont *la Belle Esclave* et *le Mari comme il les faudrait tous*, toutes deux données au théâtre des Petits Comédiens du comte de Beaujolais. Fétis a accumulé, sur cette époque de la vie de Philidor, les erreurs les plus étranges. Il cite *Bélisaire* comme ayant été joué en 1774, à l'Opéra; or, cet ouvrage, laissé inachevé par son auteur, fut représenté au théâtre Favart, le 4 octobre 1796, et le troisième acte en fut fait par Berton, ce dont Fétis ne dit mot. En ce qui concerne *la Belle Esclave*, il dit simplement : « Je n'ai pu trouver la date (ni le lieu) de la représentation de cet ouvrage. » Je viens de dire que celui-ci avait été donné aux Beaujolais; c'est le 18 septembre 1787 qu'il y fut représenté. Quant au *Mari comme il les faudrait tous*, qui fut joué au même théâtre dans le courant de l'année 1788, Fétis ne le signale même pas, et n'en a pas eu connaissance.

La partition du premier de ces deux ouvrages a été publiée, et elle n'est point indigne de Philidor. Le petit théâtre des Beaujolais était une en-

(1) Voir les numéros des 15 juin, 15 juillet, 1^{er} septembre, 1^{er} octobre, 1^{er} novembre 1^{er} décembre 1874, 1^{er} janvier, 1^{er} février et 1^{er} mars 1875.

treprise nouvelle; situé au Palais-Royal, sur l'emplacement occupé aujourd'hui par celui qui porte ce nom, et qui servit, pendant la Révolution, à celui de la célèbre comédienne Montansier, il avait été fondé en 1785, et son mode d'exploitation était assez singulier. On sait combien, à cette époque encore, les grands établissements dramatiques étaient jaloux de leurs privilèges et de leurs prérogatives. Pour obtenir l'autorisation d'ouvrir un nouveau spectacle, les directeurs des Beaujolais durent s'astreindre à cette condition étrange de faire jouer la comédie par de jeunes enfants; mais ces enfants, qui jouaient réellement leurs rôles dans les pièces purement littéraires, n'avaient plus que la faculté de les mimer lorsqu'il s'agissait d'ouvrages mêlés de musique, c'est-à-dire d'opéras comiques, et ne pouvaient que faire les gestes nécessaires, tandis que des acteurs invisibles chantaient et parlaient pour eux dans la coulisse. Ce fut la singularité même de ce spectacle, et l'habileté avec laquelle avait été résolue cette difficulté d'exécution, qui en fit le succès, succès qu'affirmait en ces termes un annaliste contemporain : — « Toujours la même affluence, le même enthousiasme de la part du public, qui récompense par là les directeurs des soins qu'ils se donnent pour lui procurer des pièces agréables, et pour lui faire entendre d'excellente musique. S'il y a du mérite d'avoir vaincu la difficulté en faisant chanter dans les coulisses et faire les gestes sur la scène, de manière qu'on n'anticipe point sur le privilège de l'Opéra, il y en a bien davantage de faire régner l'ensemble le plus parfait avec les pantomimistes, les acteurs, les chanteurs, et avec l'orchestre, en sorte que chacun séparément, sans se voir, ne fasse pas un mouvement, n'ouvre pas la bouche sans se trouver d'accord avec tous. C'est une justice qu'on ne saurait refuser de rendre aux directeurs de ce singulier spectacle, qui ne peut que se concilier de plus en plus l'estime générale, à mesure qu'il s'approchera de la perfection que le zèle des entrepreneurs s'efforce de lui donner, et maintenant surtout que quelques auteurs et des compositeurs célèbres se font un plaisir d'y faire paraître quelques-unes de leurs productions.... (1).

En effet, non-seulement ce gentil petit théâtre servait aux débuts des jeunes musiciens qui avaient le désir de se faire connaître, mais des artistes posés déjà, et qui s'étaient produits sur les grands théâtres, ne dédaignaient point de venir à son aide et de lui prêter le secours de leur nom et de leur expérience. Parmi les premiers, on trouve les noms de Froment, de Raymont, de Chardiny, de Chapelle, de Bonnay, de Lépine,

(1) *Les Petits Spectacles de Paris*, ou calendrier historique et chronologique de ce qu'ils offrent d'intéressant. 1787,

de Leblanc, de Van den Broek; parmi les seconds, on rencontre ceux de Rigel, de Champein, de Cambini, de Piccinni fils, du chevalier de Saint-Georges, de Désaugiers, de Deshayes, et enfin de Philidor.

Au nombre des ouvrages lyriques qui obtinrent le plus grand succès aux Beaujolais, il faut citer *la Belle esclave*, de ce dernier, dont le livret était dû à l'excellent comédien Dumaniant, l'auteur justement estimé de *Guerre ouverte* ou *Ruse contre Ruse*. Ce dernier disait modestement, dans la préface de cette petite pièce : — « Le fond de cette pièce est tiré de trois héroïdes de Dorat. Il eût été facile d'en faire un drame très touchant : comme chacun a sa manière d'envisager les objets, j'ai préféré de traiter la chose gaîment. Ce petit opéra a fait fortune au Théâtre des petits comédiens de Mgr. le comte de Beaujolais; mais j'aime à convenir que ce succès est entièrement dû à la délicieuse musique dont M. Philidor, en se jouant, a si fort embelli cette bagatelle. » Je n'ai pu découvrir à qui était dû le livret du *Mari comme il les faudrait tous*, second ouvrage donné par Philidor aux Beaujolais, en 1788, et le dernier qu'il fit représenter de son vivant.

Je crois qu'à partir de ce moment, il passa la plus grande partie de sa vie à Londres, où le Club des Echecs le réclamait incessamment. Dès le milieu du mois de février 1788, il était en cette ville, d'où il écrivait à sa femme :

Londres, ce mardi 20 février 1788.

Ma très chère et bonne amie,

.... Je ne m'amuse que lorsque je songe à toi; je n'ai point encore été à aucun spectacle; je me promène le matin et je vais dîner chez le comte de Bruhl (1), et, de là, à notre club. Voilà à peu près la vie que je mène. Le petit Robineau, qui avait épousé une bâtarde de M. Bertin, a fait mon portrait, qui est singulièrement ressemblant. Notre club en a fait l'acquisition pour dix guinées, et on a fait mettre un cadre de deux louis, et me voilà pendu dans notre salon d'échecs, à Londres....

Je voudrais savoir comment va la gravure du *Carmen*; j'en voudrais quelques partitions ici.... (2).

Je t'embrasse de tout cœur, et suis pour la vie ton très cher et meilleur ami,

A. D. PHILIDOR.

(1) Le comte de Bruhl était, on l'a vu plus haut, l'un des plus forts joueurs d'échecs de Londres.

(2) Le *Carmen seoculare* se gravait alors chez Sieber, l'un des premiers éditeurs de musique de Paris.

Peu de mois après, Philidor faisait exécuter de nouveau son *Carmen seculare* à Londres. Il l'annonçait à sa femme dans la lettre suivante :

Londres, ce mercredi 3 juin 1788.

Ma très chère et très bonne amie,

.... Mon *Carmen* a été très bien reçu ; mais Richer (son beau-frère, le chanteur) me manquoit, et la foule n'étoit pas très grande. Les papiers en ont dit du bien, et voilà tout ce qui pouvait m'intéresser....

Il y a des éloges étonnans dans toutes les gazettes au sujet des trois parties sans voir que j'ai jouées samedi dernier ; elles disent que la netteté de mes idées augmente avec mes années. Il est vrai que jamais je n'ai eu la tête aussi nette, car je jouois plus vite que mes adversaires. Le comte de Bruhl, M. Atwood et M. Mazères étaient mes combattans ; je jouois à but avec le comte, et je donnois le pion et le trait aux deux derniers. J'ai gagné M. de Bruhl et M. Atwood ; M. Mazères m'a gagné par la force de l'avantage, car je n'ai pas fait la moindre faute....

Aime-moi comme je t'aime, et crois-moi pour la vie ton très cher et très fidèle ami,

A. D. PHILIDOR.

On voit que Philidor continuait à Londres ses exploits ordinaires, et que ses facultés étaient loin de décliner avec l'âge. Il revint en France dans la seconde moitié de l'année 1788, pour repartir au milieu de février 1789 ; c'est une nouvelle lettre à sa femme qui nous l'apprend : celle-ci est datée de Calais, 17 février 1789. En annonçant qu'il espère s'embarquer le lendemain pour l'Angleterre, il décrit une ovation que lui ont faite les officiers du régiment de Viennois, et parle d'un magnifique dîner qu'ils lui ont offert : « On a fait venir les musiciens de l'orchestre, et les comédiens m'ont régalié de différens morceaux de mes opéras comiques en ne cessant de boire à la santé du compositeur françois (1). »

Cette fois, c'est le musicien qui est en jeu ; c'est encore de lui qu'il est question dans cette nouvelle lettre, datée — toujours de Londres — du 21 décembre 1789 :

.... Je me suis trouvé la semaine dernière à un dîner de musiciens et compositeurs. On a, à la bouteille, fait des canons ; mais aucun de la com-

(1) Ce fragment de lettre a été reproduit dans un catalogue de vente d'autographes publié par M. Etienne Charavay (n° 170, octobre 1871.) Les autres fragments reproduits ci-dessus m'ont été obligeamment communiqués par M. Eugène Danican-Philidor, petit-fils du grand artiste.

pagnie n'a pu faire un canon à la quinte, et je me suis avisé d'en faire un qui n'est pas trop mauvais. Tu pourras en régaler ton frère Sylvestre à sa fête ; ton frère Auguste pourra faire son canadien (?), et Antoine chantera la basse. C'est ce qu'on appelle le canon scientifique ; il n'y a que les faiseurs de contre-point qui sont capables de le composer.

Adieu, ma chère amie, je t'embrasse et suis pour la vie ton meilleur ami,

A. D. PHILIDOR.

Voici le canon en question :

Très modérato.

The musical score is written in G major (one flat) and 2/4 time. It is marked *Très modérato*. The score is presented in three systems, each with three staves. The first system shows the beginning of the canon. The second system includes the lyrics "men A men A men A" under the notes. The third system includes the lyrics "men A men A men" and features three "al segno" markings with the symbol for a repeat sign.

Philidor ne paraît pas avoir quitté Londres pendant le cours de cette année 1789, qui avait transformé d'une façon si complète l'état politique de la France; la lettre suivante, datée du commencement de 1790, est curieuse surtout parce qu'elle nous fait connaître avec quelle ardeur et quelle sincérité il avait épousé les principes de la Révolution, et avec quelle foi, peut-être un peu naïve, mais à coup sûr généreuse, il entrevoyait l'avenir :

Londres, ce 23 février 1790.

Ma très chère et très bonne amie,

J'ai reçu tes deux lettres et je te remercie de ton souvenir du jour où nous nous sommes liés pour la vie. Je me porte à merveille, et je n'ai plus de goutte. Samedi prochain, je jouerai trois parties à la fois, deux de mémoire, et la troisième en voyant l'échiquier. Je t'assure que cela ne me fatigue pas autant que bien des gens peuvent le croire. Ainsy, n'aie aucune inquiétude sur ma santé....

.... Avant le mois de juillet, sois assurée que notre nation sera respectée de tout l'univers, et jouira du bonheur de ne plus avoir d'orgueilleux financiers. Les procès seront très rares, et les impôts seront diminués d'un bon tiers : 400 millions suffiront pour payer tous les départemens et les intérêts de la dette nationale, au lieu que l'ancien gouvernement prélevait au-delà de 600 millions et ne payait point. Le moment de crise où se trouve la nation ne sera pas de longue durée, et notre heureuse Révolution aujourd'hui ne peut plus être détruite. L'évêque d'Autun et l'abbé de Montesquiou mériteroient des autels. Tous les libelles que le parti aristocrate a fait publier doivent être anéantis par le discours adressé par l'Assemblée nationale à tous les François. On dit que c'est de l'évêque d'Autun. Notre Révolution en amènera une dans ce pays dans peu d'années; les Anglois commencent à s'apercevoir que nous sommes bien autrement libres, et que leur roi marche grand train au despotisme....

.... Je te jure de nouveau que je t'aime aussi tendrement que le premier jour où nous nous sommes connus, et c'est avec ces sentiments que je suis pour la vie ton très cher et très tendre ami,

A. D. PHILIDOR.

La dernière lettre que je vais avoir à citer montre davantage encore à quel point Philidor s'était attaché aux principes nouveaux, et avec quelle vigilance il suivait les événements, non-seulement en France, mais même en Angleterre. Cela ne l'empêchait pas, néanmoins, de poursuivre ses petites victoires personnelles ;

Londres (mars) 1790.

Ma très chère et très bonne amie,

.... J'ai joué, samedi dernier, mes trois parties à la fois, l'une en voyant, contre le comte de Bruhl, et les deux autres sans voir, contre le docteur Riollay et le capitaine Smith. Celle du comte a été remise, et j'ai gagné les deux autres. Tout le monde a été dans l'enchantement : il est vrai que j'avois fait diète et vécu de régime pendant quelques jours, et cela m'a réussi. Notre club sera, je crois, très brillant cette saison ; nous avons dîné quatorze ce jour-là ensemble, et le général Conway a fait la motion, à table, de répéter les parties sans voir et un dîner de quinze en quinze jours, ce qui a été agréé par moi et par la compagnie....

.... J'ai tout lu au sujet de Favras ; je suis très éloigné de le voir comme une victime. J'ai vu ici les conspirateurs se réjouir d'avance et me prédire la guerre civile avant la fin de décembre dernier et toute la France en feu. Depuis son exécution, les ennemis de l'Etat ne sortent plus de chez eux et font les malades ; il y en a qui poussent encore l'insolence à prédire l'assassinat de M. de La Fayette. Quant à moi, je regarde le punissement (*sic*) de Favras comme plus conséquent pour notre patrie que la prise de la Bastille. Calonne est à sa campagne : il recevoit quatre ou cinq courriers par semaine, et je ne doute nullement que le congrès des traîtres existoit à Londres. Le projet, dans les commencemens des troubles, étoit de se rassembler à Bruxelles ; mais les troubles de Flandre en ont empêché. Ce qui me réjouit, c'est que je sais de très bonne part que M. de La Luzerne, notre ambassadeur, est très content de tout ce que fait l'Assemblée nationale, et sois très certaine qu'avant la fin de cette année on commencera à se ressentir du bien de cette heureuse Révolution....

Je t'embrasse, etc.

A. D. PHILIDOR.

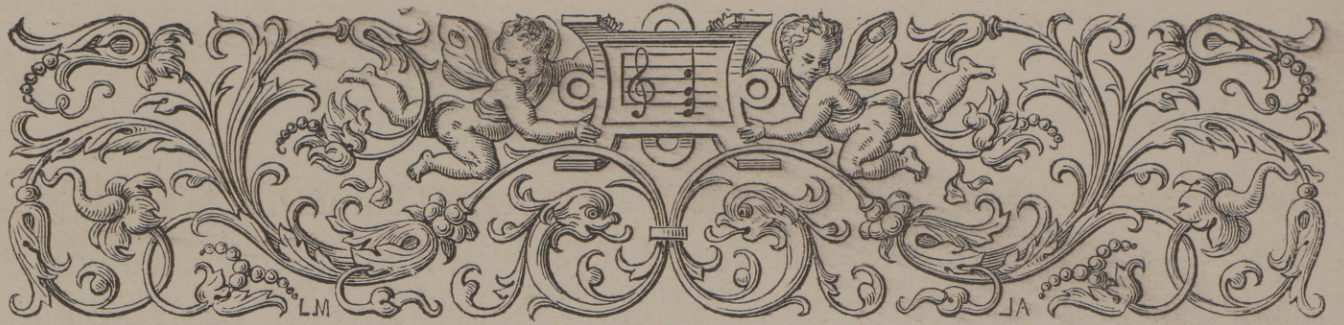
On voit que, quoique éloigné, Philidor étoit loin de se désintéresser des affaires de son pays. Je ne sais si, pendant ces temps troublés, il s'occupa beaucoup de musique ; c'est peut-être à cette époque qu'il faut faire remonter la composition de *Bélisaire*, ouvrage important dont il sera question un peu plus loin. Il revint à Paris en 1791, fit son voyage ordinaire à Londres dans le cours de cette année, revint de nouveau en 1792, et repartit encore, mais cette fois pour ne plus revenir. Les événements politiques devoient lui enlever la joie de voir une dernière fois sa famille et tout ceux qu'il aimait. Voici comment s'exprime à ce sujet son fils, dans la notice qu'il a publiée sur lui : — « A la fin de 1792, Philidor obtint du Comité de salut public un passeport pour aller à Londres, où il étoit pensionné depuis vingt ans, par le club des Echecs,

pour passer quatre mois de l'année. La guerre l'empêcha de revenir en France, selon sa coutume, et quand il le voulut au commencement de 1795, les lois sur l'émigration l'en empêchèrent encore. Sa famille s'adressa à tous les comités d'alors, et prouva qu'il ne pouvait être regardé comme émigré ; mais à peine venait-elle d'obtenir un sauf-conduit, qu'elle fut frappée par la nouvelle de sa mort. Philidor eut une attaque de goutte à laquelle se joignit le désespoir d'être séparé depuis longtemps de sa famille, et il succomba le 31 août 1795, à l'âge de soixante-neuf ans. »

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)





REVUE DES CONCERTS

CONCERTS DU CONSERVATOIRE : *La Symphonie pastorale* de Beethoven. — M. Henri Reber. — Madame Pleyel. — Madame Szarvady. — *La Mort de Diane*, par M. Vaucorbeil.



A France qui, en musique, a été si peu prodigue de génies pathétiques, a une bonne fortune : c'est chez elle, dans Paris, centre attractif de la civilisation moderne, à son opéra, à ses concerts spirituels, à ses festivals patriotiques, à ses séances symphoniques du Conservatoire, que les compositeurs étrangers sont venus mettre au jour leurs réformes, leurs créations, leurs chefs-d'œuvre.

Le Lucquois Boccherini se serait peut-être limité à sa virtuosité d'exécutant, si, à Paris, il n'avait senti germer en lui toute cette musique de délices qui fut pour la muse du Midi la contre-partie de ce qu'a été dans les pays septentrionaux la musique de quatuor de Haydn, de Mozart, de Beethoven.

C'est en France que le Belge Gossec a écrit sa première symphonie à l'époque où, date pour date, était produite en Autriche la première œuvre concertante de Haydn, improprement appelé le père de la symphonie. C'est à Paris que Gossec a pu trouver assez d'aide et d'initiative pour réformer les orchestres en déficit et doter le monde des festivals patriotiques, des concerts en plein air, dans les gigantesques emplacements, au milieu de tout un peuple en liesse, et ouvrir la voie à l'école française de la symphonie qui, à la suite de Gossec, nomme Catel, Lesueur, Méhul, Berlioz, Félicien David, Onslow, Reber, Emile Douai, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, Bizet, Lenepveu, Lalo et tous les contemporains remplis de bonne volonté, mais ne débordant pas de génie.

C'est Paris que Sax, un inventeur de génie, a choisi pour reconstruire la sonorité instrumentale, équilibrer les timbres et adapter, assouplir toute

l'instrumentation aux innovations que rêvent, que préparent les artistes, les savants et tous ceux qui dans leur cerveau agitent l'incessante perquisition des lois secrètes de la mélodie, de l'harmonie, du rythme.

C'est en France que Beethoven a trouvé le moule premier de sa sublime symphonie avec chœurs ; en France qu'il a été le mieux compris, et par la France qu'il a été révélé à l'Allemagne. C'est en France que les trois sonates suprêmes de Beethoven, ses derniers quatuors, sa messe en *ré*, sa symphonie en *ré* mineur ont suscité les interprètes les plus compréhensifs : madame Szarvady, Rosenhain, Antoine Rubinstein, Maurin et Habeneck.

C'est à la France enfin que les compositeurs étrangers sont venus demander la consécration de leurs géniales conceptions. Lulli, Gluck, Piccinni, Spontini, Carafa, Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Bellini, Wagner, — car la défaite même de Wagner à notre opéra est restée son plus beau triomphe, — n'ont donné toute leur virtuosité que dans notre pays. Verdi, qui a vu la gloire acquise par lui en Italie ratifiée sur tous nos théâtres par notre enthousiasme, revient en ce moment nous demander, pour sa messe de *Requiem* en l'honneur de Manzoni, un regain triomphal qui ne lui est pas refusé. Rubinstein aussi est en ce moment à Paris. Pianiste et compositeur, il a été applaudi dans toute l'Europe ; mais il faut que sa virtuosité de pianiste, que son génie de compositeur soient sanctionnés en France, acclamés à Paris, pour que l'Europe ait confiance en lui et que lui-même ne doute pas de sa valeur.

Cette France qui a tant glorifié les étrangers, ce Paris où les grands hommes du dehors viennent affermir leur renommée, retremper leur génie, n'ont pu produire aucune de ces gloires musicales qui commandent au monde entier et qui, au milieu des auditoires terrassés d'admiration, s'imposent comme les coups de foudre de Rossini dans le second acte de *Guillaume Tell*, de Meyerbeer dans la scène de la cathédrale du *Prophète*, de Beethoven dans l'orage de la symphonie pastorale, dans la symphonie en *ut* mineur et dans la symphonie avec chœurs, de Rubinstein, enfin dans son fascinant tableau de la dispersion des peuples de *la Tour de Babel*. C'est que, en France, nous portons le poids et la fatigue d'une civilisation surmenée, et que nous sommes devenus des grammairiens, des pédants, des rhétoriciens, des grabeleurs académiques de tournures alambiquées, et que le fatras de nos phrases savamment accommodées remplace en nous le cœur, l'émotion, la pensée, la vie.

Comparez l'existence de nos compositeurs rivés aux trottoirs du boulevard avec l'agitation féconde des musiciens étrangers. Ils parcourent l'Europe, voient les pays, les cités, les hommes, les mœurs, les passions, les angoisses humaines, les luttes sociales, les soleils différents, les climats contradictoires, tout ce qui est étudié, pensé, admiré, discuté, vilipendé, honoré au Nord, au Midi, au Levant, à l'Occident ; et eux-mêmes, en même temps, ils s'étudient, ils étudient leur art, ils contrôlent tout ce qui dans cet art s'improvise, s'invente, ici, là, partout ; et, quand ils veulent composer, ils

ont l'audace de ne pas s'astreindre à rester les disciples asservis d'une science plus ou moins complexe et aride ; ils réfléchissent, ils mûrissent leur inspiration, et ils ont le courage de penser, d'avoir des idées, d'être émus, et d'oser le dire dans leur œuvre.

La nomade virtuosité de Rubinstein que Paris applaudit en ce moment, est ici un enseignement, et elle mériterait d'être étudiée étape par étape, pour comparer les résultats avec la nullité outreucidante de ces compositeurs apodes que notre asphalte soude à leur professorale médiocrité. Sa mère, bonne musicienne, jouait du piano. Ceci se passait en Moldavie, où la famille demeurait quand Rubinstein naquit, mais d'où elle partit tout aussitôt pour aller s'établir à Moscou. Dès l'enfance, il y eut donc pour Rubinstein un déplacement de nationalité, une transformation de race, et de la Moldavie aux frontières bessarabes, il fut transplanté dans le centre géographique, agricole, industriel, historique et artistique de la Russie, à Moscou. Là il entendit la musique tzigane, il vécut au milieu d'un art autochtone compliqué, art septentrional, art oriental, glace et feu, le moscovite pur. Tout d'un coup l'aptitude virtuose se déclara. Lorsqu'après avoir entendu la musique espagnole-orientale-russe des bohémiens dans les rues ; après avoir parcouru la cité gigantesque, arborescente comme un village ; après avoir vu passer sous ses yeux le Kremlin et les quarante fois quarante églises de Moscou avec leurs douze cents coupoles rouges, vertes, bleues, couvertes de ferblanc, revêtues de cuivre doré et dressant dans le pâle ciel du Nord la croix grecque, l'enfant rentra à la maison, il trouvait sa mère au piano. Attentif, il se rangeait à côté d'elle et, persévérant, il restait près de l'instrument tant que sa mère jouait. On lui fournit un maître. Sa mère avait été son premier professeur, et à neuf ans l'enfant donnait un concert. A onze ans il était à Paris et s'y faisait entendre. Il jouait de la musique de Bach, de Beethoven, de Hummel, de Chopin, de Liszt. Observez à chacun des sept concerts que Rubinstein va donner ces vieux amateurs qui ne manqueront aucune séance. Ils ont entendu Rubinstein il y a trente-cinq ans dans cette séance mémorable où l'artiste-enfant se présentait au public parisien et en recevait le plus chaleureux accueil. Ils conçurent sur l'avenir de ce talent précoce des espérances qui ont été réalisées et dépassées, et ils viennent aujourd'hui applaudir dans l'homme fait les qualités fécondées, mûries, qu'ils ont pressenties dans le gamin de onze ans. Rubinstein a constamment voyagé depuis. Partout il a cherché le contact des hommes de talent, des créatrices activités qui mouvementent l'Europe, et c'est dans ces mariages intellectuels que sa personnalité s'est faite, s'est constituée, a grandi et a pris son intense vigueur, sa chaude coloration. De même pour Rosenhaim, il est né à Manheim. Paris, Londres, Francfort, Bruxelles, Leipsick, l'ont vu tour à tour étudiant, s'instruisant, se renouvelant et devenant peu à peu un des dignes interprètes des suprêmes inspirations de Beethoven.

De même pour madame Szarvady ; elle est née à Prague. C'est à Dresde que nous la voyons obtenir ses premiers succès ; c'est à Leipsick que Liszt, Spohr

et Schumann l'encouragent et lui prédisent cette splendide carrière qui s'est ouverte devant elle. Ensuite elle va à Brunswick, à Cassel, à Hambourg, à Francfort, enfin elle arrive à Paris. Chaque étape a amené une nouvelle étude, un raffermissement de talent. A Paris se présente pour elle un temps d'arrêt, un deuil dans la vie, année de retraite et de méditation dans l'existence de l'artiste, un renouvellement dans son talent. Elle repart. Londres, l'Allemagne méridionale, la Hongrie la voient tour à tour et lui prodiguent les applaudissements. La voici de nouveau à Paris, et cette fois elle y est fixée. Elle n'a qu'à paraître, et tous les auditoires loueront ce sérieux talent, ce jeu brillant, cette exécution délicate, et cette interprétation à la fois étudiée et sincère, vigoureuse et féminine, ondoyante et précise, nette et pure comme la science, diaprée comme l'humour et la poésie. Pourtant elle ne se prodigue pas, elle se rassemble, elle réfléchit, elle compare, elle veut être digne d'elle-même et ne pas se prodiguer, se disperser, se dissiper. Aussi quel résultat ! Soyez sûr que madame Szarvady, par son talent perfectionné, au milieu d'études constantes et de féconds recueils, a pris une part très grande à la réaction qui s'est opérée dans le goût des dilettantes. Grâce à son influence, à son autorité, à son prestige, on est revenu au culte des œuvres classiques des maîtres, à l'investigation des précieuses reliques de l'art, à l'interprétation vraie des inspirations géniales, à la réelle mise en lumière des chefs-d'œuvre, en dehors de toute égoïste exhibition du virtuose.

Madame Marie-Félicie-Denise Pleyel était une admirable artiste, mais elle répondait à d'autres sentiments et s'animait d'une autre virtuosité. Schumann l'appelait la *générale artiste*, c'est-à-dire la femme universellement répandue dans la compréhension des choses d'art. Des reporters peu avisés auraient voulu faire entendre que Schumann, en la désignant ainsi, aurait fait d'elle la colonnelle d'un régiment d'artistes en jupons. Ils ont répété aussi je ne sais quelle phrase de banalité complimenteuse où il aurait été dit que madame Pleyel avait en elle la force de dix Thalberg. Avoir en soi la vigueur et le talent d'un seul Thalberg, serait déjà fort honorable, mais attribuer dix fois cette virtuosité à cette charmeresse virtuose, qui fut madame Pleyel, c'est vouloir l'accabler d'un pavé qui ne lui était point dû. On ne saurait définir le talent d'un artiste comme madame Pleyel qui fut toute sensitive, toute nerveuse, toute féminine, avec des arcs-en-ciel éblouissants dans son jeu, des fascinations inouïes et tous les caprices, toutes les douleurs, toutes les gaîtés, tous les enchantements de la virtuosité s'improvisant avec l'heure, le jour, la saison, le climat, le soleil, la nue et le rythme intérieur qui donne à la femme ses variables impulsions. Ce fut une séduisante femme, une fascinante artiste que nous comparerions à madame Desbordes-Valmore, tandis que madame Wilhelmine Szarvady nous semble mieux représentée par le génie austère, méditatif et social de madame George Sand. Mais, elle aussi, madame Pleyel, elle dut les renouvellements de son talent à ses voyages réfléchis; si elle fût sans cesse restée à Paris, récoltant des succès, toujours les mêmes dans les mêmes salles de concert, devant le même public, devant les mêmes journa-

listes, sans voir, sans observer comment on vit, comment on pense ailleurs, comment dans les autres contrées les interprètes varient leur exécution, elle fût restée une de ces banales pianistes que notre capitale cultive dans ses serres émasculantes, elle eût ressemblé à tous ces élèves lauréats qui n'admirent que Paris, le Conservatoire, ses professeurs titrés, et qui, lorsqu'on les envoie à Rome, sont pris de nostalgie.

Haendel, Meyerbeer, Rossini, Verdi, Mendelssohn trouvèrent à se renouveler à Rome ; seuls, nos lauréats du Conservatoire, qui n'ont rien su s'assimiler de vital dans ce Paris, qui cependant reste toujours un brûlant creuzet de revivification, vont s'étioler, s'appauvrir dans l'idéale cité romaine, et empressés de revenir dans notre capitale, y produisent les chefs-d'œuvre que vous savez. Notre Berlioz, notre Félicien David ont voyagé ; l'un a écrit de sa musique dans toutes les capitales d'Europe, l'autre a parcouru l'Orient et nous en a rapporté le *Désert* et toutes les radieuses partitions qui ont suivi. Ils avaient le génie, mais ils l'ont fécondé, renouvelé, fortifié, coloré, échauffé dans ces brûlants contacts avec d'autres races et d'autres mœurs ; aussi leurs œuvres eut un cachet tout autre que celles de M. Napoléon-Henri Reber, dont je ne médis pas, mais qui, né à Mulhouse, élevé à Paris, et resté toujours à l'ombre de notre Conservatoire, est parvenu à n'être qu'un modèle désespérant de perfection professorale, de composition archaïque, que l'on estime, que l'on goûte, que l'on consulte, que l'on étudie, mais que l'on ne va pas trouver lorsqu'on veut réclamer de l'art les impressions vivifiantes que nous donne un Weber, un Haendel, un Rossini, un Beethoven, un Cimarosa, un Rubinstein.

C'est un succès de respect et d'honorabilité qu'a obtenu M. Reber dans son concert donné au Conservatoire. M. Reber et son partner Onslow sont les deux frères jumeaux de la symphonie française, timide, doctorale, et conduite sans péril à travers toutes les règles admises au Conservatoire. Onslow est mort. M. Reber vit encore, fort heureusement, car c'est un compositeur de valeur, en somme, et à qui il n'a manqué peut-être que d'être plus souvent exécuté au concert et au théâtre. Nous ne parlerons que de ses symphonies, et ce sera pour les louer. La disposition générale des morceaux, le ménagement des effets, l'art de s'arrêter à point, de bien choisir son cadre, voilà le talent de M. Reber, qui a adopté pour modèle la symphonie classique de Haydn et de Mozart, avec ses quatre morceaux, l'allegro, l'adagio, le scherzo ou le menuet et le finale d'un mouvement vif. Ce troisième morceau a été pour M. Reber un prétexte à innovation dans chacune des quatre symphonies. Celui de la première en *ré mineur* est un scherzo à deux temps, léger, preste, étincelant, dans le genre de ceux de Mendelssohn ; dans la seconde en *ut*, le scherzo est remplacé par un morceau d'un mouvement un peu animé à trois temps, de la famille des menuets de Mozart et de Haydn. Dans la troisième, en *mi bémol*, c'est un menuet grave dont le mouvement et le caractère sont précisément ceux de l'air de danse qui dans l'origine prit ce nom. M. Reber a donc réintégré dans la symphonie le menuet lent, le vrai menuet essentiellement

différent du menuet à mouvement rapide de Haydn et de Mozart, et dont celui de l'*Armide* de Gluck est resté le modèle. C'est là son innovation jointe à celle d'avoir donné, dans chacune de ses symphonies, un spécimen des divers genres des trois mouvements adoptés successivement par les maîtres, car celui de la quatrième symphonie, en *sol majeur*, est un scherzo à trois temps brefs comme le scherzo de Beethoven.

C'est de la musique archaïque. Mais il faut louer M. Reber d'avoir, par son concert donné au Conservatoire, protesté contre la meurtrière inertie de nos directeurs du théâtre de musique, subventionnés pour produire à la scène l'œuvre des compositeurs français, et qui emploient toute leur habileté à annuler, à anéantir la sève naissante de nos musiciens. Si nous n'avons plus d'école musicale pour le théâtre en France, ce sont eux qui sont les coupables.

Au milieu de cette pénurie, il nous faut signaler cependant l'œuvre très belle de M. Vaucorbeil qui a été déjà plusieurs fois applaudie au Conservatoire. C'est là une composition élevée, une musique grandiose, traversée d'un souffle dramatique puissant et généreux. Mademoiselle Krauss l'interprète admirablement, mais combien la musique de M. Vaucorbeil lui rend facile le succès! Nous voudrions applaudir au Grand-Opéra cette scène lyrique de la *Mort de Diane*. Elle n'y serait pas déplacée à côté des belles compositions de Gluck et de Meyerbeer, et mademoiselle Krauss pourrait, là, déployer sa tête expressive qu'on dirait rêvée par Delacroix, lorsqu'il dessinait les femmes terribles de Shakespeare. Les paroles de la *Mort de Diane* sont signées Henri de Lacretelle. Elles pourraient être signées du nom de Lamartine. M. de Lacretelle est un poète.

Maurice Cristal.





REVUE DES THÉÂTRES LYRIQUES

OPÉRA : Reprise des *Huguenots*. Mademoiselle Krauss dans le rôle de Valentine. — OPÉRA-COMIQUE : Nouvelle audition de la Messe de *Requiem* de Verdi. — RENAISSANCE : Première représentation de *la Reine Indigo*, opéra bouffe en trois actes, paroles de MM. Adolphe Jaime et Victor Wilder, musique de M. Johann Strauss. — FOLIES-DRAMATIQUES : Première représentation d'*Alice de Nevers*, opéra fantaisiste en trois actes, paroles et musique de M. Hervé.



L'OPÉRA a donné l'autre semaine la reprise des *Huguenots*, et, sans crainte de passer pour un vil flatteur, on peut hardiment avancer que cette soirée est l'une des meilleures auxquelles les vrais amateurs aient pu assister depuis l'ouverture de la nouvelle salle. Au point de vue de l'ensemble aussi bien que des détails, la représentation a été véritablement remarquable, et il était facile de pressentir ce résultat rien que par l'annonce de la distribution de l'ouvrage, distribution telle que depuis longtemps on n'en avait vu de pareille. La voici : Valentine, mademoiselle Krauss ; Marguerite, madame Miolan-Carvalho ; le page, mademoiselle Daram ; Raoul, M. Villaret ; Saint-Bris, M. Gailhard ; Nevers, M. Faure ; Marcel, M. Belval. On voit que M. Halanzier avait mis le meilleur de sa troupe au service du chef-d'œuvre de Meyerbeer, n'hésitant pas même à faire chanter Nevers par M. Faure, bien que cet artiste ne puisse exercer d'influence directe sur la recette dans un rôle aussi secondaire ; mais c'est par de tels moyens qu'on obtient des exécutions d'ensemble excellentes, et c'est à ce prix qu'un théâtre soucieux de ses traditions et de son honneur artistique at-

tire et retient la foule ; c'est de cette façon enfin qu'on désarme les rigueurs de la critique et qu'on oblige celle-ci à rendre justice à des efforts intelligents.

Le fait est que la reprise des *Huguenots* a produit sur les spectateurs la meilleure impression. M. Villaret a retrouvé, pour le rôle de Raoul, les plus chauds élans de sa voix si flatteuse et si harmonieusement timbrée ; celle de M. Gailhard, à l'accent si net, si franc, si vigoureux, convient merveilleusement à la nature du rôle de Saint-Bris, que l'artiste chante d'ailleurs en virtuose fort distingué et joue en comédien intelligent ; M. Belval, malgré ses défaillances, est encore le seul Marcel possible à l'heure présente, et d'ailleurs ce n'est que lui rendre justice que de constater le talent dont il fait preuve dans ce personnage ; mademoiselle Darra a chanté avec un goût délicat la partie du page, que mademoiselle Arnaud tenait précédemment d'une façon tout aimable et toute gracieuse. Quant à M. Faure et à madame Carvalho, tous deux se sont réellement surpassés et ont obtenu un succès bien mérité.

Mademoiselle Krauss a paru un peu embarrassée dans certains passages du rôle de Valentine, ce qui n'a pas lieu de surprendre lorsqu'on songe qu'elle l'abordait pour la première fois. Il est certain que la vaillante artiste n'a pas donné, dans cette première soirée, la mesure de sa valeur, et qu'elle n'a pas rempli de tout point les espérances que les admirateurs de son talent — et je suis du nombre — fondaient sur elle à ce sujet. Elle a eu pourtant de beaux moments, mais certaines hésitations, certaines indécisions, bien excusables d'ailleurs lorsqu'il s'agit d'une épreuve de cette importance, l'ont empêchée parfois de se livrer à la puissance de son tempérament dramatique, et ont diminué l'intensité des effets sur lesquels on comptait. Pourtant, on peut être sûr qu'à mesure que l'artiste prendra pleine possession de son rôle, elle y trouvera les éléments d'un grand succès, que son talent véhément, pathétique et passionné semblait lui assurer par avance. Je regrette seulement que mademoiselle Krauss n'ait pas cru devoir rétablir la jolie romance du quatrième acte, d'un si heureux caractère, et qu'on a pris la fâcheuse habitude de supprimer depuis longtemps. Il lui appartenait de nous faire cette restitution qui eût été certainement bien accueillie.

Tandis que l'Opéra reprenait *les Huguenots*, l'Opéra-Comique, de son côté, reprenait, avec tout le soin possible, les exécutions de la superbe messe de *Requiem* de M. Verdi. Nous y avons retrouvé les deux incomparables chanteuses, mesdames Stolz et Waldmann qui, l'an passé, y avaient obtenu un si éclatant succès ; mais les deux interprètes masculins étaient cette fois changés, et cette modification dans l'exécu-

tion est tout à fait, il faut le dire, à l'avantage de l'œuvre. Le nouveau ténor, M. Masini, est doué d'une voix excellente, à la fois pénétrante et chaude, qu'il sait gouverner avec habileté ; il chante avec adresse, avec goût, avec style, et sait mettre en relief avec autant de talent les passages de force et de vigueur qu'il fait ressortir avec charme tout ce qui est doux, tendre et caressant. Le *basso cantante*, M. Medini, possède un organe puissant, sonore, vigoureux, qui résonne à merveille dans une telle musique, et qui vient compléter un ensemble excellent.

L'exécution, dirigée cette fois encore par M. Verdi, et dirigée d'une façon admirable, est d'ailleurs parfaite en toutes ses parties et ne laisse rien à souhaiter. Elle fait merveilleusement saillir les beautés resplendissantes de l'œuvre, de cette œuvre qui semble compléter l'évolution que le génie de M. Verdi a commencé à accomplir depuis que le compositeur est venu travailler pour la France, c'est-à-dire depuis l'époque où il a remanié d'une façon si importante son *Macbeth* italien pour le transporter sur notre Théâtre-Lyrique. Bien que cet ouvrage n'ait obtenu chez nous qu'un succès contestable, je le considère, pour ma part, comme une production fort remarquable qui n'a pas été comprise et appréciée à sa juste valeur, et qui devra marquer une époque dans l'histoire de la carrière du maître. C'est à partir du *Macbeth* français que de nouvelles préoccupations semblent s'être emparées de M. Verdi, que l'évolution dont je parlais a commencé à s'opérer dans sa manière, évolution dont le résultat a été comme la recherche et la découverte, par lui, d'une sorte de poésie musicale nouvelle, basée sur des principes rationnels qui jusqu'alors avaient paru lui échapper. C'est à partir de ce moment que M. Verdi a subi l'influence française, qu'il a apporté plus de soin, de recherche, de variété dans ses compositions, qu'il a éprouvé enfin ce qu'ont éprouvé jadis tant de grands artistes étrangers : Gluck, Piccinni, Cherubini, Spontini, Rossini et Meyerbeer. Après *Macbeth* est venu *Don Carlos*, qui accusait davantage encore cette tendance nouvelle, puis cette belle partition d'*Aïda*, si chaude, si brillante et si colorée, et enfin la messe du *Requiem*, qui montre son vigoureux génie dans tout son épanouissement, dans toute sa plénitude, dans tout son rayonnement. Je serais bien étonné si M. Verdi ne convenait pas lui-même de ce fait, qui est tout à sa louange, et s'il ne confessait pas qu'il doit quelque chose à cette France, que quelques-uns prétendent si peu musicale, et qui est le creuset dans lequel sont venues, de toutes les parties de l'Europe, se fondre les œuvres les plus merveilleuses, les plus admirables et les plus accomplies. Quoi qu'il en soit, sa messe a produit, cette fois encore, l'impression la plus profonde et la plus vive, et le public

l'a applaudie et acclamée avec le même enthousiasme que précédemment ; ce qui prouve bien qu'il existe encore chez nous des esprits distingués sur lesquels ont prise les œuvres nobles, saines et poétiques.

Passer sans transition de la messe de *Requiem* à la... chose intitulée *Alice de Nevers* est affaire assez délicate ; je m'y résigne cependant, désespérant d'en trouver une à peu près satisfaisante. *Alice de Nevers* n'est ni un opéra comique, ni un opéra romantique, ni un opéra bouffe, ni une opérette, ni un opéra tout court. C'est, comme l'affiche a pu vous l'apprendre, un « opéra fantaisiste, » dont M. Hervé est à la fois l'auteur, le compositeur et le principal interprète. Cet opéra fantaisiste a déjà donné lieu à des polémiques assez vives entre certains journaux, qui l'ont durement malmené, et M. Hervé, qui l'a défendu avec une ardeur toute paternelle. La galerie s'est contentée de contempler les lutteurs et de marquer les coups, sans prendre part à cet échange d'aménités. Tout porte à croire, cependant, que le succès d'*Alice de Nevers* sera des plus modérés, et que l'« œuvre » aura de la peine à devenir centenaire, comme quelques-unes de ses aînées.

Pourquoi donc ? Est-ce que cette *Alice* infortunée vaut moins que *l'Œil crevé*, que *Chilpéric*, que *le Petit Faust* et autres calembredaines *ejusdem farinae* ? Mon Dieu, non, et c'est toujours, de la part de l'auteur, le même genre, le même style et le même procédé. Mais voilà justement ; ce procédé, qui n'est qu'un procédé, finit par s'user à la longue, et comme il n'a point de côtés renouvelables, le public s'en fatigue et finit par le trouver insupportable. On ira bien voir une première fois une maison de fous, et l'on pourra, quoique ce spectacle soit peu réjouissant, s'amuser un instant des contorsions et des grimaces de quelques maniaques ; la distraction paraîtra moins agréable une seconde fois, et la troisième elle provoquera l'écœurement et causera des nausées. Voilà ce que M. Hervé n'a pas su comprendre, et pourquoi il a échoué là où il avait réussi précédemment : sa pièce semble avoir été faite à Bicêtre, et le public a assez de ses premières visites à cet établissement.

La musique n'a pu sauver ce poème par trop insensé, bien qu'on y rencontre un certain nombre de morceaux agréables et quelques-uns de ces motifs aimables comme M. Hervé sait en trouver. Mais elle n'est pas assez complètement réussie pour faire passer condamnation sur les vices du livret, et d'ailleurs la musette de l'auteur de *Chilpéric* a toujours bien de la peine à se soutenir pendant trois actes entiers. On peut citer cependant quelques numéros de la partition : au premier acte, le chœur des

courtisans, un madrigal d'un assez joli effet, et un finale mouvementé ; au second, un entr'acte en forme de valse, un grand trio qui est une sorte de parodie du style de l'opéra sérieux, et une villanelle d'un tour aimable ; enfin, au troisième, une chanson vraiment amusante, qu'on pourrait appeler la chanson des gifles, et qu'on a voulu entendre jusqu'à trois fois.—Malgré cela, je le répète, *Alice de Nevers* ne paraît pas appelée à un succès durable, bien que la pièce soit très bien jouée de la part de mademoiselle Desclauzas, et suffisamment de la part de MM. Hervé, Milher, Emmanuel, de mesdemoiselles Marie Périer et Raphaël.

Et tandis que les Folies-Dramatiques continuaient, avec *Alice de Nevers*, la série des succès... contestés qu'elles ont successivement remportés avec *la Belle Bourbonnaise*, *la Fiancée du roi de Garbe*, *la Blanchisseuse de Berg-op-Zoom* et *Clair-de-Lune*, la Renaissance obtenait un triomphe éclatant avec *la Reine Indigo* et conjurait ainsi le guignon qui semblait s'attacher à elle depuis si longtemps. Pourquoi le Capitole d'un côté, et de l'autre la roche Tarpéienne ? Je ne saurais trop le dire, car la supériorité d'une œuvre sur l'autre ne me paraît pas tellement démontrée qu'elle puisse justifier cette différence de fortune. Il est des cas où l'analyse des jugements du public est chose bien difficile, et celui-ci est assurément du nombre. Le poème de *la Reine Indigo* est-il donc tellement supérieur à celui d'*Alice de Nevers*, que l'un puisse paraître un chef-d'œuvre lorsque l'autre ne semble devoir exciter que le dédain ? Cela n'est pas tout à fait mon avis, et la pièce traduite et arrangée par MM. Jaime et Wilder (car il ne faut pas les rendre plus coupables qu'ils ne le sont) manque d'un bon nombre des qualités qui constituent une bonne œuvre dramatique, et en premier lieu de l'intérêt, qui est l'essence même de toute production théâtrale. Est-ce donc alors que la partition est une de ces œuvres hors ligne, qui vous classent aussitôt un artiste et lui donnent son rang dans la hiérarchie musicale ? Je n'oserais pas, je l'avoue, hasarder semblable affirmation.

Mais après tout, cependant, il est certain que c'est la musique qui fait le succès de l'ouvrage. L'opérette, on le sait, est un genre tout particulier, qui consiste surtout à faire chanter de la musique dansante. Or, rien n'est plus dansant d'un bout à l'autre que la partition de *la Reine Indigo* ; rythmes de valses, de polkas, de quadrilles, on y trouve de tout cela à foison, et si l'on reconnaît d'ailleurs, ce qui est de toute justice, que cette musique est généralement distinguée, qu'elle joint à une allure aimable cet entrain, cette verve, ce diable au corps qui

donnent des titillations aux jambes les plus rebelles et provoquent la gaiété dans les esprits les plus moroses, on comprendra qu'elle renferme par excellence les qualités *parisiennes* qui font le succès de l'opérette, et que sa réussite, après tout, n'a rien que de fort naturel. Mais peut-être n'était-il pas besoin d'aller chercher M. Johann Strauss pour obtenir un tel résultat, et aurions-nous pu trouver parmi nous quelques musiciens parfaitement aptes à atteindre le résultat cherché. Pour ne citer qu'un nom, je crois M. Métra absolument capable d'écrire une partition de ce genre et de l'écrire à souhait ; il est vrai que M. Métra a le tort d'être Français et de vivre

*Sur les prés fleuris
Qu'arrose la Seine,*

au lieu d'être né sur les rives du Danube. C'est là un grand tort, même à l'époque où nous sommes, même en un temps où les Français devraient un peu se serrer les coudes et songer un peu plus à eux qu'aux étrangers. Je ne voudrais point passer pour un esprit chagrin ni pour un exclusif quand même, mais je suis d'avis que lorsque les grandes questions d'art ne sont pas en jeu ; que lorsqu'il n'est point question de produire et de faire connaître au monde un de ces chefs-d'œuvre qui font époque dans l'histoire de l'esprit humain ; que lorsqu'il ne s'agit que de grâce, de coquetterie, d'amabilité, d'esprit, nous avons grand tort de nous en aller chercher au loin ce que nous trouverions si facilement et si aisément chez nous.

Ces réflexions faites, il ne m'en coûtera rien d'avouer que *la Reine Indigo* est jouée et chantée d'une façon très satisfaisante par mesdemoiselles Zulma Bouffar et Alphonsine, par MM. Vauthier, Félix Puget et Jules Daniel ; que l'orchestre est dirigé avec beaucoup de talent par M. Charles Constantin, et qu'enfin la pièce a été montée par M. Hostein avec un luxe du meilleur goût.

Ainsi soit-il !

O. LE TRIOUX.





VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS



ous ce titre : *La Comédie à la Cour de Louis XVI, le théâtre de la reine à Trianon*, notre collaborateur Adolphe Jullien vient de faire paraître en brochure (chez Baur) un travail important, publié d'abord à la *Revue de France* et qui forme pendant à son *Histoire du Théâtre de Madame de Pompadour*, dont la *Chronique Musicale* a eu la primeur. Ce sujet, pour n'être pas inexploré, était encore tout nouveau ; car, si l'on rencontrait nombre de légers aperçus, tous copiés l'un sur l'autre, il n'existait pas d'annales complètes et précises du Théâtre de Trianon. Les écrivains mêmes que ce sujet aurait pu tenter, comme M. de Lescure où les frères de Goncourt, n'avaient guère fait que l'esquisser d'un trait rapide. M. Ad. Jullien a donc entrepris de retracer l'histoire de ce théâtre avec tous les développements qu'elle mérite, de façon à restituer à ces spectacles intimes leur véritable physionomie politique et artistique, comme il avait déjà fait pour la troupe particulière de madame de Pompadour. Pour reconstituer de la façon la plus complète les annales du théâtre de la reine, qui était, comme celui de la favorite, organisé à l'exemple des grands spectacles de la capitale, l'auteur ne s'est pas contenté de dépouiller tous les mémoires et écrits du temps, il a aussi largement puisé dans la correspondance secrète du comte de Mercy-Argenteau avec Marie-Thérèse, que MM. d'Arneth et Geoffroy ont publiée tout dernièrement, et aussi dans les papiers autographes des Menus-Plaisirs, conservés aux Archives de l'État, qui permettent de connaître la dépense de ces spectacles et leur organisation détaillée. C'est ainsi qu'on y voit la reine présidant elle-même à la confection d'un décor, faisant office de décorateur et de machiniste en chef, surveillant en personne toutes les parties de la représentation, gardant sur ses plaisirs un gouvernement absolu et se montrant très jalouse de cette autorité, qu'elle exerçait d'ailleurs avec une douceur affectueuse. La première représentation eut lieu le 1^{er} août 1780 avec *la Gageure imprévue* et *le Roi et le Fermier*, et la dernière, le 19 août 1785, avec la comédie *le Barbier de Séville*. La troupe royale ne comptait guère qu'une quinzaine d'artistes : la reine d'abord, puis madame Élisabeth, la comtesse Diane de Polignac, la duchesse de Guiche, le comte d'Artois, le comte d'Ardémar, le comte de Vaudreuil, le duc de Guiche, M. de Crussol, le comte Esterhazy, etc., qui jouaient à volonté l'opéra comique et la comédie, en

choisissant de préférence des pièces assez faciles — vingt-cinq au plus ; — l'orchestre était très restreint pour ne pas couvrir la petite voix des chanteurs, et il n'y avait pas de chœurs. A ceux qui lui reprochaient son dédain de l'étiquette et ses goûts dramatiques, la reine répondait en riant cette parole de madame de Maintenon : *Je suis sur un théâtre, il faut bien qu'on me siffle ou qu'on m'applaudisse*. Et il paraît que, sans se permettre de la siffler, le public peu indulgent ne se gênait pas pour critiquer la femme et la reine sous la comédienne.

— L'Académie des beaux-arts vient de nommer M. Rubinstein membre correspondant de sa section de musique, en remplacement de M. Dausoigne-Méhul, petit-neveu du compositeur Méhul, qu'elle vient de perdre récemment.

— La conférence des avocats a résolu une question sur laquelle la Cour d'appel avait déjà statué l'année dernière. Il s'agissait de savoir si un librettiste a le droit de faire représenter un opéra dont il a écrit le poème, sans l'aveu ou malgré la résistance du musicien qui en a composé la musique. On sait que cette question a été discutée à fond, à propos du procès intenté par M. Th. Sauvage à M. Ambroise Thomas, refusant d'autoriser la représentation de *Gille et Gillotin*. La Cour donna raison au librettiste. La conférence s'est prononcée dans le même sens. Voilà un nouvel avertissement donné aux compositeurs qui vont se trouver dans l'obligation désormais de signer un traité préalable avec leurs librettistes, afin de ne pouvoir être contraints à laisser interpréter leurs partitions dans de mauvaises conditions.

— Voici quelques nouveaux détails sur les fêtes qui se préparent à Rouen pour célébrer la mémoire de Boieldieu :

« Après avoir décidé qu'il y aurait trois jours de fête : 1^o un concours de sociétés chorales ; 2^o un spectacle ; 3^o un festival où ne seront exécutées que des œuvres de Boieldieu, la Commission d'organisation s'est occupée de la composition du programme de la journée. Le spectacle, qui doit avoir lieu le second jour, se composera du *Nouveau Seigneur*, du second acte de la *Dame Blanche*, et d'un acte des *Deux Nuits*. On sera peut-être surpris de voir figurer sur le programme *les Deux Nuits*, ouvrage qui n'obtint à Paris qu'un demi-succès, mais l'étonnement cessera lorsqu'on saura que cet opéra, le dernier qu'il ait composé, a été dédié par Boieldieu à la ville de Rouen. Dans le *Nouveau Seigneur*, c'est M. Barré, de l'Opéra-Comique, qui jouera le principal rôle. Le second acte de la *Dame Blanche* sera chanté par M. Léon Achard et madame Brunet-Lafleur. On assure que dans le festival du troisième jour on entendra M. Poultier, le chanteur tonnelier qui obtint un si grand succès à Paris, il y a une trentaine d'années. »

— M. Hector Salomon termine en ce moment la musique d'un opéra en cinq actes : *Bianca Capello*, paroles de M. Jules Barbier.

— M. Jules Claretie, notre collaborateur, vient de publier sur *Camille Desmoulins* un livre considérable à tous égards. Nous en détachons la page

qu'on va lire et qui retrace en prose ardente les frémissements du Paris de 1792, lorsque l'hymne de Rouget de Lisle y retentit pour la première fois :

« Un soir, un soir d'orage, le crépuscule venu, tandis que Louis et la Reine songeaient, sous une atmosphère lourde et pleine de soufre, un chant inconnu, superbe, effrayant, grandiose, — et que les parodies de 1870 n'ont pu ridiculiser, — avait éclaté dans la nuit. Le Roi était demeuré étonné, la Reine avait tressailli. Ce qu'ils entendaient, ils ne l'avaient entendu jamais. C'était quelque chose d'inouï et d'irrésistible, une immense menace, le cri d'une nation poussée à bout, le coup de clairon d'un peuple qui s'arme, l'appel de la liberté et de la délivrance, le hennissement victorieux du coursier trop longtemps dompté qui se relève et secoue ses maîtres ; c'était le grand refrain national, la grande chanson de la France libre ; c'était *la Marseillaise*.

« *La Marseillaise*, ce chant de la Révolution en armes, comme *le Chant du Départ* en est l'hymne de gloire pompeux, comme *le Ça ira* en est le rugissement sinistre ; *la Marseillaise*, faite pour la frontière, le *Chant du Départ* pour le champ de Mars, et *le Ça ira* pour le ruisseau.

« Que devait penser la Reine à ces accords farouches ? Ce n'était plus pour elle le soupir du clavecin, entendu à travers les pins de Schœnbrunn, ce n'étaient plus les airs suisses du *Pauvre Jacques*, à Trianon, ce n'était plus la romance de Rousseau, *le Devin du village*, ou les hymnes royalistes de Grétry ; c'était la marche militaire que chantaient en entrant dans Paris les fédérés marseillais, et qu'ils venaient lancer, en faisant trembler les vitres du château, sous les fenêtres des Tuileries :

*Allons enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé !*

« Et, farouches, menaçants, indomptables, les Marseillais, que les spadassins du comte d'Anglemont avaient juré de tuer un à un à coups d'épée, chantaient la chanson nationale, éclatante comme un son de cuivre.

« Marie-Antoinette et Louis XVI se sentirent perdus dès ce soir d'août. »

— M. Cœdès, le compositeur de *la Belle Bourbonnaise*, travaille en ce moment à la musique d'un opéra comique destiné à la salle Favart, et portant ce titre : *la Grande Demoiselle*.

— Mardi, 18 mai prochain, à la salle Ventadour, au profit de la Société de prévoyance et de secours mutuels d'Alsace-Lorraine, aura lieu une magnifique audition du *Christophe Colomb*, de Félicien David, avec soli, chœurs et orchestre, sous la direction de J. Danbé.

Cette œuvre sera précédée de l'exécution de la fantaisie à deux pianos, de Saint-Saëns, par M. et madame Alfred Jaëll, et de l'ouverture de *Sardana-pale*, de M. V. Joncières.

— La composition d'une cantate est mise au concours pour le 400^e anniversaire de la bataille de Morat, où les Suisses furent vainqueurs de Charles le Téméraire. Des prix de 300 et de 200 francs seront attribués aux deux

meilleures partitions. Deux textes (allemands) sont mis à la disposition des concurrents, qui peuvent s'adresser au curé de Morat (canton de Fribourg). Le terme fixé pour la remise des partitions est le 31 juillet 1875.

— Trois jurés adjoints ont été désignés par l'Académie des beaux-arts pour le jugement du grand concours de composition musicale; ce sont : MM. Boulanger, Reyer et Semet.— Les jurés de droit sont les six membres de la section de musique de l'Académie, MM. Ambroise Thomas, Reber, F. David, Ch. Gounod, Victor Massé et F. Bazin.

— Verdi vient d'être nommé commandeur de la Légion-d'Honneur. Les insignes lui ont été remis pendant l'exécution de son *Requiem*, à l'Opéra-Comique.

— Notre collaborateur, M. Charles Nutter, vient de perdre son père, M. Truinet. Modèle de piété filiale, M. Nutter a été bien cruellement éprouvé, et la *Chronique musicale* s'associe à sa douleur. Nous empruntons à notre confrère M. Oswald, du *Gaulois*, quelques détails concernant les parents du sympathique archiviste de l'Opéra :

« Le marbre du tombeau qui vient de se fermer sur un des hommes les plus aimables et les plus intelligents de Paris, porte une inscription étrange. Il nous apprend que la mère de Charles Nutter était Madeleine Giosi, fille du sculpteur romain Mariano Giosi, qui émigra en France à la suite du *Laocoon* et de l'*Apollon du Belvédère*.

« Quand ces chefs-d'œuvre devinrent nôtres en vertu du droit de conquête, qui est toujours sujet à révision, les républicains de l'an VI jugèrent à propos d'en confier le transport et l'installation à l'un des plus savants artistes de l'Italie. Ils choisirent Mariano Giosi, qui prit goût à la France, s'y établit sans esprit de retour et y appela sa famille. Voilà comment une Romaine épousa un Français de vieille bourgeoisie, Parisien de la rue Fromenteau, et dota notre pays d'un lettré *sui generis* qui, dans ses créations les plus parisiennes, a conservé le culte de l'art antique et certaine tradition des maîtres. Nous empruntons le curieux morceau qu'on va lire à un rapport daté de l'an VI.

Les commissaires du gouvernement français pour la recherche des objets de sciences et d'arts en Italie aux administrateurs du Muséum des arts à Paris :

« Lorsque nous avons reçu le mémoire que vous nous avez adressé sur le besoin que le Muséum des arts éprouve d'un artiste exercé à mettre les pièces et à faire les joints aux statues antiques qui sont en restauration, et sur la nécessité de procurer au Muséum des blocs ou fragments de marbre grec propres à restaurer et les statues que nous possédons et celles que nous expédions actuellement en France, nous avons déjà rempli les vues qu'il renferme.

« Nous avons engagé le sieur Mariano, le meilleur artiste de Rome en ce genre. Il est actuellement en route avec le second envoi des statues que nous avons expédié pour Livourne, et dont l'*Apollon* et le *Laocoon* font partie.

« Il ne doit pas perdre de vue ces deux objets précieux, dont il a suivi l'encasement, et il doit les accompagner jusqu'à Paris.

« Un de nos collègues, qui surveille ce convoi jusqu'à Livourne, rend un compte très avantageux du zèle et des soins de cet artiste.

« Nous croyons qu'il sera nécessaire de l'attacher au Muséum des arts par des appointements fixes qui lui permettent de faire venir sa femme et ses enfants, qu'il a laissés à Rome.

Signé : MONGE, BARTHÉLEMY, MOITTE.

— Madame Caroline Van den Heuvel, née Duprez, vient de mourir à Pau, où elle était allée chercher un adoucissement aux souffrances dont elle était atteinte depuis plusieurs années.

Née à Florence en 1832, elle suivit ses parents en France, et reçut, jusqu'en 1848, les leçons de son père. A cette époque, elle s'engagea dans la troupe lyrique avec laquelle M. G. Duprez parcourait la province, et débuta enfin aux Italiens dans *la Sonnambula*, en octobre 1850.

La délicatesse de son organisation l'écarta momentanément du théâtre. Elle conclut deux engagements de quelques mois à Bruxelles et à Londres. En 1852, elle parut au Théâtre-Lyrique dans *Juanita* ; puis à l'Opéra-Comique, dans *Marco Spada*.

Dès lors, attachée à la fortune de ce théâtre, elle y créa successivement, avec un remarquable succès, le rôle de Catherine, dans *l'Etoile du Nord* ; de Jenny Bell, dans la pièce de ce nom ; de Simonne, dans *les Saisons*.

En 1856, elle épousa M. Amédée Van den Heuvel, musicien de l'orchestre de l'Opéra. L'année suivante, elle résilia son engagement pour passer au Théâtre-Lyrique, où elle joua *les Noces de Figaro*.

Elle parut ensuite (1860) à l'Opéra, où elle ne resta pas longtemps, et qu'elle quitta pour la province, qui lui valut encore quelques triomphes.

Depuis plusieurs années, la santé chancelante de madame Van den Heuvel l'avait tenue éloignée du théâtre.

— Nous apprenons encore la mort du chanteur de l'Opéra-Comique, Couderc, et celle de M. Alphonse Royer, ancien directeur de l'Opéra.

— Le monument élevé à la mémoire d'Amédée Méreaux, à Rouen, a été inauguré le 25 avril. A cette solennité assistaient les autorités de la ville, tous les artistes rouennais, et à leur tête MM. Lucien Dautresme et l'ancien ténor de l'Opéra, Poulitier, l'un et l'autre élèves de Méreaux, ainsi qu'un très grand nombre d'amis de ce maître regretté. Un discours ému de M. Dautresme a trouvé de l'écho dans la foule sympathique et recueillie qui entourait le monument funéraire. La musique municipale a exécuté plusieurs morceaux de circonstance, une marche funèbre et des fragments du *Stabat Mater*, de Rossini.

ANGERS. — Notre correspondant angevin nous adresse la note suivante sur *la Branche de genêt*, opéra comique en un acte, paroles de J. Rogeron, musique de M. Febvre, qui vient d'être représenté au Théâtre d'Angers :

« Pendant que Paris n'envoie à la province que des opérettes, les compo-

siteurs inconnus travaillent et font représenter sur les scènes de nos départements des œuvres d'une valeur réelle. Depuis quelques années, ce monument de décentralisation artistique est très apparent. Toutes les fois qu'il se trouve un directeur habile et audacieux, une œuvre nouvelle se révèle.

« Grâce au bon vouloir et à l'intelligence de M. Marck, directeur du théâtre d'Angers, le public angevin a assisté cette semaine à une véritable première, celle de *la Branche de genêt*, opéra comique en un acte.

« Nous ne dirons rien du poëme insignifiant. La musique a une autre valeur et une autre portée. Le compositeur, M. Febvre, n'est point un inconnu pour les amateurs de bonne musique.

La partition de *la Branche de genêt* est écrite dans un style qui ne manque ni de délicatesse, ni d'ampleur. L'orchestration est surtout remarquable. C'est plutôt le couronnement d'études longues et patientes que l'œuvre d'un débutant. L'ouverture a vivement impressionné le public qui l'a couvert d'unanimes applaudissements. On peut faire au compositeur le reproche d'avoir fait trop long. Il y a dans cette partition la musique de deux actes.

» Les tendances de M. Febvre sont encore un peu confuses : l'expérience de la scène les affermira.

« L'interprétation a été excellente. L'orchestre, habilement mené par M. Dorlin, a tenu à prouver ses sympathies à l'auteur. MM. Budaut, Descamps et madame Martrelli ont été vivement applaudis.

NOUVELLES



PARIS. — *Opéra.* — On annonce, pour la fin du mois de juin, *le Comte Ory*, avec le jeune ténor Vergnet dans le principal rôle.

— La plupart des journaux ont annoncé l'engagement probable de la célèbre cantatrice, mademoiselle Waldmann, à qui M. Halanzier avait fait des offres très brillantes. Mademoiselle Waldmann vient en effet de signer un engagement avec le directeur du théâtre..... du Caire !

Opéra-Comique. — L'Opéra-Comique fermera ses portes, cette année, du 15 juin au 15 août.

Cette mesure a été prise par la direction, après autorisation du ministre des Beaux-Arts, qui a mûrement examiné les questions multiples qu'elle soulève : subvention, engagements des artistes, appointements du personnel secondaire, etc.

Une partie des pensionnaires de M. du Locle sont en pourparlers pour aller utiliser leur congé à Vienne.

— Samedi 8 mai, première représentation de l'opéra comique de MM. Legouvé et Paladilhe, cet ouvrage qui avait été annoncé sous ce titre : *Moïana*, prend celui de *l'Amour africain*. Le sujet est emprunté au *Théâtre de Clara Gazul*, de Mérimée.

Le lundi suivant, autre première représentation, celle de *Don Mucarade*,

opéra bouffe en un acte, de MM. Carré et J. Barbier, musique de Boulanger.

L'Amour africain et *Don Mucarade*, combinés pour former un spectacle complet, seront réunis dès leur deuxième représentation, mais la direction de l'Opéra-Comique a désiré faire à chacun de ces deux ouvrages les honneurs d'une première séparée. Dès mardi, *L'Amour africain* et *Don Mucarade* seront joués ensemble.

Théâtre-Ventadour. — L'audition de la *Tour de Babel*, de M. Rubinstein, est remise au mardi 4 mai.

Variétés. — Voici la distribution du *Manoir de Pictordu*, la nouvelle opérette de M. Serpette.

Isidore Flochardet	MM. Pradeau
Saturnin de Pictordu	Berthelier
Popinot	Daniel Bac
Mélinard	Léonce
De la Garenne	Schey
De la Martingale	Gaussine
Esbrouffette	Mesdames Priston
Ambroisine Flochardet	Aline Duval
Victoire	Berthall
Emilie	Donvé
Delphine	E. Martin
Angélique	Ghinassi.

Salle du Conservatoire. — Aujourd'hui à 1 heure 1/2 de l'après midi aura lieu, dans la salle du Conservatoire, la première audition de : *Le Partisan*, opéra inédit en trois actes de M. le comte d'Osmond.

Pour l'article *Varia* :

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIoux.



Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

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